



## Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2019)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

---

### ***Weiss e Géricault: A história como parte da memória ativa para servir o futuro***

Manuel Silva Pereira 

---

#### **Como Citar | How to cite:**

Pereira, M. S. (2018). Weiss e Géricault: A história como parte da memória ativa para servir o futuro. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (50), 95-110. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1490>

#### **Editor | Publisher:**

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

#### **Direitos de Autor | Copyright:**

*Esta revista oferece acesso aberto imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.*

Weiss e Géricault:  
A história como parte da memória ativa  
para servir o futuro

Weiss and Géricault  
History as part of active memory  
to serve the future

**Manuel Silva Pereira**

Instituto Universitário de Lisboa  
Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa - ISCTE - IUL  
Centro de Investigação e Estudos em Sociologia - CIES IUL  
mpsp10@gmail.com

## Resumo

Os naufrágos do *Medusa* e os testemunhos de Auschwitz convergem numa “estética da resistência”. Propõem uma espécie de julgamento da História, iluminando as forças que a impelem, ou recuperando acontecimentos que a hegemonia oficial quis esquecer. A realidade, por mais mascarada, pode ser explicada ao mínimo pormenor, escreve Weiss, enquanto a “pilha repelente de corpos” celebra Géricault, apesar da “afronta à autoridade, a negação da piedade oficial e do gosto popular, e em nada contribuir para o orgulho pátrio” (Hagen 2003, 375).

Na pintura-documento – a queda de Napoleão Bonaparte reinstalou no poder a dinastia dos Bourbons, na pessoa de Luis XVIII – e no teatro-documento – a “aberração infeliz”, no discurso político sobre o Holocausto, começou a ser investigada na Alemanha mais de uma década após o final da II Guerra Mundial – pulsa “um senso de descoberta, a procura de uma explicação, e a natureza elusiva do significado e da verdade: muito mais a ideia de um caminho a percorrer do que a de um ponto de chegada” (Favorini 2008, 79).

A precisão visual e obsessão histórica de Géricault e o teatro político, não-ficcional, de Weiss, são um desafio persistente à consciência individual e à cidadania coletiva.

**Palavras-chave:** pintura-documento; teatro-documento; Théodore Géricault; Peter Weiss

## Abstract

The castaways of the royal frigate *Medusa* and the testimonies of Auschwitz converge in an "aesthetics of resistance". They propose a sort of trial of history, by exposing the forces behind it, or reinstating events that the official hegemony wanted to forget. The reality, whatever the obscurity in which it masks itself, can be explained in minute detail, argues Weiss, while the "repellent pile of corpses" celebrated Géricault but “flattered neither Crown

nor cloth, represented an affront to authority, a denial of official piety and popular taste, and did nothing to contribute to the nation's honour " (Hagen 2003, 375)

In the painting-document – the fall of Napoleon Bonaparte reinstalled the Bourbon dynasty, in the figure of Louis XVIII - and the theater-document – the "unhappy aberration" in the political discourse on the Holocaust began to be investigated in Germany more of a decade after the end of World War II - “throb a sense of discovery, of searching for and attempting to fix a meaning, and of elusiveness of meaning and truth: a sense of journey rather than of arrival” (Favorini 2008, 79) .

Géricault's visual precision and historical obsession, and Weiss's non-fictional political theater, are a perpetual challenge to individual conscience and collective citizenship.

**Keywords:** painting-document; theatre-document; Théodore Géricault; Peter Weiss

### “Da fome mais que a dor, pôde a agonia”<sup>1</sup>

Há quase dois séculos que *A Jangada do Medusa* convoca o olhar do visitante do Museu do Louvre, em Paris.

Exposto na sala 700 da ala Denon, contíguo à insondável *Mona Lisa*, de Leonardo, e de *A Vitória de Samotrácia*, que, imponente, encima a escadaria Mollien, o óleo de Théodore Géricault (1791-1824), exposto sem interrupção desde 1824, impacta pelas dimensões monumentais – 4,91 x 7,16 metros – e pela dignidade conferida a uma “pilha repelente de corpos”, na expressão acerba dos críticos presentes na inauguração do Salão de Paris de 1819, onde foi aceite sob o mais inócuo dos títulos, o de *Cenas de um naufrágio*.

O quadro, ícone do Romantismo – pintor e litógrafo, Théodore Géricault “lutou para imbuir a tradição da arte ocidental com a sensação de energia, a sopro do vento e o embate das formas vivas contra a natureza – poderes capazes de abalar as simetrias inertes do livro de regras neoclássico” (Christiansen 2002: 6), documenta um momento único de esperança na saga da fragata real *Medusa*, que partiu do porto francês de Rochefort, em 17 de junho de 1816, com destino a Saint-Louis, no Senegal.

Descrito como o mais rápido e moderno navio do seu tempo, levava por missão reaver dos ingleses parte da colónia africana do Senegal, cedida a França pelo Tratado de Paris de 1814. A bordo seguiam 400 pessoas, a maioria colonos e soldados, bem como o futuro governador do Senegal, o coronel Julien-Désirée Schmaltz.

