

# ÉTICA E EDUCAÇÃO SÓCIO-POLÍTICA NO TEATRO DOCUMENTAL

---

Edina Boniatti <sup>1</sup>  
Eliane Brenneisen <sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste estudo, busca-se investigar os procedimentos formais próprios da convenção estética documental no teatro, visto que são esses procedimentos que permitem ao autor assumir uma postura ética ao se voltar para o reconhecimento dos mecanismos sociais, culturais, políticos e econômicos que movem a ação dos homens na sociedade, atribuindo à arte uma missão educadora que torne possível o transformar desses mecanismos. Para tanto, parte-se do cotejo dos textos dramáticos documentais “O Caso Oppenheimer” (1964) de Heine Kipphardt, “O Vigário” (1965) de Rolf Hochhuth, “O Interrogatório” (1970) de Peter Weiss, “O Crime de Aldeia Velha” (1967) e “O Inferno” (1967) de Bernardo Santareno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Documentário, educação sócio-política, ética.

**ABSTRACT:** This study investigates the formal procedures of the theater’s documentary aesthetic convention, remembering that these procedures are the motivation that allows the author to assume an ethical posture coming to the recognition of the social, cultural, politics and economics mechanisms that move the men’s action in the society, attributing to the art an education mission that makes possible the transformation of this mechanisms. For this, it’s worked through the comparison of the documentary dramatic texts “O Caso Oppenheimer” (1964) by Heine Kipphardt, “O Vigário” (1965) by Rolf Hochhuth, “O Interrogatório” (1970) by Peter Weiss, “O Crime de Aldeia Velha” (1967) and “O Inferno” (1967) by Bernardo Santareno.

**KEYWORDS:** Documentary, social-political education, ethic.

## INTRODUÇÃO

A literatura documentária constitui-se enquanto gênero, no teatro, na poesia, no romance, no cinema e nas peças radiofônicas, nos anos 1950 a 1970. Trata-se de uma manifestação artística que, ao apropriar-se de um conteúdo de representação social – explorado de modo sensacionalista pelo *fait divers* – interpõe-se, contestando, em sua organização estrutural e temática, a influência exercida pela mídia.

---

<sup>1</sup> Aluna bolsista/Capes do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu*, Mestrado em Letras – área de concentração em Linguagem e Sociedade da UNIOESTE, campus de Cascavel. E-mail para contato: edinaboniatti@hotmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professora do Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* – Mestrado em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail para contato: brenneis@uol.com.br.

Roland Barthes, em *Crítica e Verdade* (2003), observa que o *fait divers* estrutura-se a partir de uma organização interna que exclui o elemento exógeno. É, pois, próprio de sua estrutura a não remissão ao contexto social, econômico e político em que os fatos se desenvolveram. “Suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace” constrói-se a partir da particularidade do fato, de modo que ele não remete “a nada além dele próprio”. Diante disso, não é necessário conhecer nada sobre mundo “para consumir um *fait divers*” (BARTHES, 2003 p. 58-59), visto que, embora o seu conteúdo não seja estranho ao mundo de que ele participa, ele centra a sua atenção na “monstruosidade” do acontecimento: desastres, cruéis assassinatos, fatos estranhos, raptos, agressões, acidentes, roubos, etc.

Observe-se, portanto, que esse “precioso” material oferecido pela forma fragmentária do *fait divers*, no entrecho social, contribui de modo significativo para o entrelaçar dos fios da vida cotidiana e para contornar os traços de uma cultura cujas sensações, percepções, opiniões, comportamentos, enfim identidades são, em grande medida, através dele forjados. Desse modo, o gênero documentário representa uma réplica a essa fragmentação, pois tenciona apresentar os fatos, problematizando-os no interior do contexto social, cultural, econômico e político em que eles ocorreram. De acordo com Pavis (1999) “o teatro do documento é herdeiro do *drama histórico*”. Ele se opõe a um teatro de pura ficção considerado demasiado idealista e apolítico, e se insurge contra a manipulação dos fatos, manipulando também ele os documentos para fins partidários (1999, p. 387).

