



ENTRE O ORGULHO E A POSSIBILIDADE DE TRANSFORMAÇÃO: O ENGAJAMENTO EM *MORTOS SEM SEPULTURA* DE JEAN-PAUL SARTRE

Maria Abadia Cardoso*

Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

ma_cardoso_h@hotmail.com

RESUMO: Este artigo estuda a relação entre a definição de “teatro de situações” e a escritura do texto dramático *Mortos sem Sepultura* (Jean-Paul Sartre). Além disso, discute a forma adquirida na determinação de *Literatura Engajada* no século XX.

ABSTRACT: This article studies the relationship between the definition of “theater of situations” and the writing of the dramatic text *Morts sans Sepulture* (Jean-Paul Sartre). Moreover, it argues the form acquired in the determination of Engaged Literature in the twenty century.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Situações – Literatura Engajada – Jean-Paul Sartre

KEYWORDS: Theater of Situations – Engaged Literature – Jean-Paul Sartre

Mas uma vez que, para nós, um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, antes de morrerem, uma vez que pensamos ser preciso acertar em nossos livros, e que, mesmo mais tarde os séculos nos contradigam, isso não é motivo para nos refutarem por antecipação, uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós – então convém retomar este problema deste o início e nos perguntarmos, por nossa vez *por que se escreve?*

SARTRE, Jean-Paul

Liberdade e Engajamento

* Mestranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista CNPq e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

Em seus tratados filosóficos, romances, peças de teatro e ensaios, Jean-Paul Sartre desenvolve uma série de problemáticas advindas do período conturbado em que os regimes totalitários como nazismo e fascismo surgiram e se fortaleceram. Assim, o termo que está sempre associado a seu nome – Liberdade – deve ser pensado neste contexto. Para ele, a liberdade está na própria definição do que seja realidade humana.

A determinação do “homem como pura liberdade” é sistematizada pelo pensamento existencialista. A partir do momento que se considera o homem como não advindo de Deus, coloca se todo o seu destino em suas próprias mãos. Esta liberdade deve estar associada à seguinte expressão: “estamos sós e sem desculpas”. Desta forma, ao lado do conceito de liberdade deve-se associar outros dois: “responsabilidade” e “angústia”.

A famosa máxima identificada a seu pensamento: “a existência precede à essência” deve ser considerada em toda a sua dimensão, pois especifica que exclusivamente o homem é responsável por seus projetos. Nada está dado *a priori*, tudo é construído por ele mesmo.

Mas esta determinação não é algo abstrato, tanto é que Sartre visa deixar claro que ao definir o homem como liberdade não é o mesmo que dizer que não exista, em qualquer época, fatos limitantes desta mesma liberdade. Assim, existem dois conceitos característicos: por um lado, o homem não está sujeito à nenhum “senhor”, já que não existe nada anterior à ele e, por outro lado, esta liberdade pode se concretizar ou não, na própria história.

Há duas dimensões da liberdade: uma que constitui existencial e metafisicamente o sujeito. É aquela na qual ‘o homem está condenado a ser livre’ porque a sua consciência se identifica com a liberdade, e esse é o único absoluto real. Outra em que essa dimensão absoluta tem que se concretizar para realizar-se de fato na existência que é sempre histórica. É o plano em que a liberdade significa libertação, o esforço que cada um faz para tornar-se livre. A relação entre essas duas dimensões é evidente. Só pode aspirar à liberdade aquele que já a traz dentro de si, ainda que a vivendo como impossibilidade. O escravo luta pela liberdade porque, nele, o homem é livre. Ao mesmo tempo, essa liberdade pareceria abstrata se fosse apenas atributo desse homem universal e indeterminado.¹

Ao explicitar num artigo escrito sob o impacto da ocupação alemã: “o papel do homem consiste em saber dizer não aos fatos ainda quando pareça ser necessário

¹ PINTO, M. da C. Sartre, a transparência e o obstáculo. **Cult** – Revista Brasileira de Literatura – Ano III, [s/n], p. 59.

submeter-se à eles”, verifica-se que a ênfase sobre a liberdade está na base da proposta do engajamento sartreano.

No ensaio *Que é a Literatura?* Sartre fez uma reflexão teórica e contundente sobre o papel do escritor, a relação deste com o leitor e sobre o porque escrever. Esta obra é bastante ampla, complexa e é a grande referência na concepção do que se pode chamar “literatura engajada” no século XX. Dentre as prescrições destacadas pelo autor, algumas merecem ser pontuadas. A primeira questão, refere-se à linguagem como um meio, com uma finalidade totalmente utilitária, por isso a clareza deve ser sua marca indelével.

[...] A prosa é utilitária por essência; eu diria de bom grado o prosador como homem que se serve das palavras. Monsieur Jourdain fazia prosa para pedir os seus chinelos, e Hitler, para declarar guerra a Polônia. O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua.²

Nesse sentido, a prosa é concebida como o gênero mais propício ao engajamento. Com a sua utilização o escritor toma as palavras em toda a literalidade e a mensagem que deseja transmitir pode adquirir a forma mais evidente possível.

