

LIDIANE CRISTINE DE LIMA FERREIRA

# **JOGO INTERTEXTUAL NA OBRA LITERÁRIA DE SARTRE**

ARARAQUARA – S.P.  
2023

LIDIANE CRISTINE DE LIMA FERREIRA

# JOGO INTERTEXTUAL NA OBRA LITERÁRIA DE SARTRE

Tese de Doutorado, apresentado ao Conselho, Programa de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Críticas da Narrativa

**Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>.Guacira Marcondes Machado Leite

**Bolsa:** Sem bolsa

ARARAQUARA – S.P.  
2023

F383j

Ferreira, Lidianne Cristine de Lima

Jogo intertextual na obra literária de Sartre / Lidianne Cristine de  
Lima Ferreira. -- Araraquara, 2023

209 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Literatura. 2. Intertextualidade. 3. Sartre. 4. Existencialismo. 5.  
Teatro. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de  
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

LIDIANE CRISTINE DE LIMA FERREIRA

# JOGO INTERTEXTUAL NA OBRA LITERÁRIA DE SARTRE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Guacira Marcondes Machado Leite

**Bolsa:** Sem bolsa

Data da defesa: 07 / 07 /2023

## **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

---

**Membro Titular: Professor Doutor Adalberto Luís Vicente**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

---

**Membro Titular: Professor Doutor Alcides Cardoso dos Santos**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

---

**Membro Titular: Professora Doutora Fani Miranda Tabak**  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

---

**Membro Titular: Professora Doutora Maria Suzana Moreira do Carmo**  
Universidade Federal de Uberlândia

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras

## AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, em especial, à minha mãe, Cláudia Bento Ferreira, a pessoa mais determinada que eu conheço, que me ensinou a lutar para alcançar meus objetivos e me apoia incondicionalmente;

Ao meu pai Alexandre Regnier de Lima Ferreira que sempre me incentivou a estudar e ampliar minha concepção de mundo;

Ao meu irmão, Victor Fonseca, por ser sempre cuidadoso e prestativo;

Ao meu tio, Isaque Ferreira, por acreditar em mim;

Ao meu companheiro, Danilo Nicoletti e seus pais, por toda parceria, carinho e paciência;

À minha orientadora Guacira Marcondes Machado Leite, por ter confiado em nosso estudo e dado todo o apoio e orientação para sua realização;

Aos amigos e amigas, que me apoiaram e auxiliaram nos últimos anos e durante toda minha vida acadêmica.

E, em especial, aos meus avós, Valdira Bento Ferreira e João Ferreira, que com muito afeto me ensinaram que é possível ser uma mulher forte e dedicada ao mesmo tempo que amável e terna. À memória deles (e com imenso carinho) dedico esse trabalho.

“Se ninguém é dono da arte de construir, conceda-se ao menos a cada um o direito de residir na casa que erigiu. Se o prédio ainda abriga outros, tanto melhor.”

Donaldo Schüler (2009, p.58)

## RESUMO

Jean-Paul Sartre, célebre escritor existencialista falecido em 1980, deixou-nos uma vasta gama de ensaios filosóficos, obras ficcionais e cartas. Sendo um dos mais renomados escritores do século XX, sua linguagem literária permite vasto estudo no que concerne aos intertextos presentes em obras que se apresentam como uma representação de entrelinhas perceptíveis de uma teoria filosófica que se faz presente em cada uma delas. Sua produção literária se tornou o próprio ato de reflexão. O que fez com que Franklin Leopoldo e Silva (2004) chamasse a relação sartriana entre filosofia e ficção de “vizinhança comunicante”, alegando que a comunicação entre ambas acontece nas obras do autor de maneira tão natural que “não precisaria, nem se poderia, sair de uma para entrar na outra” (SILVA, 2004, p.13). Desta maneira, as obras literárias de Sartre carregam consigo sua filosofia, somando a forma e o pensamento, o objeto e o abstrato. Além de apresentarem um reflexo de sua ideologia, sua literatura serve também como uma forma de ilustrar sua teoria existencialista de forma mais concreta e aplicada em situações do cotidiano. Por isso, a fim de analisar o jogo textual na obra ficcional sartriana, selecionamos criações do autor que ilustram dois dos gêneros literários que o autor utiliza com frequência: *La Nausée* (1938), que será estudada como exemplo de romance sartriano e as peças *Le diable et le bon dieu* (1951); *Huis clos* (1944); *Les mouches* (1943); *Les mains sales* (1948) e *La putain respectueuse* (1946); que servirão como base para a interpretação de questões relevantes e notáveis no drama escrito por Sartre. Buscamos, por meio da análise literária dessas obras, apresentar a importância dessa comunicação intertextual para a composição ficcional de Sartre e o entendimento de sua teoria existencialista, especialmente no que se refere a temas como liberdade, responsabilidade, má-fé e angústia.

**Palavras – chave:** Intertextualidade; Sartre; Literatura; Existencialismo; Filosofia.

## ABSTRACT

Jean-Paul Sartre, famous existentialist writer who died in 1980, left us a wide range of philosophical essays, fictional works and letters. Being one of the most celebrated writers of the 20th century, his literary language allows for extensive study regarding the intertexts present in works that represent perceptible subtexts of a philosophical theory, which is present in each of them. His literary production became an act of reflection in itself, prompting Franklin Leopoldo e Silva (2004) to refer to the Sartrean relationship between philosophy and fiction as a "communicating neighborhood," claiming that the communication between both occurs in the author's works so naturally that one "would not need, nor could, leave one to enter the other" (SILVA, 2004, p.13). Thus, Sartre's literary works carry his philosophy within them, combining form and thought, the tangible and the abstract. Besides reflecting his ideology, his literature also serves as a means to illustrate his existentialist theory in a more concrete and applied way in everyday situations. Therefore, to analyze the textual play in Sartre's fictional work, we have selected some of the author's creations that exemplify two of the literary genres he frequently employs: *La nausée* (1938), which will be studied as an example of Sartrean novel, and the plays *Le diable et le bon dieu* (1951); *Huis clos* (1944); *Les Mouches* (1943); *Les mains sales* (1948) and *La putain respectueuse* (1946), which will serve as a basis for interpreting relevant and notable issues in Sartre's written drama. Through the literary analysis of these works, we aim to present the importance of this intertextual communication for their fictional composition and the understanding of Sartre's existentialist theory, particularly concerning themes such as freedom, responsibility, bad faith, and anguish.

**Keywords:** Intertextuality; Sartre; Literature; Existentialism; Philosophy.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 A Intertextualidade.....</b>	<b>16</b>
<b>2 A FILOSOFIA EXISTENCIALISTA E A LITERATURA SARTRIANA.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Introdução ao Existencialismo de Jean-Paul Sartre.....</b>	<b>25</b>
<b>2.2 Relações Intertextuais entre Filosofia e Literatura.....</b>	<b>36</b>
2.2.1 Por que e para quem escrever?: O Engajamento Sartriano.....	40
<b>3 O JOGO INTERTEXTUAL EM SARTRE.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 Les Mouches e a Tragédia: A Liberdade como Fatalidade.....</b>	<b>49</b>
<b>3.2 O Teatro de Situações e os Personagens Sartrianos.....</b>	<b>93</b>
3.2.1 Demonstrações do Homem Livre e sem Deus.....	99
3.2.2 O Personagem Sartriano e a Realização de Seu Ato.....	118
<b>3.3 Questões Religiosas e Sociais em Questão: o viés crítico do Teatro Sartriano...127</b>	
3.4.1 Romance Existencialista: Filosofia e Expressão Literária.....	147
3.4.2 O Homem Absurdo e o “Estrangeirismo” ou “Não-Pertencimento” .....	153
<b>3.5 A Ressignificação Do Inferno Por Sartre.....</b>	<b>169</b>
3.5.1 Ambientação do Inferno e Personagens de Huis Clos.....	169
3.5.2 O Jogo entre Aparência e Essência: Construção e Desvelamento do “Eu” pelo Olhar do “Outro” .....	177
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>186</b>
<b>REFERÊNCIA.....</b>	<b>199</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Jean-Paul Sartre é um dos escritores mais renomados do século XX. Sua filosofia, amplamente discutida em todo o mundo, continua a despertar curiosidade e a suscitar opiniões diversas até os dias atuais. Aqueles que não estão familiarizados com suas obras filosóficas talvez conheçam algumas de suas peças literárias, como a famosa *Huis clos* (1944) - comumente traduzida para o português como “Entre Quatro Paredes” -, seu romance *La nausée* (1938), ou ainda alguma de suas famosas máximas. Isto porque este famoso escritor francês, que foi emblemático no século XX, nos presenteou com uma vasta gama de trabalhos dos mais diversos gêneros e causou muita polêmica com sua teoria existencialista.

Neste estudo com foco na crítica literária, no entanto, nossa proposta não está em debater a filosofia sartriana em si, mas sim em observar a relação entre alguns dos conceitos filosóficos abordados no existencialismo de Sartre, como liberdade, responsabilidade e angústia, que foram expressos bastante didaticamente em obras como *L'existentialisme est un humanisme* (SARTRE, 1946), por exemplo. Neste trabalho, especificamente, trataremos do romance *La nausée* (1938) e das peças *Le diable et le bon dieu* (1951); *Huis clos* (1944); *Les mouches* (1943); *Les mains sales* (1948) e *La putain respectueuse* (1946). Nosso objetivo, portanto, é utilizar teorias críticas e/ou filosóficas de Sartre, juntamente com algumas de suas obras ficcionais, para compreender melhor a intertextualidade presente nessas composições escritas de Sartre e a forma como dialogam com seus ideais e filosofia.

Defendemos a tese de um jogo intertextual presente nas obras sartrianas. Pois, uma vez que ele se estabelece, não somente como filósofo, mas também como literato, dramaturgo e ativista político, Sartre coloca em prática sua própria teoria sobre uma liberdade concebida em uma dimensão concreta, ou seja, como ação no mundo. Isso ocorre porque, como nos aponta Franklin Leopoldo e Silva (2006, p.71) em seus estudos sobre a questão do engajamento à luz da literatura e experiência histórica em Sartre, a origem da consciência crítica deriva do caráter contraditório - embora inerente à própria linguagem - de ter de representar de forma objetiva e intelectual algo vivido subjetivamente. Seu projeto filosófico consistiria, portanto, em uma tentativa de “captar a existência em sua multiplicidade de modos” (ALMEIDA, 2011, p.12) e de expressá-la tanto no âmbito filosófico quanto no literário.

A vasta game de composições sartrianas, que engloba tratados filosóficos, peças e romances, entre outros gêneros textuais, é parte do que a companheira de filosofia e de vida de Sartre, Simone de Beauvoir (1965, p.91), explica como um “esforço para conciliar o objetivo e o subjectivo, o absoluto e o relativo, o intemporal e o histórico”. Pois, segundo ela, se o filósofo escreve também obras ficcionais não é porque pretende explorar no plano literário “verdades” já estabelecidas no plano filosófico; mas porque encontra nela (na ficção) a melhor forma de “manifestar um aspecto de experiência metafísica que não pode manifestar-se de outro modo: o seu caráter subjetivo, singular, dramático e também, a sua ambiguidade” (Ibidem). Por essa razão, o filósofo opta, às vezes, por uma expressão literária do pensamento e o apresenta em forma de romance ou drama, ou, até mesmo, de diários íntimos – como no caso da famosa obra, *La Nausée* (1938), em que a contingência da existência aparece convenientemente ajustada ao formato fragmentado da sequência narrativa de um (falso) diário (HAMON, P; ROGER-VASSELIN, D., 2000, p.1282); tudo para conservar, da melhor forma possível, um eco da vida pessoal (FOULQUIÉ, 1966) do indivíduo e para ilustrar no âmbito concreto suas ideias. Na concepção do crítico e teórico Silvio Luiz de Almeida, Jean-Paul Sartre é mais do que um filósofo; é também um literato, dramaturgo e ativista político, “algo que por si já revela muito de seu projeto filosófico que consiste em captar a existência em sua multiplicidade de modos. Assim, com Sartre a literatura não mais poderia separar-se da filosofia, tal como a política revelar-se-ia com toda sua força na dramaturgia” (ALMEIDA, 2011, p.12-13). Esta é também a afirmação de Bento Prado Júnior no prefácio que escreve para o livro de Sartre, *Situações I* (2005, p.9 grifos do autor):

Não se trata de *confundir* filosofia e literatura, mas de abrir caminho para uma filosofia que seja capaz de exprimir a experiência mais concreta e de valorizar uma literatura que nos permite *ver melhor* a nós mesmos e ao mundo presente.

A relação entre filosofia e literatura, bem como as relações entre filosofia e ciência, filosofia e política, entre outras, são assuntos discutidos amiúde nas ciências humanas. Isto porque, desde sua origem por volta do século VI a.C. nas colônias gregas – em especial da Jônia e na Magna Grécia - o pensamento filosófico está atrelado a outros campos do saber que faziam (e ainda fazem) parte da nossa experiência como seres pensantes. Quando os chamados pré-socráticos refletem sobre qual seria o princípio (a *arché*) de todas as coisas enquanto fundamento do ser, eles buscavam, em última análise, explicar racionalmente qual seria o elemento constitutivo de todas as coisas. E é neste ponto específico do

pensamento que os filósofos da época começarão a divergir e criar as mais variadas teorias sobre tal elemento: “para Tales é a água; para Anaxímenes é o ar; para Demócrito é o átomo [...]” (ARANHA & MARTINS, 1993, p.66) etc.

Apesar das divergências filosóficas que afetavam os pensadores sobre este assunto, o que eles buscavam com estas reflexões era uma explicação racional e abstrata que não recorresse a argumentos de ordem sobrenatural. Esta busca pelo elemento constituinte do ser, com efeito, nos fornece os primeiros indícios de diferenciação entre o pensamento filosófico e o mítico. Pois, ao passo que o pensamento mítico mantinha sua base em narrativas nascidas de uma tradição oral (sem fonte específica ou conhecida), que era notavelmente presente no imaginário coletivo, considerada sagrada e inquestionavelmente verdadeira<sup>1</sup>, a reflexão filosófica, ao problematizar a condição humana no mundo e buscar explicar fenômenos sem base na interferência divina, rompe com a perspectiva mítica que contava com o mito como aparato explicativo. Eis, portanto, a ruptura entre os conceitos de *mythos* e *logos*.

Observadas sob uma perspectiva etimológica, *mythos* e *logos* são palavras com significados semelhantes. Vernant (2006, p.172) define *mythos* como “palavra formulada; narrativa; diálogo, anúncio de um projeto” e *logoi* como “diversas formas do que é dito”. Assim, *logos* seria um substantivo ligado ao verbo *legein* (dizer, contar, narrar) com o significado de “discurso; consideração; pensamento”. Segundo Cassirer (2006, p.69), no contexto da linguagem relacionada à visão grega de mundo, o trajeto partiu de um conceito de “natureza concreta” (*mythos*) – no qual os seres humanos, observando o mundo como o concebemos (a partir de uma realidade material), atribuíram significados a ele por meio de conceitos subjetivos – e evoluiu para um caráter mais abstrato, com o desenvolvimento do pensamento teórico e analítico (*logos*).

No entanto, embora a abordagem do filósofo tenha sido diferente da atitude do homem mítico nesse segundo momento, o conteúdo da filosofia permaneceu próximo ao do mito. De acordo com Maria Lúcia A. Aranha e Maria Helena P. Martins (1993, p.67), eles mantiveram a mesma estrutura de pensamento. Como exemplo, as autoras descrevem como Hesíodo utiliza a ideia de segregação entre o Céu e o Mar, bem como a união da Terra com o Céu, para explicar a origem dos deuses em sua *Teogonia*. Comparativamente,

---

<sup>1</sup> Em uma tentativa de responder se *Acreditaram os gregos nos seus mitos?*, o escritor Paul Veyne (1987, p.30) disserta sobre a crença nos mitos: “estes mundos de lenda eram tidos como verdadeiros, no sentido em que não se duvidava deles, mas não se acreditava neles como se acredita nas realidades que nos rodeiam. Para o povo dos fiéis, as vidas de mártires, recheadas de maravilhoso, situavam-se num passado intemporal, de que apenas se sabia que era anterior, exterior e heterogêneo ao tempo actual; era o ‘tempo dos pagãos’. O mesmo acontecia com os mitos gregos; passavam-se ‘antes’, durante as gerações heroicas, em que os deuses ainda se misturavam com os humanos”.

as autoras observam que os textos jônicos posteriores utilizaram a mesma metodologia de separação de pares opostos (quente e frio, seco e úmido) para descrever a geração dos seres naturais (o céu de fogo, o ar frio, a terra seca, o mar úmido). Isso demonstra que, na transição do mito para a razão, há certa continuidade no que concerne às estruturas de explicação desses fenômenos, ainda que não se baseiem mais nos mesmos preceitos. Essa tangível proveniência mítica no pensamento lógico pode ser observada também no que concerne à linguagem. Cassirer (2006) aponta que a concepção de *logos* nasce por meio da linguagem moldada pelo mito, uma vez que tanto o mundo da linguagem quanto o do conhecimento e das artes em geral têm seu princípio originário na consciência mítico-religiosa. Em outras palavras, o pensamento mítico seria, então, a base para todas as outras lógicas posteriormente desenvolvidas e, em alguns casos, indissociável delas. Octavio Paz, em *O Arco e a Lira* (1982, p.286), afirma que “imaginação e razão, em sua origem uma só e mesma coisa, terminam por se fundir numa evidência que é indizível, exceto através de uma representação simbólica: o mito”.

Outra vinculação pode ser notada a partir dessa nova abordagem de pensamento caracterizado como filosófico oriundo dos gregos, a que ocorre entre a filosofia e a ciência. De acordo com o que nos explica as estudiosas Maria Lúcia A. Aranha e Maria Helena P. Martins (1993, p.67) “o próprio teor das preocupações dos primeiros filósofos é de natureza cosmológica, de maneira que, na Grécia Antiga, o filósofo é também o homem do saber científico”. Elas ainda acrescentam que fora somente no século XVII que as ciências encontram seu próprio método de estudo: mais particular e específico, e separam-se da filosofia. Antes disso, tais saberes eram vinculados de maneira indissociável.

O que ocorreu, então, foi que, embora a filosofia continue tratando da mesma realidade explorada pela ciência, as ciências se especializaram e atualmente realizam seus estudos a partir de “recortes” do real, enquanto a filosofia continua a considerar seu objeto de estudo pelo viés da totalidade. Desta forma, “se a ciência tende cada vez mais para a especialização, a filosofia, no sentido inverso, quer superar a fragmentação do real, para que o homem seja resgatado na sua integridade e não sucumba à alienação do saber parcelado” (Ibidem, p.73)

Isto posto, destacamos o caráter interdisciplinar da filosofia, que se mostrou, como vimos, relacionada a outros campos do saber desde sua origem. Não poderíamos deixar de mencionar, com efeito, também os aspectos políticos e históricos da filosofia. Pois, uma vez que Sócrates, já no século V a.C., levou seus questionamentos para a praça pública – onde também ocorria política -, é possível notar que tais práticas não eram indissociáveis

entre si. Ademais, se tivermos em conta que a matéria de seu pensar tem como base a própria trama dos acontecimentos vividos e/ou observados no cotidiano, perceberemos também o caráter histórico da filosofia. Certamente, porém, é necessário que o filósofo, ao mesmo tempo em que pensa os problemas da existência, se “afaste” deles para melhor compreendê-los e, posteriormente, “retorne” a fim de dar subsídio às mudanças (Ibidem, p.72). Eis o paradoxo enfrentado pelo pensador filosófico desde a Grécia Antiga.

Esse paradoxo, que busca partir da experiência cotidiana e subjetiva do indivíduo em direção à totalidade e objetividade do coletivo, também é um desafio no âmbito da expressão. Pois, conforme Franklin Leopoldo e Silva (2006, p.78) observa, quando o autor escreve, deve escrever respeitando as limitações técnicas da linguagem da época em que vive ao mesmo tempo em que tenta transgredi-las. Assim, ele explica que:

Essa passagem é complexa porque não se trata simplesmente do trânsito linear da subjetividade à objetividade e: a própria subjetividade se forma pela incorporação individual das condições objetivas que depois são exteriorizadas por sujeitos *singulares*, isto é, por indivíduos que são particulares na medida em que carregam em si a universalidade de que participam, nos vários aspectos da existência. Esse paradoxo da existência, que consiste em estar em si estando fora de si, manifesta-se na atividade expressiva pelo jogo de presença e ausência das significações.

A partir desta exposição de Silva (2006) e dos esclarecimentos de Benedito Nunes (2009), ilustraremos a maneira pela qual o pensamento filosófico procura expressar-se na linguagem literária e vice-versa. É importante ressaltar, de antemão, que o sentido de poesia utilizado pelo pensador em suas reflexões – como ele mesmo afirma - não se restringe ao sentido de poesia enquanto gênero poético, mas também como o poético do romance, do conto e da ficção em geral. Cabe frisar que a noção de Filosofia, igualmente, se estenderá desde a elaboração reflexiva até à manifestação nos escritos, textos ou obras filosóficas (Ibidem, p.17).

Isto posto, no que concerne à poesia, Nunes (2009, p.27) nos lembra de que ela é antecessora da Filosofia, posto que, historicamente, a poesia é mais antiga e “mergulha no elemento originário da *poiesis*”<sup>2</sup>, seja considerando-a como geradora do mito ou como potência verbal formadora dos enunciados que o discurso filosófico articula. Assim, considerando as origens do pensamento racional grego, o autor ressalta que, nesse sentido

---

<sup>2</sup> “A palavra grega *poiesis*, que gerou a palavra portuguesa “poesia”, em sentido amplo, não diz originariamente uma atividade cultural entre outras. Na e pela *poiesis* o próprio real se destina no homem para que este o realize numa plenitude que o próprio real por si não realiza. Na e pela *poiesis*, o próprio real se constitui como linguagem, mundo, verdade, sentido, tempo e história, em qualquer cultura” (CASTRO, 2009, p.12).

primordial restrito e somente nele, toda a filosofia é poética. Isto porque, como vimos anteriormente, a Filosofia tem sua origem a partir do pensamento mítico e permaneceu associada a essa origem até que houvesse o movimento de ruptura que lhe conferiu identidade própria. A influência poética na filosofia dos pré-socráticos, porém, permaneceu. O que podemos notar a partir dos escritos em versos de Parmênides<sup>3</sup>, por exemplo, e nas metáforas que, segundo Nunes (idem, p.28), eram como mitos revividos e sem as quais nenhuma outra Filosofia viveria. Um exemplo disso é o mito da caverna de Platão, que pode ser interpretado como alegoria da realidade dualista, mas é, ao mesmo tempo, um lugar mítico, como a morada de Circe ou a morada infernal de Deméter<sup>4</sup>. Partindo desse pressuposto, o autor afirma que é possível considerarmos poética toda a criação filosófica, mas ressalta que a proposição inversa – de que toda poética é filosófica – não se realiza.

Alicerçado nesses conceitos, o autor de *Poesia e Filosofia: uma transa* (2009) expõe o que chama de “relação transacional” entre Poesia e Filosofia: um movimento de ir de uma para outra na qual ambas mantenham sua própria identidade e sejam consideradas como entidades separadas, sem de forma alguma estarem em uma posição de superioridade ou inferioridade em relação à outra. Assim, “a relação transacional é uma relação de proximidade na distância”, na qual Poesia ou Filosofia não deixam de se constituir como tal por, ocasionalmente, aproximarem-se: “uma polariza a outra sem assimilação transformadora” (NUNES, 2009, p.29). Como exemplo dessa relação transacional que permite que a filosofia possa ser poética sem deixar de ser filosófica e que a literatura possa ser filosófica sem deixar de ser poética, Nunes (Ibidem) nos demonstra quais elementos de linguagem-discurso podem ser utilizados para distinguir essa relação:

Sob esse foco da linguagem-discurso também se poderá distinguir, além dos contrafortes poéticos (metáforas, etc.), os contrafortes retóricos dos escritos filosóficos – seus mecanismos de persuasão, tais como os circunlóquios de Descartes (estratégias, dir-se-á hoje), a ordem geométrica de Spinoza, as retificações kantianas (como nas Introduções à Crítica do Juízo), o pensamento “romanceado” de Hegel, principalmente na *Fenomenologia do Espírito* (o herói é mesmo Geist, conforme observaria Santayana), a *belle écriture* bergnosiana, o estilo *journal intime* de Kierkegaard (compare-se com Amiel), os trocadilhos e paronomásias heideggerianas, seu gênero (o tratado, o ensaio, o diálogo, frequente no Renascimento e nos séculos 17 e 18, em recesso no século 19, e raro e ralo hoje), sua individualização num estilo, sua conformação verbal no

<sup>3</sup> “Parmênides (510 – 445 a. C.) foi um filósofo grego da Antiguidade, o primeiro pensador a discutir questões relativas ao ‘Ser’. Foi um dos três mais importantes filósofos da escola eleática, junto com Xenófanes e Zenão.” (FRAZÃO, 2017, s/p)

<sup>4</sup> Ambas referências a lugares míticos. Sendo a morada de Circe mencionada, entre outros lugares, na *Odisséia* de Homero e a morada infernal de Deméter uma referência ao mito do rapto de Perséfone, que originou as estações do ano.

todo de uma obra de linguagem. Disso tratou, com incedível acuidade, nos anos 50, em sua *Metaphilosophie*, o injustamente esquecido Henri Lefebvre. (NUNES, 2009, p.33-34)

O autor completa, ainda, utilizando como exemplo o próprio Jean-Paul Sartre e diz: “tenha-se em mente a retórica sartreana de longo hausto literário: começa num romance, *La Nausée*, que precedeu o tratado *L'Être et le Néant*, o qual estabelece [...] uma ontologia dramática, com desdobramentos nas peças teatrais do filósofo” (Ibidem, p. 34).

Desta forma, Benedito Nunes (Ibidem) ilustra de maneira eficaz a relação transacional entre Poesia e Filosofia que pode ser observada, não apenas nas obras de Sartre, mas também na composição de outros autores que buscam essa comunicação entre esses dois campos do conhecimento, que à primeira vista parecem ser antagônicos. É precisamente essa conexão entre ideias sartrianas e seus mais diversos meios de manifestação enquanto linguagem-discurso que nos interessa neste estudo.

Para melhor compreender essa relação nas obras de Jean-Paul Sartre, consideramos importante abordar as concepções do escritor sobre o próprio ato de escrever, a fim de fortalecer nossa teoria. Pois, em sua teoria sobre literatura, Sartre evidencia muito do que considera ser o papel daquele que escreve e se posiciona – uma vez que, para o existencialista, não há como escrever sem fazê-lo - frente ao mundo e período histórico em que vive.

Além disso, também vamos considerar, com base em teóricos como Franklin Leopoldo e Silva (2004) e outros, a questão da comunicabilidade entre as teorias filosóficas do autor de *L'Être et le Néant* (1943) e as atividades literárias por ele desenvolvidas. Dessa forma, teremos uma compreensão mais sólida da importância dessa relação na prática artística do escritor e, conseqüentemente, da maneira pela qual a escrita literária de Sartre possibilita interpretações intertextuais em relação à sua própria produção textual.

A relação quase indissociável entre filosofia e literatura, conforme defendida por Franklin Leopoldo e Silva (2004) em relação ao repertório de Sartre, servirá como uma das bases para a investigação do nosso corpus de estudo. Ao considerarmos a comunicabilidade de ideias entre suas teorias filosóficas e o desenvolvimento de seus escritos ficcionais, observaremos como o jogo intertextual entre teoria e prática pode se consolidar nas composições ficcionais de Sartre e também na interpretação do leitor. De acordo com Mayara F. Moreira (2012, p.24),

a implicação entre as duas se dá, pois a literatura é capaz de descrever as ambiguidades (cada frase contém vários significados e por ser obra da imaginação) e complexidades do homem por meio de sua linguagem imediata e não consciente de si, assim, a literatura mostra a densidade concreta do vivido; já a filosofia torna o vivido consciente por meio de noções, de conceitos, mas não tem a capacidade de descrever a totalidade do vivido, pois fala do homem enquanto sujeito-objeto, mas não estuda o homem como indivíduo.

Considerando essas ideias, sustentamos que as leituras selecionadas como o corpus deste estudo incorporam alguns dos ideais filosóficos existencialistas de Sartre e também refletem o período em que são produzidas. Nesse contexto, por meio da análise desses textos, buscaremos destacar algumas das relações intertextuais perceptíveis entre eles e a maneira como comunicam conceitos filosóficos, históricos, sociais e críticos significativos do autor.

Antes de adentrarmos na questão da intertextualidade presente no corpus de estudo, no entanto, é necessário compreender um pouco melhor as teorias relacionadas ao intertexto e suas possíveis interpretações. Isso se deve ao fato de que diferentes conceitos da palavra (e/ou de sua noção) foram abordados por diferentes autores ao longo dos anos. Portanto, os principais estudos que servirão como base para a nossa concepção de intertexto nesta tese serão os estudos de Julia Kristeva apresentados em *Introdução à semiótica* (2005), os de Laurent Jenny em *A estratégia da forma: intertextualidade implícita e explícita* (1979), os de Gérard Genette em *Palimpsestos* (2010) e os de Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (1996), além de outros livros e artigos complementares.

Após uma introdutória apresentação sobre as questões conceituais envolvendo a noção de intertextualidade, abordaremos as concepções sartrianas relativas ao fazer literário; relação com o leitor e noções de engajamento. Para isso, utilizaremos principalmente o texto *Que é a literatura?* (SARTRE, 2015) - escrito pelo próprio autor e no qual propõe discussões sobre o ato de escrever, os motivos para fazê-lo e para quem direcionar tais escritos -, além de ensaios de Franklin Leopoldo e Silva, sendo os principais *Ética e Literatura em Sartre* (2004) e *Literatura e Experiência Histórica em Sartre: o engajamento* (2006). Como complemento das compreensões sartrianas sobre o que é produzido no meio literário e como essas produções ocorrem, também escolheremos algumas das críticas feitas por Sartre em relação ao trabalho de outros autores. Isso nos permitirá avaliar se essas observações são aplicáveis ou não às suas próprias realizações como escritor.

Isto porque, como apontado por Antoine Compagnon em seus estudos sobre a questão da autoria e do autor em textos literários (1999, p.65), alguns críticos identificam um “pensamento indeterminado” presente em toda obra que se escreve/lê. Roland Barthes, por exemplo, parte da obra de Racine em *Sur Racine* (1963) para descrever o que ele chamou de “homem raciniano” referindo-se tanto aos personagens de Racine quanto à intencionalidade do próprio autor presente na obra. Dessa forma, de acordo com Compagnon, o autor do texto literário ainda permanece presente, mesmo que na forma de um “pensamento indeterminado” em suas obras.