Essa proposição representa o ponto de partida para este estudo que se volta, especialmente, para as questões éticas e político-pedagógicas que envolvem a elaboração estética documental no teatro. Assim, parte-se do cotejo dos textos dramáticos documentais *O Caso Oppenheimer* (1964) de Heine Kipphardt, *O Vigário* (1965) de Rolf Hochhuth, *O Interrogatório* (1970) de Peter Weiss, *O Crime de Aldeia Velha* (1967) e *O Inferno* (1967) de Bernardo Santareno, com objetivo de investigar os procedimentos utilizados para que seja possível o alcance de uma visão crítico-analítica dos elementos culturais, políticos e econômicos da sociedade. Isso porque a arte documentária tenciona, através do reconhecimento dos mecanismos que movem a ação dos homens, levar o leitor à auto-reflexão sobre sua atuação no entrecho social, numa missão educadora que torne possível o transformar desses mecanismos.

---

<sup>3</sup> Note-se que o drama histórico mantém-se, ainda, vinculado à mobilização de alguns recursos próprios do gênero melodramático e, embora traga fatos históricos para o seu interior, essa recuperação histórica serve, principalmente, como pano de fundo para a atuação de personagens figuradas pelo modo imitativo elevado; figuradas, portanto, através da perspectiva do mito. Dessa forma, ao contrário do documental, o drama histórico é um tipo de dramatização que não tenciona alcançar a reflexão crítica, mas conduz à ilusão catártica.

A análise de qualquer obra documental, imediatamente, remete o crítico a uma questão que está no cerne dessa produção artística: “por que as questões éticas são fundamentais para” a arte documentária? Substitui-se “arte documentária” por “cinema documentário” e tem-se a pergunta que é o título do primeiro capítulo do livro *Introdução ao documentário* de Bill Nichols. Isso é relevante, visto que ela é usada para introduzir as análises do autor, simplesmente porque todas as discussões teóricas apresentadas sobre o documentário, no decorrer das páginas, giram em torno dela; portanto, toda orientação política e estética que guia o autor de um documentário – pertença ao gênero cinematográfico, teatral ou qualquer outro – está profundamente ligada a essa questão.

Primeiramente, cabe lembrar que em todo documentário<sup>4</sup> de representação social transparece, tanto no conteúdo apresentado quanto na estética formal, o desejo de quem o produziu de fazer com que o leitor ou expectador visualize a matéria de que a realidade social é constituída. Após essa visualização, um outro elemento se inscreve: o documentário está vinculado a uma tradição retórica, de modo que a escolha estética e o conteúdo social apresentado têm um propósito. O forte e profundo vínculo entre o mundo histórico e o documentário delinea-se a partir de um ponto de vista que tenciona oferecer uma direção ao leitor/expectador, acrescentando “uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2005, p. 27). Essa perspectiva traz à baila a idéia de representação que se mostra fundamental na intriga documental.

O documentário engaja-se ao mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. (...) Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. A democracia representativa, ao contrário da democracia participativa, funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses de seu eleitorado. (Na democracia participativa, cada indivíduo participa ativamente das decisões políticas em vez de confiar num representante.) Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor de interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. (...) Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um

---

<sup>4</sup> Toda obra de arte, “mesmo a mais extravagante das ficções” (NICHOLS, 2005, p. 26), torna evidente a cultura em meio a qual foi produzida. Isso mostra que toda forma artística traz algo de documento. Desse modo, pode-se dizer que existem dois modelos prescritos: “(1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social” (NICHOLS, 2005, p. 26). Não há a pretensão, nesse estudo, de estabelecer limites entre ambos e o uso da palavra documentário aqui se relaciona ao modelo (2).

determinado ponto de vista ou de uma determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões (NICHOLS, 2005, p. 28-30).

Note-se que o vínculo a uma tradição retórica acompanha o documentário desde as primeiras experiências realizadas com esse gênero. Já na década de 1920, o cinema soviético, vislumbrando objetivos revolucionários, trouxe experimentações que, ao apropriarem-se de um conteúdo sócio-político, tencionavam alcançar as massas populacionais através da produção cinematográfica. São de grande relevância, naquele contexto, as experiências realizadas por Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. A intenção do trabalho desses cineastas era provocar no expectador novas descobertas, tornando possível a visão de aspectos da realidade não perceptíveis explicitamente. Em *Nascimento do Cine-Olho* (1924), Vertov descreve o “olho” da câmera como o instrumento capaz de captar na realidade aquilo que a miopia do olho humano impede de ver. Sua proposta gira em torno de “pegar a vida em flagrante e ao natural e, em seguida, montá-la com base numa visão da nova sociedade em processo de surgimento” (NICHOLS, 2005, p. 182). Veja-se abaixo como Vertov apresenta o seu Cine-Olho:

“Cine-Olho” como cine análise  
“Cine-Olho” como “teoria dos intervalos”  
“Cine-Olho” como teoria da relatividade na tela, etc....  
(...)  
Por “Cine-Olho” entenda-se “o que o olho não vê”.  
como o microscópio e o telescópio do tempo  
como o negativo do tempo  
como possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias,  
como o comando à distância de um aparelho de tomadas de  
cena  
como o tele-olho  
como o raio-olho  
como “a vida de improviso”, etc.,etc. (VERTOV, 1924, p. 261).

Ainda que Vertov não tenha adquirido status de documentarista e que tenha sido atribuído a John Grierson<sup>5</sup> o título de pai do documentário, especialmente por ter usado esse termo em uma crítica feita ao filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty, é inegável a contribuição da perspectiva através

---

<sup>5</sup> Na verdade Grierson, através de um conteúdo social, cultural e político dentro de sua criação cinematográfica, buscara alcançar, na Inglaterra, a finalidade sócio-educativa da qual os soviéticos já se utilizavam em 1918.

da qual o artista russo direciona a produção fílmica para a dimensão sócio-política que o filme documental tem alcançado na sociedade contemporânea. Observe-se, por exemplo, o filme *Ônibus 174*. Nele, evidencia-se a visão da personagem Sandro – que foi explorada pela mídia durante horas como o protótipo da maldade – numa focalização que busca abranger o homem como matéria que se constitui a partir da coexistência de vários sistemas e teorias, responsáveis pelos seus inevitáveis conflitos psíquicos. Diante disso, como um “microscópio” e um “telescópio do tempo” a montagem fílmica percorre os detalhes de sua vida da infância até o momento do seqüestro. Enquanto as cenas do seqüestro do ônibus figuradas pela mídia são apresentadas, reconstrói-se, por meio de interrupções, a trajetória do menino do morro que tivera sua mãe assassinada frente a seus olhos quando criança, que sobrevivera à chacina da candelária, que estivera em reformatórios desumanos e em mórbidas prisões. Essa reconstrução de sua trajetória de vida é feita através de elementos, por excelência, épicos e que o cinema oferece condições de explorar com magnitude. Assim, de acordo com o que o discurso de Sandro, apresentado pela mídia, sugere – proferido aos gritos pela janela do ônibus – surgem na tela notícias publicadas sobre a morte de sua mãe, registros da ficha policial de Sandro, entrevistas de reféns, familiares, policiais, traficantes, colegas de rua, dentre outros. Essa focalização do homem explorada pelo cinema documental, através desses recursos, norteia também a elaboração documental no teatro. Segundo Anatol Rosenfeld:

o drama documentário ou a reportagem cênica constituem tentativas modernas de, no domínio do teatro, abordar da maneira mais direta possível a realidade de nossa época, à semelhança de experimentos recentes na literatura narrativa (reportagens, diários, etc.). Foi particularmente Erwin Piscator, cuja encenação de *O Caso Oppenheimer* em Berlim obteve grande êxito, quem já na década de 1920 procurou eliminar ao máximo os recursos da ficção cênica para chegar a um alto grau de veracidade histórico-social, mercê da montagem de autênticos discursos depoimentos, recortes de jornal, fotos, filmes documentários, gravações, etc. (1997, p. 219-20).

Piscator apresenta-se, sem dúvida, como um importante dramaturgo na histórica transição do modo de figuração do drama até que se torne possível abandonar a esfera intersubjetiva e alcançar a esfera social. Isso porque, a partir de suas experiências cênicas, Piscator consegue corrigir “a falsificação que o ‘drama social’ comete necessariamente com a oposição entre o estado alienado e reificado no plano temático e a imediatez intersubjetiva no campo do postulado formal” (SZONDI, 2001, p. 129). Das suas inovações, emerge o intento de fazer da matéria social abordada uma protagonista, criando um vínculo entre a ação das personagens no