---

<sup>1</sup> Dante, *Divina Comédia* / *Inferno*, canto XXXIII, 46-75

Ao leme da frota real, composta também pelo navio mercante *Loire*, a corveta *Echo* e o bergantim *Argus*, o comandante Hugues Du Roy de Chaumiers. Com Napoleão caído em desgraça e a monarquia reinstalada no poder, a lealdade aos Bourbons fora desse modo recompensada, relegando para plano secundário o saber e a experiência das artes de marear.

Mar calmo e boa visibilidade não evitaram a tragédia. Encalhado num banco de areia na baía de Arguin, entre as ilhas Canárias e Cabo Verde, frustradas as tentativas para pô-lo de novo a flutuar, de Chaumiers ordenou a evacuação do *Medusa* e o recurso aos seis botes salva-vidas.

Para os 147 que não tiveram lugar foi improvisada uma jangada de 20 por sete metros, feita de tábuas, partes do mastro e cordame. Junto veio a promessa de reboque até à costa, mas seria Sol de pouca dura. Horas depois, por motivos inexplicados, as cordas foram cortadas e a jangada deixada à deriva. No livro em que narram a luta pela sobrevivência, Henri Savigny, médico cirurgião e Alexander Corréard, engenheiro naval, confessam o espanto que causou o abandono, interiorizado apenas “quando perdemos os barcos de vista; nessa altura, a nossa consternação foi extrema”.

Com os poucos mantimentos esgotados e os barris de água perdidos no mar, a luta pela sobrevivência não teve quartel. Na tese doutoral que mais tarde elaborou, titulada “Os efeitos da fome e da sede nos sobreviventes de naufrágios” (1818), o mesmo Savigny, reportando-se ao *Medusa*, detalha as alucinações e o delírio, o motim a bordo e as cenas de canibalismo, vividas logo a partir do terceiro dia de desespero:

Vorazes, aqueles a quem a morte poupou atiraram-se aos cadáveres que cobriam a jangada e cortaram-nos em pedaços, que no mesmo instante devoraram. Muitos de nós recusaram, de início, tocar naquela horrível comida; mas, cedendo a uma necessidade mais premente do que a da humanidade, vimos neste repugnante repasto o único meio de prolongar a existência (citado em Hagen 2003, 377).

Ao sétimo dia, dos 27 sobreviventes, 12 haviam ensandecido ou estavam gravemente feridos e, ao 15º dia, quando por fim foram resgatados pelo navio *Argus*, apenas 10 puderam agradecer à Providência.

Quando, em setembro de 1816, o relatório oficial que Savigny enviara ao Ministro apareceu publicado na imprensa – primeiro no *Journal des Débats* e, quatro dias depois, em tradução, no britânico *The Times* - o escândalo público rebentou, forçando a demissão do governante e de duas centenas de oficiais da Marinha.

Ao contrário do derrube de Napoleão, que pouco ou nenhum impacto terá tido em Géricault, o drama dos naufragos do *Medusa*, como descrito por Savigny e Corréard, mobilizou o pintor, que nele anteviu a possibilidade de, aos 27 anos de idade, conquistar o reconhecimento de que se julgava merecedor.

Para tanto, segundo o biógrafo Charles Clément (1868), Géricault compilou “um verdadeiro dossier sobre o naufrágio, repleto de provas e documentos autênticos” (Christiansen 2002). Obcecado com a precisão e o detalhe históricos, o artista entrevistou os sobreviventes, fez construir um modelo à escala da jangada – para o que se transferiu para um atelier mais espaçoso – viajou pelo Havre para experienciar as tempestades e os maremotos, observou o movimento das ondas no canal da Mancha, fez visitas frequentes à morgue do hospital Beujon, para melhor constatar a tonalidade muscular dos cadáveres, e chegou a pedir de empréstimo, a um manicómio, a cabeça de um morto, para reproduzir com fidelidade a sua expressão.

Ao fim de 18 meses de gestação, *A jangada do Medusa* ficou concluída. Em lugar das cenas de canibalismo, do motim violento ou da exaltação no resgate, Géricault preferiu figurar o momento de esperança que o avistamento do *Argus* despoletou. Ainda que muito ao longe e quase a dissolver-se na linha do horizonte, a esperança e otimismo que despoletou nos sobreviventes – no vértice da pirâmide em que os corpos se agrupam, um negro, de costas nuas, agita o que sobra da camisa esfarrapada – contrastam com o desespero e a morte dos que não conseguiram resistir.

Com mais figuras retratadas do que as que seriam resgatadas, o quadro de Géricault incorpora uma paleta contrastante de emoções, da loucura e do desespero – no plano inferior do quadro, quase ao centro, um dos cantos da jangada como que entra pelos olhos dentro, incitando-nos a saltar para bordo – à ansiedade e expectativa do salvamento.

Original e inovador, poderoso e desconcertante, *A Jangada do Medusa* não trouxe a Géricault o aplauso que ansiava. Nas palavras de Lorenz Eitner, na obra seminal que lhe dedicou em 1972,

rodeado de peças de altar e pálidas histórias, a representação de um martírio viola todas as regras...é uma afronta à autoridade, a rejeição da piedade oficial e do gosto popular, e em nada contribui para o orgulho pátrio. Nem cristão, nem clássico. Nem edificante, nem elegante. Para a maioria dos visitantes do Salão de Paris, a Jangada do Medusa impressiona ao mesmo tempo que repele e, quanto aos críticos, não sabem o que fazer dela, (Christiansen 2002, 16),

confusos como ficaram com o seu autêntico significado: obra de realismo histórico ou alegoria política?