A segunda questão refere-se a relação da tríade: autor, obra e público. A obra, de acordo com a concepção de Sartre, se concretiza a partir do momento em que é lida, ou seja, o significado construído depende do leitor, mas este exercício é definido pelo termo “criação dirigida”, o que, conseqüentemente, explicita que o escritor já define, a priori, a mensagem a ser transmitida. É a “transitividade” da escrita, ou seja, antes de determinar o tema, o escritor escolhe primeiramente o público ao qual se dirige. Percebe-se a supremacia dada ao escritor.

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem. [...]. E como essa criação dirigida é um começo absoluto, ela é operada pela liberdade do leitor para que esta colabore na produção de sua obra.³

A terceira questão que merece ser pontuada, a qual vai ao encontro da anterior, é a concepção de escritor engajado. “Eu diria que um escritor é engajado quando trata

² SARTRE, J-P. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

³ *Ibid.*, p. 39.

de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido”.⁴

Para Sartre, ao escritor engajado (o qual coloca em sua obra toda a sua credibilidade e reputação) cabe a função de explicitar as contradições e desigualdades de seu tempo. Por isso dá primazia ao conteúdo, ou seja, ao que deseja ser transmitido, não importando a “beleza” do discurso, mas sua eficácia.

Desta forma, o ensaio traça um perfil sobre o que seja e o que deve mover a escritura engajada. A obra de Benoît Denis, *Literatura Engajada*⁵, tem como “fio condutor” a discussão acima empreendida. Para este autor, o sentido de engajamento, na acepção que Sartre determinou, pode ser associado a três componentes: “Colocar em penhor” – já que a literatura perde um pouco de sua especificidade ao ser descrita como um “meio” e também devido ao fato de que, para Sartre, “no fundo do imperativo estético nós discernimos o imperativo moral”, ou seja, a questão ética é o que move e justifica a escritura. O segundo componente, é “fazer uma escolha”. A literatura engajada, nessa dimensão, é tão direcionada que antes de escolher o tema, o escritor escolhe o público. A sua escrita é movida a partir deste exercício.

O terceiro componente é “estabelecer uma ação”. Assim, o escritor ao colocar-se na sua escritura assume os riscos da ação em relação à vida política e intelectual de seu tempo. A escrita deve fazer um apelo à liberdade do leitor e este apelo é a necessidade de ação.

Outra questão colocada por Denis e que justifica a associação entre liberdade e engajamento reside no seguinte aspecto: “Liberdade, responsabilidade, angústia, essas três dimensões estreitamente ligadas do pensamento sartreano correspondiam perfeitamente à experiência vivida da guerra e da ocupação”.⁶ Mais uma vez, fica explícito que toda a definição de realidade humana é resultante de um pensamento desenvolvido e historicamente situado. E a *Literatura Engajada* se torna a sistematização dos seguintes aspectos: escolha ética, vontade de participação e urgência.

⁴ SARTRE, J-P. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 61-62.

⁵ DENIS, B. **Literatura e Engajamento de Pascal a Sartre.** Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2000.

⁶ *Ibid.*, p. 268-269.

A abordagem sobre este conceito de literatura se faz pertinente, pois o *teatro de situações*, forma dramática que Sartre acredita ser mais propícia para o seu tempo, é uma de suas significativas expressões. Assim, objetiva-se, nesse momento, refletir sobre as questões até aqui apresentadas correlacionando-as à escritura do texto dramático *Mortos sem Sepultura* e, neste exercício, perceber os meandros que envolvem a teoria, a forma dramática e a noção de engajamento.

Forma dramática e engajamento na escritura de *Mortos sem Sepultura*

A definição de “teatro de situações” é construída nos seguintes termos:

Se é certo que o homem é livre numa determinada situação e que se escolhe livre numa determinada situação, então teremos de apresentar no teatro situações simples e humanas e liberdades que se escolhem nessas situações [...]. O que de mais impressionante o teatro pode mostrar é um temperamento em vias de se realizar, o momento da escolha da livre decisão que implica uma moral e toda uma vida. E como só há teatro realizando a unidade dos espectadores, é necessário encontrar situações tão gerais que sejam comum a todos. Nós temos os nossos problemas: o do fim e o dos meios, da legitimidade da violência, o das conseqüências da ação, o da relação da pessoa com a coletividade, do empreendimento individual com as constantes históricas, com outras questões ainda. Parece-me que a tarefa do dramaturgo é escolher entre essas situações limites a que melhor exprima as suas preocupações e apresentá-la ao público como a questão que se põe certas liberdades⁷.

Essa passagem foi o ponto de partida para a reflexão de autores⁸ que se propuseram a discorrer sobre a sua dramaturgia. Sabe-se que os conceitos, às vezes, são reafirmados e em outras vezes são ultrapassados pela criação artística. É possível descrever a problemática de *Mortos sem Sepultura* e neste exercício perceber nuances que vão ao encontro desta “determinação” sobre o fazer teatral, mas que não se limitam unicamente a estes aspectos. Isso equivale afirmar: o objeto, a produção artística e os embates suscitados estão além da teoria.

⁷ SARTRE, J-P. Apud. MACIEL, L. C. **Sartre: vida e obra**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 127.

⁸ Dentre esses autores, incluem-se:

DORT, B. **O teatro e sua realidade**. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

JEANSON, F. **Sartre**. Tradução Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

MAGALDI, S. Sartre, dramaturgo político. In: _____. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1964. p. 109-117.