palco e as forças que movem a história. O destino privado do homem que, no drama burguês, ordena-se pelas suas escolhas individuais, recebe no teatro de Piscator um sentido que vem da coerctividade da engrenagem histórica, social e econômica. Em face disso, cria condições dramáticas para expor que os conflitos de ordem moral, psíquica ou afetiva denotam contradições e conflitos que são sociais. O dramaturgo demonstra mobilizar o seu teatro de acordo com a função formadora que à arte se deve atribuir – como abordou Platão em *República* – dando-lhe traços que lhe permitam dissipar a necessidade da revisão de valores humanos e da reestruturação de relações sociais. Ele crê, entretanto, que isso só pode ser possível quando o homem, de fato, se posiciona como um dos nódulos que atrelam um ponto ao outro no tecido social e, entendendo-se como ser político, for capaz de analisar as relações do meio em que se insere em sua reciprocidade com o que é universal<sup>6</sup>.

Os propósitos artísticos de Erwin Piscator permitem perceber que, de fato, ele só poderia obter êxito com a encenação da peça *O Caso Oppenheimer* em Berlim, pois a composição estética desse texto dramático atende exatamente a esses propósitos. A obra é baseada, “quase na íntegra, no documento oficial que transcreve o inquérito do físico Oppenheimer, realizado em Washington, de 12 de abril a 6 de maio de 1954, perante a Comissão de Segurança, e que foi publicado pelo Departamento de Estado” (ROSENFELD, 1997, p. 220). Assim, Heimar Kippahardt reconstrói esse inquérito, que tinha o intuito de investigar as tendências comunistas supostamente identificadas no comportamento do físico Oppenheimer, visto que ele criticara a criação da Bomba de Hidrogênio (BH).

Nessa reconstrução, segundo Anatol Rosenfeld, o autor consegue formular os diálogos de forma concisa e com efeitos dramáticos e marcantes. Para isso, utiliza-se da seleção de depoimentos e da fusão de diversos testemunhos em um único, insere monólogos e declarações dirigidas ao público e inclui, no texto, elementos épicos, como a projeção de slides e algumas reproduções de gravações. Transpõe-se, então, para o palco dramático aquele que se tornara personagem do palco histórico: Oppenheimer, uma personalidade instigante e “encantadora, de ampla cultura, inteligência aguda e grande elevação moral” (ROSENFELD, 1997, p. 221). Todavia, embora ao ficcionista é possível conhecer o íntimo de sua personagem, Kippahardt, tal qual se passa na vida real, não oferece ao leitor livre acesso ao íntimo de seu Oppenheimer. Em suas contradições frente a um torturante conflito é que aparece o homem que, se imbuído de grande senso de justiça, é, também, um apaixonado pelas descobertas científicas e ambiciona o poder que essas descobertas lhe reservam. Para fazer

---

<sup>6</sup> Utilizou-se como referência bibliográfica para esse assunto a obra *Teoria do drama moderno [1880-1950]* de Peter Szondi, especialmente o capítulo intitulado *A revista política (Piscator)*.

transparecer a personalidade – que começou a vislumbrar a partir da investigação dos depoimentos do físico – o autor utiliza-se de fundamentos ficcionais, como é o caso da última declaração de Oppenheimer no texto dramático – da qual se apresenta abaixo um fragmento – que não consta na publicação dos depoimentos feita pelo Departamento de Estado:

Procurei ser totalmente sincero – e esta é uma técnica que é preciso aprender, quando, durante muitos anos de vida, não se pôde ser sincero com outros seres humanos. Refletindo sôbre mim mesmo, um cientista, um físico em nosso tempo, comecei a me perguntar se não ocorreu, realmente, qualquer coisa como uma traição mental, segundo a categoria que Mr. Robb aconselhou fosse aqui introduzida. Quando penso que, para nós, se tornou fato corriqueiro que também as pesquisas fundamentais da física nuclear fiquem cercadas de um sigilo do mais alto grau, que os nossos laboratórios sejam pagos pelas administrações militares e vigiados como objetos bélicos, quando penso no que se teriam transformado, num caso análogo, as idéias de Copérnico ou as descobertas de Newton, aí eu pergunto a mim mesmo se nós não praticamos, efetivamente, uma traição ao espírito da ciência, ao cedermos aos militares o nosso trabalho de pesquisa sem pensarmos nas conseqüências. Assim, nos encontramos, hoje, num mundo onde os homens estudam terrorizados as descobertas dos cientistas e onde novas descobertas são causas de novos temores mortais. Ao mesmo tempo, parece mínima a esperança de que, dentro em breve, os homens possam aprender a viver em harmonia neste planêta que se tornou pequeno, mínima é a esperança de que a sua existência, num dia não distante, possa tirar proveito das novas descobertas benfazejas para a humanidade (KIPPHARDT, 1966, p. 154-55).