## Memória e Crueldade

“O estudo da pele morta”, que durante um ano e meio obcecou Géricault, foi intuído por Peter Weiss (1916-1982) como vontade em “intervir no sistema de eliminação e destruição”.

Para W.G. Sebald (2014, 101), a visão do pintor-cineasta-novelistas e dramaturgo alemão, explicitada no segundo volume de *A Estética da Resistência* – uma década de escrita, quase mil páginas, agrupadas em três volumes, publicados em 1975, 1978 e 1981<sup>2</sup> – entra em “contradição com as motivações que, em última análise, determinam o efeito que uma obra de arte provoca: o facto de a fisicalidade ser muito esculpida e a sua “natureza” perceptível sobretudo na fronteira indistinta da transcendência”.

Em *Dissecção*, um dos quadros de Weiss em que a anatomia humana é tema<sup>3</sup>, a afinidade com os mortos é

Estimulada por um desejo de conhecimento, mas implicando também uma ocupação libidinosa do objeto dissecado, leva a suspeitar que o tratamento pictórico, num caso como o de Géricault, exemplo de prática extremista da arte que também Weiss subscreve, é em última análise equivalente a uma tentativa de o indivíduo, horrorizado com a vida humana, se livrar de si próprio, mediante sucessivos atos de destruição. Desse ponto de vista, a massa negra da obra de Théodore Géricault, para o qual a primeira pessoa narradora de *Aesthetik des Widerstands* se transfere, porque lhe parece representar todos os níveis em que ‘a efemeridade da vida tem as suas raízes’ (vol. II: 31), corresponderia ao texto da própria *Aesthetik*, esse romance genuinamente catastrófico no qual, com um dilacerante sentido sistemático, Peter Weiss destruiu o que sabia ser a pouca vida que lhe restava” (idem 2014, 102).

Para o ensaísta e crítico literário, toda a obra de Weiss é pensada como uma visita aos mortos. Em “O coração contrito. Sobre a memória e crueldade na obra de Peter Weiss”<sup>4</sup>, o autorretrato pintado em 1940 – “O Vendedor Ambulante” (*Der Hausierer*) – permite-lhe

<sup>2</sup> Peter Weiss faleceu seis meses após a publicação do terceiro e último volume.

<sup>3</sup> Ao contrário de Rembrandt – “a dissecção de um corpo enforcado no interesse de ideais mais altos” – no “quadro anatómico de Weiss não se tem a certeza se o pintor se imaginou submetido ao processo que mostra, ou se, como Descartes... pensou poder descobrir o segredo da máquina humana... assunto a que volta uma e outra vez” (Sebald 2014, 101).

<sup>4</sup> Traduzido do inglês em *História Natural da Destruição*, mas republicado pela editora Quetzal em “*Corpo Santo*”, com tradução de Telma Costa, a partir do alemão.

fundar a “necessidade do artista em entrar na morada daqueles que já não vivem à luz do dia”, a começar pelos seus “próprios mortos”: a irmã “que morreu tão tristemente jovem e lhe assombrava o espírito”; Uli Rothe, o amigo-de-peito “cujo cadáver deu à costa nas praias da Dinamarca”; os seus pais, “de quem nunca chegou a despedir-se”; e “todas as outras vítimas da História que se tornaram pó e cinzas” (idem 2014, 97).

A “luta contra a arte de esquecer” – expressão reiterada por Weiss nos seus livros de notas (*Notizbücher 1960-1971*) – que se traduz “na transferência constante da memória para caracteres escritos”, é, assim, uma marca indelével de todo o processo de escrita, tornando patente que “a memória abstrata dos mortos de pouco serve contra a atração da amnésia, senão exprimir também simpatia, para além da mera compaixão, no estudo e reconstituição do momento concreto da dor”.

Ainda com Sebald, “o eu artístico envolve-se também pessoalmente nessa reconstrução, empenhando-se como quer Weiss em erguer um memorial, e é a natureza dolorosa deste processo que garante, pressupõe-se, a continuidade da memória” (idem 2014, 97).

A tarefa de memorização, vide contra “os esquecimentos da História e, em particular, contra a História oficial que tende a esquecer os vencidos” é, também, reconhecida por Inez Hedges (2006, 69) como uma das três linhas de força de *A Estética da Resistência*, a par da reflexão sobre o modo como as artes visuais e a literatura podem divergir de “configurações políticas e culturais hegemónicas, fomentando em última análise a resistência”, e do “crescimento interior do herói” (cujo nome nunca é mencionado), que é a única personagem ficcional do *Bildungsroman*.

Tecida através de conversas informais com familiares, amigos, colegas ou camaradas-de-armas, a história e ação da Esquerda europeia entre 1918 e 1945 (de Marx a Engels e ao pós-guerra, em geografias distintas como a Alemanha e Suécia, a União Soviética, a França e a Espanha) surge, na escrita “à Saramago” de Weiss – parágrafos longos, sem pontuação, intercalando narradores e períodos históricos diversos, resultando numa mescla de passado e presente, de discurso direto e fluir descritivo – como fator da memorização necessária à reconstrução de um mundo pós-fascista, que enfim “ponha termo à opressão da classe operária” (idem).