ROMANO, L. A. C. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

A peça *Mortos sem Sepultura* foi escrita em 1946, mas a história se passa em 1943, quando os exércitos nazistas invadiram a França. É composta por nove personagens, sendo seis patriotas franceses que optam pela luta para libertação do país: Lucie, Canoris, Henri, Jean, Sorbier e François, e três colaboracionistas dos exércitos alemães: Clochet, Landrieu e Pellerin. Nela há uma batalha entre dois campos opostos: de um lado, os resistentes, que têm um pacto firmado de não dizerem nada e, de outro lado, os colaboracionistas, que querem informações a qualquer preço.

Na cena inicial, os resistentes ainda não sabiam onde estava Jean – seu líder, então, não havia nada mesmo a esconder, sentem-se ainda mais impotentes. Posteriormente, com a prisão ocasional deste – apesar dos milicianos o prenderem, não tinham conhecimento que ele era membro da Resistência –, o grupo adquire força, pois sabia onde estava o “alvo” dos colaboracionistas. Agora teriam algo a esconder. Essa situação deixa explícito que a presença do líder e o conseqüente silêncio firmado sobre ela são as formas encontradas pelos maquis para resistirem às armas dos torturadores.

O primeiro a ser torturado é Sorbier, que teme não resistir. Inicialmente quando é chamado, expressa sua dor por meio dos gritos, mas não fala, já na segunda vez, não resiste e, para não fraquejar, suicida-se.

Lucie e Henri, por sua vez, decidem firmar o pacto de não abrirem a boca e, como decorrência disso, optam por assassinar François – o garoto de quinze anos. Tal atitude foi mantida pelo receio de que ele não agüentasse. Assim, preferem matá-lo a verem os torturadores arrancar-lhe a verdade.

De natureza diferenciada é a situação vivida por Jean, o qual padece de “auto-tortura”, ou melhor, ele se culpa pelos companheiros estarem naquela condição. Ao mesmo tempo, sente-se fora do grupo por não ter passado pelos mesmos sofrimentos e tenta, de todas as formas, aproximar-se dos outros. Chega até a ferir-se com golpes de ferro nas mãos, porém os demais resistentes estavam cientes de que sua dor era causada por ele mesmo e não por outrem. Nessas circunstâncias, pelo sacrifício dos outros, ele seria libertado, pois sua prisão fora ocasional, sem conotação política. Jean, para minimizar sua culpa, sugere que os demais forneçam, durante a tortura, pistas falsas sobre o paradeiro do líder.

Canoris, que manteve uma postura firme durante a sessão de tortura, concorda com a proposta e tenta convencer Lucie e Henri a agirem de acordo com o plano de Jean. Porém, Lucie friamente não aceita porque ludibriar os milicianos, para ela, era o

mesmo que dar lhes a vitória. Depois de uma longa conversa, o grupo aceita o plano. Inventam um lugar no qual o líder estava. Contudo, a tentativa foi vã, pois os três são eliminados por Clochet.

Após este resumo de enredo, relembre-se a seguinte passagem: “Nós temos os nossos problemas: o do fim e o dos meios, da legitimidade da violência, o das conseqüências da ação, o da relação da pessoa com a coletividade, do empreendimento individual com as constantes históricas, com outras questões ainda”.⁹

Privilegiando a empreitada dos resistentes observa-se que o seu objetivo era vencer os colaboracionistas pelo silêncio, ou seja, não entregar o líder. Para tal êxito, todos os meios são válidos inclusive o assassinato de François com o pleno consentimento de Lucie.

FRANÇOIS: (ASSUSTADO) Tá bom. Eu não vou falar. Me deixa em paz.

HENRI: Nós não temos mais confiança. Eles sabem que você é o nosso ponto fraco. Vão cair em cima de você até você abrir a boca. Nós temos que impedir você de falar.

JEAN: Vocês estão pensando que eu vou deixar vocês fazerem isso? Não tenha medo garoto. Eu estou com as mãos livres e estou do seu lado. (LUCIE LHE BARRANDO A PASSAGEM)

LUCIE: Porque é que você está se metendo?

JEAN: É teu irmão?

LUCIE: E daí? Ele devia morrer amanhã.

JEAN: É você mesma? Você me dá medo.

LUCIE: É preciso que ele se cale os meios não contam.

JEAN: (SE COLOCANDO PERTO DE FRANÇOIS) Vocês não vão tocar nele.

HENRI: Jean, quando é que os companheiros vão chegar nessa aldeia?

JEAN: Terça-feira.

HENRI: Quantos?

JEAN: Sessenta.

HENRI: Sessenta que confiaram em você. Terça-feira eles vão morrer como ratos. É eles ou ele. Escolhe.

JEAN: Vocês não têm o direito de me pedir para escolher.

HENRI: Você não é o chefe deles? Vamos!

(JEAN HESITA UM INSTANTE DEPOIS SE AFASTA LENTAMENTE. HENRI APROXIMA-SE DE FRANÇOIS)

FRANÇOIS: (OLHA-OS E DEPOIS COMEÇA A GRITAR) Lucie socorro! Eu não quero morrer aqui. Não essa noite. Henri, eu tenho quinze anos, me deixa viver. Não me mate na escuridão. (HENRI APERTA-LHE A

⁹ SARTRE, J-P. Apud. MACIEL, L. C. **Sartre**: vida e obra. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 127.