O autor faz com que a sua personagem escancare seus pensamentos aqui, expondo conflituosas reflexões inerentes ao espírito contraditório humano. Tendo o próprio Oppenheimer posto em dúvida a verdade de suas palavras ao longo do inquérito, ele levanta uma questão que está no cerne das relações sociais: é possível a completa sinceridade nas relações entre os homens, sejam quais forem as situações e condições em que se desenvolvam essas relações? Pode-se através de uma técnica alcançar essa sinceridade? Mas, como notara Rosenfeld, se é necessária uma técnica, esta não representaria a destruição, “desde logo, de toda a sinceridade?” Todavia, ao se concluir a leitura de toda a declaração de Oppenheimer, percebe-se que os conflitos da personagem não pertencem somente ao homem Oppenheimer, mas ao cientista e, desse modo, a muitos outros cientistas, observando, ainda, que os efeitos das descobertas científicas atingem toda a humanidade. É com perspicácia que Rosenfeld aborda essas questões:

O conflito de Oppenheimer é verdadeiramente exemplar, na medida em que no nível psicológico e moral do seu drama pessoal se refletem questões universais de ordem política que ultrapassam de longe a esfera da moralidade individual – sem dúvida importante – para atingirem os fundamentos da organização nacional e internacional do nosso planeta.

Se traçarmos a “patografia” moral e política do caso, verificaremos que as eventuais opções morais de Oppenheimer, embora importantes no âmbito individual, se encontrariam inseridas numa vasta engrenagem que de qualquer modo se imporia, sem ser afetada gravemente por decisões pessoais não apoiadas por ampla cobertura política, já que as escolhas de uns iriam ser neutralizadas pelas escolhas de outros. (1997, p. 223)

Essa perspectiva dos fatos mostra que, no drama documental, a personagem torna-se uma espécie de espelho utilizado pelo autor para refletir as questões sócio-políticas que pretende analisar. E como um reflexo de questões que são universais, o nível psicológico e moral dos conflitos da personagem representam uma via para se chegar a uma visão crítico-analítica da organização social. Essa é uma característica comum, também, às demais obras documentais. Em *O Vigário* – a despeito da falha, apontada pelos críticos, na ação dramática central que, segundo Rosenfeld, é gerada pela pretensão do autor em construir um documento historiográfico, quando como ficcionista não lhe é possível ser historiador – o autor alcança notável força dramática no conflito vivido pelo jovem padre católico, Riccardo Fontana. Ao procurar convencer o Papa Pio XII a intervir nos acontecimentos de Auschwitz, ele fracassa e cumpre o que acredita ser o seu dever: encaminhar-se para sofrer, junto aos judeus, nos campos de concentração. Vê-se que essa obra traz à baila uma questão que incitou calorosas discussões em reuniões e meios de comunicação da época e, ainda hoje, fere o espírito de muitos homens: o silêncio do mais alto expoente do cristianismo face à matança dos judeus.

Auschwitz é também o conteúdo temático de *O Interrogatório* que recupera o histórico comparecimento de centenas de testemunhas – dentre as quais se encontravam sobreviventes do campo de concentração – ao tribunal para a confrontação de seus depoimentos com os dos acusados. Nessa obra, Peter Weiss utiliza-se das vozes de nove testemunhas e dezoito acusados. As testemunhas são anônimas e, assim o são, porque o autor tenciona apresentá-las em face de seu anonimato na história. Enquanto números dos documentos historiográficos, elas não têm nomes. Os acusados, no entanto, são nomeados de acordo com os dados que constam nos registros do processo sobre os campos de concentração. Esse dado tem um valor histórico na obra, assim como o tem a organização dos depoimentos e dos confrontos entre as testemunhas e os acusados, através

dos quais se desenha todo o terror de Auschwitz. Entretanto, ao nomear os acusados, o autor não tenciona apresentá-los como os culpados pela monstruosidade dos acontecimentos; visa, antes, a reflexão a respeito dos mecanismos sociais que criam a desagregação e impelem, inclusive, à guerra, levando, em sua decorrência, as pessoas a assumirem funções como as que foram delegadas aos acusados retratados na obra, como podemos verificar na voz de um dos acusados: “Todos nós, / afirmo mais uma vez, / apenas cumprimos o nosso dever, / mesmo quando êle nos pareceu penoso / e mesmo quando nos levou ao desespero” (WEISS, 1970, p. 226).