Com o objetivo de identificar esse “pensamento indeterminado”, como denominado por Compagnon (Ibidem), no *corpus* de estudo, as percepções críticas do próprio autor serão de grande relevância para este trabalho. Isso se deve ao fato de que, com base nessas percepções, será possível destacar como Sartre concebe a relação entre literatura e leitura, além de suas observações não apenas como crítico, mas também como o próprio criador de diversas obras literárias que se entrelaçam com a filosofia existencialista.

Com base nessa compreensão, nosso estudo sobre a intertextualidade nas obras ficcionais de Jean-Paul Sartre busca explorar a forma como a ficção, a filosofia e a política dialogam textual e ideologicamente nas obras de Sartre. Além disso, pretendemos examinar como suas ideias são experimentadas de maneira concreta no contexto das obras, estabelecendo um diálogo entre essas três esferas: ficção, filosofia e política.

## 1.1 A Intertextualidade

Para introduzir nossa reflexão sobre o tema, principiamos por apresentar o conceito de intertextualidade presente no *Dicionário de Análise do Discurso* de Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 288-289), no qual a intertextualidade designa ao mesmo tempo “uma propriedade constitutiva de qualquer texto e o conjunto de relações explícitas ou implícitas que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos”. Partindo desta definição, percebemos o caráter abrangente da palavra e de seu conceito. Por esse motivo, introduziremos a concepção de alguns estudiosos sobre o tema para melhor compreensão da composição de nosso trabalho.

Luciano Corrales (2010), por exemplo, apresenta um dado bastante interessante no que se refere à origem da palavra “intertexto”. Segundo ele, a raiz latina do termo se forma com a união da palavra *inter*, que remete a algo como “no interior de dois”, e *textus*, que significa “fazer tecidos, entrelaçar”. De fato, ao consultarmos o dicionário

Houaiss online<sup>5</sup>, encontramos tal dado etimológico e três possíveis definições da palavra: a primeira, mais próxima do conceito explicitado por Corrales, é “entretelado” (adjetivo). As duas definições seguintes (tendo a palavra como substantivo masculino) são mais direcionadas para a utilização que conhecemos no campo da crítica e teoria literária, sendo respectivamente: 1) texto literário preexistente a outro texto e que é aproveitado, por absorção e transformação, na elaboração deste, ou que o influencia; e 2) comentário ou interpretação de um texto.

Apesar do conceito de “entretelado” se destacar dos subsequentes, Corrales (2010) observa que a origem da palavra “intertexto” pode nos dizer muito sobre seu uso para designar a relação textual. Isto porque o intertexto pode ser concebido como a percepção da relação entre pelo menos dois textos. Essa percepção pode ocorrer de forma mais explícita, em uma relação de co-presença – com citações, alusões, plágios e referências – ou de forma menos explícita, em uma relação de derivação – na qual o texto A é retomado e transformado em B, como podemos ver em textos paródicos ou pastiches, por exemplo (GENETTE, 2010). Este tipo de comunicação entre textos seria, segundo Gérard Genette, uma relação de hipertextualidade: um dos cinco tipos de transtextualidade indicados pelo autor em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010) - sendo os outros quatro: a intertextualidade, quando dois textos ou mais textos formam uma relação de co-presença como em uma citação, plágio ou alusão; o paratexto, quando títulos, subtítulos, epígrafes, entre outros, fornecem ao texto um aparato; metatextualidade, quando há uma relação “crítica” ou de “comentário” que une o texto ao outro do qual se refere sem necessariamente nomeá-lo; e arquitextualidade, quando de maneira abstrata e implícita articula somente uma menção paratextual (titular, por exemplo – como em *Poesias, Ensaio*, etc - ou infra titular – indicando, por exemplo, Romance, Narrativa, etc).

Dessa maneira, na obra do crítico, a conexão que se baseia em uma co-presença entre dois ou mais textos é denominada intertextualidade, enquanto a operação transformadora que ocorre da ligação entre esses textos é chamada de hipertextualidade. De acordo com essa teoria, o hipotexto é todo texto derivado de um anterior por meio de uma transformação, seja ela simples ou indireta. Dentro dessas práticas, o estudioso menciona composições paródicas, de travestimento e de transposição como exemplos da relação de transformação entre o hipotexto (texto A) e o hipertexto (texto B). Além disso, ele aponta produções como pastiche, charge e forjação como exemplos de imitação

---

<sup>5</sup> INTERTEXTO. In: HOUAISS, Dicionário Online de Português. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v6-0/html/index.php#4](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#4) Acesso em: 18 jan 2022

hipertextual. Vamos agora examinar o panorama geral dessas práticas conforme delineado pelo autor:

QUADRO 1 – Quadro geral das práticas hipertextuais

<b>Regime</b>	<b>Lúdico</b>	<b>Satírico</b>	<b>Sério</b>
<b>Relação</b> Transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	TRANSPosição
Imitação	PASTICHE	CHARGE	FORJAÇÃO

Fonte: Genette, 2010, p. 40.

Como podemos observar no quadro acima, as relações de hipertexto podem ocorrer de maneiras diversas e decorrem sempre de um processo de derivação de um texto anterior por meio da transformação ou imitação. Por isso, inclusive, o título *Palimpsesto* equivale à “literatura de segunda mão”, conforme demonstrado pelo subtítulo. Pois, segundo o próprio autor, palimpsesto indica um pergaminho cuja inscrição anterior fora raspada a fim de traçar outra, mas que não pode esconder, de fato, a precedente. Assim, no sentido figurado, essa palavra designaria todas as obras derivadas de uma obra anterior por transformação ou imitação, ou seja, os hipertextos (como nomeou Genette). A partir dessa teoria, Gérard Genette (2010, p.24) ressalta ainda que: “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. Mas [...] algumas o são mais (mais manifesta, maciça e explicitante) que outras”.

Da mesma maneira, e aderindo à metáfora do texto como um tecido, Roland Barthes (1973 s/p) afirma, de maneira similar, que “tout texte est un tissu nouveau de citations révolues”, isto é: todo texto é um tecido novo de citações passadas. Barthes considera, portanto, que todo texto é um intertexto, pois outros textos estão presentes nele, em diferentes níveis e em formas mais ou menos reconhecíveis dependendo da composição.

Na concepção do crítico literário, Antoine Compagnon (1999, p.41), escrever é sempre reescrever. Ele declara, assim como Barthes, que todo texto sofre com a influência de outro texto, seja ele anterior ou contemporâneo, de maneira mais ou menos perceptível. Isso porque, como nos aponta Tiphaine Samoyault (2008) ao mencionar as ideias de Bakhtin, esse movimento da linguagem – que carrega em si as “palavras dos outros” – é também o movimento da consciência. Pois, a consciência é comumente repleta de

elementos exteriores a si mesma, o que é de suma importância para sua constituição. Desta forma,

mesmo se o movimento se faz às vezes mais subterrâneo, um enunciado está sempre envolvido numa rede de outros enunciados que contribuem para construí-lo. A voz e a palavra de outrem se inscrevem nas palavras que dizemos e o diálogo identifica-se com a expansão de todos esses enunciados. (SAMOYVAULT, 2008, p.21)

Samoyault (2008) argumenta, ainda, que intertextualidade não se refere simplesmente a “tomar emprestado” o discurso de outra pessoa ou citá-la - o que seria, segundo ela, uma técnica literária entre outras. Em vez disso, a intertextualidade é apontada como uma caracterização da literatura que a afasta de uma noção determinista de si mesma. É um processo que transforma profundamente o texto do outro ao deslocá-lo e colocá-lo em um novo contexto, a fim de que um novo seja escrito em relação a ele (SAMOYVAULT, 2008).

Além da questão do dialogismo – termo que Bakhtin emprega para se referir aos diálogos entre os enunciados dos personagens e do autor – e da alteridade, a relação intertextual entre discursos também mantém um caráter crítico. O que faz com que haja um diálogo entre a literatura e sua própria historicidade (Ibidem).

Bakhtin, como observado por Julia Kristeva (2005, p.72), considera que o ato de escrever em si também funciona como uma leitura do *corpus* literário anterior, e aponta o texto como uma forma de absorção ao mesmo tempo em que atua como réplica de algum outro texto. Com efeito, tais considerações bakhtinianas designam a escritura como algo simultaneamente subjetivo e comunicante, ou seja, ambivalente. Isto porque, “o termo *ambivalência* implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história; para o escritor, essas implicações são uma única e mesma coisa” (KRISTEVA, 2005, p.72, grifo da autora). Desta forma, as práticas intertextuais podem comunicar, como observa Samoyault (2008), o entendimento ou memória que uma determinada época, indivíduo ou grupo de pessoas têm de obras predecessoras e/ou contemporâneas a ela(s).

A escritora de *Introdução à semanálise* (2005), Julia Kristeva, disserta em sua obra sobre um universo discursivo no qual os discursos se fundem de modo que os eixos horizontal (sujeito – destinatário) e vertical (texto-contexto) – como são chamados por ela - coexistem em função da revelação de um acontecimento maior: a de que em uma palavra (texto) é possível encontrar um cruzamento de outras palavras (textos) no qual há, pelo menos, uma outra palavra (texto). Ou seja, de que “todo texto se constrói como um

mosaico de citações, [pois] todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p.68).

Segundo Kristeva, o texto não está pronto e “acabado” quando posto à venda nas livrarias ou disponibilizado nas bibliotecas, ele está sempre sendo produzido (CAIADO & SILVA, 2014). Isto porque o texto literário, com sua vasta gama de interpretações, permite uma produção contínua de significados que dependerá tanto do contexto histórico em que é lido, quanto do leitor e das referências que este carrega consigo. Por conseguinte, a função do leitor na efetivação da intertextualidade é de importância ímpar, uma vez que é no ato da leitura que se pode perceber o intertexto (Ibidem). É, pois, a partir de suas memórias, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico que o jogo intertextual entre a escrita e a leitura ocorrerá.

Além da cultura e memória da época, Laurent Jenny (1979) destaca também a preocupação do escritor como um dos fatores da intertextualidade. Segundo ele, o escritor pode “direcionar” o leitor em sua leitura, indicando a ele o que ler. Em *Intertextualidade: diálogos possíveis* (KOCH, J. & CAVALCANTI, M., 2007), os escritores mencionam os estudos de Piègary-Gros no que concerne à alusão e a apontam como indicativo de intertextualidade. De acordo com esses estudos, a alusão é reconhecida somente por quem conhece o texto-fonte e pode ser explícita (marcada por um código tipográfico ou menção) ou implícita (de maneira a depender exclusivamente do leitor para recuperá-la). Mecanismos como referência e citação podem ser consideradas formas explícitas de alusão e podem, inclusive, exceder a intertextualidade ao mencionar nomes não presentes em texto, por exemplo. Algumas dessas formas de intertextualidade são destacadas por Biasi em *Théorie de l'Intertextualité* (1998, p.11, tradução nossa) ao explicar o conceito da palavra. Vejamos:

Em sua forma mais explícita e literal, é a prática tradicional de citação (com aspas, com ou sem referência precisa); de forma menos explícita e menos canônica, a do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; de uma forma ainda menos explícita e menos literal, a da alusão, ou seja, de uma declaração cuja inteligência completa pressupõe a percepção de uma relação entre ele e outra a qual necessariamente se refere a isso ou à de suas inflexões, de outra forma inadmissível.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.”

No que se refere à alusão, Piègery-Gros também aponta que ela funciona como uma tentativa de “implicitude”, pois “não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o co-enunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente” (KOCH, J. & CAVALCANTI, M., 2007, p. 127). Por isso, a compreensão do leitor (ou do co-enunciador, como os autores preferem chamá-lo) depende em grande parte de sua própria história e conhecimento literário. O processo intertextual, porém, apesar de depender da leitura para sua compreensão, não deixa de existir caso tal compreensão não aconteça. Pois, ganha autonomia ao “vir ao mundo” e constituir-se como escrito (Ibidem, p. 128).

A autora de *Intertextualidade: uma prática contraditória* (2016), Maria Zilda F. Cury, propõe uma visão de literatura na qual ela se comporta como um “corpo vivo e atuante”. Dessa forma, a leitura realizada atualmente permite que um diálogo aconteça com a tradição cultural, acessando-a ao mesmo tempo em que a modifica. De maneira similar, “a intertextualidade situa-se no espaço do enorme e ininterrupto diálogo entre as obras, que constituem a literatura. É um trabalho constante de cada texto com relação aos outros e no interior de si mesmo” (CURY, 2016, p.120). Por isso, a autora ressalta que não é possível apreender a composição literária fora do espaço intertextual em que se encontra e que a define. Isso porque, independente do que se componha, o resultado será sempre uma relação de transformação, rejeição, imitação ou paródia com relação a alguma outra obra. E mesmo quando há negação desses padrões, ainda há uma relação (mesmo que negativa) entre elas. Por isso, a intertextualidade é inevitável no ambiente literário.

O leitor, por sua vez, não deve ser visto como inocente, passivo ou transparente, mas como alguém que, ao entrar em contato com o texto, já o faz carregado de valores e experiências. Diante disso, a leitura acontece como um diálogo em várias instâncias. Na percepção de Bakhtin - observada por Renata Araújo em seu artigo *Breve discussão sobre a intertextualidade* de 2020 - as instâncias dialógicas se dão entre escritor, personagens, contextos históricos (contemporâneos e anteriores) e, certamente, também com o leitor. Assim sendo, de acordo com o que defende Renata Araújo, o autor não é mais considerado como a “autoridade” em sua criação. Pois, uma vez que um texto é, como já mencionamos, constituído de vários outros, o “sentido” do texto não reside especificamente no autor, mas sim no leitor: “a unidade do texto está em seu destino, não em sua origem” (ARAÚJO, 2020, p.159). Em *Intertextualidades: teoria e prática* (1995), os autores também frisam a importância do papel do leitor na relação intertextual:

Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor. (PAULINO, G.;WALTY, I.;CURY, M., 1995, p.15)

Essa participação ativa do leitor também é importante para Sartre e seu fazer literário. Em uma de suas críticas apresentadas em *Situações I*, o autor se posiciona como leitor ao afirmar: “essa consciência [do que está sendo lido] só existe por meu intermédio; sem mim haveria apenas borrões negros sobre folhas brancas” (SARTRE, 2005, p.43). Ele escreve ainda que, ao mesmo tempo em que participa do que lê, o leitor quer desvencilhar-se, ser “juiz”, e é desta contradição que nasce o “mal estar” do leitor. Dessarte, podemos compreender que a ideia sartriana sobre a questão do leitor é de que a consciência do que está escrito só pode ser desvendada por ele, pois, sem a leitura, a relação literária não aconteceria: “o objeto literário só existe em movimento, pois para fazê-lo surgir como essencial é preciso o ato da leitura, e sua essência só dura enquanto essa durar” (MOREIRA, 2012, p.17).

## 2 A FILOSOFIA EXISTENCIALISTA E A LITERATURA SARTRIANA

Ainda fragilizada com as consequências da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Europa da segunda década do século XX passava por um momento de profundo desamparo ideológico e religioso. O que levou o alemão Martin Heidegger (1889 – 1976) a compreender a necessidade de uma “reintrodução do ser na filosofia”. Um “esforço no sentido de entender o indivíduo e a sua singularidade frente à objetividade dos grandes sistemas, de Hegel ou de Marx” (SCHILLING, 2005, p.3), já que o contexto pedia por algo que servisse de orientação para os habitantes de um mundo “ausente de Deus” e totalmente cético em relação aos determinismos da religião ou do estado.

A fenomenologia, postulado fundamental da teoria existencialista, surgiu no final do século XIX, com Franz Brentano (1838-1917), e suas principais ideias foram elaboradas por Edmund Husserl (1859-1958). Outros filósofos representantes desses conceitos foram Heidegger, Max Scheler, Hartmann, Binswanger, De Waelhens, Ricoeur, Merleau-Ponty, Jaspers e, claro, Sartre (ARANHA & MARTINS, 1997). Sua premissa central se concentrava na questão da intencionalidade, que buscava superar as tendências racionalistas e empiristas que surgiram no século XVII.

Na perspectiva fenomenológica de Husserl, as coisas não podem “adentrar” a consciência como acreditavam alguns filósofos, pois não possuem a mesma matéria que a consciência. Assim, é a consciência quem “sai de si em direção aos objetos, e não os objetos que entram nela” (SOARES, 2005, p.16). Sobre essa concepção husserliana, Sartre explica que:

não há mais nada nela [na consciência] a não ser um movimento para fugir de si, um deslizar para fora de si; se, por impossível, vocês entrassem ‘dentro’ de uma consciência seriam tomados por um turbilhão e repelidos para fora, [...] pois a consciência não tem ‘interior’ (SARTRE, 2005, p. 56).

Por consciência compreendemos o domínio por meio do qual apreendemos o mundo de maneira intencional. Consequentemente, nessa teoria, as coisas “parecem” mostrar nossa existência quando, na realidade, são elas que não existem sem a consciência humana que as percebe. E a consciência humana, por sua vez, é considerada como um vazio que necessita transcender-se constantemente e o faz através da intencionalidade: “a consciência funda sentido como compreensão de algo que é (sentido do ser), através da intencionalidade, ou seja, através de sua orientação intencional para encher o vazio”

(ZILLES, 2007, p. 2018). Por esse motivo, de acordo com o escritor existencialista, ser é “explodir para dentro do mundo, é partir de um nada de mundo e da consciência para subitamente explodir-como-consciência-no-mundo” (SARTRE, 2005, p.56-57).

Se nos voltarmos para o próprio conceito da palavra “fenômeno”, que em grego teria como significado “aquilo que aparece”<sup>7</sup>, compreenderemos melhor o motivo do uso do termo “fenomenologia” para descrever uma espécie de filosofia que procura abordar os objetos do conhecimento tais como aparecem efetivamente; ou seja, como se apresentam à consciência. A fenomenologia tem como foco a descrição da realidade e utiliza como ponto de partida para essa reflexão o próprio ser humano. Pois, busca narrar o que é verdadeiramente experienciado; isto é, o que ocorre de fato a partir do prisma daquele que vive uma determinada situação concreta. E é nesse sentido que a fenomenologia pode ser descrita como uma filosofia da vivência (ARANHA & MARTINS, 1997).

Em seu estudo intitulado *Uma breve compreensão sobre o Dasein de Heidegger* (2014, p.202), Marcus Vinícius Gomes de Araujo define a fenomenologia de Heidegger como a busca por uma “fenomenologia fundamental” que “traz o ser como a abertura de possibilidade para todas as coisas”. Ou seja, um ser com capacidade de se constituir, fazendo escolhas entre as situações possíveis de seu meio e período histórico.

Em outras palavras, ao declarar a consciência livre para projetar-se em meio a infinitas possibilidades de “preenchimento do vazio”, a escolha de uma delas, independente de qual seja e de suas consequências, reflete a intenção consciente do indivíduo. E é devido à impossibilidade da consciência de atingir a totalidade dos perfis possíveis de existência que a única possibilidade de compreender o humano é, para o existencialista, o subjetivo. Como justifica Silva (2004, p.19): “Não se pode pretender sempre a clareza total porque ela é em geral solidária da perda parcial da compreensão das relações entre acontecimento e subjetividade, ou seja, do eixo histórico-existencial da condição humana.” Assim, ao tentarmos apreender a totalidade do pensamento humano, deixamos de lado a subjetividade que faz parte de nossa condição existencial tanto quanto o próprio pensamento. Por esse motivo, foi necessário que a filosofia revisse tais conceitos.

Lutigneaux aborda essa questão e explica que “toda definição em si é necessariamente abstrata, uma vez que deve permanecer válida para toda uma ordem de realidades, e nossa existência é necessariamente concreta, pois é única, e

---

<sup>7</sup> A palavra “fenômeno” “está documentada no latim tardio como *phaenomēnon*, associada ao grego *phainomenon*, contemplando uma coisa ou fato pensado pelo indivíduo que se reflete na realidade como uma experiência que foge do comum, até aludindo a algo que parece ser real, vinculado ao particípio *phainesthai*, por aparecido, sobre o verbo *phainein*, por mostrar ou aparecer, observando raiz no indo-europeu *bha-*, interpretado como brilhar ou iluminar” (Veschi, 2020, s/p)

consequentemente irreduzível a qualquer definição” (LUTIGNEAUX, 1951, p.459). Por isso, a filosofia existencialista é uma “filosofia-da-vida” e procura lidar com as atitudes cotidianas e as preocupações corriqueiras do ser humano (SCHILLING, 2005), voltando-se, portanto, para a experiência subjetiva da vivência:

Normalmente, como resultado de nossa formação intelectual, percebemos nos indivíduos o que eles têm em comum, pelo que fazem deles seu tipo; o que eles próprios apresentam nos escapa. Nós vamos com eles com nossas categorias pré-formadas, e nosso conhecimento nos impede de perceber o que vemos. [...] O existencialismo adota a atitude oposta. Ele se esforça para reproduzir fielmente o refluxo e o fluxo de sua vida interior antes que a mente intervenha para introduzir uma lógica que não estava lá (FOULQUIÉ, 1966, p. 36, tradução nossa)<sup>8</sup>.

## 2.1 Introdução ao Existencialismo de Jean-Paul Sartre

Apesar dos precursores desse pensamento, nenhum outro se tornaria tão famoso na propagação da filosofia existencialista (e na utilização desse termo) quanto Jean-Paul Sartre (1905 -1980). O crítico Paul Strathern (1999), estudioso de Sartre, atribui essa popularidade ao fato de Sartre ter se tornado o porta-voz do existencialismo no momento oportuno, “quando essa filosofia preencheu o vazio espiritual em meio às ruínas da Europa após a Segunda Guerra Mundial” (STRATHERN, 1999, p.7). No que concerne à filosofia, o escritor condensa a teoria existencialista da seguinte maneira: “Era a estimulante ‘filosofia da ação’, uma filosofia pessoalmente envolvente – ou, para os seus críticos, a teoria última da introspecção [...]” (Ibidem, p.8).

Isto porque, de acordo com o que salienta Roger Lutigneaux em *L'existentialisme* (1951, p.455), “uma filosofia da angústia e do absurdo convinha ao clima psicológico criado pela derrota, ocupação, deportações, execuções, não menos que por uma vitória que trouxe consigo outras ameaças”<sup>9</sup>. E o existencialismo foi, por fim, o pensamento que buscou trazer à tona questões primordiais em um momento em que prevalecia o desespero e a desolação na França. Como nos explica Lutigneaux (Ibidem, p.455), essa teoria dizia a

---

<sup>8</sup> “Ordinairement, par suite de notre formation intellectuelle, nous percevons dans les individus ce qu’ils ont de commun, ce par quoi ils réalisent leur type; ce qu’ils présentent de propre nous échappe. Nous allons à eux avec nos catégories préformées, et notre savoir nous empêche de remarquer ce que nous voyons. [...] L’existentialisme adopte l’attitude opposée. Il s’efforce de reproduire fidèlement le flux et reflux de sa vie intérieure avant que l’esprit ne soit intervenu pour y introduire une logique qui n’y était pas”.

<sup>9</sup> “Une philosophie de l’angoisse et de l’absurde convenait au climat psychologique créé par la défaite, l’occupation, les déportations, les exécutions, non moins que par une victoire qui apportait avec elle d’autres menaces”.

todos o que antes mal ousavam sussurrar e os convidou a expressar em voz alta estas simples e velhas perguntas: “O que é a existência?”, “Por que somos nós?”, “Como podemos viver?”. Assim, vemos crescer na Europa moderna o pensamento que serviria de base para a teoria filosófica que conhecemos hoje como existencialismo.

Notemos, pois, que em uma situação-limite como a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), a filosofia propagada por Sartre (e tão bem acolhida por tantos) serviu como uma espécie de resposta em um momento de desespero. Em 1945, ano em que a Segunda Guerra chega ao fim e a França já estava desocupada, o filósofo participou de uma conferência na qual explicou de forma muitíssimo didática os principais pontos da filosofia existencialista. Essa conferência recebeu o título de “O existencialismo é um humanismo” e foi transformada em um livro de mesmo nome, que inclusive nos serviu de base para uma melhor compreensão dessa corrente filosófica. Nesta conferência, que foi planejada como uma resposta aos críticos da teoria existencialista, Sartre defende seu ponto de vista e definiu o existencialismo como “uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda a verdade e toda a ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 1962, p.175).

A partir da lógica existencialista, compreendemos que, ao passo que o único universo possível é o da subjetividade humana (SARTRE, 1962, p.234), a questão central dessa filosofia é, evidentemente, o indivíduo; o que confere à teoria uma conotação humanista. Esse humanismo sartriano, no entanto, não é um humanismo clássico que se fundamenta em “uma teoria que toma o homem como fim e como valor superior” (Ibidem, p.232). Para Sartre, aliás, esse tipo de humanismo é absurdo; pois sua filosofia concebe a humanidade como sempre inacabada, não realizada, de modo que “o existencialista não tomará nunca o homem como fim, porque ele sempre está por fazer” (Ibidem, p.233). Essa ideia também é defendida por Franklin Leopoldo e Silva (2004, p.14) ao acrescentar que “o homem é o ser em que o próprio ser está em questão. [...] Isso nem tanto porque o homem seja um ‘mistério’ para si próprio, mas porque é uma totalidade nunca acabada”. O humanismo sartriano, portanto, pretende colocar o homem em questão e não deve ser equiparado ao humanismo clássico, uma vez que a humanidade na teoria de Sartre não está concretizada.

Para melhor compreendermos essa filosofia, cabe mencionar que existem dois tipos de existencialismo: o existencialismo cristão de Jasper e Gabriel Marcel, e o existencialismo ateu de Sartre. Com efeito, diferentemente do que fazem os existencialistas cristãos, a filosofia sartriana, voltada para a percepção subjetiva do indivíduo, rejeita

qualquer forma de pré-determinismo material ou religioso. Além de ateu e não crer, portanto, em vontades ou intervenções divinas, Sartre opõe-se, também, ao pensamento de filósofos que acreditam em uma “natureza humana”. Pois, tal “natureza” supõe uma essência precedente à existência humana, de maneira que o ser humano seria o resultado de uma criação baseada em um determinado modelo.

Para ilustrar o conceito, Sartre utiliza como exemplo a fabricação de um objeto qualquer, como um livro ou um corta-papel. Como nos explica o autor, tais objetos são fabricados para que cumpram com uma função definida de antemão. Desta forma, a produção de um corta-papel, por exemplo, não ocorreria sem o conhecimento de sua finalidade. Assim: “Diremos pois que, para o corta-papel, a essência – quer dizer o conjunto de receitas e de características que permitem produzi-lo e defini-lo – precede a existência; e assim a presença, frente a mim, de tal corta-papel ou de tal livro está bem determinada” (SARTRE, 1962, p. 180). A partir dessa explicação, o filósofo associa, então, a criação do industrial (que produz um objeto) com a ideia de homem criado por Deus, como acreditam os cristãos: “[...] Deus produz o homem segundo técnicas e uma concepção, exatamente como o artífice fabrica um corta-papel segundo uma definição e uma técnica” (Ibidem, p.180-181).

No que diz respeito ao ateísmo presente em teorias filosóficas do século XVIII, Sartre nota que há, neste período, a supressão da noção de Deus, mas não da ideia de que a essência precede a existência<sup>10</sup>. Ele defende, ao contrário, que “a existência precede a essência” (Ibidem, p.179). Ou seja, que o homem primeiramente existe, nasce e surge no mundo, e somente depois se define:

O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio fizer. Assim, não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber. (SARTRE, 1962, p.182).

O existencialismo ateu de Sartre defende, então, que “o homem não é mais que o que ele se faz” (SARTRE, 1962, p.182) e, portanto, não há nada que o preceda e o determine de antemão. Ele é somente uma “série de empreendimentos” (Ibidem, p.209). Portanto, não há Deus, deuses ou natureza humana que o orientem. Esse pensamento descrente vai, certamente, muito além da filosofia existencialista. É um estado de espírito dos europeus da metade do século XX, como narra Saint-Sernin (1998, p.177):

---

<sup>10</sup> Sartre cita como exemplos de filósofos ateus mas que permanecem com essa ideia os escritores Diderot, Voltaire e Kant (SARTRE, 1962, p.181)

O fato é que deixamos de acreditar que fomos feitos à imagem e semelhança de Deus, ou fundidos em um molde natural, comum a toda humanidade; isso nos deixa divididos ante a ideia de que a liberdade é um meio de nos modelar segundo os padrões que inventamos, e a ideia, bancada pela biologia molecular, de que temos uma espécie de destino biológico e quase existencial encapsulado em nosso genoma.

Se não há uma natureza humana, porque a existência precede a essência, podemos dizer que há, no entanto, uma “condição humana”. Ou seja, ainda que as situações históricas variem, na concepção de Sartre, todos temos uma necessidade em comum de estarmos no mundo, lutarmos, vivermos uns com os outros e sermos mortais (SARTRE, 1962). Isso faz com que mesmo os projetos humanos mais individuais sejam, também, escolhas para o todo:

E embora os projetos possam ser diversos, pelo menos nenhum me é inteiramente estranho, porque todos se apresentam como uma tentativa para transpor estes limites ou para os fazer recuar ou para os negar ou para nos acomodarmos a eles. Por consequência, todo o projecto, por mais individual que seja, tem um valor universal. (SARTRE, 1962, p.217)

Segundo nos narra Mounier (1972), antes do surgimento da filosofia cartesiana de Descartes, a realidade era frequentemente entendida a partir de uma noção de totalidade espírito-matéria, até então, mista e indissociável. No entanto, com o advento do pensamento existencialista, como visto em Sartre, ocorre uma mudança radical nessa concepção. As noções de “existência” e “essência” se tornam fundamentais, e elas são vistas como distintas e tão incomunicáveis quanto possível.

Com efeito, no contexto do vocabulário existencialista, “existir” não é sinônimo de “ser”. Dessa forma, uma pedra, por exemplo, “é”, mas não “existe”. Ela não consegue existir fora do ato mental que pode fazê-la existir, ou seja, da experiência humana (FOULQUIÉ, 1966). Pois, a existência, de acordo com Sartre, é algo que só pode ser experimentado pela consciência do homem. O que faz com que essa última, “vazia” quando surge ao mundo (*rien*), necessite ser consciência de algo, posto que é “livre e indeterminada pelo mundo da coisalidade do ser (*être*)” (STRATHERN, 1999, p.50). Esse “algo” seria, então, nossa essência, que realizamos ao mesmo tempo em que a projetamos.

Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 15) argumenta que a realidade é humana, qualquer que seja a dimensão em que a tratemos, “não somente porque seria primeiramente constituída de representações humanas, mas porque qualquer aspecto da realidade somente se torna significativo quando apreendido no âmbito da consciência e da história humanas”.

Assim sendo, a perspectiva fenomenológica caracteriza-se, neste sentido, como uma “reabilitação do direito da consciência ao conhecimento de si próprio e do mundo” (CHÂTELET, 1974, p. 235).