GARGANTA) Lucie! (DESVIA O OLHAR) Eu odeio
você todos!¹⁰

Para preservar a vida de sessenta pessoas – se François entregasse o líder, o plano estaria a perder – abdica-se de uma vida, ficando explícito a “legitimação da violência”. Verifica-se ainda, nesta passagem, que o drama na acepção de Sartre, não lida com fatos, mas com direitos, onde as personagens agem porque são impulsionadas por um projeto e este é levado a frente, sendo justificado e considerado justo em fazê-lo.¹¹ A opção pelo assassinato do garoto, mesmo sendo consentida por sua irmã, sai do *rol* de uma atitude desumana e adquire estatuto de um “direito”.

Essa escolha pode ainda ser analisada à luz da concepção de “teatro de situações” em oposição ao “teatro de caracteres”.¹² Este colocava em cena personagens complexos mas com uma definição dada, já o teatro de Sartre explicita que são as próprias situações que tendem a fazer o homem mudar de postura. Onde não existe saída a priori, essa é inventada.¹³ Como imaginar que os resistentes assassinariam um companheiro? A situação, ou seja, a possibilidade de que François delatasse o líder os obrigaram a mudar de postura e veio à tona o assassinato. De acordo com Sábato Magaldi,

[...]. O homem se fazendo, se inventando em face de novas situações explica a trajetória de Sartre para um futuro amoldável, e o palco traz também a angustia de vácuo em direção a um mundo que é

¹⁰ SARTRE, J-P. **Mortos sem Sepultura**. Tradução Fernando Peixoto. Versão Datilografada, 1977, p. 41-42.

¹¹ Cf. CARLSON, M. O século XX (1930-1950). In: _____. **Teorias do teatro**: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

¹² O termo caráter é advindo do grego e significa “signo gravado”. Constitui os traços físicos, psicológicos e morais de uma personagem, sendo estes elementos de constituições específicas de um ambiente ou de uma época. Cf: PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 1999, p. 39-40.

¹³ Sartre explicita sua definição nos seguintes termos: *O homem livre dentro dos limites de sua própria situação, o homem que escolhe, quer queira quer não, por todos os outros, quando escolhe por ele mesmo, eis o tema de nossas peças. Para substituir o teatro de caráter nós queremos um teatro de situações; nossa finalidade é explorar todas as situações que são comuns à experiência humana, aquelas que se apresentam ao menos uma vez na maioria das existências. Os personagens de nossas peças se diferenciaram uns dos outros não como um covarde é diferente de um avarento ou um avarento de um homem corajoso, mas antes como os atos divergem ou se chocam, como o direito pode entrar em conflito com o direito.* (SARTRE, J-P. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, p. 2, out./nov./dez 1977). É importante ressaltar que este texto é uma conferência realizada em 1946, nos Estados Unidos. Certamente, para este intelectual que desenvolve uma concepção de realidade humana, onde não se nasce bom ou mau, mas que são as próprias situações que a modifica, se faz também acreditar que não é possível, mesmo no teatro, traçar a priori uma ou outra característica permanente nas personagens. Inclusive a sua afirmação “como o direito pode entrar em conflito com direito” é aceitável somente nas situações. E essas, por sua vez, concebem, determinam e, enfim, transformam os indivíduos.

incessantemente criado. O jogo de atos e gestos das personagens se confunde com o movimento do teatro. Impelido muitas vezes por situações forjadas, com o objetivo de mostrar uma concepção própria do homem o teatro de Sartre nunca deixa por isso de ser teatral.¹⁴

A relação “do indivíduo com a coletividade”, utilizada por Sartre na definição de teatro, certamente, está presente no texto dramático. Isso fica evidente no projeto coletivo dos resistentes. Sabe-se que este era levado à termo incondicionalmente. Era fundamental não se enfraquecer perante os colaboracionistas. Mas este projeto concretizar-se-ia somente no plano individual, quando cada um fosse chamado para interrogatório. Assim a forma pela qual se portaram antes ou depois de serem torturados traz a possibilidade de pensar a dimensão do coletivo posta nos sujeitos.

Constantemente cada personagem era colocada à prova por si mesmo, tanto frente aos companheiros – já que havia um pacto firmado –, quanto pelos milicianos – perante aos quais não poderiam mostrar-se frágeis. “[...]. Uma causa, por mais justa que seja, não pode ser definida, de uma só vez e os homens não cessam de tentar defini-la, de acordo com a maneira como desejam servi-la: suas escolhas nunca são puramente arbitrárias, mas não são também, redutíveis a necessidades puramente objetivas”.¹⁵

Nesse sentido, a cada instante, verifica-se, por meio das posturas dos militantes, a necessidade de definirem a si próprios frente à causa, e esta determinação ultrapassa os meandros do coletivo.

A afirmação de Sábato Magaldi “o teatro de Sartre nunca deixa por isso de ser teatral” caminha também ao encontro da própria definição sartreana de realidade humana, pois aqui o homem jamais consegue afirmar-se senão num processo de representação de si próprio.¹⁶ A necessidade de não esmaecerem frente à tortura e aos torturadores tem um diálogo imediato com este aspecto, ou seja, no plano coletivo era defendido toda a firmeza, mesmo com o constrangimento físico. No individual, cada um sofria singularmente as suas conseqüências. Mas, devido ao “pacto”, cada um representava uma atitude frente aos demais. E nesta atitude de representação surge uma concepção de homem.