Em relação aos textos dramáticos *O Crime de Aldeia Velha* e *O Inferno* de Bernardo Santareno o que, em um primeiro momento, chama a atenção é que ambos trazem estampado, em suas páginas iniciais, o *fait divers* de que se origina a fábula da obra. E, ainda, que neles contenha o relato de todo o entrecho, que será, entretanto, aprofundado pelo autor quando, ao atingir o âmago de suas personagens, consegue problematizar o que está oculto no *fait divers*. Tal qual nas obras anteriormente apresentadas, Santareno se propõe chegar aos mecanismos de controle político-sociais, sob os quais se delineiam os fatores que impulsionam a segregação dos segmentos marginalizados da sociedade.

Numa notícia, publicada no jornal *O Primeiro de Janeiro*, de vinte e quatro de Maio de 1934, notifica-se o acontecimento figurado na obra *O Crime de Aldeia Velha*. São levados a julgamento, em tribunal coletivo, os autores do nefasto assassinato de Arminda de Jesus, que fora espancada e lançada viva ao fogo. No entanto, testemunhas atestam que não houvera a intenção de fazer mal à vítima. Os assassinos criam que ela estivesse possuída pelo demônio e, assim, espancaram-na e queimaram-na na intenção de libertá-la, já que, em suas convicções, ela, posteriormente, ressuscitaria. Para figurar esse conteúdo temático, nesse texto, Santareno escolhe o gênero trágico. Contudo, embora a potencialidade épica do coro na tragédia permita ao autor trazer para a cena, nas vozes das mulheres que compõem o coro, a “opressiva situação de miséria, ignorância e preconceito que aprisionam a existência das personagens num inferno sem possibilidade de redenção” (OLIVEIRA, 2003, p. 88), a forma trágica acaba por levar ao desvio para o conflito de ordem individual da personagem central, impedindo que a situação de opressão dos habitantes da aldeia sejam problematizadas e, não havendo a problematização, elas acabam por perder a sua força.

Em *O Inferno* têm-se aqueles que nas páginas do jornal são nominados como “os amantes diabólicos”<sup>7</sup>, Ian Brady e Myra Hindley, a protagonizarem os sórdidos episódios. Condenados à prisão perpétua, a acusação que sobre eles recai é a de terem cruelmente assassinado o adolescente homossexual, Edward Evans, de 17 anos, e duas crianças, uma negra e outra judia, Leley

<sup>7</sup> Em publicação no jornal *Diário de Notícias* de sete de Maio de 1966.

Ann Downey, de 10 anos e John Kilbride, de 12 anos. Nessa obra, através dos procedimentos épicos, Santareno alcança a problematização das questões sociais a que se propõe discutir. As vítimas de Ian Brady e Myra Hindley representam aqueles marginalizados na estrutura social e, sentidos, por vezes, como óbices dentro das leis que regem essa estrutura, serão os fios condutores para o autor, a partir da psicanálise, elucidar os mecanismos que movem o surgimento do *serial killer* no contexto da sociedade.

Cabe notar que o traçado dessa breve apreciação sobre esses textos dramáticos documentais demonstra que as categorias formais exploradas para a composição do trecho das obras conduzem o leitor à polêmica assertiva de Theodor Adorno: “Escrever um poema após Aushwitz faz parte da barbárie”. É, portanto, no conceito de mimese que se reconhece as questões éticas e estéticas que impregnaram o pensamento, a linguagem e as ações do homem com a rasura sórdida do fascismo. Em *Educação após Auschwitz*<sup>8</sup>, a primeira frase desse texto de Adorno é: “A exigência que Auchwitz não se repita é a primeira de todas para a Educação”. Veja-se que essa sentença somente já encerra os propósitos que irão acompanhar todo o seu pensamento filosófico, pós Segunda Guerra, que se alicerça em sustentar premissas capazes de evitar novas Aushwitz. Sem a pretensão de ser capaz de figurar, com exatidão, todos os meios que asseverariam à Educação condições de evitar a barbárie, ele se propõe a traçar algumas considerações de suma importância na perseguição desse objetivo:

É preciso reconhecer os mecanismos que tornam as pessoas capazes de cometer tais atos, é preciso revelar tais mecanismos a eles próprios, procurando impedir que se tornem novamente capazes de tais atos, na medida em que se desperta uma consciência geral acerca desses mecanismos. Os culpados não são os assassinados, nem mesmo naquele sentido caricato e sofista que ainda hoje seria do agrado de alguns. Culpados são unicamente os que, desprovidos de consciência, voltaram contra aqueles seu ódio e sua fúria agressiva. É necessário contrapor-se a uma tal ausência de consciência, é preciso evitar que as pessoas golpeiem para os lados sem refletir a respeito de si próprias. A educação tem sentido unicamente como educação dirigida a uma auto-reflexão crítica.

É, pois, a partir dessa perspectiva que se chega ao principal vínculo que há entre as obras documentais aqui apresentadas: a auto-reflexão crítica que elas propõem a partir do reconhecimento dos mecanismos que impulsionam à agressão entre os seres. Essa focalização evidencia, pois, que não é possível refletir sobre a estética documental sem que se entenda

---

<sup>8</sup> Texto retirado do site: [http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno\\_21.html](http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/adorno/adorno_21.html)

a profunda interconexão existente entre esse objeto artístico e a realidade, a cultura e a sociedade.

A representação do mundo nos textos dramáticos estudados sugere que as noções conceituais fornecidas pela sociedade que as gerou sejam redimensionadas e, ampliando a visão do expectador-intérprete, possam fazer parte de sua atuação social. Isso mostra que os termos “história”, “sociedade” e “crítica” interligam-se profundamente ao documentário, numa perspectiva que sugere o investigar do momento presente e suas relações com o passado, visando tornar transparente as fissuras sociais. No entanto, diagnosticar as “enfermidades” sociais só é um elemento que cumpre, de fato, a sua função se servir como um meio que, além de apontar “para a natureza dos obstáculos a serem superados e seu provável desenvolvimento no tempo” (NOBRE, 2004, p. 11), evidencie as ações que tornariam possível a sua superação; ações que são identificadas nos textos dramáticos estudados.

Percebe-se, sem dúvida, nas obras, o reconhecimento de que os objetos artísticos não são manifestações autônomas ou – como afirmara Bourdieu, apontando para a forma como eram concebidos pela hermenêutica estruturalista – não são “estruturas estruturadas sem sujeito estruturante” (BOURDIEU, 1996:55), mas se tratam de realizações formais em que o sujeito autor – social e histórico – porta-se como participante do decurso sócio-histórico e das malhas da reificação cultural. Sob esse prisma, na construção estética das obras, tem-se o delinear de uma perspectiva que prevê a “surdez histórica” da contemporaneidade e conduz a uma reflexão que se elabora em consonância com o que dissera Jameson (2005): “é a responsabilidade que tem o presente pela autodefinição de sua própria missão que o coloca no interior de um período histórico, por si mesmo, e que requer uma relação com o futuro tão plena quanto ela também envolve uma tomada de posição para com o passado” (JAMESON, 2005, p. 38).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Trad. Wolfgang Leo Maar. Disponível em: <http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/frankfurt/Adorno/adorno21.html>. Acesso em 20 jun. 2006.
- BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- HOXHHUTH, Rolf. *O vigário*. São Paulo: Grijalbo, 1965.
- HUPPES, Ivete. *O melodrama – e sua permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- KIPPHARDT, Heimar. *O caso Oppenheimer*. São Paulo: Brasiliense, 1966.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Ppirus, 2005.

- NOBRE, Marcos. *A teoria crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1965.
- OLIVEIRA, Valdeci Batista de Melo. *O drama épico em Bernardo Santareno*. Revista Linguas e Letras, Cascavel, v. 2, 1, n. 6, 7, 2º Sem. 2002, 1º Sem. 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- SANTARENO, Bernardo. *O Crime de Aldeia Velha*. 2. ed. Lisboa: Ática, 1964.
- \_\_\_\_\_. *O Inferno*. Lisboa: Ática, 1967.
- SZONDI, Peter. *Téoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VERTOV, Dziga. *Resolução do conselho dos três*. Trad. Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail. (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.
- WEISS, Peter. *O interrogatório*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1970.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

**REVISTA TRAMA**

Versão eletrônica disponível na internet:  
[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)