O mundo, para o existencialista, é concebido a partir da percepção consciente e subjetiva que o indivíduo tem da humanidade e do mundo que o cerca, ou seja, uma percepção fenomenológica da existência. Assim, uma vez que “não há outro universo senão o humano” (SOARES, 2005, p.213), a teoria existencialista procura tratar dos fenômenos a partir da perspectiva daquele que narra sua própria realidade e a vivência: o ser humano. A “existência” para tal filosofia não é, então, um estado, mas um ato. E esse ato é possível aos seres humanos exatamente porque, ao contrário das outras coisas que nos cercam, temos a liberdade de escolha e não somos, em instância alguma, pré-determinados, como demonstrará Sartre.

Dessarte, de acordo com a teoria sartriana, o ser humano é tão somente seu próprio projeto. A própria palavra *pro-jeto* remete, etimologicamente, à ideia de “ser lançado adiante”, assim como o sufixo “ex” da palavra *existir*, que significa “fora” (ARANHA & MARTINS, 1997, p.207). É, portanto, a nossa sequência de ações no mundo; o que nos propõe a construção consciente da consciência: “O valor do homem depende da sua essência, isto é, do que ele é, e não da sua existência, isto é, do simples fato de ser<sup>11</sup>” (FOULQUIÉ, 1966, p.8).

O homem como possibilidade, ou seja, como *projeto*, o introduz na temporalidade. Isso significa que “o existir humano consiste no lançar-se contínuo às possibilidades, entre as quais se encontra justamente a situação-limite representada pela morte, a qual possibilita o olhar crítico sobre o cotidiano” (ARANHA & MARTINS, 1997, p.332). A morte para Sartre tem o valor de uma “intromissão permanente do acaso em meio aos meus projetos” (Ibidem, p.36). De acordo com essa concepção, uma vez que a morte é a frustração de nossos projetos, ela só poderia ser considerada pelo existencialista como um absurdo. Isto porque, nascer e morrer não são escolhas humanas. Fogem de nosso controle e, por isso, não tem qualquer razão. São absurdas em sua essência.

Por isso, podemos notar que a filosofia de Sartre vai em um sentido diferente das correntes formadas pelo que Schilling (2005) chama de “filosofias-sistema” – como as de Platão, Aristóteles, S.Tomás de Aquino, Descartes, Kant e Hegel. Pois traz a subjetividade humana e sua própria capacidade de “fazer-se” para discussão. Isso se justifica porque “o

---

<sup>11</sup> “Le valeur de l’homme dépend de son essence, c’est-à-dire de ce qu’il est, et non de son existence, c’est-à-dire du seul fait d’être”

mundo das coisas é o mundo do determinismo e coisificar o homem é arrebatá-lo a liberdade” (SÁBATO, 1994, p.13). Nesse sentido, Sartre inverte teorias como a de Platão, por exemplo. Vejamos o que expõe Lutigneu (1951, p.456, tradução nossa) sobre o assunto:

Desde Platão, a existência foi concebida em relação a outra coisa, do qual necessariamente procedeu, e que se apresentou, na diversidade de doutrinas, como o que podemos chamar de essência. Qualquer coisa existente existia apenas como a atualização de uma essência eterna e imutável, que era de certo modo seu modelo, mas que lhe era impossível realizar em sua perfeição.<sup>12</sup>

Assim, enquanto a filosofia platônica defendia a existência do mundo das ideias gerais e das essências imutáveis, que o homem atinge pela contemplação (ARANHA & MARTINS, 1997, p.96), Sartre crê o ser humano livre para projetar-se e construir-se no contexto em que se insere. Sob a ótica dessa filosofia, a existência humana é, antes da consciência de algo, um nada. Dessarte, ao passo que Platão acreditava que o mundo das ideias era a única verdade - de maneira que o mundo dos fenômenos só existiria enquanto participativo do mundo ideal, sendo deste último somente sombra ou cópia (Ibidem, p, 69) -, o existencialismo sartriano inverte essa lógica, abandonando a concepção absolutista de Platão para adentrar na descrição do mundo material, onde a vivência acontece. Sartre declara que “um homem embrenha-se na sua vida, desenha o seu retrato, e para lá desse retrato não há nada” (SARTRE, 1962, p.208). Ilustrando esse rompimento filosófico, Lutigneux (1951, p.459) escreve:

Aqui devemos passar, ou melhor, cair, de um mundo para outro outro, porque é uma queda que nos precipita do mundo das Idéias no das Coisas. [...] Mas a queda é ainda mais brutal, porque, neste corpo terreno, já nem sequer temos a vaga lembrança - a reminiscência Platônica - puras visões da eternidade. Agora o homem está sozinho - "abandonado", diz Sartre com Heidegger - sem apoio, sem conselho, sem promessa, sem nada que possa nos dizer se alguma vez estivemos certos.<sup>13</sup>

Sartre considera, pois, que o homem é “jogado ao mundo” de maneira arbitrária e não de maneira pré-concebida como um livro, por exemplo. Octavio Paz em *O Arco e a*

<sup>12</sup> “Depuis Platon, l'existence était conçue par rapport à autre chose, dont elle procédait nécessairement, et qui se présentait, dans la diversité des doctrines, comme ce à quoi l'on peut donner le nom d'essence. Toute chose existante n'existait que comme l'actualisation d'une essence éternelle, immuable, qui était en quelque sorte son modèle, mais qu'il lui était impossible de réaliser dans sa perfection.”

<sup>13</sup> “Il nous faut ici passer, ou plutôt tomber d'un monde dans un autre, car c'est une chute qui nous précipite du monde des Idées dans celui des Choses. [...] Mais la chute est plus brutale encore, car, dans ce corps terrestre, nous n'avons même plus le vague souvenir — la reminiscence platonicienne — des pures visions de l'éternité. Désormais, l'homme est seul — ‘délaissé’, dit Sartre avec Heidegger — sans appui, sans conseil, sans promesse, sans rien qui puisse nous dire jamais si nous sommes dans le vrai”.

*Lira* (1982, p.174), endossa essa teoria fazendo a seguinte observação: “o homem foi jogado, largado no mundo. E ao longo de nossa existência repete-se a situação do recém-nascido: cada minuto nos lança no mundo; [...]o desconhecido e estranho nos cerca por todos os lados”. Esse seria, segundo o autor, o que Heidegger chamava de “o rude sentimento de estar (ou de se encontrar) aí”.

Apesar dessa percepção do homem “só”, que no que se refere aos valores e justificações, está sozinho e sem desculpas (SARTRE, 1962). Percebamos, pois, que a base do existencialismo está na liberdade de escolha do indivíduo perante suas possibilidades. Pois é, justamente, devido ao fato de não haver determinismo no que concerne à existência humana que o homem é livre. Ele é liberdade e está, inclusive, condenado a ela, como diz o autor:

Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si próprio; e no entanto livre, porque uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer. [...] O homem, sem qualquer apoio e sem qualquer auxílio, está condenado a cada instante a inventar o homem (SARTRE, 1962, p.193-194).

De acordo com o pensamento existencialista - sabendo que estou “abandonado” no mundo - sou, com as minhas ações, responsável por mim e por todos, criando uma certa imagem do ser humano por mim escolhida. Sartre compara-nos a um legislador, que escolhendo a si próprio, escolhe a humanidade inteira e, por isso, não pode escapar de um sentimento de total e profunda responsabilidade: “o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência” (SARTRE, 1962, p.184). Assim sendo, não havendo uma moral pré-concebida que guie as ações humanas, o autor acredita que escolhemos o que nos parece ser o bom e que “nada pode ser bom para nós sem que seja para todos” (Ibidem, p.185). Por isso, a grande responsabilidade em escolher por toda a humanidade.

Essa responsabilidade de que fala o filósofo, portanto, está relacionada com o compromisso humano de fazer suas escolhas ao mesmo tempo em que escolhe por todos os seres humanos. Segundo o autor, não sendo o indivíduo pré-determinado por qualquer outra instância além da sua própria existência, ele é livre para escolher o que quer ser e como ser.

Desta responsabilidade de escolher agir em favor de todos, nasce também a angústia existencialista. Pois, partindo do pressuposto que Deus não existe e que tampouco existe uma natureza humana, o homem está abandonado entre os homens e condenado a

fazer-se da melhor maneira possível: “o desamparo implica sermos nós a escolher o nosso ser. O desamparo é paralelo da angústia” (SARTRE, 1962, p.202). Se, de acordo com a teoria sartriana, o ser humano está “condenado” a ser livre, é porque, para o filósofo, a liberdade é uma condição intransponível do homem. Ou seja, é a própria condição de ser livre e de escolher suas ações que fazem com que a humanidade se constitua como tal. Vejamos o que diz Sartre sobre o tópico:

Com efeito, sou um existente que aprende sua liberdade através de seus atos; mas sou também um existente cuja existência individual e única temporaliza-se como liberdade [...] Assim, minha liberdade está perpetuamente em questão em meu ser; não se trata de uma qualidade sobreposta ou uma propriedade de minha natureza; é bem precisamente a textura de meu ser [...] (SARTRE, 1998, p. 542-543).

Sartre considera, portanto, que a liberdade não é um elemento da natureza humana e tampouco uma escolha, mas o próprio elemento constitutivo do ser, posto que nada mais existe para além de nossa própria existência. Conforme nos explica Aline Maria Vilas Bôas da Silva em seu artigo *A concepção de liberdade em Sartre* (2013, p.100), “a liberdade é essa condição fundamental para a ação que permite ao homem fazer-se”. Assim sendo, a liberdade, derivada do “nada” de ser – posto que o ser humano não é nada antes de constituir-se como essência – é parte da própria constituição do homem, que não pode evitar escolher. Pois, mesmo que escolha não escolher, esta ainda é uma escolha. De acordo com Octavio Paz em *O arco e a Lira* (1982, p.186-187):

A revelação de nossa nulidade nos leva à criação do ser. Lançado para o nada, o homem se cria diante dele. [...] Porque o ser não é algo dado, sobre o qual se apoia nosso existir, mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é seu fundamento. Assim não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante.

Dessa forma, o homem é condenado a sua liberdade porque não pode escapar da tarefa de tomar decisões e construir-se não apenas como indivíduo, mas também como parte da sociedade. Portanto, Sartre afirma que “[...] a realidade humana é, antes de tudo, seu próprio nada” (SARTRE, 1998, p. 139), pois é a partir da liberdade que o homem vai se formar.

Diante disso, a angústia se manifesta. Pois, ao percebermos que somos os únicos de fato responsáveis por nossas ações e decisões, a existência passa a ter a liberdade como a única possibilidade, e “viver a ausência de fundamento, isto é, não ter em que apoiar um projeto de ser, gera a angústia. [...] A liberdade provoca angústia porque ser liberdade

significa que nenhum ato livre encerrará o processo de ser e o drama de existir” (SILVA, 2004, p. 145).

Essa angústia da escolha ocorre, principalmente, porque, ao experimentar a liberdade, muitas pessoas optam por fugir dessa angústia usando da “má-fé”. De acordo com as estudiosas Maria Lúcia A. Aranha e Maria Helena P. Martins (1997, p.307), a “má-fé” seria, portanto, a atitude de fingir escolher sem fazê-lo. Funciona, na ideia existencialista, com uma dissimulação covarde utilizada por certas pessoas com o intuito de evitar fazer uma escolha pela qual possam ser responsabilizadas. Vejamos o que escreve Schilling (2005, p.6) sobre o tema:

Para Sartre, quem deposita a causa da sua ação ou da sua inação num outro, numa força externa, numa entidade, crença ou ideologia, manifesta certamente ‘má-fé’, que nada mais é senão querer fugir da angústia de ter que escolher, de ter que decidir por si mesmo. Negar a liberdade que se tem é covardia. (SCHILLING, 2005, p.6)

Assim, de acordo com Sartre, “se definimos a situação do homem como uma escolha livre, sem desculpas e sem auxílio, todo o homem que se refugia na desculpa de suas paixões, todo homem que inventa um determinismo é um homem de má-fé” (SARTRE, 1962, p.225). Ou seja, ainda que Sartre prometa não julgar moralmente tais atitudes consideradas por ele “má-fé”, ele acredita que essa atitude seja um equívoco (Ibidem, p.225). Pois, ao mentir sobre algum determinismo ou inventar uma desculpa, há uma dissimulação no que se refere à total liberdade do compromisso; o que seria incoerente, posto que os seres de boa-fé têm como objetivo último buscar a liberdade enquanto tal, e quem age de má-fé deveria buscar o mesmo.

Apesar das críticas que argumentam sobre o pessimismo dessa filosofia, Sartre defende que essa angústia nos motiva a agir e que o existencialismo é, pelo contrário, bastante otimista, pois defende a liberdade humana e acredita nela: “Aqui a filosofia é um reflexo do homem, com sua crença apaixonada na liberdade e na independência pessoal. Também é um reflexo do contexto histórico. O que poderia ser mais precioso que a liberdade num país sob ocupação inimiga?” (STRATHERN, 1999, p.51)

Ao pregar a liberdade, o existencialismo não deixa de nos lembrar que “a escolha da moral não é um ato gratuito, ela define um compromisso” (SCHILLING, 2005, p.7). Deste modo, é importante que todo ser procure assumir um compromisso consciente com a humanidade e com a época em que vive. Por isso, a filosofia sartreana dá grande importância ao Outro e convida à ação.

A teoria sartreana defende, portanto, que “o homem não existe em absoluto, mas em ‘situação’, em um determinado contexto sócio-histórico, e é por se realizar por meio de suas escolhas e por suas ações, e com a plena consciência desses contraentes, que ele alcança a liberdade<sup>14</sup>” (LABOURET, 2013, p.110, tradução nossa).

Sobre isso, Simone de Beauvoir (1965, p.45- 46) observa que outrora o homem estava dividido entre dois mundos, mas neste mundo a sua situação era simples; estava confinado aos limites de uma cidade, província ou civilização e, de resto, salvo raras exceções, a condução dos negócios públicos era reservada a alguns especialistas. Presentemente, quase todos os homens têm uma existência política e a quase todos se impõe o problema da ação. Por isso, ao invés de limitar-se aos efeitos subjetivos das percepções humanas isoladamente, Sartre assume que o Outro é essencial para a existência. Pois, embora seja sempre um obstáculo para a liberdade do indivíduo, ele é extremamente importante para a vivência humana em “situação”. O que Sartre chama de “situação”, portanto, pode ser definido como “o conjunto das próprias condições materiais e psicanalíticas que, numa época dada, definem precisamente, um conjunto” (SARTRE, 1962, p.267). E, por isso, também como contingência:

A ação humana é histórica no sentido de que ela é mediada e constituída pela liberdade. O fato histórico é contingente não tanto porque a contingência lhe seja intrínseca enquanto fato, mas principalmente porque a ação humana é contingente enquanto livre. (SILVA, 2004, p.16).

Em *O Existencialismo é um Humanismo* (1962), Sartre destaca que a subjetividade abordada pela teoria não é uma subjetividade rigorosamente individual, pois busca demonstrar que, ao nos descobrirmos como seres pensantes<sup>15</sup>, não descobrimos somente a nós mesmos, mas também aos outros. Pois, não se pode ser nada – espirituoso, perverso ou ciumento, por exemplo – se os outros não o reconhecerem como tal. Desta forma, “para obter uma verdade qualquer sobre mim, necessário é que eu passe pelo outro. O outro é indispensável à minha existência, tal como aliás ao conhecimento que eu tenho de mim” (Ibidem, p.215). Sartre descreve isso como uma “inter-subjetividade”, na qual o ser humano decide ao mesmo tempo o que ele é e o que os outros são. Olhares que julgam e são julgados ao mesmo tempo.

---

<sup>14</sup> “L’homme existe non dans l’absolu mais ‘en situation’, dans un cadre socio-historique donné, et c’est en s’accomplissant par ses choix et par ses actes avec la pleine conscience de ces contraintes qu’il accède à la liberté”.

<sup>15</sup> Sartre faz referência ao *cogito* cartesiano: “penso, logo existo” para justificar sua percepção de que é a partir desse “penso” que “atingimo-nos a nós próprios, em face do outro, e que o outro é tão certo para nós como nós mesmos” (SARTRE, 1962, p.214-215)

A literatura de Sartre está repleta dessas percepções filosóficas, entre outras. Trataremos, no capítulo seguinte, de algumas delas a fim de correlacionarmos os intertextos presentes na obra sartriana e incitarmos uma discussão acerca do tema.

## 2.2 RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

De acordo com o que apontam os estudos de Jacques Lecarme (2005, p.212), entre os anos 1938 e 1948 era possível notar uma atenção rara à problemática sobre a literatura. Segundo o estudioso, uma das possíveis razões para isso era a de que a literatura tornara-se, neste período, uma esperança única; uma salvação simbólica das circunstâncias de um fascismo ascendente, da derrota da Ocupação e de um período pós-guerra que exigia dos intelectuais e escritores em geral uma mensagem ou pregação. Acabaram, pois, por encontrar em Sartre um dos mais importantes representantes desse período e da ideologia circundante.

Ainda de acordo com Lecarme (2005), havia duas visões de literatura durante a guerra: uma delas de caráter ontológico, onde prevalecia a metafísica; e a pragmática (da literatura) – antes banalizada – cuja pretensão muda quando Sartre retoma seu caráter cívico. Isso porque a literatura, antes considerada um obstáculo para a revolução, inibidora da consciência política ou mesmo um desvio neurótico de infância – como Sartre aponta ser o caso de Flaubert, “o idiota, mais mistificado que mistificador, da língua intelectual”<sup>16</sup> (Ibidem, p.216) –, ganha um aspecto mais político e social à luz do existencialismo sartriano.

Notemos, portanto, que o conceito de literatura desenvolvido por Sartre reflete sua ideia existencialista de maneira que parte das premissas fenomenológicas - que tinham como base a teoria da intencionalidade, como mencionamos anteriormente, e que procura descrever o vivido a partir da subjetividade humana - e desenvolve uma escrita que transita entre intersubjetividade e história (BARBOSA, 2017, p.135). Assim, essa perspectiva filosófica se mostra essencial para entender a importância do engajamento do autor pelo prisma sartriano.

Segundo o filósofo francês, “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 2015, p.29). Nesse trecho – e em outros que podem ser lidos em *Que é literatura?* (2015) – notamos a percepção do autor de que todo escritor, ao criar aquilo que o leitor “desvenda” por meio da leitura, não pode deixar de se comprometer: “Eis que nós dois [escritor e leitor] arcamos com a responsabilidade pelo universo” (Ibidem, p.55). Com efeito, como justifica Barbosa (2017), o que legitima esse compromisso do escritor é o fato de estar inserido em um movimento de totalização histórica na qual se torna essencial a luta pela

<sup>16</sup> “L’idiot, plus mystifié que mystificateur, de la langue intellectuelle”.

justiça e a democracia. Por isso a crítica de Sartre ao realismo. Pois, uma vez que os escritores do realismo preconizavam “entre outras coisas, maior realidade na descrição dos costumes em geral [...]” (CANDIDO, 1994, p. 282), a linguagem utilizada pelos autores realistas tinha a intenção de ser direta e objetiva. Suas características são, portanto, a clareza da linguagem, a objetividade, a contenção emocional, a lentidão na narrativa e a impessoalidade do narrador<sup>17</sup>.

Sartre questiona, no entanto, como seria possível haver uma “impessoalidade do narrador” como propõe o realismo, posto que somos guiados por nossas perspectivas pessoais? Como poderíamos transformar a realidade em uma pintura imparcial quando a nossa própria percepção de mundo é parcial? Com efeito, sabendo da impossibilidade de concretização de tal imparcialidade, Sartre declara: “Ele [o escritor] abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana” (SARTRE, 2015, p.29). Pois ele fala agora sobre sua própria vivência. A subjetividade humana será neste momento o principal instrumento de manifestação de nossa própria condição.

Na perspectiva existencialista, o ser humano é um “universal singular”, não um indivíduo. Isto é, um ser “totalizado” e, por isso mesmo, universalizado por sua época: “ele a retotaliza ao reproduzir-se nela como singularidade” (SARTRE, 2013, p.7). De acordo com esse conceito, o homem é, portanto, um ser que se constitui como pessoa em um período histórico que o influencia; e também é, ao mesmo tempo e por meio de suas ações, alguém que contribui para a construção do meio. Pois, assim como essa temporalidade, envolvendo o período histórico e o ambiente, é determinante para a formação do ser humano, as atitudes humanas também ajudam a moldar o meio em que vivemos.

Ao comentar a literatura dos períodos entre-guerras e pós-guerras, como este em que Sartre estava inserido, Mayara Franco Moreira (2012, p. 23) salienta que, uma vez que a máxima sartriana era de que “o fazer é revelador do ser”, o existencialista defendia um mundo de ação; de agentes fazedores de história. Pois, naquele momento, viviam em um mundo que desejavam mudar. Por isso a defesa de uma literatura da *práxis*. Além disso, o autor existencialista defende que a função social da literatura é melhor cumprida quando o escritor fala mais diretamente sobre seu tempo e seu espaço histórico. Eis o motivo das críticas de Sartre a Proust e às omissões literárias de Flaubert e Baudelaire (SILVA, 2006). Sobre Flaubert, especificamente, Sartre declara que:

---

<sup>17</sup> REALISMO. Equipe editorial de Conceito.de. (3 de Abril de 2012). Atualizado em 7 de Novembro de 2019. Realismo - O que é, conceito e definição. Conceito.de. <https://conceito.de/realismo>

Flaubert representa, para mim, exatamente o contrário da minha própria concepção da literatura: um alienamento total e a procura de um ideal formal que não é, de modo algum, o meu... Flaubert começou a me fascinar precisamente porque via nele, sob todos os aspectos, o oposto de mim mesmo. Eu me perguntava: ‘Como foi possível existir um homem assim?’ (SARTRE, 1970)

Devido a essa fascinação, Sartre escreve *L'idiote de la famille: Gustave Flaubert de 1821 a 1857* (1971). Obra que descreve, em uma mistura de biografia e romance, a vida do escritor de *Madame Bovary* (1856) desde sua infância até a escrita de sua obra mais famosa e pioneira do romance realista. Nela, o filósofo realiza um estudo sobre a significação do fenômeno da linguagem pelo que seria (em teoria) o ponto de vista de Flaubert e aponta que, em sua percepção, Gustave Flaubert subverte o uso das palavras. Faz uso delas, mas não fala. Pois falar é um ato e Gustave prefere a inércia. De acordo com o crítico, “Gustave não se serve das palavras para falar [...]. Falar é, de uma maneira ou de outra, um ato” (SARTRE, 2013, p.40). Da mesma maneira, porém, ele também não nega seu uso: “não é suprimir a linguagem, é dela fazer outro uso” (Ibidem, p.40).

A conclusão de Sartre, neste caso, é de que Flaubert somente se “entrega às forças da inércia” (Ibidem, p. 41). Sobre isso, ele explica que “a constituição passiva de Gustave o mantém muito tempo no estágio de alma falada: [...]o que ele apreende, em todo caso, é-lhe dado pelos outros. [...] As frases dos outros se afirmam *nele* mas não *por ele*” (Ibidem, p.47, grifos do autor). Por isso, inclusive, quando criança, Gustave era alguém que “acreditava em tudo”. Uma criança que, de acordo com Sartre, “se descobre *passiva* no universo ativo do *discurso*” (Ibidem, p. 48, grifos do autor).

Eis, portanto, porque Sartre se vê tão diferente de Flaubert. A linguagem, para Sartre, tem função de engajamento, ao menos no que concerne ao romance e ao teatro. Em seu estudo sobre Mauriac – que pode ser lido em *Situações I* (2005) – Sartre escreve o seguinte comentário: “A ideia de *destino* é poética e contemplativa. Mas o *romance é ação* e o romancista não tem o direito de abandonar o campo de batalha e se instalar comodamente sobre uma colina” (SARTRE, 2005, p.65, grifos do autor). Na concepção sartriana, mesmo a filosofia deve deixar de ser representada somente nos ensaios filosóficos para ser expressa em outros gêneros literários. Pois, assim, é possível representá-la de forma mais concreta:

Atualmente, penso que a filosofia é dramática. Não se trata mais de contemplar a imobilidade das substâncias que são o que são, nem de encontrar as regras de uma sucessão de fenômenos. Trata-se do homem – ao mesmo tempo um *agente* e um *ator* – que produz e protagoniza seu drama, vivendo as contradições de sua situação até a explosão de sua pessoa ou a solução de seus conflitos. (SARTRE, 1972, p.12)

Nas composições ficcionais de Jean-Paul Sartre, filosofia e literatura comunicam-se inevitavelmente de maneira a serem irremediavelmente “contaminadas” umas pelas outras. Isso porque ambas as reflexões filosóficas e a experiência fictícia são projetos que intencionam a busca por uma compreensão da consciência humana que se articula no presente e que é, ao mesmo tempo, obscuridade e lucidez (SILVA, 2004, p.18). Enquanto a filosofia pode elucidar possibilidades de realizações do romance, a literatura pode amplificar os temas existenciais e preceder sua filosofia (FUJIWARA, 2013, p. 74). São, por isso, comunicantes entre si sem comprometerem sua identidade específica.

Fujiwara (2013) nos explica que, em oposição à uma representação clássica, a teoria existencialista propõe uma “visada intencional de apreensão do mundo” de maneira a retomar o mundo pela intenção: “Filosofia, psicologia e a literatura são infestadas pelo culto da interioridade, pela tentação da autoanálise, por isso, é preciso reparar que, na Intencionalidade, o filósofo pretende devolver ao mundo e à consciência seus respectivos lugares” (FUJIWARA, 2013, p. 70).

Assim sendo, a obra de arte, na perspectiva de Sartre, não se limita ao objeto pintado ou narrado. Visto que só percebemos as coisas sobre o fundo do mundo que conhecemos, também os objetos representados artisticamente se revelam tendo de fundo o mesmo universo. Assim, o criador busca por uma retomada total do mundo mostrando-o tal como ele é, mas partindo, para isso, da liberdade humana para fazê-lo (SARTRE, 2015, p.52). Isto porque o conceito sartriano de liberdade tem caráter de fatalidade. Desta forma, “é um poder que o homem possui e ao qual ao mesmo tempo está irremediavelmente submetido na medida em que não pode se furtar a exercê-lo” (SILVA, 2006, p.74). Com efeito, assim como a liberdade nos é imposta, o princípio de engajamento também será visto pelo existencialista como inerentemente ligado ao exercício da liberdade humana. Vejamos o que escreveu Franklin Leopoldo e Silva (2006, p.75) a respeito:

Já que nunca se é livre para deixar de ser livre, não se pode praticar a evasão. O escritor não pode evadir-se da sua hora, de seu meio, de seu tempo, pois quando tenta fazê-lo, o faz ainda a partir de uma liberdade situada que escolhe mascarar. A fatalidade da liberdade supõe então o grande arco que une escolha e responsabilidade, mesmo quando os resultados objetivos das ações não correspondem às intenções subjetivas.

Seria, pois, a partir desse arco da fatalidade da liberdade – que une, ao mesmo tempo, escolha e responsabilidade – que a literatura de Jean-Paul Sartre se consolidará não somente como literatura, mas como engajamento e posicionamento social e filosófico.

### 2.2.1 Por que e para quem escrever?: O Engajamento Sartriano

Segundo as observações de Jean-Paul Sartre em *Que é a literatura?* (SARTRE, 2015, p.44), “toda obra literária é um apelo”. Pois, escrever é apelar ao leitor que ele passe para o campo da existência objetiva o que o autor empreendeu por meio da linguagem. Em outras palavras, o leitor é solicitado pelo autor para “vivenciar” de maneira particular, e por meio da ficção, um drama existencial que figura, também, uma estrutura universal do ser (SILVA, 2004, p.13). Isso porque, como nos explica Renato dos Santos Belo (2020, p.68),

para Sartre, a filosofia e a literatura partilham uma tarefa comum: elucidar e aquilatar as reais medições entre o particular e o universal presentes no drama da existência humana. Nem a filosofia tradicional nem a literatura de interioridade parecem suficientes para elaborar essa síntese e essa tensão. O homem vive sempre o universal como particular.

A obra literária, na concepção de Sartre, não se realiza como uma ferramenta ou um meio para algum fim específico. Seu único fim é a liberdade do leitor (SARTRE, 2015, p.45). Isso porque a obra só existe quando a vemos. Portanto, ela é, antes de tudo, o apelo de existir. O receptor é quem dará continuidade a ela e, para isso, o escritor conta com sua total liberdade: “se recorro a meu leitor para que ele leve a bom termo a tarefa que iniciei, é evidente que o considero como liberdade pura, puro poder criador, atividade incondicionada” (Ibidem, p.46). Desta forma, o filósofo deixa claro que o leitor não deve ser visto como passivo e, tampouco, como alguém que pode ser afetado por meio de emoções imediatas como medo, desejo e cólera sem que sua liberdade assim o permita e/ou solicite. Assim sendo, se o escritor quer “exigir” a participação do leitor, não deve apresentar a ele nada além de uma “tarefa a cumprir”. Pois, cabe somente a ele a decisão de comprometer-se ou não com a obra e ajudar a construí-la.

Sartre defende, ainda, que a leitura é um exercício de generosidade, posto que ambos autor e leitor exercitam a troca de experiências com base em suas respectivas liberdades. Isto é, ao passo que o escritor é livre em seu empreendimento e o leitor livre para abrir ou não o livro, o que o autor pede é uma doação espontânea da parte daquele que o lê. Pede que doe todo seu ser (com suas paixões, emoções e valores) para a leitura, a fim

de que, a partir de sua entrega generosa, o receptor possa permitir-se transformar sua sensibilidade por meio da experiência. Desta forma, mesmo que a atividade se realize de forma passiva, a passividade se tornará ato, pois envolve participação mútua (Ibidem, p.47).

Sobre o ato de escrever, Sartre compreende que “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (Ibidem, p.30). Em outras palavras, ele considera que aquele que escreve está desvendando o mundo - e especialmente o homem - para os outros homens e tem, com isso, a incumbência de expor a todos (e a si mesmo) o objeto de que trata,<sup>9o</sup> a fim de que os outros homens assumam, também, a responsabilidade sobre ele:

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos. (SARTRE, 2015, p. 28)

A partir desse conceito, Sartre nos convida a assumir a responsabilidade que acompanha nossa liberdade enquanto leitores e propõe que, ao nos vermos como sociedade representada, contestemos os valores estabelecidos de maneira que ou os assimilamos ou os transformaremos (Ibidem, p.70). Isso porque, de uma forma ou de outra, a sociedade é transformada pela literatura. Pois, ainda que seja para negá-la ou repudiá-la, a arte faz despertar em nós, muitas vezes uma “consciência infeliz” de nós mesmo, o que pode nos incomodar e/ou nos impulsionar a agir. Com base nessa ideia, aquele que se propõe a ser escritor deveria questionar-se – na perspectiva sartriana - sobre qual aspecto do mundo gostaria de desvendar e quais mudanças esses desvendamentos podem trazer.