Alguns embates suscitados pelo texto dramático estão presentes na definição do “teatro de situações” para Sartre. Embora esta concepção não consiga abarcar a

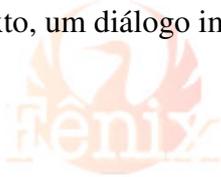
¹⁴ MAGALDI, S. Sartre, dramaturgo político. In: _____. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1964, p. 109.

¹⁵ JEANSON, F. **Sartre**. Tradução Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 44.

¹⁶ Ibid.

amplitude do texto. Na conferência realizada em 1946, o autor refletindo sobre a geração de dramaturgos do pós-guerra, grupo no qual se inclui, faz a seguinte afirmação: “[...] Ele [o homem] é confrontado com a necessidade de trabalhar e de morrer, de ser jogado num mundo que já está ali, mundo onde é preciso que ele jogue suas cartas e corra seus riscos, não importa o que isso possa lhe custar”.¹⁷

Em *Mortos sem Sepultura*, esta necessidade de “trabalhar e morrer” fica evidente na atitude dos resistentes, assim, eles levam o seu projeto adiante, ainda que seja com a condição de perderem suas vidas. Neste mesmo aspecto, para além da aproximação da definição da dramaturgia proposta pelo autor, esta situação traz outras questões: o que move essa empreitada? Dar consistência às suas liberdades, isto é, demonstrar que mesmo numa situação de eminência da morte é possível ter uma atitude de livre escolha, nesse caso, em favor da Resistência? Como situar historicamente os gestos e ações dos militantes? Em que medida este texto dialoga com a acepção de *Literatura Engajada*, da qual Sartre foi o grande motivador? E ainda, qual a forma que as dimensões de “liberdade” e “engajamento” adquirem nessa escritura? Percebe-se, no texto, um diálogo imediato com a Resistência Francesa.



... Momento em que estávamos para nos entregar ao remorso, a gente de Vichy e colaboradores, ao tentarem nos impelir para isso, conseguiram exatamente fazer com que retrocedêssemos. A ocupação não representava somente a presença constante dos vencedores em nossas cidades: era também a visão, em todas as paredes e jornais, dessa imagem imunda de nós mesmos que eles nos queriam impor. Os colaboradores começavam apelando para nossa boa fé. ‘Nós fomos vencidos’, diziam eles, ‘Mostremo-nos bons perdedores: reconheçamos nossos erros’. E logo depois: ‘Convenhamos que o francês é leviano, avoado, pretensioso e egoísta, que não compreende as outras nações, que a guerra surpreendeu nosso país em plena decomposição. Cartazes humorísticos ridicularizam nossas últimas esperanças. Diante de tanta baixeza, de tão grosseiros ardis, nós regíamos, retesávamo-nos, queríamos *ter orgulho de nós mesmos*.¹⁸
(Grifo nosso)

É justamente isso que Sartre demonstrou por intermédio de cada um de seus personagens. Nos dois campos opostos formados pelos maquis (patriotas franceses) e milicianos (colaboracionistas dos exércitos alemães) estão representados os “tipos” de homens existentes na sociedade francesa do período entre guerras. Analisando o projeto

¹⁷ SARTRE, J-P. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, p. 2, out./nov./dez 1977, p. 1.

¹⁸ SARTRE, J-P. Apud. JEANSON, F. **Sartre**. Tradução Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 6.

coletivo dos resistentes franceses pode-se afirmar que havia um forte “pacto” de não se enfraquecerem perante à tortura e aos torturadores. A dimensão deste projeto pode ser associada à afirmação anterior de Sartre “queríamos ter orgulho de nós mesmos”. Essa reflexão vai ao encontro da afirmação presente no *Que é a Literatura?*: “escrever é desvendar”. Mas, ele afirma também que “não se pode desvendar senão mudando”, aliás esta é a função do escritor, além de demonstrar uma realidade humana, instigar os homens a terem uma atitude de livre escolha, “tomar uma posição frente ao mundo”. Considerando os diálogos de *Mortos sem Sepultura* onde fica evidente que os resistentes não falaram menos em nome da Resistência Francesa do que pelo “pacto” firmado, isto é, pelo orgulho diante dos carrascos. Assim, onde situar esse engajamento como propiciador de uma tomada de posição frente ao mundo?

Para esta reflexão a cena V do terceiro quadro pode ser utilizada. A escolha não foi gratuita, ela permite visualizar um momento de grande tensão. Como já foi descrito, antes de ser liberado pelos milicianos, Jean solicita aos seus companheiros que ludibriem os torturadores. A partir daí, uma grande necessidade de escolha se coloca: não fazer o que Jean aconselhou e ter uma morte “autojustificadora”, isto é, digna de um “herói”. Ou concordar com ele e serem libertos para continuar a luta em nome da Resistência.