Vista como o culminar do esforço em articular a relação entre sociedade, política e arte, à luz das experiências históricas e culturais mais marcantes do século XX – por um lado, o fascismo, a guerra civil de Espanha, a revolução de outubro, os movimentos de libertação

do Terceiro Mundo, a guerra do Vietname; por outro, o dadaísmo, o surrealismo e o expressionismo, a arquitetura de Gaudí, a literatura de Kafka e Mayakovski e o teatro de Piscator e Brecht (“arte degenerada”, diziam os nazis!) – sem esquecer as fascinantes reflexões sobre Cervantes, Heine ou Holderlin, Thomas Mann ou Rimbaud, Bruegel, Picasso ou Van Gogh e, claro, Dante e a *Divina Comédia*, a prosa visualmente evocativa de Peter Weiss recupera para a atualidade a memória do passado, “incitando o leitor a proceder de igual modo sempre que reflete sobre o (seu) presente”.

Na verdade, o passado importa aos combates do presente.

Alemanha, 22 de setembro de 1937. Hitler é chanceler do Reich. Meses antes, a Luftwaffe bombardeia Guernica.

Frente ao friso, em baixo-relevo, do altar de Pérgamo, que documenta a mítica batalha entre os Deuses do Olimpo (os vencedores) e os gigantes, filhos de Gaia, que se rebelaram contra Zeus em defesa dos seus irmãos os Titãs (os vencidos), os três amigos que protagonizam o início do romance – o narrador (operário), Coppi (membro do partido comunista ilegalizado) e Heilmann (o mais novo, ainda aluno de liceu), ativos e empenhados na resistência antifascista – observam “a expressão neutra dos Deuses vitoriosos, contrastante com a dor e o sofrimento das caras dos rebeldes derrotados”, e bem assim a presença/ausência de Hércules que, após ter ajudado os Deuses na vitória, desceu à terra para cumprir os “doze perigosíssimos trabalhos” e assim se redimir do horrendo crime cometido, o assassinato dos seus próprios filhos.

Da constatação feita, não só o friso se revela aos seus olhos como exemplo de uma estética da resistência – e ato intencional de criação “na representação do sofrimento da população oprimida em obra escultórica comissionada pela elite” – como Hércules encarna a figura do libertador, exemplo a adotar para quem, como eles, se acham comprometidos na resistência antifascista.

A circunstância de quase nenhum traço do herói-libertador ter sobrevivido – apenas uma pata de leão, na parte este do friso, vizinha a Zeus, aponta para a possível figuração de Hércules – é assumida pelos três amigos como sinal de que devem ser eles a preencher o lugar (Hedges 2006, 71).

Anos mais tarde, na Berlim do pós-guerra, o narrador de *A Estética da Resistência* revisita o friso do altar de Pérgamon. Hércules permanece “desaparecido” e nenhum Messias veio ocupar o seu lugar. É ao próprio narrador, e a outros como ele, que agora cabe a obrigação de lutar pela libertação.

## Aprender a ver com novos olhos

Em *A Investigação* quase nada acontece. De pé ou sentados, os atores limitam-se a descrever o que viveram ou presenciaram. O drama advém do confronto entre testemunhas e réus, e da permanente entrada e saída de palco das vítimas. Ouve-se mal o que dizem, o esforço para compreender cansa ou frustra-nos, mas o ir-e-vir parece infindável. A peça dura quatro horas. É insuportável. Não pode ser outra coisa senão insuportável.

O sentimento incita Paul Gray (1966) a questionar o dramaturgo, na entrevista que lhe faz no Outono de 1966: a sua intenção foi punir os espetadores? Não, reage Weiss. “Se quero alguma coisa é que os espetadores ouçam com cuidado, mantenham-se acordados, não hipnotizados, vivos e despertos, para dar resposta às questões que a peça coloca”.

Peter Weiss visitou Auschwitz apenas em dezembro de 1964. Tinha 48 anos. No ensaio *Mein Ortschaft* (O meu lugar) <sup>5</sup> reflete sobre a sua identificação com as vítimas, a noção de pertença e o lugar que lhe cabe no mundo, ele que desde sempre viveu e se sentiu exilado <sup>6</sup>.

Nascido durante a primeira Grande Guerra, em Nowawes, hoje Potsdam, filho de pai judeu e mãe cristã (quando atriz, chegou a trabalhar com Max Reinhardt), Peter Ulrich Weiss começou por ser cidadão austro-húngaro, como o seu pai, para em seguida ser-lhe atribuída a nacionalidade checa, um país que lhe era totalmente desconhecido, cuja língua não falava e onde viveria muito mais tarde por curto período de tempo.

Passou a infância em Bremen (1919-1929) e a adolescência em Berlim (1929-1935), onde, por ser um estrangeiro, nunca foi forçado a fazer a saudação nazi. Em 1935 emigrou com os pais para Inglaterra, primeiro para Chislehurst e depois para Londres, para estudar pintura. Dois anos mais tarde encontra-se em Varnsdorf, no norte da Boémia, perto da fronteira com a Alemanha. É ali que inicia a correspondência com o escritor Herman Hesse, que irá visitar, no Verão de 1937, a Montagnola, no Ticino suíço. O encorajamento de Hesse foi determinante da carreira literária de Weiss.