Em *Que é a literatura?* (2015), Sartre menciona muitas vezes o autor “engajado”. E se, apesar disso, não faz um “apelo” explícito ao engajamento<sup>18</sup>, é pela simples razão de que considera a literatura naturalmente engajada. Isso porque, na visão do filósofo, a função do escritor é demonstrar a liberdade e responsabilidade humanas de forma que “ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2015, p.30). Nesse sentido, o que o escritor escreve é mais importante do que a forma utilizada para escrever, ou seja, o estilo. Para ele, o estilo determina sim o valor da prosa, mas deve

---

<sup>18</sup> Bernard Lévy em *O século de Sartre: inquérito filosófico* (2001, p.74), chama a atenção do leitor para o fato de que Sartre nunca escreveu romances de tese ou com mensagem. Pois ele não propõe uma “moral” unívoca e simples e, por isso, não escreve de maneira panfletária, mas sim de forma artística.

passar despercebido para que não ofusque aquilo que se quer comunicar, de forma que esse recurso literário deve ser preocupação secundária:

Já que as palavras são transparentes e o olhar as atravessa, seria absurdo introduzir vidros opacos entre elas. A beleza aqui é apenas uma força suave e insensível. Sobre uma tela, ela explode de imediato; num livro ela se esconde, age por persuasão como o charme de uma voz ou de um rosto; não constrange, mas predispõe sem que se perceba, e acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê (SARTRE, 2015, p.30).

Desta forma, Sartre defende que os temas sugerem o estilo e não o contrário (como dizia Giraudoux, de quem Sartre discorda) e que “na prosa, o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo” (Ibidem, p.31). Para ele, a função política deve vir antes da função estética da obra. E, por isso, a obra literária engajada é um empreendimento de quem tem a ciência de que as palavras têm poder. São, como diz o escritor ao parafrasear Brice-Parain, “pistolas carregadas” (LÉVY, 2001, p.73). Sartre acredita que o escritor “engajado” compreende que a palavra significa ação e que não se pode desvendar nada sem tencionar mudar (SARTRE, 2015).

Apesar de remeter a expressão “pistolas carregadas” - para ilustrar o poder das palavras - diretamente ao filósofo francês Brice-Parain (Ibidem, p.29), podemos inferir, também, um diálogo intertextual com Emily Dickinson (1830-1886) e seu poema “My Life had stood – a Loaded Gun”, escrito por volta de 1863. Isto porque, nesse poema do século XIX, lemos o que aparenta ser a narração de um dia de uma arma. Uma arma que é levada e manuseada por seu dono, utilizada por ele durante o dia e deixada à noite próxima à cabeça de seu “mestre”. O eu-lírico desse poema é, pois, a própria arma carregada. Porém, segundo estudiosos como Kathleen E. Gilligan (2016), é possível interpretá-la a partir de um entendimento alternativo: a de que a arma é uma metáfora de uma mulher que, assim como a arma, é vista muitas vezes como um objeto manipulável em um universo predominantemente masculino. Apesar disso, o poema demonstra que essa mesma mulher também detém o poder de empoderar-se por meio das palavras, tornando-as “pistolas carregadas” em sua poesia. Vejamos a interpretação que apresenta a estudiosa Kathleen Gilligan (2016, s/p) sobre um trecho do poema:

O “smile” e a “light” que “Upon the Valley glow –” indicam a fâsca e o clarão de quando a arma dispara (9-10). “It is as a Vesuvian face/Had let it's pleasure through” compara a fâsca e o clarão a uma explosão súbita e violenta, como o Vesúvio em erupção (11-12). O significado da estrofe muda se a persona é uma mulher. O “smile” e o “cordial light” poderiam ser a máscara educada que uma

mulher deve usar no mundo dos homens, ou mesmo a aparência amável de sua poesia (9). A “Vesuvian face” deixando “its pleasure through –”, contudo, pode ser uma alusão a uma mulher explodindo por meio da escrita, deixando passar as suas palavras (11-12). Um vesuviano era também um fósforo de queima lenta usado para acender charutos e Dickinson poderia querer indicar que, uma vez liberado, o poder das palavras de uma mulher não desvanece facilmente (“vesuvian”).

Em um artigo chamado *Dickinson and Sartre on Facing the Brutality of Brute Existence* (2013), escrito por Farhang Erfani, o autor atesta que, apesar de ser uma autora do século XIX, Emily Dickinson seria uma existencialista *avant la lettre*. Pois, de acordo com ele:

Mais do que Kierkegaard ou Nietzsche, ela já fazia fenomenologia, ou seja, desenvolvia um método de reflexão sobre a experiência vivida que levava em conta a consciência de que a existência nos chega de forma bruta, desprovida de significado inerente, e enfrentar essa existência bruta é uma tarefa que cada ser consciente deve encarar<sup>19</sup> (ERFANI, 2013, p. 177, tradução nossa).

Essa teoria de Erfani se justifica por meio da interpretação de alguns dos poemas de Dickinson. O estudioso nota que, ao mesmo tempo em que esses poemas mantinham um caráter mais íntimo, ou seja, focados no auto-entendimento, eles também eram amplamente abertos para o exterior. Em particular, para os outros e seus respectivos projetos. Assim, de acordo com o pesquisador, é possível afirmar que “existe um paralelo entre a forma como minha consciência busca significado e a consciência do outro<sup>20</sup>” (Ibidem, p.178, tradução nossa). Por isso, uma vez demonstrada essa tendência ao existencialismo na poesia de Dickinson, torna-se compreensível que Sartre faça alusão a um de seus poemas, pois podemos notar entre suas composições uma comunicação de ideias.

No que se refere à poesia e à pintura, no entanto, o autor de *L'être et le Néant* (1943) diferencia as incumbências destas artes em relação à prosa. Pois, enquanto a prosa lida com as palavras priorizando os significados que elas transmitem, sendo assim considerada, pelo autor, “utilitária por natureza”; a pintura e a poesia são formatos artísticos cujo material – seja ele a matéria-prima da pintura ou a “palavra-coisa” - assumem proporções diferentes das utilizadas na prosa. Isso ocorre porque o objetivo da pintura e da poesia não é comunicar da mesma forma que a prosa. Por isso, ele diferencia o poeta do prosador nesse contexto. Ele afirma que o prosador esclarece seus sentimentos

<sup>19</sup> “More so than Kierkegaard or Nietzsche, she was already doing phenomenology, which is to say, developing a method of reflection on lived experience that took into account an awareness that existence comes to us in a brute form, devoid of inherent meaning, and facing this brute existence is a task that each conscious being must face.”

<sup>20</sup> “A parallel exists between the way my consciousness seeks meaning and the consciousness of the other.”

enquanto os expõe, mas o poeta, ao expressar suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las. As palavras se apropriam dessas paixões e não as significam, nem mesmo aos olhos do próprio poeta:

à medida que expõe sentimentos, o prosador os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, [...] não as significam, mesmo a seus olhos (Ibidem, p.23).

Sartre escreve sua literatura predominantemente em prosa. Precisamente porque, em sua percepção enquanto crítico e, também, escritor, a prosa como forma de expressão engajada poderia atuar como uma espécie de espelho da sociedade e do mundo no qual ela se encontra. Partindo deste princípio, a escolha de utilizar o gênero literário prosaico se justifica pelo fato de que sendo uma “arte significativa”, a prosa carrega consigo “esse misterioso poder de expor as condutas humanas” (MELLO, 2017, p.51) e faz com que as pessoas percebam sua responsabilidade pelas ações relatadas, conectando o que é lido com suas próprias ações no plano concreto. Deste modo, a literatura em prosa só pode ser compreendida na concretude histórica na qual escritores e leitores estão inseridos (MOREIRA, 2012, p.15).

Contudo, apesar da atestada preferência sartriana pela prosa para demonstrar engajamento, é válido mencionar que há exemplos de poesia (como as da própria Emily Dickinson, anteriormente mencionada) que também possuem um forte teor crítico e filosófico. Em um trecho da obra de Erfani (2013), lemos uma argumentação distinta daquela de Sartre no que concerne à escolha dos versos como manifestação artística, política e filosófica de Dickinson. De acordo com ele, a preferência da escritora pela poesia ocorre porque

a poesia é o mundo das possibilidades, é o domínio do excedente, permitindo múltiplas identificações e papéis. Prosa, sentido literal, ditado pelo monismo social e pela univocidade, para ela significa um fim indesejável de sua busca. [...] Mas o poema prossegue sugerindo que uma vida vivida corretamente nada mais é do que movimento e devir, desde que a pessoa esteja disposta a olhar. Ela exige o direito de encontrar sua própria voz no mundo do devir<sup>21</sup> (ERFANI, p.181-182, tradução nossa).

---

<sup>21</sup> “[...]Poetry is the world of possibilities, it is the domain of surplus, allowing for multiple identifications and roles. Prose, literal meaning, dictated by social monism and univocity, for her means an unwelcome end of her search [...]. But the poem goes on to suggest that a life correctly lived is nothing but movement and becoming, provided one is willing to look. She demands the right to find her own voice in the world of becoming”.

Assim, conforme demonstra o estudioso, Emily Dickinson viu na poesia a sua oportunidade de construir-se como devir e expressar-se no mundo de tal maneira que não seria possível em prosa. Suas críticas e expressões enquanto mulher do seu tempo, bem como sua teoria filosófica, manifestam-se, portanto, por meio da poesia. E, apesar de ter tido pouco reconhecimento a princípio, atualmente é considerada uma das melhores poetas dos Estados Unidos, demonstrando que o gênero poético também pode conter engajamento – mesmo que seja expresso por meio de versos, figuras de linguagem, metáforas, etc.

Fernando Pessoa (1888-1935) foi outro poeta que “mirando-se no seu espelho nietzscheano”, considerava a filosofia uma espécie de literatura, “com a particularidade de poder ‘figurar mundos impossíveis’ e mundos possíveis, todos igualmente verdadeiros e reais” (NUNES, 2009, p.31). Pois, para esse poeta, o que consideramos “verdadeiro” recalca veemente vontade de fingir, de maneira que a mentira considerada “leal” e, portanto, verdadeira, é a mentira da arte. Jayme Paviani, em um capítulo chamado “Traços Filosóficos e Literários nos Textos” presente no livro *Filosofia e Literatura* (2009), também cita Pessoa como exemplo de poeta que trata de temas metafísicos de forma a aproximar-se da filosofia. Pois, de acordo com o escritor, a fim de ilustrar a questão do uno e do múltiplo ou do inteligível e do sensível que perpassa toda a história da filosofia, Fernando Pessoa supera muitas vezes esse dualismo com versos breves e simples. E acrescenta, ainda - em uma comparação com o filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961) - que: “sob o heterônimo de Alberto Caeiro, Fernando Pessoa, à semelhança de Merleau-Ponty em *O Visível e o Invisível*, aprofunda até os últimos limites a ontologia do ver, questionando o ato de pensar” (PAVIANI, 2009, p.70). Assim, como salienta Nunes (2009, p.31) em suas considerações sobre o tema: “como poética, a Filosofia não é menos verdadeira do que a Ciência. O que é a verdade senão ‘uma multidão movente de metáforas...’?”. Seguindo ideia similar, Harold Bloom (2002, p.142) também afirma que “não há interpretações, mas apenas interpretações distorcidas, e portanto toda crítica é poesia em prosa”.

Levando em consideração as relações entre filosofia e literatura que vimos anteriormente, notemos que a obra ficcional de Sartre propõe um aprofundamento na condição humana que parte de um particular a fim de abranger sua totalidade. Dessa maneira, o absoluto de sua filosofia integra-se à história e afirma ao mesmo tempo “a concretude do universal e a universalidade do particular” (Ibidem, p.25). Isso porque autores e leitores são históricos. Assim sendo - de acordo com os conceitos sartrianos apresentados em *Que é a literatura?* (2015) - uma literatura que se propõe a tratar de

“valores eternos” como a liberdade, por exemplo, sem visar o momento no qual se encontra, não comunica sua ideia a ninguém. Para isso, é necessário que o escritor fale com seus compatriotas e contemporâneos, pois somente através deles e colocando-se no momento histórico no qual vivem é que poderão vencer juntos os obstáculos que os cercam na contemporaneidade (Ibidem, p.61).

A fim de se opor a esses valores ideais – para ele, inalcançáveis – Sartre faz referência ao livro *La trahison des clercs* (1947) de Julien Benda (1867-1956), que opta por uma posição de não engajamento do autor e enaltece valores eternos como Justiça, Liberdade, etc. Apesar de não citá-lo diretamente, o autor existencialista o critica várias vezes em *Que é literatura?* (2015) a fim de mostrar aos leitores que tais idealizações de valores não são aplicáveis em nosso contexto concreto, já que se torna difícil pensar na liberdade como valor universal enquanto há compatriotas lutando diariamente para obtê-la. Para ilustrar sua crítica, Sartre usa o exemplo do escritor negro norte-americano Richard Wright (1908-1960). No parecer sartriano, Wright, ao escrever, não se dirige ao homem universal, pois a noção de “universal” abarcaria pessoas que não se encontram em contexto histórico algum e não tenderiam a simpatizar-se com os negros da Louisiana ou de qualquer outra situação. O homem universal estaria preocupado somente com os valores universais. Portanto, o provável público real de Wright seriam os negros cultos do Norte e os americanos brancos de boa vontade (SARTRE, 2015, p.68). E isso, não porque o autor negro não desejasse atingir a todos os homens, mas porque precisaria partir de alguns para, através deles, chegar (talvez) a outros.

Isso dito, o filósofo salienta que “a universalidade do gênero humano está no horizonte do grupo concreto e histórico de seus leitores” (Ibidem, p. 68-69). Eis porque a literatura sartriana pretende sair do particular, de um grupo que é representado na subjetividade de uma obra, para atingir o nível mais abstrato no qual apresenta ao próprio ser humano a sua condição. Para isso, Sartre opta por utilizar – para além dos ensaios filosóficos - também obras literárias. Ambos com a intenção de comunicar-se com o seu período histórico e expressar, no concreto, suas teorias filosóficas.

### 3 O JOGO INTERTEXTUAL EM SARTRE

Uma vez introduzidos alguns conceitos sobre intertextualidade e alguns dos ideais sartrianos no que concerne ao fazer literário nos capítulos anteriores, nossa intenção nesta etapa de estudos é avaliar elementos textuais presentes no *corpus* selecionado, a fim de apontar componentes que representem uma espécie de comunicabilidade entre as obras ficcionais sartrianas e algumas de suas ideias filosóficas, além de alusões a algumas outras obras literárias.

É importante ressaltar, primeiramente, que dentre tantos gêneros utilizados por Jean-Paul Sartre para expressar suas ideias, nesse empreendimento, vamos nos concentrar principalmente no romance - um meio sobre o qual o filósofo se debruçou tanto como crítico quanto como realizador de obras do gênero – e no teatro, considerado por Bernard Lévy (2001) não como uma arte, mas como uma ferramenta e não exatamente como um gênero, mas como um veículo. Em suma, como “uma máquina, prodigiosamente eficaz mas prosaica, quase vulgar, de intervir nos negócios do século” (LÉVY, 2001, p.76). E, por isso, de suma importância para a veiculação das ideias sartrianas, que não se limitam apenas ao campo filosófico. Pelo contrário, são ideias expressas por meio dos mais diversos gêneros literários, permitindo a ocorrência de intertextualidades entre eles, como abordamos neste estudo.

Apesar de considerar o teatro um “gênero militante por excelência” (Ibidem, p.438), Lévy resalta que Sartre não chegou a escrever verdadeiros “romances-tese”. No entanto, é perceptível que o teatro foi para Sartre, assim como o romance, uma ferramenta muito útil para a ilustração de suas convicções filosóficas e políticas. Já na concepção de Deise Pereira, em seu artigo *As moscas: ideologia e resistência* (2014, p.133),

o teatro de Sartre retoma, então, a concepção de “*pièce à thèse*”, à medida que o drama é veículo para a divulgação de ideias filosóficas com propósito didático, à maneira voltairiana. Por este método, Sartre atinge diretamente um vasto público, exigência de uma literatura engajada, provocando o julgamento crítico do espectador que, identificado com os problemas postos em cena, é levado a transcender o caráter particular da história e a refletir sobre as soluções comumente fornecidas pelo viés da filosofia.

Rosa Caubet também destaca em *A obra dramática de Jean-Paul Sartre* (1984, p.122), que o teatro de Sartre “é um teatro da palavra”; sendo a palavra entendida aqui como sentido. Pois, como o próprio Sartre destacou ao comparar a palavra utilizada no

contexto poético com a palavra utilizada no contexto da prosa em *Que é literatura?* (SARTRE, 2015, p.26), “a prosa é utilitária por essência”. Dessa forma, a linguagem teatral, bem como a romanesca, são ambas exploradas pelo filósofo de maneira a ilustrar os temas de sua ideologia sem, no entanto, depender da filosofia expressa pelo escritor em outros gêneros. Isso significa que ele não é um verdadeiro “veículo filosófico”, cuja única premissa seja a propagação da filosofia como tal; mas que, uma vez que “cada gênero literário (teatro, romance, cinema) pode estar pleno de uma sensibilidade filosófica” (CAUBET, 1984, p.123), as obras ficcionais sartrianas selecionadas para este estudo detém esse caráter comunicante que transita entre os diversos campos do saber através da literatura. Por isso, buscaremos compreender as intertextualidades presentes no romance *La nausée* (1938) e nas peças: *Huis clos* (1944); *Les mouches* (1943); *Le diable et le bon dieu* (1951); *Les mains sales* (1948) e *La putain respectueuse* (1946).

Como ponto de partida de nossas reflexões, é imprescindível observarmos o caráter paródico presente em algumas obras sartrianas. Esses “desvios” do autor são uma forma de envolver o leitor – que deve trazer consigo a capacidade de reconhecer e “resgatar” possíveis elementos de outras obras – e também de apresentar um novo entendimento do texto retomado. Isso permite expressar novas ideias que, como apontaremos nesse estudo, fazem intertexto com muitas das concepções existencialistas de Sartre, em especial àquelas indicadas em *O existencialismo é um humanismo* (1962).

A paródia, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p.136), é uma forma de repetir formas e/ou conteúdo de um texto já existente, com o objetivo de conferir-lhe um novo significado. Nestes casos, até mesmo o gênero do texto-fonte pode ser alterado em detrimento do novo texto. Os autores explicam que “a paródia se elabora a partir da retomada de um texto, que é retrabalhado para obter diferentes formas e propósitos em relação ao texto-fonte” (Ibidem, p. 137) e completam: “[a paródia] se constrói por uma tensão entre a semelhança com o texto-fonte e a diferença que os separa” (Ibidem, p.138).

Começamos, portanto, por identificar o movimento de escrita paródica de Sartre nas obras aqui selecionadas e a maneira por meio da qual essa tensão intertextual entre texto-fonte e o novo texto ocorre. Para tanto, nos basearemos principalmente nas teorias de Koch, Bentes e Cavalcante em *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2007) no que diz respeito à paródia e ao “intertexto com base no autor”. Utilizaremos os conceitos de “intertexto alheio” – no qual a voz de um outro locutor, nomeado ou não, é introduzido em um texto secundário -; “autotextualidade” – denominado como o fato de o autor mencionar formas e conteúdos utilizados em outros dos seus próprios trabalhos em um texto

secundário – e “enunciador genérico” – aquele por meio do qual um texto alheio é introduzido sem ser possível, no entanto, atribuí-lo a um enunciador específico. Cabe frisar que, segundo os autores, essa comunicação textual pode ocorrer de forma implícita ou explícita, tendo valor de captação (por meio de uma intertextualidade de semelhanças) ou valor de subversão (por meio de uma intertextualidade de diferenças).

Para justificarmos o jogo intertextual sartriano - que se baseia, entre outras referências, em sua própria autoria - tais conceitos são importantes para que possamos classificar de maneira mais segmentada algumas das formas de intertextualidade presentes na coleção sartriana. Começemos, pois, com a observação de alguns dos elementos paródicos utilizados por Sartre em suas obras ficcionais e as relações intertextuais geradas a partir deles.

### 3.1 *Les Mouches* e a Tragédia: A Liberdade como Fatalidade

A palavra mito, como aponta Paul Veyne (1987, p.68), passou por uma mudança de significado desde a época arcaica – quando tinha um sentido similar à “palavra”; “discurso” e era acompanhada de um sentido de verdade – e tornou-se, atualmente, uma palavra ligeiramente pejorativa que caracteriza uma tradição suspeita.

Para compreendemos melhor o que chamamos de "mito" (independente dos significados que abrange hoje e dentre todos os possíveis ramos de interpretação), nós o tomaremos aqui como instância narrativa que, apesar de detentora de um núcleo primacial de caráter simbólico, é constantemente ressignificada e ligada a valores essenciais para o convívio dos seres humanos. Pois, como ressalta Lévi-Strauss (2000, p.60), no que concerne ao mito, temos uma "célula explicativa" - que se aplica como uma organização interna - e que, devido ao seu caráter popular, permite certas modificações. Ou seja, segundo o autor, "a sua estrutura básica é a mesma, mas o conteúdo da célula já não é o mesmo e pode variar" (p.60, grifos do autor), possibilitando que seu conteúdo tenha a flexibilidade necessária para se ressignificar ao longo da história humana.

Escrevendo no século XX, Oliver Taplin (1990, p.93) justifica a reutilização literária dos mitos justificando que isto ocorre porque “os mitos mantiveram-se flexíveis, abertos à reciclagem, tanto em detalhes da narrativa como no significado que deles pode ser extraído”. E, uma vez que o poder formativo dos mitos variou grandemente ao longo da

história, podemos notar sua capacidade de adaptação ao meio, independentemente do contexto político e social em que são aplicados.

Isto posto, cabe salientar que, como todo mito, o mito de Orestes teve sua origem na tradição oral-poética e pode ser considerado como um fragmento de um mito mais amplo: o da família dos Atridas. Assim como outros mitos, ele lida com “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (ELIADE, 1986, p.11) e, por essa razão, continua sendo constantemente ressignificado até os dias atuais. Desta forma, cabe a nós, estudiosos de teoria literária, compreender como essas diferentes perspectivas são incorporadas às obras ficcionais escritas por autores como Jean-Paul Sartre, mesmo depois de muitos anos, como ocorre em *Les mouches* (1943), uma das peças que servem como base para este estudo.

Começamos por observar que o conflito trágico das tragédias antigas era considerado por Aristóteles como o que havia de mais importante para caracterizá-las de tal forma. Pois, se a única lei verdadeiramente inviolável no que concerne à tragédia é a da unidade de ação (ARISTÓTELES, 2004), as representações dramáticas desenvolvidas para resolver os conflitos eram essenciais para o trágico. Da mesma forma, no drama moderno, a unidade de ação dramática continuou a ser o conflito. Porém, de forma mais ampla. Abrangendo outras questões pertinentes na relação homem-mundo.

De acordo com o que esclarece o pesquisador João Dóia de Araújo (2016, p.61): “[...]A ação dramática moderna, segundo Hegel, ocorre essencialmente num ambiente de conflitos em meio a oposições, e sob a égide da vontade e da liberdade, não por via da fatalidade do destino, como eram concebidos os textos da tragédia grega”. Assim, de acordo com Raymond Williams (2011), a definição de tragédia apresentada por Hegel expande os conceitos trágicos de destino e fatalidade dos antigos gregos e concentra-se em questões éticas que permeiam o universo do homem moderno.

A partir desse novo prisma trágico, a individualidade, a liberdade e a subjetividade moderna são condições que favorecem o desenvolvimento do drama nesse período. Noção que é corroborada por Williams (Ibidem) ao afirmar que existe uma tragédia que é própria à modernidade e abrange, entre outros embates, “o divórcio ante a natureza, a tirania do dinheiro, a injustiça social, [e] a solidão”. Dessa maneira, o “trágico se faz vivíssimo na vida cotidiana” (SOARES, 2005, p. 49) dos cidadãos contemporâneos de Sartre e Camus.

Com isso, o “novo trágico” de Sartre, que se opõe à fatalidade dos deuses e ao psicologismo naturalista, apresenta ao seu público teatral um teatro de situações em que as

temáticas são o absurdo e a liberdade (Ibidem, p.48). Isto porque, de acordo com Peter Szondi (2001), essa nova forma dramática – que emergiu em um período posterior ao Renascimento - desenvolveu-se de maneira a rejeitar as concepções do mundo medieval e posicionou-se em detrimento da filosofia do livre arbítrio; considerando, assim, o ser humano como o “senhor” de sua vontade subjetiva e aquele que assume a responsabilidade por suas próprias ações (ARAÚJO, 2016). Nesse sentido, o conflito dramático se desenrola por meio das vontades particulares dos indivíduos que se chocam quando não são conciliáveis. Afinal, uma vez que cada indivíduo possui sua própria história, inevitavelmente surgem antagonismos relacionados às suas vontades individuais. Como resultado, o conflito persiste:

Se o drama é movido pela vontade particular das personagens, que, por sua vez, envolvem-se em conflitos, internos ou externos, e se os conflitos ocorrem pelo choque de vontade das personagens, que caminham em direções opostas, compreende-se que o conflito seja a base da complexidade da ação no drama moderno. É através dos conflitos que encontramos os motivos perseguidos pelas personagens no decorrer da ação (Ibidem, p.65-66).

Sobre a utilização do mito de Orestes em uma peça do século XX, Pereira (2014, p.135) nos informa sobre um movimento no qual muitos autores optaram por retomar os mitos com o intuito de expressar, por meio dessas narrativas já conhecidas, suas teorias e visões de mundo, a fim de ressignificar o herói e sua trajetória:

O século XX assiste a um movimento de renovação geral dos mitos, do qual Sartre participa com a publicação de *As Moscas*, a exemplo do que propõem outros autores com suas peças míticas, como Jean Giraudoux: *Anfitrião* 38, *A Guerra de Tróia não acontecerá*, *Sodoma e Gomorra* ou Jean Anouilh: *Eurídice*, *Antígona*, *Medeia*.

Afinal, o mito é, segundo Soares (idem, p. 38) “uma forma de condensação que aparentemente toma distância da realidade imediata, mas para melhor apreendê-la”. Por isso, Sartre, assim como outros escritores dos anos 30 e 40, busca a reescrita dos mitos da Antiguidade. Não com o propósito de apresentá-los como molde de excelência, mas sim porque era viável utilizar o anacronismo e a atemporalidade para explorar os problemas de sua própria época, sem, no entanto, abordá-los de forma tão direta que os leitores/espectadores fossem totalmente envolvidos por emoções ou que as críticas fossem facilmente percebidas pelos colaboracionistas. Era preciso manter certo distanciamento crítico, pois, além da necessidade de ter a peça aprovada pela censura sem grandes problemas, “esse afastamento favorece da parte do espectador uma atitude crítica, evita a

pura identificação emocional com o problema em causa e leva mais facilmente à reflexão” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.107)

Apesar dessa retomada do mito, como observamos anteriormente, Sartre não faz de *Les mouches* (1947) uma “tragédia à antiga”, mas sim uma “representação do trágico moderno” (PEREIRA, 2000, p. 170). Pois, contrariando as noções de fatalidade divina e de um herói cujo destino trágico é predestinado e pré-estabelecido, como é visto nas tragédias gregas, o herói do drama moderno escolhe seu próprio destino: “Ao ter consciência de sua liberdade e de sua autonomia, o herói moderno busca afirmá-las, apenas para, ao final, reconhecer sua condição solitária no mundo, condição trágica que marca o drama na modernidade” (ARAÚJO, 2016).

Embora os interesses do drama moderno estejam na afirmação da subjetividade, como declara Raymond Williams (2011), no que diz respeito ao desfecho trágico em particular, o drama moderno não difere grandemente da tragédia. Para corroborar sua tese, o autor ressalta que o desenlace do drama moderno não difere muito da condição trágica do herói antigo. Por isso, é possível, de acordo com ele, se referir ao comumente denominado “drama moderno” como “tragédia moderna” sem grandes hesitações. Conforme Williams (2011, p. 82), “o que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, esse é o isolamento fundamental do herói trágico. A aceitação desta experiência é, de maneira clara, suficientemente ampla para torná-la relevante a muitas tragédias modernas”.

Bentley (1991), por sua vez, prefere considerar *Les mouches* (1972) como um “drama não-trágico” e aponta similaridades e contrastes entre a peça sartriana e a obra *A Máquina Infernal* (1934) de Jean Cocteau (1889-1963) para exemplificar peças desse período. De acordo com o crítico, Sartre compartilha semelhanças com Cocteau quando faz uso de uma linguagem coloquial moderna para abordar um mito antigo e ao impor sua própria interpretação sobre ele; “completamente não-grega” de acordo com o estudioso. O contraste, por outro lado, estaria no significado total das peças. Pois, enquanto a de Cocteau subverte a concepção grega de deuses justos ao apresentar deuses maliciosos, a de Sartre reconstrói a narrativa mitológica e apresenta um duelo entre deus e o homem.

Bentley (1991) justifica sua percepção destacando que “da mesma forma que Cocteau mostra como Édipo vai se tornando humano graças à tensão do tratamento inumano dado pelos deuses, Sartre mostra como Orestes adquire a humanidade através da violência e em oposição à vontade divina” (BENTLEY, 1991, p. 292). Essa transformação de Orestes, que é o próprio tema da peça, é, na perspectiva de Bentley, bastante significativa, pois representa os conflitos do homem moderno de maneira relevante.

O escritor argumenta que isso confere à peça uma profundidade maior do que muitas "tragédias" do século XX e a torna mais completa em comparação com a obra de Cocteau:

A diferença entre ele e Sartre, se não estou enganado, é a diferença entre o Teatro Experimental e um teatro maduramente moderno. *A Máquina Mortal* pode ser dignificada com o título de Tragédia, *As Moscas* pode ser degradada com o nome de Peça-Problema ou Propaganda, mas a segunda - seja ou não uma obra de arte melhor (e eu acho que é) – parece apresentar uma solução mais satisfatória para o problema do drama moderno.

Sartre, por sua vez, sustenta que as grandes tragédias como as de Ésquilo e Sófocles, têm como tema principal a liberdade humana. O que ele exemplifica da seguinte maneira: “Édipo é livre, livres Antígona e Prometeu. A fatalidade que acreditamos ver em dramas antigos é apenas o outro lado da liberdade”<sup>22</sup>. E completa: “As paixões em si são liberdades presas em sua própria armadilha”<sup>23</sup>. (SARTRE, 1973, p. 19, tradução nossa). Isso porque, na perspectiva existencialista sartriana, a fatalidade de um destino que recai sobre o herói trágico é tão somente um instrumento cujo intuito é fazer agir o herói, mas que não o determina ou define de forma alguma.