CANORIS: (CAMINHA E VOLTA-SE PARA ELES, COM UMA VOZ VIVA E BAIXA). O sol está se pondo. Vai chover. Vocês estão loucos? Vocês me olham como se eu fosse entregar o nosso chefe. Eu simplesmente quero enviar eles até a gruta de Servaz, como Jean nos aconselhou. (PAUSA. ELE SORRI). Eles nos destruíram um pouco, mas nós ainda somos inteiramente úteis. (PAUSA). Vamos! É preciso falar: agente não pode perder três vidas. (PAUSA. DOCEMENTE). Porque é que vocês querem morrer? Isso vai servir para quem? Respondam! Vai servir para que?

HENRI: Prá nada.

CANORIS: E então?

HENRI: Estou exausto.

CANORIS: Eu estou mais ainda. Tenho quinze anos mais que você e eles me torturaram prá valer. A vida que eles me deixaram não tem nada de invejável.

HENRI: (DOCEMENTE). Você tem um medo tão grande da morte?

CANORIS: Eu não tenho medo. Eu menti há pouco, eu não tenho medo. Mas nós não temos o direito de morrer por nada.

HENRI: Ah! Porque não? Porque não? Eles quebraram os meus pulsos, me arrancaram a pele: você acha que eu ainda não paguei? Nós ganhamos. Porque é que você quer que eu

recomece a viver quando eu posso morrer em paz comigo mesmo?

CANORIS: Nós temos companheiros que precisam de ajuda.

HENRI: Que companheiros? Onde?

CANORIS: Em todo lugar.

HENRI: Você fala! Se eles nos pouparam, vão é nos mandar para as minas de sal.

CANORIS: E daí? A gente foge.

HENRI: Você, fugir? Você não passa de um farrapo.

CANORIS: Se não for eu, será você.

HENRI: Uma chance em mil.

CANORIS: Vale a pena o risco. E mesmo se a gente não conseguir fugir, tem outros homens nas minas: velhos que estão doentes, mulheres que não estão agüentando. Eles precisam de nós.

[...]

HENRI: (BRUSCAMENTE) Foi por orgulho.

CANORIS: O que?

HENRI: O garoto. Acho que eu matei ele por orgulho.

CANORIS: Que é que importa isso? Ele tinha que morrer.

HENRI: Essa dúvida vai ficar dentro de mim como uma bala. Em todos os minutos da minha vida eu vou me interrogar a mim mesmo. (PAUSA). Não posso, não posso viver.

CANORIS: Que bobagem! Você vai ter trabalho de sobra com os outros. Você vai esquecer... Você se ocupa demais com você mesmo Henri. Você quer justificar tua vida. Mas é preciso trabalhar. E além disso a gente se salva. (PAUSA). Escuta Henri: se você morre hoje, a tua escolha tá feita: você matou por orgulho. Vai ficar fixado, para sempre. Se você viver...¹⁹



www.revistafenix.pro.br

Esse diálogo entre Henri e Canoris explícita o orgulho como força motivadora para Henri ter assassinado François, o que, inicialmente, parece afastá-lo da História.²⁰ Não que o orgulho não seja um sentimento que também possa ser situado historicamente mas, de acordo com a problemática da Resistência Francesa, o seu estatuto passa para o plano unicamente individual, pode perder a dimensão do que efetivamente deveria mover a ação e, talvez, até contribua para descaracterizá-la.²¹

¹⁹ SARTRE, J-P. **Mortos sem Sepultura**. Tradução Fernando Peixoto. Versão Datilografada, 1977, p. 52-53.

²⁰ A expressão “afastar da História” é cunhada por Bernard Dort ao analisar a postura dos personagens de *Os Seqüestrados da Altona*. Para ele, a construção das situações e, conseqüentemente, das personagens – já que as primeiras tendem a definir as segundas – parece retirá-las do universo em que estão inseridas. *Elas [as personagens] a transcendem, a sublimam. Sofrem com a História e dela se desembaraçam. O perigo é que por serem suficientemente definidas, individualizadas, por serem, no sentido mais estrito do termo personagens, de um mesmo golpe também nos afastem da história.* (DORT. B. **O teatro e sua realidade**. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 191).

²¹ Essa discussão será retomada e analisada sob outro viés mais adiante.

Porém essa cena traz um outro momento que merece ser demonstrado. O diálogo entre Canoris e Lucie.

LUCIE: Coração puro! Você pode viver satisfeito. Você tem a consciência tranqüila. Te deram alguns apertões, só isso. A mim eles aviltaram. Não tem se quer um pedaço da minha pele que não me causa horror. (PARA HENRI). E você? Cheio de problemas porque estrangulou uma criança. Tá lembrado que essa criança era meu irmão. E eu não disse nada? Eu tomei todo o meu mal sobre os meus ombros. É preciso que acabem comigo e acabando comigo, acabem com todo esse mal. Podem ir! Vão ver, já que vocês não conseguem se suportar. Eu tenho ódio de mim. Eu desejo que depois de minha morte tudo se passe na terra como se eu nunca tivesse existido.

Henri: Eu não vou deixar você, Lucie. Eu vou fazer o que você decidir. (PAUSA).

CANORIS: Nesse caso eu vou ser obrigado a salvar vocês, mesmo que vocês não queiram.

LUCIE: Você vai falar?

CANORIS: É preciso.

LUCIE: (VIOLENTAMENTE) Eu vou dizer para eles que você está mentindo e que você inventou tudo. (PAUSA). Se eu soubesse que você ia dar com a língua, você acha que eu ia ter deixado você tocar no meu irmão?