<sup>5</sup> Inserido em *Rapporte*, coletânea de textos de Peter Weiss, editado em 1991 pela Suhrkamp Verlag e, em língua inglesa, em 1967, com tradução de Christopher Middleton.

<sup>6</sup> Escrito após a estreia de *Marat-Sade* no Schiller Theater (29 de abril) e o início dos julgamentos de Frankfurt, cujas atas darão corpo à *Investigação*. A “procura de retidão moral e certeza ideológica” adquire ainda maior nitidez na intervenção que faz, em abril de 1966, no encontro do “Grupo 47” na Universidade de Princeton, nos E.U.A. e na polémica sobre o Terceiro Mundo, que trava com Magnus Enzensberger nas páginas da edição de julho desse mesmo ano do jornal cultural *Kursbuch*, porta-voz dos movimentos de protesto da década de 60 na Alemanha.

Em outubro de 1938 os nazis ocupam a Checoslováquia, meses após terem invadido a Áustria. De novo em fuga, os pais refugiam-se na Suécia, para onde Peter Weiss rumo em janeiro de 1939. Em 1946 adquire a nacionalidade sueca, fala e escreve na língua de adoção e ali permanece até ao fim dos seus dias, filiando-se no partido comunista (1946) e envolvendo-se com os movimentos independentistas em Angola, África do Sul e América Central e com a luta de libertação do povo vietnamita. É também na Suécia que casa, tem filhos, expõe e ganha crédito como artista plástico, e onde elabora parte significativa dos seus artigos, ensaios, romances e peças de teatro.

Todos estes lugares foram, porém, “lugares de trânsito...cidades onde morei, em cujas casas vivi, ruas por onde andei, habitantes com quem falei, mas todos sem contornos particulares – fundiram-se uns nos outros, formam parte de um único e mutante mundo exterior...E só este lugar, que há muito conhecia, mas que só muito mais tarde visitei, é diferente e especial para mim” (Weiss1965). Um lugar...

a que estava destinado, mas a que consegui furtar-me a viver. Um lugar com que não tinha relação alguma, exceto que o meu nome estava na lista de pessoas que era suposto enviar para aqui, para sempre.... Estou aqui de minha livre vontade. Não fui descarregado de um comboio. Não fui espancado neste lugar. Cheguei vinte anos mais tarde.... Foi por aqui que eles caminharam, com passo lento, chegados de todas as partes da Europa, foi este o horizonte que viram, estes os álamos, estas as torres de vigia, com o sol a refletir-se nos vidros das janelas, esta a porta, por onde entraram para os quartos banhados de uma luz ofuscante, e onde não havia chuveiros, apenas colunas quadradas de metal, estas as paredes entre as quais morriam em súbita escuridão, com o gás injetado por buracos. E estas palavras, este conhecimento, nada diz, nada explica.... Agora ele está apenas sentado num mundo desaparecido. Nada mais há a fazer. Por instantes, o silêncio prevalece. Então, sabe que ainda não acabou... (White 1999, 98).

O extermínio em massa levado a cabo pelos nazis em Auschwitz-Birkenau, como nos demais campos de concentração, “persegue” Weiss por mais de duas décadas, não tendo o “lugar diferente e especial”, que “descobre” ao vivo, pela primeira vez, em 1964, sido o bastante para tornar nítida, como ansiava, “o sentimento de pertença a um mundo que não fora o seu”, uma experiência histórica para ele irre recuperável. Nas palavras de Nicolas John White (1999, 99), “enquanto as injustiças do passado ficaram sem punição, as injustiças do presente interpelavam a consciência”, que irá encontrar na empatia com o sofrimento universal, onde quer que ele esteja, na solidariedade com todos os oprimidos pelo capitalismo, o alimento ideológico que *A Investigação* privilegiará.

Tal como em Brecht, para quem o “embrulho” literário do holocausto seria inaceitável, também Weiss rejeita a mistificação da história e a possibilidade de figurar em palco o campo de concentração ou o julgamento do “Processo-crime contra Mulka e demais” (*Strafsache gegen Mulka und andere*), que decorreu em Frankfurt, entre dezembro de 1963 a agosto de 1965<sup>7</sup>.

Em seu lugar, Weiss quis uma investigação científica sobre a realidade de Auschwitz, “para mostrar aos espetadores, com o máximo detalhe, o que aconteceu exatamente”. E explica...

A imensa quantidade de material que reuni em Frankfurt foi agrupada em 11 blocos, apresentados uns a seguir aos outros. Cada bloco é uma unidade fechada. Há esculturas modernas que não são abstratas nem figurativas.... Há esculturas que são apenas um conjunto de tubos, arrumados num espaço, sem significado especial. Parte de Auschwitz é, para mim, a mesma coisa, algo de muito pesado, que aconteceu e que não se consegue compreender. Quando deparamos com as ruínas das câmaras de gás, vemos que são pesados blocos de cimento ou de ferro ou de aço, revestidos já de ervas daninhas. Quase não se conseguem ver, mas são pedaços da nossa realidade. Quis relembrar esta sensação por ser impossível pôr em palco acontecimentos como estes, de pedir a atores para “representarem” o campo de concentração. Trabalhei tão só com as palavras, as palavras das vítimas, para que ecoem em nós e as possamos investigar (entrevista a Gray 1966)

Escrito entre 1964 e 1965, *A Investigação, oratório em 11 cantos* – cada canto é subdividido em três partes, como na *Divina Comédia*, de Dante – questiona “a fragilidade e possibilidade da verdade...acentuando e problematizando a justaposição entre uma forma tradicional de arte e a documentação substanciada da violência” (Berwald 2003, 23).