Por isso, é possível inferir que Sartre propõe uma tragédia da liberdade em detrimento de uma tragédia da fatalidade. Ou ainda, que mesmo as tragédias antigas são igualmente tragédias da liberdade, pois também colocam em questão a liberdade humana: “A tragédia é o espelho da Fatalidade. Não me pareceu impossível escrever uma tragédia de liberdade, já que o antigo *Fatum* é apenas a liberdade que retorna”<sup>24</sup> (Ibidem, 223, tradução nossa). Aliás, de acordo com o que nos apresenta o autor em *Que é a Literatura?* (2005, p.57), a liberdade seria o único tema possível para os escritores; posto que, ao escrever, eles são homens livres se dirigindo a outros homens livres.

O *Fatum* utilizado pelo autor ao se referir às antigas tragédias gregas significa “destino” em latim. Essa palavra carrega consigo também o sentido de ameaça implacável; cuja determinação, como nas tragédias gregas, estava associada a algum erro ou falta cometida por alguém, que conseqüentemente caminha para sua punição<sup>25</sup>. Ao interpretar os personagens trágicos como livres, independentemente do fato de cumprirem ou não o que

<sup>22</sup> “Oedipe est libre, libres Antigone et Prométhée. La fatalité que l’on croit constater dans les drames antiques n’est que l’envers de la liberté”.

<sup>23</sup> “ Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège”.

<sup>24</sup> “La tragédie est le miroir de la Fatalité. Il ne m’a pas semblé impossible d’écrire une tragédie de la liberté, puisque le Fatum antique n’est que la liberté retournée”.

<sup>25</sup> PORTO EDITORA – *Fatum* na Infopédia. Acesso em: 2023-04-17. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$fatum](https://www.infopedia.pt/$fatum)

lhes fora “destinado” ou instruído, o enfoque do drama está, prioritariamente, na ação do indivíduo. A fatalidade que se impõe, portanto, de maneira inevitável, é a liberdade de escolha.

*Les mouches*, drama em três atos escrito por Jean-Paul Sartre em 1943, faz claras alusões ao mito grego dos Atridas. A obra traz a referência mitológica, com foco na geração de Orestes; o herói que, matador da mãe e vingador do pai, tem suas ações justificadas e absolvidas na versão escrita por Ésquilo, escritor de tragédias da Grécia Antiga. De acordo com Junito Brandão (1991, p.192), no que diz respeito a este mito específico, mesmo antes das tragédias, nas epopeias homéricas “os traços principais do mitologema já estão fixados e o herói já é, por exemplo, apresentado como o vingador do pai”. Esse episódio da história dos Atridas - que conta a trajetória do personagem Orestes - fora narrado por Ésquilo (entre outros escritores) no século V a.C. (aproximadamente), por meio da trilogia *Oresteia*, composta pelas tragédias *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*. Série que foi, posteriormente, relida, reescrita e parodiada por diversos autores ao longo da história literária.

O enredo da *Oresteia* de Ésquilo tem seu enfoque no retorno vitorioso do rei Agamêmnon à cidade de Argos e seu subsequente assassinato perpetrado por sua esposa Clitemnestra e seu amante Egisto. Orestes, condenado à morte ainda criança, mas secretamente mantido vivo em um país estrangeiro, decide retornar à sua cidade natal a fim de vingar o assassinato do pai. Mas não sem antes ser incentivado pelo deus Apolo a cometer de fato o matricídio. Nas peças de Ésquilo, Apolo não somente impele Orestes a agir como o assassino de sua mãe e de Egisto, como também designa tal empreendimento como uma incumbência que Orestes deveria cumprir caso quisesse evitar um castigo severo. Obediente, o herói volta para a cidade de Argos com seu amigo Pílates, fingindo ser um viajante para não ser reconhecido. Ao chegar na cidade, eles encontram Electra, irmã de Orestes, que ajuda o irmão a elaborar um plano de vingança contra os tiranos. Dessa forma, após ser recebido pela rainha e o rei - Clitemnestra e Egisto, respectivamente - Orestes comete o assassinato de ambos. Subsequentemente, o herói é perseguido pelas Erínias, vingadoras do assassinato da mãe, e é submetido a um julgamento divino, tendo Apolo como seu advogado e a deusa Atena como juíza. Depois de uma votação entre os cidadãos atenienses presentes, Atena decide absolver Orestes e instaura, finalmente, uma ordem de justiça em Atenas que não se basearia mais em vinganças e assassinatos, mas sim em julgamentos que resultassem em condenações ou absolvições após uma análise justa dos eventos.

Essa narrativa de Ésquilo apresenta em seu núcleo essencial uma introdução à ideia de um julgamento legal, contrapondo-se aos antigos costumes que justificavam matanças em honra da memória de alguém como se fossem atos aceitáveis e, até mesmo, necessários (como evidenciado pelo apelo do deus Apolo em favor do crime, por exemplo). Essa trilogia esquiliana – bem como outras tragédias do período - incorpora uma tensão que busca harmonizar o respeito à tradição grega com a simulação de uma transição para um período em que a proposição de ideias realizáveis de maneira civilizada se adequasse mais ao momento histórico. Sobre esse aspecto civilizatório, discursa o estudioso Marco Aurélio Rodrigues (2015, p.135-136):

A consciência recente de um cidadão grego, a política religiosa e um já conhecido canto do culto aos heróis fizeram com que a tragédia alcançasse um outro nível, tornando-se um poderoso veículo condutor da tradição, mas ao mesmo tempo permitindo aos autores a expressão de particularidades próprias da sociedade do período.

Isso posto, podemos compreender a importância das tragédias gregas na representação de um contexto de transição de uma antiga ordem para uma nova. No caso da *Oresteia*, essa mudança parte de uma ordem antiga - na qual mesmo a vingança era considerada como um desígnio dos deuses e as atitudes muitas vezes eram guiadas por um mandato divino - para uma nova noção de justiça que valoriza o julgamento por pares e dá maior ênfase à escolha individual.

Diferentemente dos gloriosos heróis épicos, como aqueles retratados nas epopeias de Homero, por exemplo, o herói de Ésquilo manifesta dúvidas relevantes para sua época e contexto, não aceitando mais tão cegamente a perspectiva dos deuses nem a antiga forma de vingança a ele designada. Por isso, o personagem esquiliano hesita antes de cometer os assassinatos. O crítico Mamet nos lembra que “o verdadeiro drama, e especialmente a tragédia, pede que o herói recorra à sua vontade e crie à nossa frente o seu próprio caráter, a força para ir adiante.” (MAMET, 2001, p.45). Desta maneira, notamos que será, principalmente, por meio das ações de Orestes durante a trilogia e o que ele expressa em suas falas que desvendaremos o seu caráter, dúvidas e incertezas. Antes disso e sem isso, pouco sabemos sobre ele além daquilo que realizou, já que é o matricídio o núcleo de seu mito.

Complementando este ponto de vista, Orestes, “imitação”<sup>26</sup> do indivíduo do século V, não poderia mais, como os heróis das epopeias, aceitar passivamente a vontade dos deuses. Assim, ele nos apresenta em *Coéforas* (2004), dúvidas em relação à orientação de Apolo: “Não se deve confiança a tais oráculos?” (ÉSQUILO, 2004, Co., p.93, 297). Não obstante, depois de hesitar, decide pelo assassinio. Pois, além do temor ao oráculo – uma vez que Apolo havia ameaçado que Orestes “pagaria com muitos males” se não cumprisse a ação (ÉSQUILO, 2004, Co.p.91, 277) - o herói compartilha com o coro que há muitos motivos válidos para o assassinato de Clitemnestra e Egisto, além da obediência à ordem de Apolo, vejamos:

Or. Até sem confiança, o ato há de se fazer  
Muitos desejos convergem neste ponto:  
as ordens do Deus, o grave luto pelo pai,  
e ainda oprime a carência de recursos,  
e os cidadãos mais gloriosos dos mortais,  
eversores de Tróia com celebrado espírito,  
não estarem assim sob duas mulheres;  
fêmeo é seu espírito, se não sabe, saberá.  
(ÉSQUILO, 2004, Co., p.93, 297 – 305)

Assim sendo, além das imposições divinas, o herói possui também outros motivos que transpassam a ordem religiosa. Esses motivos são de natureza coletiva, política e até mesmo pessoal (como o luto). Portanto, após breve hesitação, foi Orestes quem decidiu matar Clitemnestra e Egisto, assumindo assim, ao menos parcialmente, a responsabilidade pela ação.

Para elucidar tal conceito, destacamos a cena de *Coéforas* (2004) na qual, logo após matar sua mãe, o herói, dirigindo-se ao coro<sup>27</sup>, expressa suas profundas reflexões sobre o ocorrido:

Or. Mas saibas, pois não sei onde terminará:  
como se eu tivesse os cavalos fora da pista,  
indômitos pendores me arrebatarem  
vencido, e diante do coração o Pavor

---

<sup>26</sup> Entendemos “imitação” neste trecho no sentido empregado por Aristóteles em sua *Poética*. Como explica Lemos (2009, p.9): “Para ele, trata-se de um processo que é compartilhado tanto pela natureza, como pela arte [...]. Assim, em lugar de associar a imitação ao falso e enganoso, a imitação da natureza por parte da arte não é um retratar, realizar uma simples cópia do real, mas um fazer como, produzir à maneira de (imitar um processo). Imitação como produção”.

<sup>27</sup> De acordo com Torrano (2004, p.18), a tragédia reavalia as ações extraordinárias dos heróis (os personagens que falam e agem nos episódios), apresentando-os em cena sob o olhar dos cidadãos coreutas (coro) e dos cidadãos espectadores (público). Fora, então, através da incorporação do diálogo entre os personagens, aliado à musicalidade do coro, que essa nova estrutura literária buscou representar as mais diversas camadas do que se acreditava ser a totalidade da vivência humana: as camadas religiosa, política, filosófica e o passado mítico.

prestes a cantar e dançar com Ira.  
 Ainda lúcido, anuncio aos amigos  
 e digo: matei a mãe não sem justiça,  
 patricida poluência, horror dos Deuses.  
 (ÉSQUILO, Co.,2004, p.143, 1021-1028)

Neste trecho, notamos que, ainda que tenha hesitado antes de cometer o ato, o personagem declara que o fez “não sem justiça”, uma vez que sua mãe, quando viva, havia assassinado seu pai - um ato considerado abominável pelos deuses. Este Orestes ilustrado na tragédia de Ésquilo é interpretado por Torrano (2004, p.37), pois, como o filho confiante e obediente aos deuses. Pois, mesmo hesitando - e apesar disso -, ele acaba por realizar a ação que lhe fora incumbida pelas divindades, motivados por razões que, inclusive, ultrapassam os aspectos religiosos e abrangem também o desejo de honrar a memória do pai e vingar sua morte. Como bem enfatiza Rodrigues (2015, p.346): “[...]sua atitude não é a de uma vergonha em relação ao que será realizado, mas o compromisso com uma responsabilidade que só então trará possíveis desdobramentos e consequências”.

É interessante observar, no entanto, que, apesar de ser temente aos deuses e de carregar consigo o dever de vingança, o personagem mitológico esquiliano demonstra certo senso crítico no que concerne às suas atitudes. Em *Oresteia* (2004), é possível notar que a culpa de Orestes não pode ser atribuída a um caráter pré-estabelecido do herói; pois ele não é, a princípio, “bom” ou “mau”, mas sim humano. As orações feitas aos deuses a fim de ganhar forças para o assassinio - bem como seu momento de hesitação antes de matar a mãe - são evidências claras de um personagem diferente daqueles encontrados nas epopeias homéricas. Sobre este tópico, Sartre adota uma posição similar ao conceber seus dramas. Ele afirma: “como em Sófocles, nenhum dos meus personagens está certo ou errado<sup>28</sup>” (SARTRE, 2005, p.362, tradução nossa).

Essa comparação com o dramaturgo grego Sófocles se dá, principalmente, em razão de um dos elementos constituintes do gênero trágico, que foi descrito por Aristóteles em sua *Poética* (2004). Esse elemento se relaciona à representação do personagem como alguém que não é necessariamente bom ou mau, mas que, sendo “comum”, comete um “erro” ou toma uma decisão que pode resultar em uma consequência trágica (tendo sido ela intencional ou não)<sup>29</sup>. Vejamos este trecho de Aristóteles sobre o assunto:

<sup>28</sup> “Comme dans Sophocle, aucun de mes personnages n’a tort ni raison”.

<sup>29</sup> Sobre a dupla interpretação aqui empregada, vejamos um trecho do prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira presente na *Poética* (2004, p.23) de Aristóteles: “A palavra-chave do texto [...] é *hamartia*, traduzida por ‘erro’. O campo lexical a que pertence é o mesmo do verbo *hamartano* e do substantivo *hamartema*, que indica o resultado da ação e de outras palavras ainda”.

Dado que a composição da tragédia mais perfeita não deve ser simples mas complexa, e que a mesma deve imitar actos que causem temor e compaixão (porquanto essa é a característica desta espécie de imitações), é evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa, mas não temor nem piedade; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico, visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tão pouco os muito perversos a resvalar da fortuna para a desgraça. Uma tal composição poderia despertar simpatia mas não a compaixão nem o temor, pois aquela diz respeito ao homem que é infeliz sem o merecer, e este aos que se mostram semelhantes a nós; [...] Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro [...] (ARISTÓTELES, 2004, p.60-61).

Esse “erro” mencionado por Aristóteles é, na concepção grega, na verdade, uma *hamartía*, ou seja, um ato cometido por um agente que age involuntariamente (*ákon*). Desta forma, apesar da origem da causa do dano estar nesse agente e não em fatores externos, ele não sabe que seu ato é prejudicial ao outro. É, em suma, a ação de um indivíduo que age ignorando as consequências de seus atos e sem qualquer intenção criminosa (HIRATA, 2008, p.89). De acordo com as concepções gregas do período, esse erro, ao qual qualquer indivíduo está sujeito, é, muitas vezes, consequência de uma *ὑβρις* (*hybris*). Ou seja, de uma ambição ou descomedimento que pode causar a queda do herói.

Tomando como base a concepção do poeta e historiador Sólon, mencionado por Jaeger (2010, p.304), o herói “desmedido” é aquele que já possui muito, ambiciona mais e acaba por cair em desespero. No primeiro estásimo da peça *Agamêmnon* (ÉSQUILO, 2004, p. 133, 370-377), o coro de anciãos canta a ruína reservada àquele que ambiciosa em demasia:

Co. Ímpio é quem diz que os Deuses desprezem cuidar  
de quantos mortais pisoteiem  
a graça do intocável.  
A ruína se mostra  
filha do temerário  
por anelos maiores que o justo,  
por arderem palácios em excessos  
além do que é o melhor.

Desta forma, a partir de uma ação “desmedida”, o herói acaba sendo tomado por essa “cegueira” que conduz os seres humanos à ruína. É sua falha enquanto criatura limitada. Vejamos o que explica o estudioso Jean-Pierre Vernant (2014, p.219) sobre o assunto:

O drama antigo explora os mecanismos pelos quais um indivíduo, por melhor que seja, é conduzido à perdição, não pelo domínio da coação, nem pelo efeito de sua perversidade ou de seus vícios, mas em razão de uma falta, de um erro, que qualquer um pode cometer. Desse modo, ele desnuda o jogo das forças contraditórias a que o homem está submetido, pois toda sociedade, toda cultura, da mesma forma que a grega, implica tensões e conflitos. Desta forma, a tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitude necessária.

Observando a *Oresteia* (2004) de Ésquilo, especificamente, dificilmente encontraríamos nos personagens da rainha Clitemnestra ou de Orestes um erro no sentido de *hamartía*. Ou seja, no qual haja completa ignorância sobre as consequências de seus atos. Pois, ambos os personagens estão cientes de suas ações e não foram acometidos por qualquer tipo de loucura ou “cegueira”; pelo contrário, ambos planejaram suas ações com bastante antecedência. O rei Agamêmnon, por sua vez, apesar de estar sofrendo as consequências de ações anteriores (o assassinato de sua filha Ifigênia, principal motivador da vingança de Clitemnestra), chega ao palácio dos Atridas totalmente ignorante do que acontecerá e caminha pelo ordenado tapete vermelho sem saber que caminha para sua morte.

De um ponto de vista religioso, pisar nesse objeto ornamentado seria vangloriar-se de sua condição nobre e cometer uma *hýbris*, desagradando aos deuses - uma vez que o ser humano deveria manter-se contido em sua limitação mortal sem almejar mais do que isso. Temente aos deuses, no entanto, Agamêmnon hesita num primeiro momento: “sobre os enfeitados adornos, mortal/ não tenho como andar sem pavor./ Dêem-me honras de homem, não de Deus” (ÉSKUÍLO, 2004, p.167, Ag.923-925). Mas sua esposa insiste e acaba por convencê-lo; de forma que, ainda que temente, ele comete o ato indigno e prevê, de certa forma, a ruína do castelo ao mesmo tempo em que roga: “Ag. [que] ao pisar nessa púrpura dos Deuses não me atinja de longe a inveja do olho. Grande é o pudor de arruinar o palácio pisando opulência e tecidos preciosos. (ÉSKUÍLO, 2004, Ag. p.169, 946-949)”. Punido com a morte por meio das mãos de sua esposa, Clitemnestra, Agamêmnon cumpre sua sina e paga com sangue o sangue por ele derramado ao mesmo tempo em que se engrandece aos olhos do povo como o herói de guerra que, em sua ingenuidade, fora traído no âmbito familiar e, portanto, é digno de compaixão.

Na visão de Jaeger (2010, p.307), o Orestes esquiliano, que carrega consigo a necessidade de vingar a morte do pai como uma condição imposta pelos deuses e não uma escolha genuína, “é apenas o filho infeliz, amarrado pela vingança do sangue.” Pois, como

defende o autor, assim que atinge a virilidade, “espera-o a maldição sinistra que o levará à perdição, ainda antes de ter começado a gozar a vida. O deus de Delfos compele-o com renovado vigor, sem que nada o possa desviar do destino que o espera.” Assim, Orestes é para Jaeger, o ponto central onde o conflito entre as forças divinas que mantêm a justiça se entrecrocavam “com força demolidora”. Sendo uma delas, uma força baseada em uma noção mais antiga de justiça e uma com uma noção mais “nova”.

Apesar disso, sua decisão de cumprir os desígnios dos deuses, mais do que o oráculo que o prevê, é primordial para que ele se constitua como herói vingador através de suas ações. Ele é, como notamos neste trecho de Agamêmnon, aquele que foi eleito para a ação; por isso, a execução de sua tarefa tem proteção divina (TORRANO, 2004, p.38): “um outro punidor por nós há de vir, /matricida rebento, vingador do pai. / Exilado errante estranho a essa terra/ voltará para coroar a ruína dos seus.” (ÉSQUILO, 2004, Ag. p.191, 1280-1283). Cabe observar, no entanto, que, ao contrário de Agamêmnon, punido por sua desmedida, Orestes é quem vai atrás da vingança de sangue. Sobre isso, nos explica Lesky (1995, p. 290):

Orestes que, depois das descrições da dor e dos crimes na casa dos Atridas, pronuncia o seu que expie a sua culpa, já não pensa na ordem de Apolo nem pensa em Egisto; incorporou o terrível acto de matricídio no seu próprio querer, e leva-lo-á a efeito sob sua própria responsabilidade. No fundo, voltamos a encontrar-nos perante a duplicidade da motivação de ordem divina e vontade humana [...]. Mas o que era ali [na psicologia homérica] uma unidade não problemática, aqui provoca um conflito trágico de grande profundidade. [...]Orestes, que obedece ao deus e vinga o seu pai, é o mais piedoso dos filhos, mas entra, no entanto, como assassino de sua própria mãe, no círculo da obcecção, crime e expiação, que envolve a sua estirpe.

No caso da peça *Les mouches* (1972) de Sartre, Soares (2005, p.154) argumenta que ela poderia ser considerada como uma “anti-tragédia” se comparada à tragédia grega Antiga. Isso porque, não há na peça sartriana uma condenação da *hybris*, pelo contrário; a obra faz, segundo ele, um “elogio dessa ‘desmedida’, num mundo que já não é mais dotado de quaisquer ‘medida’ absoluta, salvo aquela imposta pelos fantasmas da má-fé”. Isso porque, a partir de uma leitura existencialista da peça, a “desmedida” baseada em princípios religiosos e deterministas já não existe. Pois, não havendo deuses que possam punir as ações de um homem livre ou qualquer natureza que o defina, não há “medida” a ser seguida. O ser humano é o único responsável por suas ações.

Observando as tensões que permeiam os personagens trágicos, compreendemos porque a escolha da jornada do herói Orestes fora selecionada por Jean-Paul Sartre para

uma releitura de caráter existencialista. Pois, como veremos em seguida, a problematização que circunda este personagem grego no que se refere à obediência aos deuses e suas próprias decisões individuais em um determinado contexto político e social servirão como base fértil para uma releitura crítica e educativa na abordagem sartriana.

Isto porque, através dessas narrativas organizadas e dinâmicas chamadas de “mito”, temos conhecimento de um passado exemplar onde o mundo, o ser humano e a vida têm origem e história sobrenaturais (ELIADE, 1986). Portanto, mais do que uma descrição que busca explicar a criação de algo através da intervenção divina, o mito para os gregos da Antiguidade trazia consigo modelos de comportamento e lições exemplares dos antepassados. Assim, ao conter um enredo no qual as ações se dão num período longínquo e anterior, a tragédia carrega consigo o caráter sagrado da religiosidade grega. Isso é essencial para manter a arte conectada com a “realidade” ancestral do mito, ao mesmo tempo em que coloca em cena a problematização do período atual, com suas flutuações políticas e contradições.

O “herói trágico” é, em suma, o elemento através do qual nos conectamos com esse passado glorioso, um elo de tensão entre o mundo mortal e o divino. E é essa conexão com o passado que serve principalmente como modelo para os homens comuns e os encoraja a cumprir as atividades vindouras. Assim também defende Pierre Albouy (1969), dizendo que, como os mitos oferecem imagens particularmente ricas de "situações" capazes de fazer com que toda a sociedade humana se identifique, também carregam consigo as imagens ideais de pessoas que enfrentam essas situações, os heróis.

Diferentemente dos cantos épicos, que cultuavam os heróis por sua valentia e excelência, no gênero trágico, o herói traz consigo, para além de qualquer ato modelar, as dúvidas e preocupações mais comuns em todo ser humano. O herói deixa, então, de ser apresentado como modelo, como na poesia épica de Homero, para ser considerado um problema (VERNANT, 2014, p.2). Problema esse que serve como base para discutirmos tanto suas crenças e rituais quanto suas perspectivas enquanto cidadãos.

Do que observamos nas tragédias, podemos afirmar que os gregos, de certa forma, absorveram em seu espírito humano essas ações divinas através do autoconhecimento (SNELL, 1953 p.22) e colocaram em cena uma preocupação acessível a todos. O privilégio e dever de cada indivíduo de ponderar por si mesmo e descobrir pessoalmente o que é certo caso se encontrasse em alguma situação que exigisse reflexão (SNELL, 1961, p.79). Pois, embora soubessem, muito antes da tragédia, que o ser humano é mortal e falível, foi somente a partir do momento em que assumiram a responsabilidade por suas ações que a

consciência de suas falhas se tornou um aviso da culpa e da solidão de agirem por si mesmos. Segundo Vernant (2014, p.4), “o sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma”.

Assim sendo, o agente trágico encontra-se dividido entre duas concepções contrárias: uma na qual é responsável por seus atos quando manifesta seu caráter, e outra na qual é um “joguete” na mão dos deuses e vítima de destino que carrega consigo. O que nos diz Vernant (2014, p.50) é que

a culpabilidade trágica constitui-se assim num constante confronto entre a antiga concepção religiosa da falta, poluição ligada a toda uma raça, transmitindo-se inexoravelmente de geração em geração sob a forma de uma áte, de uma demência enviada pelos deuses, e a concepção nova, posta em ação no direito, onde o culpado se define como um indivíduo particular que, sem ser coagido a isso, escolheu deliberadamente praticar um delito. Para um espírito moderno, essas duas concepções parecem excluir-se radicalmente. Mas a tragédia, mesmo opondo-as, reúne-as em diversos equilíbrios dos quais a tensão nunca está inteiramente ausente, nenhum dos termos dessa antinomia desaparecendo completamente.

Desta forma, apesar da teoria sartreana defender precisamente a liberdade do indivíduo sem Deus, o movimento do mitologismo moderno trabalha com o mito para representar o universalismo da condição humana em um movimento contrário ao “progressismo evolutivo” do teatro burguês. Isso ocorre porque, uma vez que o problema moral não muda, o “tempo presente” é apenas um “microcosmo da ‘história universal’” (SOARES, 2005, p.165). Portanto, o mito utilizado por Sartre em suas peças representa simultaneamente uma revolta contra o tempo histórico e linear, assim como a revelação da História. Revelação porque, aproveitando a função cosmogônica do mito – de narrar a origem do mundo e dos seres -, Sartre quer educar seus leitores/espectadores para o nascimento da liberdade. Isso, segundo ele, parece ser o ponto de partida exemplar para as futuras gerações e único destino coletivo possível (Ibidem).

Cabe observar que o interesse de Sartre nos mitos não está relacionado a qualquer ideia de supremacia dos modelos da Antiguidade. Ao invés disso, se concentra nos personagens ricos em vontades e experiências que esses mitos apresentam (CAMINO, 2012). Os personagens mitológicos que carregam sobre os ombros as consequências de seus atos e as assumem são a representação mais natural e primitiva do que o existencialismo busca apresentar como modelo de uma nova cosmologia, a da liberdade. Essa liberdade traz consigo a responsabilidade de escolher o mundo ao mesmo tempo em que escolhe a si mesmo. Essa dualidade será a verdadeira fatalidade do herói sartreano, que

por sua vez estará em constante angústia por saber-se livre. Esse “herói” existencialista é, pois, a personificação da tensão existencial na condição humana, sempre dividida entre a liberdade de construir-se e a contingência que lhe é imposta pela situação. E é por isso que os personagens mitológicos são base exemplar para expressar de forma mais distante – posto que utilizam o tempo transcendente do mito - o que ocorre no contexto sócio-histórico em que vive o filósofo francês.

Partindo deste pressuposto, o autor existencialista narra a chegada de Orestes na cidade de Argos em *Les mouches* (1943) utilizando a mesma premissa vigente na trilogia de Ésquilo: um personagem que fora criado em outra cidade retorna à sua cidade natal depois de anos fora dela e, ao chegar, assassina o rei Egisto e a rainha Clitemnestra. Apesar do retorno à cidade acontecer em ambas as peças, ao contrário do herói mitológico, o protagonista de Sartre não se dirige ao local com o intuito de vingar a morte de Agamêmnon; tampouco é orientado por algum deus para se dirigir até lá ou é “destinado” a tal empreendimento. Ele chega na cidade como um estrangeiro curioso que não demonstra qualquer motivação para estar lá ou em qualquer outro lugar específico (pois, apesar de sabermos posteriormente que ao protagonista havia sido revelada sua origem recentemente – de que era, na verdade, um Atrida proveniente de Argos -, em momento algum Orestes menciona ou demonstra ter ido à cidade com a intenção de vingar-se). Apesar disso, como no mito, ainda que a vingança não seja de fato o fomento para tais ações nesta peça, o Orestes de Sartre comete também o matricídio. A transformação na narrativa ocorrerá, portanto, não na realização das mortes (que já são esperadas ao “resgatar” tal mito), mas sim em seu significado.

Partindo dessa breve apresentação, podemos notar que a peça de Sartre, *Les mouches* (1943), carrega consigo um notável intertexto relativo à *Oresteia* de Ésquilo. Embora a referência não seja comunicada explicitamente no título, como paratexto explícito (Genette, 2010), desde as primeiras páginas podemos perceber o uso dos mesmos nomes dos personagens esquilianos (Orestes, Electra, Egisto e Clitemnestra), além do nome da cidade, Argos. Essa utilização pode indicar uma relação intertextual de co-presença, de acordo com os termos de Genette (Ibidem), devido à referência evidenciada por meio desses nomes. Como aponta Samoyault (2008, p.50), “a referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica”.

Ao considerarmos o nome da cidade de Argos de maneira mais precisa, devemos nos atentar ao fato de que além de fazer referência à localidade grega na qual se passa o

enredo da *Oresteia* de Ésquilo, a palavra carrega consigo seus próprios semas. Segundo o estudo de Deise Quintiliano Pereira, *As moscas: ideologia e resistência* (2014), “luminosidade” e “cintilação” são alguns dos semas associados ao nome da cidade. O sol, fonte de luz e calor, é muitas vezes “miticamente associado ao ‘olho divino’ (esta parece ser a significação do Deus egípcio Aton, na utópica tentativa de unificação religiosa do faraó Akenaton): ele tudo vê” (PEREIRA, 2014, p. 139). Uma outra interpretação da autora para o nome “Argos” está presente no mito de Ulisses, como podemos observar neste trecho apresentado por ela (Ibidem, p.139 -140):

Argos era também o nome do cão de Ulisses, que, vinte anos depois de sua partida, foi o único a reconhecê-lo na sua dissimulação de mendigo. O Orestes que chega, sem lembranças de sua terra natal, parece evocar este acontecimento, quando se lamenta: ‘Ah! Um velho cão que se aquece deitado ao pé da lareira e que levanta um pouco a cabeça quando seu dono entra, ganindo docemente para saudá-lo, esse cão tem mais memória que eu: é o seu dono que ele reconhece. O seu dono. E eu, o que é que eu tenho?’ (M,I,2)

Não por acaso, na peça de Sartre, Argos é descrita como uma “maudite bourgade qui rissole au soleil” (SARTRE, 1947, p.106), algo semelhante à “maldita aldeia que doura ao sol”. Essa representação pode se associar à ideia de um “olho divino que tudo vê” e que observa os moradores da cidade, controlando seus sentimentos de luto e remorso (assim como o Júpiter da peça, que detém conhecimento abrangente sobre a cidade). Além disso, pode fazer referência ao deus grego Apolo – frequentemente considerado o “deus-sol” pelos gregos e guia de Orestes quando do matricídio em Ésquilo.