CANORIS: Teu irmão queria entregar o nosso chefe, mas eu quero jogar eles numa pista falsa.

LUCIE: É a mesma coisa. Haverá o mesmo triunfo nos olhos deles.

CANORIS: Lucie, foi por orgulho que você deixou François morrer?

LUCIE: Você esta perdendo seu tempo. Em mim você não vai conseguir causar remorsos.

CANORIS: Henri.

HENRI: Eu faço o que ela decidir.

CANORIS: (PARA LUCIE). Porque é que você se preocupa com esses homens? Dentro de seis meses, eles vão estar enfiados dentro de um porão. E a primeira granada que a gente jogar em cima deles, por um buraco deste porão, vai por um ponto final em toda essa história . É todo o resto que importa. O mundo é aquilo que você faz no mundo. Os companheiros é aquilo que você faz por eles.²²

Partindo destes dois trechos e correlacionando-os com a concepção de engajamento, algumas afirmações sobre a construção das personagens Lucie e Canoris podem ser pontuadas.

²² SARTRE, J-P. **Mortos sem Sepultura**. Tradução Fernando Peixoto. Versão Datilografada, 1977, p. 54-55.

Lucie é aquela sobre a qual se organiza a ação dramática. Como todas as personagens de Sartre ela tem forte cunho existencial. Em sua construção não se enfatiza a natureza humana, mas a condição humana. Devido a isso não existem valores morais estabelecidos a priori. Conseqüentemente, tem uma postura, antes de passar pela experiência da tortura e outra diferente após o ocorrido. Inicialmente ela diz a Jean não se preocupar pois em seus olhos só haveria amor. Encerrada a sessão, afirma que nunca mais conseguirá amar, nesse sentido, as situações tendem a fazer com que o homem mude de postura.

Por intermédio de Lucie, Sartre “constrói”, isto é, desvenda uma possibilidade de realidade humana, mas como para ele não basta o escritor desvendar é necessário demonstrar uma possibilidade de mudança, pode-se reportar à Canoris.

Essa personagem, partindo dos trechos que acabaram de ser citados, não se esmaece frente à tortura. A vitória, segundo sua concepção, de não ter entregue o líder não precisa ser eternizada, é necessário continuar a luta. O homem, para Canoris, é o que ele mesmo se faz. Nesta personagem a expressão “não se pode desvendar senão mudando” adquire materialidade. Demonstra que não é o orgulho que deveria manter a luta pela libertação.

Canoris tem a atitude que Sartre aprova ele também não fala: encarna o homem de ação que Sartre procurou em Mathieu e Brunet. Esse militante comunista enfrenta a tortura e está pronto a morrer. Mas se há possibilidade de morrer sem trair, ele há de escolher a vida com todas as suas novas lutas e responsabilidade que ela trará. As vitórias para ele são apenas provisórias: não podem ser eternizadas como querem Lucie e Henri.²³

Lucie é a “heroína” de *Mortos sem Sepultura*, mas não tem a atitude que Sartre aprova. Isso também deve-se ao fato de que os seu “heróis” são na verdade “anti-heróis”²⁴, exercem a sua liberdade de sentido negativo. Tanto esta personagem como Canoris estão exercendo suas liberdades – não se pode perder a dimensão que esta faz

²³ MACIEL, L. C. **Sartre**: vida e obra. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986, p. 129.

²⁴ Patrice Pavis define o “anti-herói” nos seguintes termos: *A partir do final do século XIX, e de maneira mais marcada no teatro contemporâneo, o herói só existe sob os traços de seu duplo irônico ou grotesco: o anti-herói. Estando todos os valores aos quais era vinculado o herói clássico em baixa ou mesmo deixado de lado, o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas.* (PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 1999, p. 194). Certamente, Sartre dialoga com esta concepção, contudo, o sentido do seu “anti-herói” deve ser compreendido nos personagens em que suas liberdades não se transformam em libertação, ou seja, não se concretizam na História; ou, em outros esse “direito”, já que imanente à realidade humana, é exercido em seu sentido “negativo”. É privilegiado, em ambos os casos, as conseqüências advindas destas atitudes.

parte da definição de realidade humana para Sartre – porém cada um deles lhe propicia um estatuto diferente. O orgulho dela é provocado por um sentimento de revolta frente aos milicianos. Toda a tortura e violência a que foi submetida transformou o seu sofrimento em “ vaidade ” frente à eles, e neste estado em que se encontrava, os valores da causa pela qual lutavam parecem ser posto em segundo plano. As suas palavras a situa:

Ganhamos! Ganhamos! Esse momento compensa tudo. Tudo que quis esquecer esta noite, agora eu tenho orgulho em me lembrar. Me arrancaram a roupa. (MOSTRANDO CLOCHET) Aquele segurou as minhas pernas. (MOSTRANDO LANDRIEU) Aquele segurou os meus braços. (MOSTRANDO PELLERIN) E aquele ali me possuiu a força. Agora eu posso dizer, eu posso gritar: vocês me violaram e vocês tem vergonha. Eu me sinto lavada. Agora onde é que estão as pinças e as tenazes? Onde é que estão os chicotes de vocês? Esta manhã vocês vem nos suplicar para nós vivermos. E é não! É preciso que vocês terminem o que começaram.²⁵

Num caminho diferente, Canoris traz à tona a possibilidade de uma “tomada de posição frente ao mundo” e o quanto a luta pela causa deveria permanecer presente independente das circunstâncias.