Com a adjetivação reduzida ao mínimo e uma descrição muito pormenorizada dos fatos, Weiss condensa e alterna, em prosa ritmada, os testemunhos das vítimas e os comentários apologéticos, quando não cínicos, dos acusados, sobre as experiências médicas, a tortura e os assassinatos em massa cometidos durante anos em Auschwitz. Ler a peça, ou vê-la em palco, é “emocionalmente exigente”, uma vez que o leitor ou o espetador “é confrontado com um drama que recusa teatralizar uma intriga ou oferecer um tipo de satisfação moral, à maneira de Hollywood” (*idem*. 24)

Num artigo sobre “O cómico e a violência. A Autoridade da vítima”, António Sousa Ribeiro (2017, 454) constata em *A Investigação* que “quem ri são os acusados, que contam,

<sup>7</sup> A relutância em perseguir judicialmente os responsáveis nazis deu lastro a um dos maiores escândalos do pós-guerra na Alemanha e na Áustria. Apenas em 1958, com mais de uma década decorrida sobre o final da II Guerra, foi possível iniciar as investigações sobre a “aberração infeliz”, ‘como o Holocausto era designado pelos círculos políticos oficiais alemães.

uns aos outros, anedotas sobre os sobreviventes, e não as testemunhas, cujas declarações se processam estritamente no registo da seriedade profunda da recordação da violência sofrida”. Neste caso, conclui, “o humor é utilizado como instrumento de caracterização da abjeção moral dos criminosos”.

Estreada em 19 de outubro de 1965, em 17 palcos da Alemanha Ocidental e de Leste – um mês depois, em carta aberta, Weiss sairá em defesa pública do cantautor Wolf Bierman, censurado e perseguido de forma violenta na RDA – *A Investigação* teve encenação de Erwin Piscator e música de Luigi Nono, titulada *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, uma obra para voz e fita magnética.

### Arte como Memória e Autoconsciência

A ideia lukacsiana de arte como memória e autoconsciência da Humanidade é perfilhada por Weiss em *A Estética da Resistência*. As personagens do romance, que a edição em Portugal teima em esquecer, intuem a necessidade de (re)interpretar o presente através de obras de arte do passado.

Para o materializar, as palavras revelam-se, todavia, mais poderosas que as imagens. Ao agradecer o prémio Lessing com que foi distinguido pela cidade de Hamburgo, em 1965, Weiss argumenta que “as imagens resignam-se à dor; as palavras vão à procura da razão da dor”.

Titulado “*Laokoon oder Uber die Grenzen des Sprache*”, (Laocoon ou os limites da linguagem), o discurso elabora sobre a escultura “Laokoon e os filhos” – o ícone prototípico da agonia humana na arte ocidental – mas encaminha-nos, também, mesmo se de modo indireto, para *O Sacrifício de Ifigénia*, de Tímanes de Sicião (século IV a. c.), uma obra em que o pintor escolhe figurar “a dor no seu grau mais alto, mas precisamente sem a revelar, pois a cabeça de Agamenon, o pai desesperado, foi coberta por um pano” (Buch 2008, 245).

Entre a pintura-documento de Géricault e Tímanes, e o teatro-documento de *A Investigação*, há um caminho percorrido <sup>8</sup>, que Piscator iniciou em 1925, com a peça de *agit-prop* “*Trotz alledem!*” (Apesar de tudo), “a primeira vez que um texto e uma encenação assentaram unicamente em documentos políticos” (Jensen 2012; Irmer 2006).

Piscator “colou” discursos, artigos, recortes de jornal, panfletos, fotografias, sequências de filmes da I Grande Guerra e da Revolução de Outubro e cenas e personagens

<sup>8</sup> “A ideia, revolucionária, do teatro contribuir para a mudança social, e de se organizar como plataforma política (fazendo uso de estudos sociológicos), é associada ao movimento da Nova Esquerda, na década de 60, mas encontra raízes na tradição do teatro alemão, interrompida pelo Terceiro Reich” (Irmer 2006, 18)

históricas, e misturou tudo com música, um elenco vasto e um palco rotativo, para dar corpo a um grande espetáculo multimédia. Em “Teatro Político” (1980), o encenador clarificou o propósito: “quis mostrar a ligação entre os acontecimentos em palco e as forças da história. Não é por acaso que a substância dos fatos adquire proeminência em cada peça. É dos fatos, e apenas deles, que os constrangimentos e os mecanismos que determinam a vida emergem, dando um significado mais profundo aos nossos medos íntimos”.