O calor e o sol apresentados em *Les mouches* (1947) são elementos de uma atmosfera sufocante, na qual o luto, o vazio, o medo, o calor e as moscas contribuem para a formação de um cenário terrível: “Partout ce sont les mêmes débandades, les lourdes courses noires dans les rues aveuglantes. Pouah! Ces rues désertes qui tremble, et ce soleil...Qu’y a-t-il de plus sinistre que le soleil?”<sup>30</sup> (SARTRE, 1947, p.106). Sobre esse mesmo trecho que destacamos, Deise Pereira (2014) explora um outro aspecto dos moradores da Argos descritos por Sartre, comparando-os, inclusive, com a personagem de Fedra apresentada por Racine:

Como a Fedra de Racine, consciente de sua culpa interior, não ousa mostrar-se à luz do sol, também os habitantes de Argos, em *As Moscas*, investidos de remorso pelo assassinato de Agamêmnon, refugiam-se dentro de suas casas sombrias,

---

<sup>30</sup> “Em todos os lugares há as mesmas derrotas, as pesadas passadas negras nas ruas ofuscantes. Ah, sim! Essas ruas desertas que tremem, e este sol... O que poderia ser mais sinistro do que o sol?” .

persianas fechadas: “Essas ruas desertas, essa atmosfera vacilante e este sol... Há coisa mais sinistra que o sol?” (M,I,1). (PEREIRA, 2014, p.139).

Apontando para um outro radical, o grego *argós* possui, de acordo com as observações da autora, as noções de “inativo” e “ineficaz”, o que poderia ser uma correspondência implícita à omissão do povo argivo quando do crime perpetrado contra o rei da cidade, na versão de Sartre (Ibidem, p.139). Muitas dessas omissões serão, inclusive, frequentemente destacadas pelos personagens de Júpiter e Egisto – respectivamente, Deus e rei, detentores do poder – com o intuito de incentivar o remorso e medo dos moradores da cidade.

Ainda segundo a pesquisadora, o sol é descrito como “sinistro”, visto que simboliza “o olhar do outro”: “juiz inexorável diante do qual cada existente é infinitamente culpado, mas é, segundo princípios do existencialismo sartriano [...]” (Ibidem, p. 139, grifo da autora). Essa concepção encontra justificção na teoria existencialista apresentada por Sartre – como mencionamos anteriormente – na qual o “olhar do outro” é indispensável para a nossa existência e para o conhecimento que temos sobre nós mesmos. Soares (2005) explica em seu estudo que, de acordo com o existencialismo, o Outro desempenha um papel semelhante à “queda original”. Isso porque “descobrir o Outro é um abalo a uma revelação de mim mesmo como ‘objeto’ aprisionado por um olhar devorador” (Ibidem, p.54). Assim, é por meio do olhar alheio sobre nós que nos reconhecemos. No decorrer de nosso estudo, apontaremos outras recorrências no que concerne ao “olhar do outro” em obras sartrianas e veremos outros exemplos relacionados ao tópico.

É interessante notarmos também que, no que se refere ao espaço dramático, a peça sartriana conta com uma abordagem diferente daquela evidenciada pelas tragédias clássicas retomadas por Jean Racine. Pois, de acordo com o que apresenta o estudioso Roland Barthes em seu estudo intitulado *Sobre Racine* (2008), o exterior no contexto da tragédia clássica está associado à “não-tragédia” e é composto por três espaços: o da morte, o da fuga e o do Acontecimento. De acordo com a explicação de Barthes, tanto a morte física dos heróis – que não eram representadas em cena para manter o que chamavam de “decência” - quanto a fuga (cabendo nesta definição a entrada e saída de cena de personagens “não-trágicos”, como confidentes, criados, mensageiros, guardas, etc) ocorriam no exterior da peça; ou seja, fora de cena. Além disso, os Acontecimentos - que eram narrados ao herói e que não podiam ser ilustrados no espaço fechado do palco, senão por meio da narrativa de outros personagens - também ocorriam nesse ambiente externo. Essa dinâmica gerava a incerteza do herói:

entre o tempo exterior e o tempo fechado, há o tempo da mensagem, de modo que nunca se está seguro de que o acontecimento recebido seja o mesmo que o acontecimento ocorrido: [...] fechado na Antecâmara, recebendo do exterior apenas o alimento que lhe traz o confidente, o herói vive numa incerteza irremediável: o acontecimento lhe *falta* (BARTHES, 2008, p.9).

Ao observarmos a questão da ambientação em *Les mouches* (1943), notamos que as barreiras que na tragédia clássica impediam a comunicação dos heróis com o exterior são quebradas. A interação dos personagens com o ambiente externo não é apenas narrada e demonstrada em cena, mas também tem importância narrativa, auxiliando o protagonista a compreender o que se passa na cidade e o que é necessário fazer para “salvá-la”. Isto porque, contrariando as obras clássicas nas quais o herói não tem acesso aos acontecimentos que ocorrem fora da câmara (a não ser por meio do que narram outros personagens), nesta peça sartriana o personagem de Orestes tem a oportunidade de observar tudo o que se passa na cidade de Argos. Isso inclui perceber seus costumes, crenças e a opressão que recai sobre a população ao observar a área externa da cidade.

Essa diferença na abordagem do ambiente dramático revela um ênfase maior no comportamento social na obra sartriana. A partir do que presencia Orestes ao avaliar os eventos da cidade e a atitude dos moradores, são expostos os problemas morais e éticos que levam a população a viver sob a manipulação dos tiranos. Desta forma, ainda que o Orestes de Sartre continue sendo um nobre como o Orestes esquiliano, o que ele observa não se limita ao que lhe é narrado em um ambiente fechado. Ele, ao contrário, vivencia junto ao povo de Argos – ou seja, a partir da perspectiva externa – o que ocorre no palácio e testemunha também, a partir dessa perspectiva, os resultados da opressão dos tiranos sobre a população. Sartre subverte, portanto, a lógica clássica de um espaço condicionante de personagens, ampliando a ambientação cênica de maneira a representar uma nova perspectiva trágica; mais ampla e complexa, voltada para questionamentos sociais e interesses do homem moderno.

É importante ressaltar que, apesar da comparação com a Fedra de Racine, a culpa apresentada na peça sartriana não está relacionada à uma ideia de “pecado original”. Tampouco o personagem de Orestes se vê vítima de uma “paixão avassaladora”, como a demonstrada pelo Orestes criado por Jean Racine em *Andromaque* (1667)<sup>31</sup>. A culpa argiva

---

<sup>31</sup> Diferentemente de Ésquilo, que colocou em discussão na *Oresteia* (2004) a relação entre instâncias humanas e divinas em busca de uma nova justiça, a tensão da peça *Andromaque* (1993) de Jean Racine é o conflito humano ante seus próprios “pecados originais” – seus sentimentos, paixões e ambições - e sua incapacidade de livrar-se deles se não for dotado da “graça” da misericórdia divina. Segundo Maria S. M. Carmo (2014), o pensamento jansenista, segundo o qual fora educado Racine, crê que é necessariamente essa

nesta peça de Sartre pode ser lida tanto sob a perspectiva política, que remete ao materialismo histórico, quanto sob a perspectiva filosófica, à luz da teoria existencialista.

De acordo com Caio C. Soares em sua dissertação *Sartre e o pensamento mítico: revelação arquetípica da liberdade em As moscas* (2005, p.25), a peça quer revelar, por meio do mito de Orestes, a História. Segundo o autor, isso é alcançado pelo “desmonte dos pilares simbólicos do autoritarismo e pela ‘revelação’ cosmogônica [...] da liberdade como raiz ontológica do homem e fator essencial da historicidade radical de nossa condição”. Nesse sentido, essa primeira peça sartriana desempenha funções em diversas vertentes. Ela atua como um instrumento motivador de engajamento político, ao mesmo tempo em que funciona como uma espécie de “reeducação” pela liberdade. A intenção da obra, segundo Soares (2005), é romper com um tempo cíclico doloroso de remorso e dar origem a um tempo de revelação de um doloroso segredo: a liberdade dos seres humanos. Nesse contexto, tendo a teoria existencialista como base, essa noção de liberdade ultrapassa o âmbito político, permeando toda a condição humana. De acordo com Bentley (1991, p.293):

*As moscas* [...] é um drama político de resistência à tirania, de crença na liberdade. [...] Mesmo assim, o significado político da obra é secundário; pois a liberdade política é retratada como o produto de uma liberdade maior, uma liberdade mais difícil tanto de conceber como de compreender [...] a liberdade que surge por se descobrir e compreender o eu.

Esse argumento justifica, inclusive, o próprio uso do intertexto mitológico pelo qual Sartre procura introduzir suas ideias. Pois, conforme as concepções de Laurent Jenny – apontadas por Samoyault em seu estudo sobre o assunto (2008, p.103-106) – a intertextualidade reúne, em si, duas propriedades que nos parecem contraditórias: a de falar sobre o mundo (através de um discurso com sentido referencial como a filosofia e a História, por exemplo) ou sobre si mesma (através de um discurso não-referencial, como a literatura). Por meio da colagem, porém, é possível refletir, dentro do texto literário, tanto a ficção quanto o mundo. Para Genette, os elementos da realidade colocados na ficção também se transformam em elementos ficcionais (Ibidem, p.111).

Na visão da autora Julia Kristeva (2005, p.12),

---

pretensão do ser humano de controlar seu próprio destino que faz com que a punição divina seja necessária. E é por isso que está consequentemente fadado ao pecado e desespero. Este pecado, no entanto, ganha aqui, proporções de “fatalidade”, posto que é um sinal de “falta de graça”. E a “graça” divina, sendo pré-determinada desde o nascimento, não poderia, segundo o movimento jansenista, ser alcançada por meio de boas ações.

[...]por um duplo jogo, na matéria da língua e na história social, o texto se instala no real que o engendra: ele faz parte do vasto processo do movimento material e histórico, não se limita – enquanto *significado* – a seu autodescrever ou a se abismar numa fantasmática subjetivista.

De qualquer maneira, é importante apontarmos a essência dessas observações: um estudo intertextual no qual um mito é reescrito não visa a simples repetição de enredos mitológicos. O verdadeiro interesse reside na análise das trocas de significado, na transferência de temas e figuras: “não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo em que dá significação presente” (Samoyault, 2008, p.118). Eis o que faz Sartre ao resgatar a narrativa mitológica de Orestes e reescrevê-la transformando-a em um mecanismo de comunicação de suas ideias existencialistas ao mesmo tempo em que provoca a reflexão referente ao contexto político em que se encontra. Em suma,

trata-se, então, de um mito acolhido pela tragédia clássica e recuperado em nossa época, onde a essência trágica ainda reside. O mito, entretanto, deve ser compreendido em sua totalidade, como o somatório de todas as suas variantes, inclusive as modernas, pois cada uma delas reflete um questionamento profundo sobre os problemas fundamentais para a condição humana, origem do seu vigor sempre atual. (PEREIRA, 2000, p.169)

Uma confirmação desse fato é que o tema da vingança, explorado no mito de Orestes, continua atual e ganha ainda mais força expressiva quando aborda tensões familiares e matricídio. Pois, bem como frisa Finley: “O paradoxo [prazer extraído do sofrimento] acompanha-nos desde o início da tragédia. As peças de vingança, [...]meramente indicam o paradoxo de modo incomumente doloroso” (FINLEY, 1998, p.169). Percebemos, para além das peças de Ésquilo, o tema de assassinatos entre familiares sendo tratado de diversas formas ao longo da história literária até os dias atuais. Um exemplo de peça moderna que permite um diálogo muitíssimo forte com o mito da família dos Atridas é o texto do escritor brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980), *Senhora dos Afogados* (1947) – que faz intertexto, inclusive, com uma outra peça cujo texto-fonte havia sido a *Oresteia* de Ésquilo, *Electra enlutada* (1931) de Eugene O'Neill (1888-1953), para citar alguns exemplos.

Ao observarmos *Les mouches* (1947), logo percebemos que as relações intertextuais presentes no texto vão além da mera referência aos nomes dos personagens e da cidade. A obra faz alusão explícita ao mito de Orestes em si e, mais precisamente, à *Oresteia*, escrita por Ésquilo. Isto é percebido no desenvolvimento da peça, onde a

premissa mitológica é retomada e desenvolvida. Ou seja, embora as motivações e os desenlaces do enredo sejam diferentes em certos aspectos, o herói de Sartre acaba por concretizar, por meio de suas ações, o mesmo fulcro mitológico no qual se insere o herói da perspectiva esquiliana. Essa teoria é corroborada, inclusive, pelo fato de Sartre ter optado por utilizar Argos como cenário do drama, pois essa havia sido também a opção utilizada por Ésquilo em oposição às escolhas de Sófocles por Micenas e de Eurípedes pelos “confins da Argólida”, como salientou Pereira (2014, p.139).

Tal relação indica, por conseguinte, uma hipertextualidade entre as obras de Ésquilo e Sartre. Isto é, uma relação de derivação na qual um texto B (hipertexto) utiliza como base um texto A (hipotexto) e dele “nasce” de uma forma que não é a de comentário, mas em um universo ficcional, ou seja, literário (Ibidem, p.18). Não consideramos, porém, que esta seja uma relação de imitação, mas sim de transformação segundo a tabela genettiana (Tabela 1, p.19). Nesse contexto, o que ocorre é uma operação transformadora que liga as obras mencionadas, mantendo a autenticidade de ambas.

Eis, então, como se constrói o jogo intertextual. A partir do que nos apresenta Gérard Genette em *Palimpsestos* (2010, p.145), quaisquer que sejam os recortes e “colagens” feitos pela intertextualidade, eles fazem parte de um jogo entre ambos os textos: “[...] no fundo, a bricolagem, qualquer que seja ela, é sempre um jogo [...]” e completa: “o verdadeiro jogo comporta sempre um pouco de perversão. Da mesma forma, tratar e utilizar um (hipo)texto para fins exteriores a seu programa inicial é um modo de jogar com ele e de se jogar dentro dele”.

Segundo Genette (2010, p.24), a interpretação do leitor desempenha um papel fundamental na compreensão dessa conexão intertextual. Quanto menos explícita for a hipertextualidade, mais dependerá da interpretação subjetiva do leitor. Assim, “quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor”.

Por isso, salientamos que a decisão de Sartre de manter os nomes dos personagens mitológicos e da cidade grega em sua peça - além da premissa do herói que mata a mãe e o rei tirano para vingar-se da morte do pai - está intrinsecamente relacionada à essa retomada do hipotexto mitológico em uma tentativa de utilizar personagens já familiares aos leitores (pelo menos a alguns deles) e transformá-los em porta-vozes de sua teoria existencialista. Sartre justifica sua preferência por utilizar um personagem mitológico em sua peça com a seguinte explicação:

O atalho do teatro requer uma situação dramática de intensidade particular. Se eu tivesse imaginado meu herói, o horror que ele havia inspirado o condenaria impiedosamente a ser ignorado. É por isso que eu recorri a um personagem que, teatralmente, já estava situado. Eu não tive escolha<sup>32</sup> (SARTRE, 1973, p.225, tradução nossa).

Desta forma, Sartre nos elucidava que, para ilustrar um personagem existencialista em um teatro austero como aquele que ele apresenta, fora necessário recorrer a um caráter teatralmente notório, cuja premissa - já conhecida por muitos e reinterpretada por diversos autores - pudesse servir de pretexto para situar o espectador/leitor em um contexto de escolha legítima perante uma situação extrema. Sobre esse tópico em particular, o escritor esclarece que “ao projetar nossos protagonistas desde a primeira cena até o clímax de seus conflitos, recorreremos ao conhecido processo de tragédia clássica, que é despojado de ação no exato momento em que está caminhando para a catástrofe<sup>33</sup>” (Ibidem, p.63, tradução nossa).

O dilema trágico, assim, atravessa diversas gerações, uma vez que reside na incessante tensão entre a humanidade e o desconhecido, o incontrolável. Por essa razão, tanto Ésquilo quanto escritores posteriores exploram esse conflito ao questionar: como definir os limites entre predestinação e responsabilidade pessoal, destino e livre arbítrio? Essa indagação, que persiste ao longo dos séculos, abre caminho para inúmeras possibilidades e transforma obras literárias em fontes perenes de pesquisa e descoberta, pois abarcam o âmago da existência humana em qualquer época - a reflexão sobre sua própria existência.

Com base na definição de Festugière (1969), o trágico surge da tensão entre "forças", sendo uma delas humana e a outra sobrenatural. Isso levanta a questão de como essa tensão pode ocorrer sem a intervenção dos deuses, como era exigido pela racionalidade do século XVII. A resposta, ao olharmos para as obras do Classicismo, é simples: uma vez que o elemento maravilhoso representava um "problema" para os racionalistas desse período, muitos mitos são utilizados mais como adorno nas peças do que como material genuíno para a tragédia. Jean Racine resolve essa questão optando por uma internalização da noção de destino, direcionando-a principalmente para o ser humano, em vez de atribuí-la a uma influência externa personificada em seres sobrenaturais.

---

<sup>32</sup> “Le raccourci du théâtre exigeait une situation dramatique d’une intensité particulière. Si j’avais imaginé mon héros, l’horreur qu’il eût inspirée le condamnerait sans merci à être méconnu. C’est pourquoi j’ai eu recours à un personnage qui, théâtralement, était déjà situé. Je n’avais pas le choix.”

<sup>33</sup> “En projetant dès la première scène nos protagonistes au paroxysme de leurs conflits, nous recourons au procédé bien connu de la tragédie classique, qui s’empare de l’action au moment même où elle se dirige vers la catastrophe”.

Podemos perceber isso ao observar que nas figuras mais nobres da mitologia grega, Racine incorpora sentimentos tão intensos que as conduzem à destruição em diferentes momentos. A partir dessa premissa, os heróis de Racine são a representação de uma visão renascentista dos seres humanos, abrangendo a noção de pecado original e a inerente miséria do indivíduo sem Deus.

Na França do século XVII, época em que Jean Racine escreve, a influência dos deuses, antes evidente em obras como as de Ésquilo, transformou-se em uma "força" de natureza completamente diferente daquela encontrada no século V a.C. Assim, o termo "fatalidade" adquire um significado distinto nas obras desse período. A tensão entre os deuses e o pensamento social da pólis, explorada nas tragédias gregas, é substituída pelo conflito interno entre o cumprimento dos deveres e as paixões nas peças de Racine. Já não há qualquer presença externa guiando as ações do herói, como acontecia com Apolo e Orestes na *Orestéia*, tampouco um julgamento presidido por deuses, como ocorreu em Atenas com a instituição do julgamento no Aerópago em *Eumênides*. Em Racine, a motivação das ações dos personagens deriva unicamente deles próprios. E é também dessas motivações que surge o próprio infortúnio: "na tragédia francesa do século XVII, a infelicidade surge menos da fatalidade do que da vontade do homem" (MORETTO, 2006, p.64).

Dessa forma, diferente de Ésquilo, que explorou na *Orestéia* (2004) a relação entre os aspectos humanos e divinos em busca de uma nova justiça, a tensão presente nas peças de Jean Racine é o conflito humano diante de seus próprios "pecados originais" - seus sentimentos, paixões e ambições - e sua incapacidade de superá-los sem a ajuda da "graça" da misericórdia divina. De acordo com Maria S. M. Carmo (2014), o pensamento jansenista, que influenciou a educação de Racine, acredita que é essa própria pretensão humana de controlar o destino que torna a punição divina necessária. E é por essa razão que o indivíduo está invariavelmente destinado ao pecado e ao desespero. Esse pecado, contudo, adquire proporções de "fatalidade", pois é visto como um indício de "falta de graça". A "graça" divina, sendo predestinada desde o nascimento, não pode, segundo o movimento jansenista, ser alcançada por meio de boas ações. Como resultado, os personagens de Racine são tragicamente frágeis e impulsionados por suas paixões humanas, levando-os a sofrer devido às influências negativas de seus próprios sentimentos. Portanto, a fatalidade presente nas peças racinianas é moldada por essa perspectiva.

A ausência dos recursos teatrais épicos gregos, como o coro e a dança, nas peças trágicas do século XVII, é significativo para compreender o pensamento dos artistas

daquela época. Conforme aponta Rosenfeld (1992, p.32), "no teatro, o homem é o centro do universo. O uso de recursos épicos - o coro, o palco simultâneo, etc. [...] - indica que o homem não se concebe em posição tão exclusiva". Assim, ao compararmos a trilogia *Orestéia* (2004) de Ésquilo com a peça *Andromaque* (1993) de Jean Racine, notamos que esta última está mais centrada no ser humano e em suas contradições do que em fatores externos, como ocorre nas obras de Ésquilo.

Marques (2011) considera as manifestações psicológicas dos personagens de Racine como "convulsões do coração", pois, diferentemente da tragédia grega do século V a.C., o ambiente histórico-político da peça tem pouca relevância (o que contribui para um caráter universal da peça). O foco está nos acontecimentos íntimos e nas almas dos personagens, condensando a crise psicológica no conflito familiar e desenvolvendo a ação até o desfecho trágico. A ausência dos recursos épicos gregos permite que a peça de Racine se aprofunde mais na condição humana e em suas angústias, tornando-a uma representação mais íntima e emocional dos conflitos individuais.

Isso se deve, principalmente, à visão da vida do ser humano no século XVII, que abraçou cada vez mais um interesse na capacidade humana de realização e reflexão, resultando em uma perspectiva humanista. A religião, apesar de ainda extremamente importante, começou a ser vista de maneira mais objetiva, não sendo mais o centro de todas as explicações e justificações para a condição humana. Sobre isso, nos esclarece Flávio de Campos e Renan Miranda (2005, p.132) que

Intelectuais e artistas denominados humanistas não podem ser considerados anti-religiosos. Pretendiam estabelecer a relação com Deus e com o mundo natural em outros termos, privilegiando a ação do homem como investigador dos mais diversos fenômenos, inclusive místicos. O homem, tido como imagem de Deus, tornava-se a medida de todas as coisas. No entanto, o teocentrismo (a ideia de que Deus era o centro de toda a vida humana) passava a ser superado pelo antropocentrismo (o homem como centro de tudo).

Com efeito, é evidente o conflito que Racine explora ao retratar em suas obras o pessimismo enraizado na doutrina jansenista, enquanto simultaneamente examina os aspectos centrais da experiência humana, abordando sentimentos, valores e responsabilidades. A influência dessa perspectiva jansenista confere às suas peças uma profunda análise da condição humana, permeada pela noção de pecado original e pela busca por redenção por meio da graça divina. Ao utilizar o passado como alicerce para suas tramas, Racine não apenas presta homenagem aos clássicos, mas também enriquece suas obras com referências simbólicas. Essa abordagem possibilita que suas peças

transcendam a era em que foram escritas, tornando-se intemporais, já que os mitos e símbolos incorporados nelas possuem um poder comunicativo que ressoa através dos séculos.

É relevante ressaltar que o cenário francês do século XVII, como discutido anteriormente, apresentava uma dinâmica distinta. A audiência da corte, onde as peças de Racine eram encenadas, participava ativamente e avaliava os autores com base nos valores que eles também contribuíam para sustentar. Conforme Sartre narra,

no século XVII, as comunicações são inabaláveis: à ideologia religiosa veio juntar-se uma ideologia política destilada pelo próprio plano temporal: ninguém coloca publicamente em dúvida a existência de Deus, nem o direito divino do monarca. A “sociedade” tem sua linguagem, suas graças, suas cerimônias, que espera encontrar nos livros que lê (SARTRE, 2015, p. 75-76).

As peças de Racine eram concebidas para atender às expectativas moralizantes e estilísticas da doutrina clássica francesa, que se alinhavam perfeitamente com os gostos dos círculos aristocráticos da corte de Louis XIV. Racine frequentemente explorava as paixões humanas como elemento central de suas obras. Para Sartre (2015), tais paixões poderiam levar à alienação da liberdade, pois quando nos entregamos passivamente a elas, perdemos a capacidade de julgamento crítico, comprometendo nossa ação racional e autônoma. No entanto, Sartre observa que autores como Racine, ao retratar os efeitos negativos das paixões em suas obras, já indicavam um desprendimento dessas emoções. Ao representar vividamente as consequências de paixões avassaladoras, eles incentivavam a reflexão e a busca por maior controle emocional: “representar a paixão já é transcender a paixão, despojar-se dela” (SARTRE, 2015, p.81). De fato, em Racine, encontramos uma representação realista das consequências de paixões intensas e incontroláveis. Muitas vezes, a tragédia é desencadeada por impulsos passionais, como amor obsessivo, ciúme ou ambição desmedida. O sofrimento e a decadência resultantes dessas paixões excessivas servem como advertência e um convite à autodisciplina e ao exercício da razão.

O século XVII, segundo Sartre (2015), passava por um momento de laicização. Apesar do surgimento de novas ideologias, o público leitor das peças continuava limitado à nobreza e a outros literatos. Esses escritores, como mencionamos anteriormente, aderiam aos padrões de escrita determinados pela doutrina clássica francesa e mantinham seus temas aninhados no passado longínquo dos mitos:

Como os dois fatos históricos sobre os quais ela [a sociedade] medita sem cessar – o pecado original e a redenção – pertencem a um passado longínquo; como é desse mesmo passado que as grandes famílias dirigentes tinham seu orgulho e

justificação de seus privilégios; como o futuro não poderia trazer nada de novo, já que Deus é perfeito demais para mudar e já que as grandes potências terrestres, a Igreja e a Monarquia, só aspiram à imutabilidade, o elemento ativo da temporalidade é o passado, que é, ele próprio, uma degradação fenomenológica do Eterno (SARTRE, 2015, p.76).

Assim, para serem valorizadas e aceitas, as obras de arte do século XVII deveriam basear-se em modelos antigos e concentrar-se estritamente nos aspectos psicológicos dos personagens, evitando abordar temas sociais ou políticos. Segundo Sartre (2015), mesmo essa exploração psicológica dos personagens não é particularmente profunda, uma vez que se limita a investigar as consequências irracionais das paixões às quais os seres humanos estão irremediavelmente submetidos, exceto aqueles agraciados com o "dom" divino.

Em contrapartida, *Les mouches* (1947) surge com a intenção de romper com os padrões convencionais do herói trágico, apresentando um indivíduo que se percebe livre e assume essa liberdade. O Orestes de Sartre não é mais um servo dos deuses nem dominado por paixões destrutivas. Ele personifica a resistência contra determinismos e as atitudes de "má-fé" que mascaram a angústia de estar fadado a encontrar um propósito no mundo. Sartre propõe que nos reconheçamos como seres livres e responsáveis pela condição humana à qual pertencemos e pelo mundo ao nosso redor, pois é nossa responsabilidade moldar nosso próprio destino.

Consideramos, pois, que *Les mouches* (1972), escrita por Sartre, se propõe a ser uma releitura paródica do mito de Orestes. Pois, uma vez que a definição de um texto como paródia abrange “a apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo”, a obra sartriana se encaixa nessa classificação: “[...] a paródia mais elegante [...] não é outra senão uma citação desviada de seu sentido ou simplesmente de seu contexto e de seu nível de dignidade” (GENETTE, 2010, p.35).

Quanto às interpretações da palavra “paródia”, que muitas vezes carregam uma conotação depreciativa ao designar obras consideradas “menores” ou “menos dignas”, Samoyault (2008, p.53-54) propõe a ampliação de perspectivas:

a definição etimológica de Gérard Genette salienta a operação de derivação na qual o texto anterior é, de uma maneira ou outra, reconhecível: a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o exercício repousa sempre, de fato, sobre textos canonizados, sobre um *corpus* escolar (os textos de literatura francesa parodiados com mais frequência são as *Fables*, de La Fontaine, e o teatro clássico).

Na concepção de Piegay-Gros, apresentada por Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p.136), a paródia tem como premissa repetir as formas e/ou conteúdos de um texto para

atribuir-lhe um novo sentido; podendo alterar, inclusive, o gênero textual a que pertence o texto base (ou seja, podendo modificar sua *arquitetualidade*). Conceito esse que admite que uma paródia tenha seu texto A no gênero trágico e o texto B em um drama, por exemplo. Como ocorre entre as peças de Ésquilo e de Sartre.

Referente a isso, cabe observar que a preferência por utilizar uma tragédia para dar origem a um drama está relacionado, principalmente, à ideia de que o homem moderno, segundo Camus, vive num clima trágico<sup>34</sup> (PEREIRA, 2000). Para melhor compreendermos essa perspectiva, vejamos como a estudiosa Rosemari Bendlin Calzavara (2011, p.4) apresenta suas considerações sobre a tragédia:

A tragédia será sempre um conflito insolúvel, resultado do choque entre um mundo que conhece apenas o relativo, o mais ou menos, e um universo dominado pela exigência de valores absolutos, de totalidade e dirigido pela lei do tudo ou nada. A tragédia trata o herói como agente e como paciente. Ao mesmo tempo que este herói realiza, ele recebe a ação. Daí os resultados finais de uma personagem trágica estarem atrelados à loucura, ao suicídio, à mutilação. A ação de uma tragédia é tensa, lógica, presa a um nó, ou seja prende-se àquela situação inicial que resulta no sucesso ou insucesso do que se pretende e que culmina com o desfecho. Esta tensão provocada pelo trágico culmina com a catarse ou o efeito da purificação ou descarga das emoções. Este alívio das tensões vem acompanhado do reforço de algum aspecto da condição humana que passou pelo horror, a morte ou a destruição.

Como ressaltado por Caio Soares (2005, p.26), a noção de fatalidade que podemos notar na perspectiva trágica sartriana está presente em *Les mouches* (1943); mas não está ligada, certamente, a uma fatalidade divina que recai sobre aqueles que ousam rivalizar com os deuses e que amaldiçoa gerações inteiras de suas famílias (como vemos em muitos dos mitos gregos da Antiguidade, inclusive com Agamemnon no mito dos Atridas representado na *Oresteia*). A fatalidade presente na perspectiva existencialista não é imposta por forças externas; é a fatalidade da própria existência, a fatalidade da própria liberdade. Por isso, Sartre afirma que “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1962, p.194). Pois não acredita que o ser humano seja uma “presa” da paixão ou de alguma maldição hereditária, mas sim o único responsável por suas próprias paixões e ações. Além disso, o filósofo defende que a condição de liberdade não pode ser evitada, já que o homem é, por definição, livre. A liberdade é, para o escritor existencialista, a única fatalidade possível.

Vejamos, portanto, que diferentemente do Orestes esquiliano, que vai a julgamento por seu crime e sente a necessidade de apoiar-se nos deuses para ser absolvido, o Orestes

<sup>34</sup> Pereira (2000, p.169) se refere nesse trecho à obra de Camus: CAMUS, *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*. p.1707

sartriano não se deixa influenciar. Devido à sua consciência da liberdade, ele não permite qualquer influência divina sobre suas ações e não recebe nenhum “castigo” além do próprio fardo da liberdade assumida que ele escolhe carregar. Pois, uma vez ciente de sua liberdade, Orestes vive um paradoxo. Apesar de saber-se livre e cometer seus atos sem remorso ou expiação por seus “pecados”, ao deixar sua posição de apatia e experimentar construir-se pela ação, ele descobre sua liberdade ao mesmo tempo em que assume um inevitável compromisso com ela. Assim, ao cumprir o papel de alguém que (re)conhece sua condição de homem livre e a vive como um exemplo para todos, ele se vê comprometido com sua liberdade de maneira que sabe não ser possível voltar a pertencer ao grupo humano que a desconhece. A liberdade se torna seu exílio, conforme declara Júpiter:

JUPITER – [...] Rappelle-toi, Oreste: tu as fait partie de mon troupeau, tu paissais l’herbe de mes champs au milieu de mes brebis. Ta liberté n’est qu’une gale qui te démange, elle n’est qu’un exil.