Após essas colocações pode-se questionar em que sentido este texto dialoga com a definição de literatura engajada nos termos de: escolha ética, vontade de participação e urgência?

Acredita-se que apesar de ficar quase evidente que, na maioria das vezes, os maquis, agiam mais no limite da revolta advinda das atrocidades a que foram submetidos, com Canoris, outros significados podem ser associados ao texto. Em primeiro lugar, sua insistência para convencer os outros a darem uma pista falsa para continuar a luta, sem dúvida, essa atitude implica uma escolha ética. Ao mesmo tempo, a participação e urgência ficam evidentes em suas intervenções: “Vale a pena o risco. E mesmo se a gente não conseguir fugir, tem outros homens nas minas: velhos que estão doentes, mulheres que não estão agüentando. Eles precisam de nós”.²⁶

O gesto de Canoris os devolvem à causa pela qual lutavam. Porém, em seguida, os três são eliminados por Clochet. Como compreender este desfecho construído por Sartre?

²⁵ SARTRE, J-P. **Mortos sem Sepultura**. Tradução Fernando Peixoto. Versão Datilografada, 1977, p. 50.

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

O texto deixa evidente que Jean foi liberado e quando se considera que os militantes deram uma pista falsa para os colaboracionistas, subentende-se que a luta pela Resistência continuaria. Ainda assim, fica o questionamento, qual o significado pode ser associado à morte dos três resistentes? Certamente, não seria o intuito de Sartre transformá-los em “heróis” e menos ainda, explicitar que o orgulho deveria ser a causa de suas ações, caso contrário, não teria a presença da personagem Canoris, a qual pôde dar outro sentido a atitude do grupo, principalmente, quanto a justificativa para o assassinato de François. A análise que este intelectual faz sobre a ocupação pode contribuir com a reflexão.

Nunca, escrevia Sartre em 1944, fomos tão livres quanto durante a ocupação alemã. Quando o veneno nazista penetrava até em nosso pensamento, cada pensamento certo era uma conquista; se uma polícia toda poderosa tentava constranger-nos ao silêncio, cada palavra se tornava tão preciosa quanto uma declaração de princípios; uma vez que estávamos encurralados, cada gesto nosso tinha o peso de um compromisso. [...] O exílio, o cativo, a morte, sobretudo, de que nos esquecemos nos dias felizes, fazíamos deles objetos constantes de nossas preocupações, aprendíamos que não são acidentes evitáveis, nem mesmo ameaças constantes, mas exteriores: tínhamos que ver neles nosso prêmio, nosso destino, a fonte profunda de nossa realidade de homem.²⁷

Assim, a expressão “cada gesto nosso tinha o peso de um compromisso” situa Sartre frente ao momento em que estava inserido e, ao mesmo tempo, permite perceber a singularidade da construção deste texto, onde a atitude dos resistentes demonstra que, até mesmo, o orgulho – sentimento este do qual não foram totalmente vítimas, pois ainda que tiveram uma morte digna de “heróis”, eles haviam, antes, optado pela vida – adquire estatuto de uma postura frente ao mundo. E aquela afirmação de que este sentimento pudesse afastá-los da história, especificada anteriormente, merece ser revista e considerada também sob este ponto de vista.

Nesse sentido, Lucie, Henri e Canoris, os mortos sem sepultura de Jean-Paul Sartre, fazem um apelo: mesmo diante de uma situação desumana como a tortura, ainda é possível construir uma noção de realidade humana, e esta deverá estar sempre aberta para novos embates e novas lutas. E neste mesmo aspecto, os dois conceitos de “liberdade” – abordados anteriormente – ou seja, o homem já nasce livre, mas, ao mesmo tempo, esta liberdade pode-se concretizar ou não na própria História parecem

²⁷ SARTRE, J-P. Apud. JEANSON, F. **Sartre**. Tradução Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 165.

singularizar cada palavra, gesto e atitude desses personagens. “Para Sartre, a revolução tem de ser aceita, se se quiser alcançar qualquer autenticidade pessoal definitiva. E, se aceitar a revolução, então aceitar-se-á também o realismo político e, se necessário, a violência”.²⁸

Enfim, no texto visualiza-se que toda a tortura a que foram submetidos colocou a causa inicial – luta a favor da Resistência Francesa – em até certo ponto, no segundo plano e, talvez, a afirmação de Sábato Magaldi sobre *Os Seqüestrados da Altona*: “Parece que as personagens vêm à cena depois de ler um tratado de filosofia do próprio Sartre”²⁹ possa também ter um certo sentido em *Mortos sem Sepultura*. É realmente complexo separar a Filosofia e Dramaturgia neste autor. Mas, mesmo as suas digressões filosóficas, percebidas na ficção, estabelecem e propiciam a visibilidade de uma realidade humana, a qual foi desenvolvida num período contraditório e conturbado, e devido a isso estão repletas de singularidades.



www.revistafenix.pro.br

²⁸ WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Tradução de: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 242.

²⁹ MAGALDI, S. Sartre, dramaturgo político. In: _____. **Aspectos da dramaturgia moderna**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1964, p. 117.