Olhar para a história recente e pôr em cena fatos, politicamente moldados, capazes de interferir na consciência sociopolítica dos espetadores, eis, em síntese, a intenção última de Piscator, a que Weiss dá continuidade, vide a partir do momento em que abandona a “vocação” de cineasta e artista plástico, para se dedicar ao teatro-documento, um teatro que “rejeita a invenção”, que “relata fatos...sem alterar o seu conteúdo, mas estruturando a forma” (Weiss 1995,139).

Das “14 propostas para um teatro-documento”, formuladas por Weiss no rescaldo do sucesso internacional obtido pela *A Investigação*, Kathryn Morris (2014) destaca as 10 que mais influência continuam a ter na dramaturgia alemã pós-milénio, a saber:

- I. O teatro-documento assenta em descrições fatuais, e afasta a inventiva;
- II. Seleciona o seu material segundo um determinado tema político ou social;
- III. A qualidade provém da abordagem e do trabalho de edição dos documentos;
- IV. É mais que reportagem jornalística, pois vai para lá da camuflagem montada pelas fontes de informação oficiais;
- V. Comporta-se como observador e submete os fatos a contraprova;
- VI. Caricatura personagens e simplifica as situações de forma drástica, para potenciar o seu impacto; recorre a vários dispositivos, como canções, coros, pantomima, máscaras, música, efeitos sonoros e comentários;
- VII. Toma partido...;
- VIII. Para maior eficácia, deve atuar fora do quadro teatral tradicional, demasiado submetido a controlo oficial, e entrar nas fábricas, escolas, recintos desportivos e espaços públicos;
- IX. É viável, apenas, no contexto de um grupo de trabalho com sólida formação política e sociológica;
- X. Opõe-se à ideia de absurdo. Para o teatro-documento, a realidade, por mais mascarada que se apresenta, pode sempre ser explicada nos mais ínfimos detalhes.

Levadas a palco, as funções / intenções do teatro-documento “convidam” os atores à contenção gestual, à inflexão neutra, à objetividade da ação, tudo para que a integridade documental fique preservada e o espetador foque a atenção na re-apresentação dos fatos, em

lugar de, à maneira naturalista, tornar crível a composição, pelos atores, dos acontecimentos ou personagens da História.

Trajos de uso corrente, transição de cenas com recurso a um narrador, ou a objetos muito simples, sobriedade nos adereços, alternância de papéis por um mesmo ator, pontuação das falas por sons e música interpretada ao vivo em cena, e flexibilidade na construção cenográfica, para fácil adequação à tipologia dos espaços cénicos, são recursos técnicos a potenciar, como recomendados por Weiss, no seu outro “canto”, o do “Papão Lusitano” que, no Portugal pré e pós-abril, foi primeiro censurado, para em seguida ser aclamado.

Num mundo onde o *spin* e as *fake news* instilam suspeição e desconfiança no mais incauto otimista, onde a descoberta da verdade soçobra tantas vezes perante a sofisticação da mentira, o ressurgimento do teatro-documento, que floresce na dramaturgia e em palcos um pouco por todo o mundo, parece satisfazer a premência sentida em “entender e ir ao fundo, saber mais e melhor, lembrar, interpretar o sentido e reagir ao momento histórico” (Dawson 1999:17)

Sem prejuízo da natural evolução da fórmula, a integridade e autenticidade do teatro-documento assenta sobretudo no processo editorial, na coleta e seleção do material, na objetividade e isenção dos critérios que lhe subjazem. Sem esquecer que no devir dos acontecimentos históricos se encontram sempre seres humanos.

Como lembra Hammarlund (2009), quando reflete sobre fronteiras e identidade em *A Estética da Resistência*, de Weiss, podemos concentrar-nos no contexto e reconstruí-lo com recurso a fontes confiáveis e provadas ou, com base nas mesmas fontes, recompor as ações praticadas no passado. Só que “os humanos não agem de modo aleatório, nem como marionetes, que reagem quando os fios são puxados”

Os seres humanos podem atuar de forma não intencional, ou após decisão estudada, mas “descrever, ou analisar comportamentos humanos sem ter em linha de conta a consciência, resulta, na prática, numa história cheia de lacunas”.

O quadro de Géricault e as peças-documento de Weiss, reunidos numa estética da resistência, são, assim, um desafio permanente à consciência individual e à cidadania coletiva.

## Bibliografia

Bathrick, David. 1986. "The Theater of the White Revolution is Over": The Third World in the Works of Peter Weiss and Heine Muller, in *Blacks and German Culture: Essays*, Wisconsin workshop (15<sup>th</sup>:1984: Madison, Wis.) Acedido em <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/German/German-idx?type=article&did=German.BlaAn.i0012&id=German.BlaAn&isize=M>

Berwald, Olaf. 2003. *Introduction to the Works of Peter Weiss*. Rochester, NY: Boydell & Brewer.

Buch, Robert. 2008. "The Resistance to Pathos and the Pathos of Resistance: Peter Weiss." *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 83:3, 241-266. Acedido em <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/GERR.83.3.241-266>

Christiansen, Rupert. 2002. *The Victorian Visitors: Culture Shock in Nineteenth-Century Britain Paperback*. New York, NY: Grove Press.