ORESTE – Tu dis vrai: un exil.

[...]

ORESTE – Étranger à moi-même, je sais. Hors nature, contre nature, sans excuse, sans autre recours qu’en moi. Mais je ne reviendrai pas sous ta loi: je suis *condamné* à n’avoir d’autre loi que la mienne. [...] Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin<sup>35</sup> (SARTRE, 1947, p.236-237, grifo nosso).

Neste trecho, percebemos que Orestes expressa estar “condenado” a não ter outra lei senão a sua própria. Notemos, com efeito, que o fato de utilizar a palavra “condenado” neste caso funciona como uma forte alusão à máxima sartriana que declara que o homem está condenado a ser livre. Máxima que pode ser lida em *O existencialismo é um humanismo* (1962, p.193-194), onde lemos também que “o homem, sem qualquer apoio e sem qualquer auxílio, está condenado a cada instante a inventar o homem”. Essa frase, que representa muito bem as concepções existencialistas de compromisso com a existência e a liberdade, encontra uma expressão semelhante na fala de Orestes lida no trecho final do excerto acima: “Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin” (SARTRE, 1972, p.237).

---

<sup>35</sup> “JÚPITER – [...] Lembra-te, Orestes: tu fizeste parte do meu rebanho, tu apascentaste a erva dos meus campos no meio das minhas ovelhas. Sua liberdade é apenas uma crosta que coça, é apenas um exílio. /ORESTES – Você está falando a verdade: um exílio. [...] / ORESTES - Estranho para mim mesmo, eu sei. Antinatural, contra a natureza, sem desculpa, sem outro recurso senão em mim. Mas não voltarei para a tua lei: estou condenado a não ter outra lei senão a minha. [...] Pois eu sou um homem, Júpiter, e cada homem deve inventar seu caminho”.

Assim, é possível notar a intertextualidade entre ambas as obras de maneira, comunicando - por meio do personagem de Orestes - a ideia de que o homem é o próprio (e único) responsável pelo caminho que decide trilhar. O verbo “inventer”, inclusive, pode ser lido em ambas as frases, e destaca a autotextualidade que permite essa comunicação entre filosofia e obra literária.

Com isso, Orestes desempenha a função de instruir o povo de Argos e, por extensão, os leitores, de que a liberdade não está vinculada ao processo de esquecer um crime ou qualquer que seja o ato que o homem considere justificável. Em vez disso, a verdadeira liberdade consiste em assumir a responsabilidade por essas ações. O que Bentley (1991) observa é que, diferentemente do jovem “ausente” e descompromissado, o homem livre e exilado é, apesar de tudo, engajado e comprometido com a sociedade humana. Sua liberdade e responsabilidade são as marcas de mudança que o século de Sartre anseia. São ação e resistência.

Sartre nos apresenta, portanto, em muitas de suas obras literárias, um ser humano constantemente dividido entre a liberdade absoluta (para a qual está “condenado” a ser livre) e a contingência de sua condição histórico-social. Daí o conceito de “situação”, que será, inclusive, uma maneira de designar o teatro sartriano. Isso porque, o que ele defende ao escrever suas peças está intimamente relacionado ao seu conceito filosófico de liberdade e contingência. Por isso, ele explica que

se é verdade que o homem é livre em uma dada situação e que ele escolhe a si mesmo dentro e através dessa situação, então é necessário mostrar no teatro situações simples e humanas e liberdades que são escolhidas nessas situações [...] O que o teatro pode mostrar de mais comovente é um personagem no *processo de ser feito*, o momento de escolha, de livre decisão que envolve uma moralidade e uma vida inteira<sup>36</sup> (SARTRE, 1973, p. 20, grifo nosso).

Sartre demonstra, dessa maneira, que Orestes, bem como outros de seus personagens, serve para ilustrar - por meio do conflito entre liberdade e contingência - a possibilidade humana de escolher o próprio caminho e viver a liberdade, ainda que ela seja injustificável. O Orestes de Sartre pretende, portanto, “libertar” a população de seus medos e remorsos, ou seja, de sua culpa religiosa e falsas noções de direito, a fim de que ela se perceba livre. No entanto, não é possível agir por outras pessoas, apenas mostrar o caminho da liberdade; já que cabe somente a cada indivíduo a escolha de trilhá-lo ou não.

<sup>36</sup> “S’il est vrai que l’homme est libre dans une situation donnée et qu’il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations [...] Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère *en train de se faire*, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie”.

Vejamos, então, como se constrói na peça esse caminho de Orestes – que passa de uma passividade observadora à ação de matar para libertar o povo de Argos. Para tanto, buscaremos apresentar as principais características de *Les mouches* (1972) e algumas das intertextualidades encontradas nesta leitura.

Começemos por descrever a atmosfera da cidade de Argos, onde se passam os acontecimentos de *Les mouches* (1972). A cidade é descrita como sufocante e repleta de enormes moscas, que podemos interpretar como um reflexo do sentimento claustrofóbico causado pela culpa que assola o povo da cidade. Assim, ao apresentar em *Les mouches* (1947) uma cidade com diagnóstico tão hostil como “des murs barbouillés de sang, des millions de mouches, une odeur de boucherie, une chaleur de cloporte, des rues désertes, un Dieu à face d’assassiné, des larves terrorisées qui se frappent la poitrine au fond de leurs maisons – et les cris, ces cris insupportables[...]”<sup>37</sup> (Ibidem, p. 116), podemos inferir que o ambiente em que os recém-chegados estão – Orestes e o pedagogo – é inóspito; um lugar onde o sol não brilha comumente, mas de maneira “sinistra”, impondo sua presença (talvez de maneira indesejada) e contribuindo, de certa forma, para a proliferação das moscas – aqui representadas como símbolo do remorso.

Essa presença incômoda e imposta também pode ser metaforicamente associada à ocupação nazista que ocorreu na França entre maio de 1940 e dezembro de 1944. Período em que os habitantes do país se viam obrigados a viver sob o domínio do exército alemão e ao qual Sartre faz alusão (não explícita) em sua peça.

Esse “chaleur de cloporte” alude também à obra *L’Étranger* (1942) de Camus. Nessa obra, segundo Sartre, nos deparamos com um personagem difícil de compreender, posto que “no dia seguinte à morte de sua mãe ‘tomava banho de mar, iniciava uma relação amorosa irregular e ia rir diante de um filme cômico’” (SARTRE, 2005, p.117). Esse personagem também mata um árabe “por causa do sol”. Não que o sol tenha sido o real motivo para o assassinato, uma vez que na verdade não existe um motivo que possa justificá-lo. Por isso, a escolha de um motivo que parece banal. Porém, o fato de ter sido essa a justificativa apresentada, nos indica que o sol pode ser interpretado como um incômodo referente à própria existência; visto que, na ambientação de ambas as obras literárias, o sol e o calor constantes se assemelham a um lembrete contínuo da existência humana e de sua contingência.

---

<sup>37</sup> “Paredes manchadas de sangue, milhões de moscas, cheiro de carnificina, calor de piolhos, ruas desertas, um Deus com cara de assassino, larvas aterrorizadas batendo no peito dentro de suas casas – e os gritos, esses gritos insuportáveis [...]” (tradução nossa).

Nestas obras, o calor sufocante parece fazer alusão ao “peso” de nosso próprio existir; de uma liberdade de ser e de nos constituirmos que nos guia e ilumina ao mesmo tempo em que nos preenche e sufoca com sua fatalidade. Cabe mencionar também, que um dos personagens da peça *Huis Clos* - escrita por Sartre em 1944 – de nome Garcin, se sente igualmente incomodado com o calor. E ele o descreve, inclusive, com as mesmas palavras de Orestes: “une chaleur de cloporte” (SARTRE, 1972, p.33), em uma autotextualidade implícita (KOCH, 1997), na qual Sartre comunica o incômodo de personagens diferentes de maneira semelhante.

Uma vez que compreendemos a ambientação da peça, vejamos um pouco mais sobre o contexto histórico no qual Sartre escreve *Les Mouches*, sua primeira peça teatral. Em 1943, a França está sendo governada por Marechal Pétain e colaboracionistas enquanto era ocupada pelo exército alemão de Hitler. Sobre esse período, vejamos o que descreve Deise Pereira (2000, p.173):

Na zona ocupada, tendo ao centro Paris, há uma polarização: pode-se optar apenas entre ser colaborador ou patriota [...]. A adesão a Pétain cresce consideravelmente, assim como a repressão, que reelabora práticas de tortura já abolidas da história oficial há praticamente um século e meio. Mas, como a toda ação corresponde uma reação, surge a Resistência Francesa.

A ocupação que se estendeu de 1940 a 1944 foi caracterizada pelo governo autoritário de Vichy e contava com o apoio da Igreja Católica francesa. A igreja difundia a ideia de que a derrota da França era uma “punição” por pecados como “libertinagem comportamental”, ideários políticos revolucionários, e abandono dos valores como família, religião e nação (SOARES, 2005, p.9) cometidos pelos franceses. Isso explica o motivo pelo qual temas como “liberdade” e “atitudes humanas” foram acolhidos com tanto fervor e se tornaram cada vez mais importantes e necessários naquele período. Também justifica muitas das críticas presentes na peça sartriana no que se refere à passividade de um povo que se deixa consumir por seus remorsos e seus mortos, ao passo que aqueles que detêm o poder, como Egisto e Júpiter, criam joguetes para manipular a população e manter o povo nesse estado de passividade e temor.

Júpiter, nome romano equivalente ao deus Zeus da Grécia Antiga e comumente mencionado na mitologia e nas tragédias como deus do céu, do trovão e de todos os deuses<sup>38</sup>, é descrito por Sartre como deus das moscas e da morte. Essa representação

---

<sup>38</sup> GREENLANE. **Júpiter: um Perfil do Deus Romano**. 1 Fev 2018. Disponível em: [Júpiter: um Perfil do Deus Romano \(greelane.com\)](http://jupiter.umPerfil.doDeusRomano(greelane.com)). Acesso em: 08 mar 2022

demonstra uma subversão de valores no que se refere aos deuses na tradição grega. Além disso, Júpiter é apresentado nesta peça como um Deus sem misericórdia e que incentiva as pessoas a manterem seus remorsos para que não percebam sua própria liberdade. Mais do que isso, o personagem todo-poderoso relembra constantemente a passividade do povo de Argos diante das atrocidades cometidas no palácio durante o assassinato de Agamêmnon e insinua que a população sente mais prazer nessas maldades do que ousa admitir. Vejamos um trecho da peça, no qual Júpiter conversa com uma senhora e a trata de forma ofensiva e julgadora:

JUPITER – [...] De qui portes-tu le deuil?

LA VIEILLE – C'est le costume d'Argos.

JUPITER – Le costume d'Argos? Ah! je comprends. C'est le deuil de ton roi que tu portes, de ton roi assassiné.

LA VIEILLE – Tais-toi! Pour l'amour de Dieu, tais-toi!

JUPITER - Car tu es assez vieille pour les avoir entendus, toi, ces énormes cris qui ont tourné en rond tout un matin dans les rues de la ville. Qu'as-tu fait?

LA VIEILLE – Mon homme était aux champs, que pouvais-je faire? J'ai verrouillé ma porte.

JUPITER – Oui, et tu as entrouvert ta fenêtre pour mieux entendre, et tu t'es mise aux aguets derrière tes rideaux, le souffle coupé, avec une drôle de chatouille au creux des reins<sup>39</sup> (SARTRE, 1947,113-114).

Observemos também que a passividade do povo de Argos na peça sartriana não coincide com as palavras duras do coro da *Oresteia* (2004). O coro da obra de Ésquilo, ao contrário da população de Argos retratada por Sartre, não fica em silêncio e expressa sua insatisfação com a usurpação do trono de Agamêmnon de maneira mais evidente:

C. Preservando a vida curvaremos assim  
aos violadores que dominam o palácio?  
Não se pode tolerar, é preferível morrer,  
a morte é mais doce que a tirania.  
(ÉSQUILO, 2004, Ag. p.199, 1362-1365)

Sartre ironiza também esse arrependimento cristão, tratando-o como um mal disseminado que atravessa gerações. Vejamos a seguinte situação: ainda no diálogo com a velha, Júpiter diz que ela deveria se ocupar de ganhar o perdão do céu através de seu arrependimento, ao que ela responde:

---

<sup>39</sup> JÚPITER - [...] Por quem você está de luto? /A VELHA - É o traje de Argos. / JÚPITER - O traje de Argos? Ah! Eu entendo. É o luto do seu rei, do rei assassinado. / A VELHA - Feche a boca! Pelo amor de Deus, cala-te! / JÚPITER - Porque você tem idade suficiente para ter ouvido aqueles gritos enormes que se ouviam todas as manhãs nas ruas da cidade. O que você fez? /A VELHA - Meu homem estava nos campos, o que eu poderia fazer? Tranquei minha porta. /JÚPITER – Sim, e você entreabriu a janela para ouvir melhor, e você foi observar atrás de suas cortinas, sem fôlego, com uma cócega engraçada na cavidade dos rins (tradução nossa).

Ah! Je me repens, Seigneur, si vous saviez comme je me repens, et ma fille aussi se repente, et mon gendre sacrifie une vache tous les ans, et mon petit-fils, qui va sur ses sept ans, nous l'avons élevé dans la repentance: il est sage comme une image, tout blond et déjà pénétré par le sentiment de la faute originelle<sup>40</sup> (SARTRE, 1972, p.115).

Como podemos notar, esse trecho parece conter um exagero em relação ao arrependimento, como se fosse um “pecado original” pelo qual todas as gerações da família devem pedir perdão e arrepende-se, mesmo aqueles que nem sequer têm ciência do motivo pelo qual o fazem. Fica bastante explícito neste caso a crítica sartriana àqueles que utilizam a fé e a religião para manipular e controlar o povo, como fizeram alguns dos religiosos na época da ocupação da França, por exemplo.

A personagem Electra, irmã de Orestes, também chama a atenção para o fato de que as pessoas da cidade gostam do mal que fazem a si mesmas: “ils aiment leur mal, ils ont besoin d'une plaie familière qu'ils entretiennent soigneusement en la grattant de leurs ongles sales”<sup>41</sup> (SARTRE, 1972, p.171). O povo de Argos, como nos conta Electra, sente prazer em confessar publicamente seus pecados, pois ao fazê-lo, sentem que os transportam para “ninguém”, evitando assim assumir a responsabilidade: “un crime que son auteur ne peut supporter, ce n'est plus le crime de personne, n'est-ce pas?”<sup>42</sup> (SARTRE, 1972, p.246). Portanto, o luto e o remorso fazem parte da vida desse povo, que parece querer transferir o fardo de suas ações para qualquer entidade que alivie seu sofrimento. Eles preferem confessar seus pecados a quem quer que seja a ter que assumir ser o único responsável por eles e conviver com esse fato. O que nos demonstra mais uma vez a perspectiva existencialista de que é preciso reconhecer-se como livre para agir sem “má-fé”, ou seja, sem que se tenha de “transferir” as responsabilidades de nossas próprias ações para instâncias metafísicas a fim de justificá-las.

O Orestes sartriano mantém, pois, a função de ser aquele que retorna a Argos e livra o palácio dos males dos crimes de Egisto e Clitemnestra. No entanto, diferente do herói esquiliano, que cumpre sua missão em favor do deus Apolo e acaba absolvido em seu julgamento de maneira a romper com o ciclo de “sangue por sangue” para deixar surgir uma nova ordem democrática em Atenas, o protagonista de Sartre segue um caminho

<sup>40</sup> “Ah! Eu me arrependo, Senhor, se você soubesse como eu me arrependo, e minha filha também se arrepende, e meu genro sacrifica uma vaca a cada ano, e meu neto, que está para completar sete anos, nós o criamos em arrependimento: ele é sábio como uma imagem, todo loiro e já penetrado pelo sentimento da falha original” (tradução nossa).

<sup>41</sup> “[...] eles amam sua dor, eles precisam de uma ferida familiar que possam cuidadosamente manter e arranhar com suas unhas sujas” (tradução nossa).

<sup>42</sup> “um crime que seu autor não pode suportar, não é mais crime de ninguém, não é?” (tradução nossa).

diferente. Ao provar sua liberdade e salvar o povo de Argos por meio de assassinatos regicidas e matricidas, Orestes justifica a ação violenta como "justa" e não sente remorso: “Des remords? Pourquoi? Je fais ce qui est juste”<sup>43</sup> (SARTRE, 1972, p. 205). Sobre isso, Maria A. Souza-Aguiar (1970, p.109) argumenta que, no caso da opressão, como a que se apresenta tanto na Argos da peça quanto na França sob ocupação alemã, “permiti-la ou combatê-la, derramando sangue, é, em última análise, o velho problema da legitimidade da violência, extremamente importante num período em que a pressão da História se faz sentir de forma tão intensa, através de guerras e revoluções”.

Em artigo intitulado *O otimismo ultrajante de Jean-Paul Sartre*, datado de 2020, o crítico Ian Birchall descreve com precisão a situação da França durante o período em que muitos dos escritos de Sartre foram produzidos. Vejamos:

Entre 1939 e 1962, período que cobre grande parte do seu trabalho, a França teve poucos momentos de paz. Primeiro veio a Segunda Guerra Mundial, durante a qual as forças alemãs ocuparam o país, dando origem a um movimento de resistência armada. Mal a França havia se libertado, se envolveu em duas outras longas e amargas guerras, para tentar, em vão, manter seu vasto império colonial: oito anos de conflito na Indochina, que levaram à humilhante derrota em Dien Bien Phu, seguidos por sete anos de guerra na Argélia, famosa pela brutalidade e tortura. A violência na Argélia chegou, muitas vezes, a contaminar as ruas da França Continental. Além disso, a partir de 1947, a França esteve envolvida na Guerra Fria, entre a União Soviética e os Estados Unidos, sob a constante ameaça de aniquilação nuclear. Não é de se admirar que o trabalho de Sartre desse período esteja voltado para a violência (BIRCHALL, 2020, s/p).

De fato, a compreensão do contexto histórico francês que permeia as obras ficcionais de Sartre é crucial para uma apreensão mais profunda da questão da legitimação da violência presente em suas composições. Isso se deve ao fato de que Sartre vivenciou um período de intensas perturbações, tanto pessoais quanto coletivas, refletindo as tensões e desafios enfrentados pelo povo francês naquela época.

A teoria sartreana defende que o homem não existe em absoluto, mas em “situação”, em um determinado contexto sócio-histórico. “E é por se realizar por meio de suas escolhas e por suas ações, e com a plena consciência desses contraentes, que ele alcança a liberdade”<sup>44</sup> (LABOURET, 2013, p.110). Por isso, a historicidade é importante para o existencialismo. Pois, apesar da liberdade teorizada por Sartre, que seria absoluta de nossa condição humana, também faz parte de nossa existência a contingência de nossa

<sup>43</sup> “Remorso? Para quê? Eu faço o que é certo” (tradução nossa).

<sup>44</sup> “L’homme existe non dans l’absolu mais ‘en situation’, dans un cadre socio-historique donné, et c’est en s’accomplissant par ses choix et par ses actes avec la pleine conscience de ces contraentes qu’il accède à la liberté”

condição histórico-social. Dessa interação entre a liberdade teorizada por Sartre e a contingência histórico-social emerge um conflito significativo. A liberdade, então, assume uma dimensão de "destino coletivo", uma espécie de fatalidade da própria existência. Isso nos faz questionar não apenas a relação entre a liberdade individual e a situação histórica, mas também como a liberdade pode ser exercida em um contexto onde a violência e as circunstâncias adversas parecem se entrelaçar. Através da análise dessas interações complexas, as obras de Sartre se tornam não apenas expressões artísticas, mas também reflexões profundas sobre a natureza humana e a busca por significado em um mundo cheio de desafios.

A interpretação antropológica que relaciona a luta de Orestes e Electra contra os detentores do poder em "Les Mouches" com a resistência contra o governo de Vichy no século XX oferece uma perspectiva intrigante sobre a obra de Sartre e sua relevância política. Sob esse ponto de vista, a cidade de Argos na peça pode ser vista como um espelho da França ocupada durante os anos 40, e a luta dos irmãos reflete a resistência contra o regime de Pétain e a ocupação nazista. Sartre, sendo um defensor do engajamento político e escrevendo durante esse período tumultuado, inevitavelmente infundiu suas peças com apelos políticos.

Assim, a retomada de um mito grego serviu, de acordo com Maria Souza-Aguiar (1970) como uma transposição mítica da realidade de um contexto no qual a França estava sendo governada por Marechal Pétain para um cenário mítico e primitivo onde eram narrados os mitos. Isso favoreceu, segundo argumenta a autora (Ibidem, p.109), "o alargamento do plano político" que notamos na obra. O alargamento do plano político nesse sentido torna possível estabelecer conexões entre a hamartía da comunidade no imaginário grego – onde a ação ignorante de um indivíduo pode ter repercussões para todo o povo – e o contexto político-religioso da França ocupada, incluindo a noção de "pecado original" e as ideias de punição por desvios comportamentais e valores. Através dessa abordagem, Sartre consegue transmitir a universalidade da opressão e da luta por liberdade. A situação de Argos, embora tenha suas raízes no mito grego, se torna um elemento identificável em qualquer comunidade humana que tenha experimentado ou esteja experimentando opressão e injustiça. A habilidade de Sartre em criar essa conexão entre mito e realidade política amplia a compreensão das complexidades da condição humana, permitindo que sua obra ressoe não apenas com os desafios específicos da França na época, mas também com questões universais de liberdade, responsabilidade e resistência.

Sartre buscara, na época em que escreveu, todos os meios possíveis de falar sobre liberdade e estimular a resistência. Era preciso, no entanto, que os alemães e a crítica colaboracionista não encontrassem razões plausíveis para proibir a peça; e “o mito de Orestes foi essa forma ambígua que [...] atingiu, na época, plenamente seu objetivo.” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.106). A autora Deise Pereira (2000, p.185) chega, inclusive, a considerar a peça como uma “parábola política”, na qual ocorre uma renovação mítica que a associa à perspectiva sócio-histórico-filosófica que mencionamos anteriormente. Isto posto - e uma vez introduzido o contexto histórico que nos ajuda a enfatizar a importância de certos conceitos presentes nas obras -, avaliaremos em seguida os elementos textuais e conceituais que permitem que a comunicação intertextual entre as obras fictícias do autor e os ideais existencialistas ocorram.

Observando os personagens principais de *Les mouches* (1972), perceberemos que há subversões no que concerne a certos arquétipos da mitologia grega e romana e também no que concerne aos personagens “heróicos” da trama. O deus Júpiter apresentado nesta peça, por exemplo, se assemelha mais a um deus cristão do que a um deus do período da Grécia Antiga, onde se passa a peça. Pois, ele diz amar “os crimes pagam” (SARTRE, 1972, p.198), ou seja, ele se regozija quando há arrependimento e remorso por parte daquele que comete o crime. Por outro lado, contrariando o conceito de deus amoroso e misericordioso adorado pela Igreja cristã, Júpiter afirma nesta obra que “não ama ninguém” (Ibidem, p.198). Esse deus cruel escrito por Sartre não apenas não perdoa seus “filhos”, como os incentiva a cometer crimes cujo resultado seja arrependimentos e remorsos cada vez mais numerosos. Ele explica isso a Egisto que, ao ser advertido previamente por Júpiter de que Orestes tinha intenção de matá-lo, questiona o porquê do deus não ter advertido também Agamêmnon antes que Egisto o tivesse assassinado há anos atrás. A isso, Júpiter responde:

C'est parce que tu l'expies qu'il me sert; j'aime les crimes qui paient. [...] Pas un instant tu ne m'as bravé: tu as frappé dans les transports de la rage et de la peur; et puis, la fièvre tombée; tu as considéré ton acte avec horreur et tu n'as pas voulu le reconnaître. Quel profit j'en ai tiré cependant! Pour un homme mort, vingt mille autres plongés dans la repentance, voilà le bilan [...] <sup>45</sup> (Ibidem, p.198-199).

---

<sup>45</sup> “É porque você o expia que ele me serve; Eu gosto de crimes que pagam. [...] Nem por um momento você me desafiou: você atingiu os transportes de raiva e medo; e então a febre baixou; você considerou seu ato com horror e não quis reconhecê-lo. Que lucro tirei disso, no entanto! Para um homem morto, vinte mil outros mergulharam no arrependimento, esse é o balanço [...]”.

Por meio dessa perspectiva apresentada por Júpiter, podemos perceber que, contrariando a versão esquiliana que introduz um Orestes obediente aos deuses, no trecho apresentado acima - no qual lemos que Egisto em momento algum contrariou a vontade do deus - quem aparenta ser o “filho obediente” a Júpiter é Egisto, enquanto que Orestes, como veremos adiante, não obedece mais ao deus. Percebemos nesse excerto também, que o deus construído por Sartre parece querer manter a população em estado de remorso e arrependimento para que possa manter controle e poder sobre ela. Por isso, o deus das moscas considera que ambos ele e o rei detêm a função de fazer reinar a “ordem”. Por esse motivo, dialogando com Egisto, ele afirma: “Tu me hais, mais nous sommes parents; je t’ai fait à mon image; un roi, c’est un Dieu sur la terre, noble et sinistre comme un Dieu”<sup>46</sup> (Ibidem, p.200). É importante notar que, a partir dessa declaração de Júpiter, um paralelo é feito entre aqueles que detêm o poder sobre a população e os deuses cruéis que governam, sendo ambos considerados nobres e sinistros. Conceito que se espelha no plano concreto ao pensarmos na percepção política do período pós-guerra; no qual tanto os grupos governantes colaboracionistas quanto os grupos religiosos ligados a eles são considerados nobres e cruéis pelo prisma sartriano.

A crueldade de Júpiter, como veremos adiante, carrega um segredo. O segredo de que os homens são livres. Por isso, tanto para o deus quanto para Egisto, que reina na cidade, é importante manter as pessoas mergulhadas em profundo pesar e assustadas a fim de que os tiranos possam manter-se no poder sem qualquer objeção: “Il faut qu’ils me regardent: tant qu’ils ont les yeux fixés sur moi, ils oublient de regarder en eux-mêmes”<sup>47</sup> (Ibidem, p.201). Pois, uma vez que os homens passassem a conhecer esse segredo, os deuses nada mais poderiam contra eles:

JUPITER – [...] Le secret douloureux des Dieux et des rois: c’est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas.  
ÉGISTHE – Parbleu, s’ils le savaient, ils mettraient le feu aux quatre coins de mon palais. Voilà quinze ans que je joue la comédie pour leur masquer leur pouvoir<sup>48</sup> (SARTRE, 1972, p.200) [...].

Nesta peça, Júpiter e Egisto, os detentores do segredo dos homens e do poder, mantém a população alienada e com medo através de um espetáculo chocante que Orestes

<sup>46</sup> “Você me odeia, mas somos parentes; Eu te fiz à minha imagem; um rei é um Deus na terra, nobre e sinistro como um Deus” (tradução nossa).

<sup>47</sup> “Eles têm que olhar para mim: enquanto estiverem com os olhos fixos em mim, eles se esquecem de olhar para dentro de si mesmos” (tradução nossa).

<sup>48</sup> “JÚPITER - [...] O segredo doloroso dos deuses e dos reis é que os homens são livres. Eles são livres, Egisto. Você sabe disso e eles não. EGISTO - Por sinal, se eles soubessem, iriam atear fogo aos quatro cantos do meu palácio. Tenho encenado essa comédia por quinze anos para mascarar seu poder” (tradução nossa).

e o pedagogo (que o acompanha) presenciam. Um evento no qual é celebrado o aniversário de morte do rei Agamêmnon, pai de Orestes e Electra, e no qual os moradores de Argos, petrificados de medo, preparam-se para receber com lamentos de arrependimento seus entes queridos (ou não tão queridos assim) que estão mortos, além do fantasma do próprio Agamêmnon. A farsa, que já ocorre há muitos anos, faz parte do costume de Argos. E é tão bem orquestrada que o próprio Egisto, criador dessa mentira, acaba por esquecer-se, em alguns momentos, de que tudo não passa de manipulação. Vejamos a situação irônica em que se encontra o monarca ao pedir que sua esposa, antiga esposa do rei Agamêmnon, se afaste dele por acreditar que o espectro de seu ex-marido encontra-se, de fato, no aposento:

ÉGISTHE - Laisse-moi, catin! N'as-tu pas honte, sous ses yeux?  
 CLYTEMNESTRE - Sous ses yeux? Qui donc nous voit?  
 ÉGISTHE - Eh bien, le roi. On a lâché les morts, ce matin.  
 CLYTEMNESTRE - Seigneur, je vous en supplie...Les morts sont sous terre et ne nous gêneront pas de sitôt. Est-ce que vous avez oublié que vous-même avez inventé ces fables pour le peuple?<sup>49</sup> (SARTRE, 1972, p.191-192).

Essa cena, que não deixa de carregar consigo certa comicidade, é um exemplo de como Sartre critica situações de manipulação ao mesmo tempo em que ironiza os criadores dessas manipulações, colocando-os como “vítimas” de suas próprias mentiras. Como se um Egisto caduco, ainda que fosse rei, já não soubesse mais distinguir-se dos manipulados.

Orestes, percebendo que essa “festa dos mortos” não passa de um jogo de opressão daqueles que se encontram no poder, não acredita no que vê. Electra, por sua vez, insinua que só é possível vencer o mal com o mal: “C’est par la violence qu’il faut les guérir, car on ne peut vaincre le mal que par un autre mal”<sup>50</sup> (Ibidem, p.171). Por isso, confessa ao irmão (antes de saber sua real identidade) seu desejo de matar os monarcas.

Ouvindo sobre as cenas cotidianas da feliz terra de Coríntio, a princesa, esperançosa de libertar-se, se rebela contra Egisto e Clitemnestra, mas não obtém grande êxito (graças à interferência de Júpiter). Porém, comovido com a tentativa da irmã de desprender-se da manipulação dos poderosos, Orestes decide agir. Mata Clitemnestra e Egisto, planejando fugir com Electra em seguida. Essa última, por sua vez, depois de ter finalmente seus desejos atendidos, culpa Orestes por tirar dela seu simples anseio por vingança – que era também seu motivador vital – e torná-lo realidade. Apavorada com o

<sup>49</sup> “EGISTO Deixe-me, prostituta! Você não tem vergonha, sob os olhos dele? /CLITEMNESTRA - Sob os olhos dele? Quem nos vê? /EGISTO - Bem, o rei. Soltamos os mortos esta manhã. /CLITEMNESTRA - Senhor, eu te imploro... Os mortos estão no subsolo e não vão nos atrapalhar tão cedo. Você esqueceu que você mesmo inventou essas fábulas para o povo?” (SARTRE, 1972, p.191-192, tradução nossa).