Clément, Charles. 1868. *Géricault, Étude Biographique et Critique avec le Catalogue Raisonné de l' Oeuvre du Maître*. Paris: Didier & Cie, Libraires-Éditeurs. Acedido em <https://books.google.fr/>

Cohen, Robert. 1993. *Understanding Peter Weiss*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.

Dawson, G.F. 1999. *Documentary Theatre in the United States: An Historical Survey and Analysis of its Content, Form, and Stagecraft*. Westport, Conn: 63.

Eitner, Lorenz. 1972. *Géricault's Raft of the Medusa*. New York: Phaidon.

Favorino, Attilio. 2008. *Memory in Play: From Aeschylus to San Shepard*. Palgrave Studies in Theatre and Performance. New York, NY: Palgrave MacMillan.

Hagen, Rose-Marie e Rainer. 2003. *What Great Paintings Say*. vol. 2. Koln: Taschen.

Hammarlund, KG. 2009. "Between the Mirror and the Wall: Boundary and Identity in Peter Weiss' Novel Die Aesthetik des Widerstands." In KG Hammarlund (ed.) *Borders as Experience*, 117-129. Halmstad: Halmstad University.

Harris, Beth and Steven Zucker. *Théodore Géricault Raft of the Medusa*. Acedido em <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-france/v/g-ricault-raft-of-the-meduda-1818-19>

Hedges, Inez. 2006. "The Aesthetics of Resistance: Thoughts on Peter Weiss." *Socialism and Democracy* 20:2, 69-77. Acedido em <http://sdonline.org/41/the-aesthetics-of-resistance-thoughts-on-peter-weiss>

Irmer, T. 2006. "A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany." TDR: The Drama Review, 50 (3)16-28. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/4492692>

Jensen, Athene Claire. 2012. *The Starlight Ballroom: A Documentary Drama. From Conception to Production*. Hamilton, New Zealand: The University of Waikato. Acedido em <http://research.commonswaikato.ac.nz/>

Mendelsohn, Meredith. 2015. *Why Géricault's Raft of the Medusa Captured the Minds of Frank Stella, Jeff Koon, Max Ernst, and so Many More*. Acedido em <https://www.artsy-net/article/artsy-editorial-why-has-this-painting-inspired-so-many-contemporary-artists>

Morris, Kathryn. 2014. *Documentary Theatre: Pedagogue and Healer with their Voices Raised*. Acedido em [https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A13481/datastream/OBJ/view/Documentary theatre pedagogue and healer with their voices raised.pdf](https://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A13481/datastream/OBJ/view/Documentary+theatre+pedagogue+and+healer+with+their+voices+raised.pdf)

Munk, Erika, Peter Weiss e Paul Gray. 1966. *A Living World. An Interview with Peter Weiss*, The Tulane Drama Review, vol.11, Nr. 1, pp 106-114. MIT Press Stable. Acedido em <http://www.jstor.org/stable/1125270>

Piscator, Erwin. 1980. *The Political Theatre*, London: Eyre Methuen.

Ribeiro, António Sousa. 2017. "O Cómico e a Violência. A Autoridade da Vítima", In *The Edges of One of Many Circles, Homenagem a Irene Ramalho Santos*, edited by Isabel Caldeira, Graça Capinha e Jacinta Matos, vol. I, 449-461. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Savigny, Jean Baptiste Henri. 1818. *Observations sur les effets de la faim et de la soif éprouvées après le naufrage de la frégate du Roi la Méduse en 1816*. Thèse de médecine de Paris n° 84.

Acedido em <http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/resultats/index.php?cote=TPAR1818x084&do=pdf>

Savigny, Jean Baptiste Henri e Alexander Corréard. 1818. *Narrative of a voyage to Senegal in 1816: undertaken by order of the French Government ...* / London: Printed for Henry Colburn, 1818. Acedido em <https://catalog.hathitrust.org/Record/102287888>

Sebal, Winfried George. 2014. *Corpo Santo*. Lisboa: Quetzal Editores.

Weiss, Peter. 2005. *The Aesthetics of Resistance*. vol. I. Durham and London: Duke University Press.

Weiss, Peter. 1995. "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre." In *Voicings: Ten Plays from Documentary Theatre*, edited by A. Favorini, 139-143. Hopewell, NJ: The Ecco Press.

Weiss, Peter. 1981. *Notizbücher 1971–1980*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Weiss, Peter. 1979, 1981. *Die Ästhetik des Widerstands*. vol. II e III. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Weiss, Peter. 1965. "My Place." *Encounter*. vol. XXV, nr. 6, 3-7.

White, Nicholas John. 1999. *In the Absence of Memory? Jewish Fate and Dramatic Representation: The Production and Critical Reception of Holocaust Drama on the London Stage 1945-1989*. Acedido em <http://openaccess.city.ac.uk/7748/>

### **Nota biográfica**

Manuel Silva Pereira é Doutorado em Ciências da Comunicação pelo Instituto Universitário de Lisboa - Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE-IUL, 2018); Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação (ISCTE-IUL, 2013); Licenciado em Direito (Faculdade de Direito de Lisboa, 1973); Jornalista. Diplomata. Investigador.

**Orcid ID:** 0000-0002-9148-6602

**Morada institucional:** Av. das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa Portugal

Recebido | Received 14 10 2018

Accite | Accepted 20 10 2018