<sup>50</sup> “É através da violência que eles devem ser curados, porque eles só podem superar o mal com outro mal” (tradução nossa).

ato de Orestes e consumida pelo remorso ao mesmo tempo, a irmã de Orestes é manipulada por Júpiter e se rende ao arrependimento.

Representante de uma noção mais antiga de justiça – como a que vemos se desenvolver na casa de Atreu e seus descendentes na *Oresteia* de Ésquilo - a Electra sartriana menciona o destino dos Atridas: um destino marcado por sangrentas vinganças e “le malheur dans le sang” (SARTRE, 1972, p.171), o “infortúnio no sangue” que persegue os descendentes dessa família: “tu es le petit-fils d’Atrée, tu n’échapperas pas au destin des Atrides<sup>51</sup>” (Ibidem, p.172). O “destino dos Atridas” mencionado por Electra é uma referência à “maldição dos Atridas”, mencionada em muitos textos que envolviam a mitologia dessa família, principalmente na Grécia Antiga. Vejamos um resumo:

Atreu e Tiestes eram dois irmãos. Mas havia um terceiro irmão, Crisipo, que de comum acordo os dois decidiram matar. Depois disso, voltaram-se um contra o outro. Atreu matou os filhos de Tiestes, e fez com que o próprio pai os comesse, durante um festim. A lembrança deste horror pesa sobre a família de Atreu e sobre seus dois filhos, Agamêmnon e Menelau. E é sabido que, no que concerne a Agamêmnon, o horror prossegue: ele sacrifica sua filha Ifigênia, e mais tarde é morto por sua mulher, Clitemnestra. A própria Clitemnestra acaba sendo morta por seu filho Orestes. Assistimos, pois, no espaço de duas gerações, e no seio de um pequeno grupo familiar, aos crimes mais monstruosos; as pessoas se matam, entre irmãos, esposos, pais e filhos; e assim as relações familiares mais elementares são questionadas (ROMILLY, 1999, p.138).

Esse caráter mais tradicional de Electra, que remete aos aspectos mais primordiais do mito de Orestes, além de fazer outra alusão explícita à origem mitológica dos personagens, serve também como uma contraposição à liberdade assumida nesta peça pelo filho de Agamêmnon. Pois, ao passo que Electra demonstra o arquétipo do personagem que se arrepende de seu ato, o Orestes sartriano não tem o mesmo destino porque sabe que ele é sua própria liberdade. Soares (2005) observa que Electra é prisioneira de sua consciência e, por isso, uma vez que seu projeto de ser está todo voltado para o objeto odiado, quando ocorre a “morte do objeto” (no caso, a rainha Clitemnestra e o rei Egisto), morre também seu projeto de ser. Assim, ela se percebe perdida e mergulhada em remorso quando não há mais para onde direcionar suas emoções. Sua motivação era o ódio. Sem ele, seria necessário se “reinventar”, renovar seu próprio projeto de ser, como fizera Orestes, mas ela não estava preparada para isso e caiu em desespero.

Camino (2012) observa que o ódio que move Electra a deixa muito passional e, portanto, inapta à ação. Simone de Beauvoir (1965, p.46) explica que a ideia de não encontrar uma resposta concreta deixa os seres humanos angustiados. Isto porque “estão

---

<sup>51</sup> “Você é um neto de Atreu, não escapará do destino dos Atridas” (tradução nossa).

ainda pouco habituados a reinar sós na terra; a liberdade mete-lhes medo”. Com efeito, a reação de Electra seria um reflexo do medo de assumir uma liberdade que é inerente ao ser humano e que traz consigo a angústia de fazer-se sozinho: “Na humanidade sartriana, homens sozinhos, com suas liberdades incomunicáveis, lutam contra um mundo cego onde não os espera, nem os sustenta, nenhuma razão parente de sua razão, nenhum amor solícito à sua miséria” (MOUNIER, 1972, p.132).

Certos aspectos de Electra, como podemos notar, assemelham-se aos da personagem Hermione presente na peça *Andromaque* (1667) de Jean Racine. Ambas esperam pela ação de um Orestes “salvador”, no qual depositam suas esperanças, e ambas deixam-se guiar pelo ódio. O ódio de Electra, no entanto, mais do que uma reação passional momentânea de ciúme, como é o caso da Hermione de Racine - que, desvairada de ciúmes, pede que Orestes assassine o alvo de seu amor e cai em completo desespero depois que ele o faz, cometendo suicídio - é sua própria essência, posto que a projetou como sua razão única de ser. E, por isso, arrepende-se, assim como Hermione. E, ao passo que esta última encontra a fuga do horror de seu ato na morte, a filha de Clitemnestra entrega-se ao remorso. Nenhuma delas conseguiu assumir de fato a participação no crime cometido. E tampouco o fez o Orestes descrito na versão de Racine, que acaba acometido pela loucura quando percebe que colocara tudo a perder ao realizar a vontade de uma Hermione que, arrependida, entrou em estado de negação após a morte do amado e acabou se suicidando. Somente o Orestes sartreano, percebendo-se livre, decide cumprir o papel que Electra lhe destinara e assume a liberdade presente em sua ação, sem deixar-se acometer pelo remorso.

A Electra desta peça, no entanto, apesar de sofrer com o remorso porque sua vontade de ver os tiranos mortos fora enfim realizada, não sofre a “queda” trágica que acaba, muitas vezes, em loucura ou morte. Ao contrário disso, ao arrepender-se ela é “acolhida” por Júpiter, que pede, em troca, que ela viva neste arrependimento. Orestes, por outro lado, devido ao fato de não ter sido acometido pelo remorso, é “condenado” a viver com sua escolha, exilado em sua própria condição de homem livre.

Essa situação apresentada por Sartre nos momentos finais da peça nos faz perceber os paradoxos dos personagens; que são, sob muitos aspectos, uma ilustração dos paradoxos da própria existência. Pois, no caso do arrependimento de Electra, apesar da proposta de Júpiter parecer apaziguadora e acolhedora para a personagem - porque ela estará, como todo o restante do povo de Argos, vivendo seu remorso como se isso fosse tirar dela o peso de suas próprias responsabilidades - ela também passará, com a decisão de não assumir sua

liberdade, a ser escrava de sua própria consciência. Em desespero, ela clama a Júpiter: “Défends-moi contre les mouches, contre mon frère, contre moi-même, ne me laisse pas seul, je consacrerai la vie entière à l’expiation. Je me repens, Jupiter, je me repens” (SARTRE, 1972, p.241) e abandona Orestes. Este, por sua vez, ao assumir seus atos sem arrependimentos, vive um segundo paradoxo: o de saber-se livre e, ao mesmo tempo, sofrer a angústia de sua liberdade, pois ela acarreta, também, a responsabilidade sobre suas ações. Por isso, Orestes declara que o sofrimento de Electra vem dela mesma e que “c’est elle seule qui peut s’en délivrer: elle est libre”<sup>52</sup> (Ibidem, p.227). Com isso, o personagem demonstra que há um caminho a ser seguido que permitiria ao povo de Argos libertar-se da opressão imputada a eles pelos tiranos - e em segunda instância, por eles mesmos - através do remorso: o exercício da liberdade.

Para demonstrar esse novo comprometimento que Orestes assume com sua liberdade, o personagem faz uma alusão ao conto folclórico *O Flautista de Hamelin*: um dos contos populares alemães coletados pelos irmãos Grimm no século XIX e conhecido por contar a história de um flautista que teria sido contratado para acabar com a praga de ratos que estava acontecendo na cidade, levando-os para longe ao tocar sua flauta. De acordo com a lenda, no entanto, quando não foi pago por seu serviço, o flautista decidiu se vingar e levou consigo, tocando sua flauta, várias das crianças da cidade, que jamais voltaram a ser vistas (GOMES, 2021). A intertextualidade neste caso é bastante perceptível, mesmo que não seja explícita. Pois, o próprio Orestes conta a história de uma cidade infestada de ratos que havia tido como principal “salvador” um homem tocador de flauta. Esse homem, ao tocar sua flauta, leva consigo todos os ratos da cidade. Assim, ao mesmo tempo em que narra o conto, o personagem associa esse homem a si próprio, pois, assumindo seu compromisso com a liberdade, ele leva consigo todas as moscas da cidade; representação dos remorsos e sofrimentos do povo de Argos.

No conto narrado por Orestes, no entanto, não vemos menção à cidade de Hamelin, onde se passa o conto dos irmãos Grimm. A cidade mencionada neste caso é uma cidade grega chamada Esquiro ou Skyros (*Scyros* em francês). Entendemos que é possível que essa troca dos nomes da cidade tenha ocorrido para manter uma maior proximidade tanto no que concerne à localidade, posto que o Orestes sartriano se encontra na Grécia, quanto para que parecesse ter se passado em período anterior àquele em que se desenrola a peça. O que justificaria a escolha de narrar um conto que tem origem real na Alemanha, transferindo-o para um contexto grego mais familiar ao personagem da ficção. De qualquer

---

<sup>52</sup> “Só ela pode livrar-se disso: ela é livre” (tradução nossa).

maneira, ainda que a alusão feita ao conto alemão possa ser percebida no âmago narrativo do que Orestes está narrando, essa alteração sutil de elementos faz com que a referência não seja totalmente explícita. Além disso, serve para nos lembrar, através desse pequeno trecho, que mesmo que se alterem os detalhes de uma história, se o seu núcleo narrativo permanecer, a intertextualidade poderá ser notada por aqueles que identificarem a alusão ao texto base.

O caminho para o novo comprometimento de Orestes, no entanto, se revela ao longo da peça. Pois, vemos nascer, a partir de um Orestes inicialmente sem qualquer comprometimento – que chega a Argos sem qualquer ideia pré-concebida de vingança e sem nunca ter desembainhando sua espada<sup>53</sup> - um outro que ele decide forjar. E ele o cria a partir de sua decisão de matar os tiranos para libertar o povo. Como mencionamos em observações anteriores sobre a filosofia sartreana, o ser humano existencialista se constrói por meio da ação. Assim, o Orestes de Sartre chega em Argos sem qualquer intenção ou crença, “affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements [...]”<sup>54</sup> (SARTRE, 1972, P.123) e se constrói durante a peça, de maneira que esta construção é, na verdade, o próprio assunto do drama (BENTLEY, 1991).

Ao assumir seu crime, a única coisa à qual está destinado é a responsabilidade de sua liberdade. Esta, por sua vez, é tão absoluta que nem ele nem os deuses conseguem evitar (SOARES, 2005). Por isso, ele declara a Electra: “Je suis libre, Électre; la liberté a fondu sur moi comme la foudre”<sup>55</sup> (SARTRE, 1972, p.210) e ao ser questionado por Júpiter sobre somente existir devido ao fato do próprio Deus tê-lo criado, Orestes responde: “Je ne suis ni le maître ni l’esclave [...]. Je suis ma liberté! A peine m’as-tu crée que j’ai cessé de t’appartenir”<sup>56</sup> (idem, p. 235, grifo do autor). Com essa declaração, o filho de Agamemnon confirma o que Júpiter havia dito anteriormente. Ainda que tenha sido criado por um Deus, uma vez no mundo, o homem é tão somente uma série de empreendimentos e não há qualquer interferência metafísica que mude tal condição. Ou seja, o homem deve ser o único a se responsabilizar por suas próprias ações. Por isso, desde o momento em que são concebidos, deixam de pertencer a qualquer Deus que os tenha criado (no caso de se assumir que exista um deus como em *Les mouches*). Eis, pois, a ideia do ser “jogado no

<sup>53</sup> ÉLECTRE – Cette épée que tu portes à côté, t’a-t-elle jamais servi? ORESTE – Jamais.” (SARTRE, 1972, p.173)

<sup>54</sup> “Libertado de todas as servidões e todas as crenças, sem família, sem país, sem religião, sem profissão, livre para todos os compromissos [...]” (tradução nossa).

<sup>55</sup> “Eu sou livre, Electra; a liberdade caiu sobre mim como um raio” (tradução nossa).

<sup>56</sup> “Eu não sou nem mestre nem escravo [...]. Eu sou minha liberdade! Assim que você me criou, eu deixei de pertencer a você ” (tradução nossa).

mundo” que abordamos anteriormente e que tem como principal característica a capacidade de fazer-se tal qual seu próprio projeto de “vir-a-ser”.

A liberdade de Orestes, que o atinge “como um raio”, como uma espécie de epifania, faz com que o personagem passe, de repente, a enxergar o mundo de forma diferente. Com efeito, o filho de Agamêmnon não se impressiona quando Júpiter lhe envia “sinais” ou opera milagres em uma tentativa de demonstrar poder. Pois ele percebe a falsidade dessa realidade e questiona as “ordens” dadas pelo deus:

ORESTE - Des ordres? ...Ah oui...Tu veux dire: la lumière là, autour de ce gros caillou? Elle n'est pas pour moi, cette lumière; et personne ne peut plus me donner d'ordre à présent.

ELECTRE - Tu parles par énigmes.

ORESTE - Comme tu es loin de moi, tout à coup...Comme tout est changé! Il y avait autour de moi quelque chose de vivant et de chaud. Quelque chose qui vient de mourir. Comme tout est vide...Ah! quel vide immense, à perte de vue... (Il fait quelques pas.) La nuit tombe...Tu ne trouves pas qu'il fait froid? ...Mais qu'est-ce donc...qu'est-ce donc qui vient de mourir?<sup>57</sup> (SARTRE, 1972, p.180).

Como notamos nessa declaração, o personagem sofre uma mudança súbita e repentina em sua percepção de mundo. Ele vê Electra como distante mesmo estando geograficamente no mesmo lugar em que estava antes, e sente que algo “vivo e quente” acaba de morrer. Com isso, podemos constatar que ao ser “atingido” pela liberdade, aquilo que o mantinha com uma falsa sensação de segurança e o aquecia internamente é percebido agora como uma ilusão e Orestes se vê, conseqüentemente, mergulhado em um “vazio”. Pois já não é mais possível para ele ser “guiado” por falsas crenças; seja voltadas para a obediência aos deuses, a maldição da família ou a punição divina por desmedida.

Como consequência desta espécie de epifania, ele percebe, por fim, que a leveza que mantinha por ser alguém que não havia se comprometido com causa alguma, tampouco com uma causa própria - como o seu próprio projeto de “vir-a-ser”, por exemplo - não teria valor para um povo que sofre tanto com angústias e remorsos, que são continuamente incitados por poderosos que os dominam tanto na esfera cívica quanto na religiosa.

Orestes sabe, em seu âmago, que uma ação consciente e tomada em liberdade tem grande poder de libertação. Assim, com o objetivo de integrar-se à comunidade, o herói buscou um ato que pudesse provar seu valor para todos e para si mesmo: assassinar aqueles

<sup>57</sup> “ORESTES - Ordens?...Ah sim...Quer dizer: a luz ali, em volta daquele seixo grande? Não é para mim esta luz; e ninguém pode me dar ordens agora. /ELECTRA - Você fala por enigmas./ORESTES - Como estás longe de mim, de repente... Como tudo mudou! Havia algo vivo e quente ao meu redor. Algo que acabou de morrer. Como tudo está vazio... Ah! que vazio imenso, a perder de vista... (Dá alguns passos.) A noite cai... Você não acha que está frio?... Mas o que é... o que é isso que acaba de morrer?” (tradução nossa)..

que causavam o tormento do povo de Argos e, com isso, sua própria mãe. Eis um ato tão horrível que o transformaria um “voleur de remords<sup>58</sup>” (SARTRE, 1972, p.182) para aquele povo; ou seja, um “ladrão de remorsos” que carrega consigo as moscas da cidade, assim como o flautista de Hamelin fez com os ratos: “Ah, s’il était un acte, [...] un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m’emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon coeur, dussé-je tuer ma propre mère...”<sup>59</sup> (Ibidem, p.126).

A partir deste exemplo, salientamos que Sartre utiliza a dramaturgia para ilustrar seu próprio conceito de existência. Por meio desta fala de Orestes, a título de exemplo, o filósofo demonstra – apesar de seu ateísmo - que mesmo se um Deus se mostrasse e soubéssemos ter sido ele o criador da humanidade, ainda estaríamos fadados à condição de sermos livres. Pois, teríamos, como diz o personagem, “deixado de pertencê-lo” desde o próprio momento da criação. E se “o homem não é senão o seu projecto”, como afirma Sartre (1962, p.207), sua origem no mundo não é relevante. O que importa e faz com que ele *exista* e não apenas seja – como uma pedra *é*, por exemplo – é o seu próprio projeto de ser; suas ações e sua série de empreendimentos. Por isso, diferentemente de Electra, Orestes assume seu ato sem qualquer remorso e leva consigo ao partir do templo de Apolo - onde buscou proteção depois do assassinato - todas as moscas que atormentavam a cidade de Argos.

Conforme explica o próprio deus em um diálogo com Egisto: se os homens se descobrissem livres, eles tomariam posse de sua própria liberdade e deixariam de ser escravos daqueles que os manipulam. Por essa razão, na perspectiva do rei e do deus, Orestes é um homem perigoso. Pois ele, diferente dos outros moradores de Argos, sabe que é livre. A liberdade o “atingiu como um raio” e agora ele já não obedece divindades ou tiranos. Ao contrário, ele os confronta. Seja de forma literal, como vemos ocorrer no caso da morte de Egisto ou de forma metafórica ao deixar de atender aos desejos de Júpiter. Pois, uma vez que Orestes compreendeu-se livre, o deus nada pode contra ele. Eis o que lemos no diálogo entre Egisto e Júpiter:

EGISTHE, *vivement* - Il sait qu’il est libre [...]. Un homme libre dans une ville, c’est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon oeuvre. Dieu tout-puissant, qu’attends-tu pour le foudroyer? [...]

<sup>58</sup> “Ladrão de remorsos” (tradução nossa).

<sup>59</sup> “Ah, se houvesse um ato, você vê, um ato que me desse direito de cidadania entre eles; se eu pudesse aproveitar, mesmo por um crime, suas memórias, seu terror e suas esperanças de preencher o vazio do meu coração, se eu matasse minha própria mãe ... ”(tradução nossa).

JUPITER – Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d’homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c’est une affaire d’hommes [...]”<sup>60</sup> (SARTRE, 1972, p.203).

Esse final escolhido por Sartre parece remeter Orestes à uma espécie de “salvador”. Ao matar os tiranos e levar consigo as moscas, representantes do remorso e sofrimento do povo de Argos, o herói assemelha-se a uma espécie de cristo cristão. Essa ideia de “salvador”, no entanto, ganha em Sartre um sentido diferente daquele empregado pelo catolicismo, fazendo de Orestes um salvador “anti-cristo”; posto que ele salva seu povo ao matar e não ao morrer (SOARES, 2005). Tais ideias podem ser vistas também através das falas de um outro personagem sartriano: Nasty de *Le Diable et le bon Dieu* (SARTRE, 2005, p.390) declara, por exemplo, que “il faut tuer pour gagner le ciel”<sup>61</sup>. O que subverte preceitos cristãos, como o mandamento bíblico “não matarás”<sup>62</sup>, e coloca a questão da legitimidade da violência mais uma vez em evidência.

Em suas observações sobre o teatro de situações que produzia, Sartre afirma: “Na minha opinião, Orestes não é em momento algum um herói [...]. Mas é aquele que não quer ser afastado do seu povo [...]”<sup>63</sup> (SARTRE, 1973, p.234, tradução nossa). Isso porque, de acordo com o autor, o Orestes criado por ele não é aquele que “salva” as pessoas, mas é aquele que, por meio de seu ato, mostra às pessoas o caminho primeiro a ser seguido. Ele é, tão somente, um exemplo utilizado para mostrar ao povo que o ser humano nada é além do que aquilo que faz com sua própria liberdade. E, uma vez que tenha sucesso em sua demonstração, Orestes poderá, enfim, voltar à paz no anonimato e repousar no seio de seu povo. Ele é, portanto, o herói que se faz por meio de seus atos; alguém que quer ser um “homem entre os homens”, como desejam os protagonistas sartrianos.

### 3.2 O Teatro de Situações e os Personagens Sartrianos

Antes de abordarmos o Teatro de Situações e alguns dos personagens criados (ou retomados) por Jean-Paul Sartre em nosso *corpus* de estudo, cabe indicarmos mais claramente o que pretendemos com tal abordagem. Para tanto, exemplificaremos a

<sup>60</sup> “EGISTHE, *calorosamente* - Ele sabe que ele é livre, [...] Um homem livre em uma cidade é como uma ovelha negra em um bando. Isso contaminará todo o meu reino e arruinará meu trabalho. Deus Todo-Poderoso, o que você está esperando para derrotá-lo? [...]” (tradução nossa).

JÚPITER – Uma vez que a liberdade explodiu em uma alma humana, os deuses não podem fazer nada contra ela. Porque é um assunto de homens” (tradução nossa).

<sup>61</sup> “É preciso matar para ganhar o céu” (tradução nossa).

<sup>62</sup> Sexto mandamento dentre os dez mandamentos presentes na Bíblia Sagrada. Pode ser lido no Livro do Êxodo 20.

<sup>63</sup> “Selon moi, Oreste n’est à aucun moment un héros [...]. Mais il est celui qui ne veut pas se laisser couper de son peuple”.

importância do personagem sartriano para o estudo da intertextualidade entre as obras do autor citando um trecho do estudo de Jéssica Ferreira Alves (2022), que definirá com precisão o mérito de tal escolha. Vejamos, então, o que diz a autora sobre a relevância do personagem no contexto literário sartriano:

O personagem é responsável por conduzir os conflitos da trama e, como representação, é também responsável pela mediação entre o autor, a realidade e o receptor. É o porta-voz do dramaturgo, pois é por meio dele que seu criador pode se comunicar com o leitor. Assim, é o responsável por emitir sua mensagem, quando ele fala é o seu criador quem está falando, indicando a ação. Sendo assim, ao analisarmos os personagens devemos nos manter atentos em que tipo de conflitos de Sartre os personagens podem trazer consigo. (ALVES, 2022, p.19)

A autora destaca neste excerto, como podemos notar, a importância de nos atentarmos aos conflitos dramáticos que se apresentam na trama sartriana, principalmente, através do personagens. Uma vez que são eles os condutores da ação dramática, será por meio deles que o autor comunicará, quando cabível, suas ideias. Por isso, é essencial que analisemos o percurso dramático de alguns dos personagens sartrianos para que possamos compreender, com isso, o trajeto existencial que se apresenta em paralelo com o projeto literário.

Nesse sentido, considerando a concepção sustentada por Sartre de que o teatro deveria apresentar personagens em situações de escolha em que possam exercer sua liberdade, como já mencionamos, é possível depreender os motivos que fazem com que o autor de *Huis Clos* (1944) critique o teatro naturalista e os psicologismos em cena.

Segundo o existencialista, “[...] o espectador não pede para saber o que está acontecendo na cabeça de um personagem, mas para julgá-lo no conjunto de suas ações, não estar no plano solto da psicologia naturalista<sup>64</sup>” (Ibidem, p.34, tradução nossa). A fim de contrapor o que Sartre considera o “plano solto da psicologia naturalista”, o teatro proposto por ele – de acordo com o que ele mesmo afirma - deveria apresentar situações extremas envolvendo, inclusive, a morte como um dos termos. Pois, assim, “a liberdade é descoberta em seu maior grau, uma vez que aceita se perder para poder se afirmar”<sup>65</sup> (Ibidem, p.20, tradução nossa).

Desta forma, o escritor acredita que apresentando em cena situações universais e extremas, o público poderá se identificar com elas, posto que são profundamente humanas.

<sup>64</sup> "Le spectateur ne demande nullement à savoir ce qui se passe dans la tête d'un personnage mais à le juger dans l'ensemble de ses actes, à ne pas être sur le plan lâché de la psychologie naturaliste".

<sup>65</sup> "Ainsi, la liberté se découvre à son plus degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer".

Apesar disso, o autor ressalta sempre o valor da historicidade na criação destas situações. Como lembra o filósofo, “cada época compreende a condição humana e os enigmas que são propostos à liberdade através de situações particulares”<sup>66</sup> (Ibidem, p.20, tradução nossa). Por isso a tentativa de viver a totalidade no particular é um dos preceitos da filosofia existencialista.

Dado que os conflitos que interessam e apaixonam os espectadores são, de acordo com o autor de *Les mouches* (1972), os conflitos atuais; é preciso que, ainda que as situações sejam universais, elas mantenham o engajamento em uma vida real (Ibidem, p.31). Isto é, com situações identificáveis para o espectador. Cabe ressaltar, ainda, que Sartre insiste em *Que é literatura?* (2015) que tanto leitor como autor são sujeitos históricos e que, para que a liberdade seja “conquistada”, cada livro deve propor uma “libertação concreta a partir de uma alienação particular”. Relação essa que podemos, certamente, estender para espectador e autor. Já que, como abordamos anteriormente neste estudo, a relação de compromisso assumida entre o escritor e o leitor/espectador durante o ato da leitura ou da encenação teatral é imprescindivelmente baseada na liberdade.

A originalidade da peça *Les mouches* (1972) de Sartre está, com salienta Deise Pereira (2000, p.169), na “presença atuante de outros dois discursos: o pensamento filosófico de Sartre – fundado no existencialismo – e o momento histórico contemporâneo à sua publicação – a França sob ocupação alemã”. Tais polos discursivos são resultado do que Bento Prado Jr. (2005, p.10) designará como um “espírito essencialmente ‘dialético’”, presente desde a origem do pensamento sartriano. Pois, em muitas das obras literárias de Sartre, essa comunicação entre os dois discursos se é evidente. Precisamente por este motivo, compreender a intertextualidade entre as obras sartrianas traz à luz muitas questões relevantes e que não se limitam ao âmbito da filosofia, posto que são questões de pertinência para a própria relação humana e suas relações com o meio.

O estudioso aponta que, em um contexto de guerra e violência absoluta, muitos conceitos filosóficos precisaram ser revistos. Na filosofia sartriana, o ser humano é definido por aquilo que faz (por meio de suas ações) na sua situação presente (contingência). Assim, “temporalidade e liberdade cruzam-se no presente vivo quando, projetando meu futuro, decido sobre o sentido do meu passado”. Com essa observação, Prado Jr. conclui que daí surge o privilégio do “presente situado”: momento em que os

---

<sup>66</sup> “Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à la liberté à travers des situations particulières” .

seres humanos se encontram divididos entre o poder e o destino, entre sua liberdade absoluta e a contingência de sua condição histórico-social (Ibidem, p.15).

A fim de ilustrar o chamado “privilégio concedido ao tempo presente”, Prado Jr. ressalta o curioso entrecruzamento entre o pensamento das literaturas brasileira e francesa. O autor cita como exemplo o fato de que tanto os escritos de Sartre quanto os de Carlos Drummond de Andrade demonstram certa tendência a comprometer-se com o momento em que são escritos. Vejamos o que diz o estudioso ao destacar a intertextualidade entre o escritor francês e o brasileiro:

Basta abrirmos a nota preliminar das *Confissões de Minas* (1943) para reencontrar o mesmo cuidado sartriano com a datação do passado recente e com a situação presente da Guerra Mundial [...]. É praticamente com as mesmas palavras que Sartre justificará o projeto de uma escrita comprometida com o presente na Apresentação de *Tempos Modernos* (1945), sua revista, ou em texto posterior [...], o famoso ensaio *Que é a literatura?* (1972) (Ibidem, p.23)

Como mencionado acima, similaridades podem ser encontradas nas teorias literárias de ambos os autores. Vejamos a nota escrita por Drummond e retirada das *Confissões de Minas* (1943) por Prado Jr. para ilustrar possíveis afinidades teóricas entre os autores: “Não há muitos prosadores, entre nós, que tenham consciência do tempo e saibam transformá-lo em matéria literária. Frequentemente a literatura se faz à margem do tempo ou contra ele – seja por incapacidade de apreensão, covardia ou cálculo.” (DRUMMOND, 1967, p.519). Para efeito de comparação, apreciaremos em seguida, o parágrafo introdutório da apresentação da revista *Tempos Modernos* (1972), escrito por Sartre. Nele lemos: “Todos os escritores de origem burguesa conheceram a tentação da irresponsabilidade: há um século ela é tradição na carreira literária. O autor raramente estabelece uma ligação entre suas obras e a remuneração em dinheiro”<sup>67</sup>. Notamos, portanto, que ambos os autores destacam a irresponsabilidade de certos grupos de autores ao mesmo tempo em que apontam para a necessidade de maior comunicabilidade com seu tempo, algo que a tradição literária havia deixado de buscar.

Tais percepções sartrianas sobre a responsabilidade do autor e a curiosa comunicação entre o existencialista e o poeta brasileiro nos leva a crer que nas décadas de 1930 e 1940 houve uma demanda por um maior engajamento por parte dos escritores - pelo menos daqueles que viam na profissão de escritor o “dever” de falar sobre seu tempo.

---

<sup>67</sup> SARTRE, Jean-Paul. Apresentação de *Les Temps Modernes*. Trad. Oto Araújo Vale. A Terra é Redonda. 05 fev 2022. Disponível em: [Apresentação de Les Temps Modernes - A TERRA É REDONDA \(aterraeredonda.com.br\)](http://aterraeredonda.com.br). Acesso em: 06 jun 2022

No ensaio *Que é a literatura?* (2015), como discutido anteriormente, Sartre destaca que “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2015, p.30). Assim, se não chega a pressionar outros escritores para que tomem atitudes políticas, o existencialista ao menos os instiga a abraçarem o tempo em que vivem. Pois, de acordo com sua concepção filosófica, seja como criador de literatura ou como crítico literário, ainda que o escritor opte por se calar, ele está se posicionando de alguma forma. Por isso, ele afirma: “[...] se é verdade que se deve pedir contas à sua obra a partir de sua condição, é preciso lembrar ainda que sua condição não é apenas a de um homem em geral, mas também, precisamente, a de um escritor” (Ibidem, p.67)

Nesse âmbito, Sartre se apoia em Maurice Blanchot (1907-2003) como modelo de pesquisador crítico e declara “guerra” contra o que Jacques Lecarme (2005, p.223) chamará de “as banalidades subjetivistas que tentam afogar o peixe”. Como exemplo dessa intertextualidade, Lecarme (Ibidem) utiliza a conclusão de *Saint Genet* (1952) escrita por Sartre, onde ele percebe “ecos de Blanchot” em uma escrita literária que, no caso de ambos os autores, é considerada uma forma de salientar essa solidão latente que permeia nossas ações e, também, como um último esforço de reconciliar o objeto e o sujeito (LECARME, 2005). Para isso, Sartre comete um “terrorismo” digno de Blanchot ao tentar “derrubar” os escritores da geração precedente como Flaubert e Proust, por exemplo. Isto porque, tanto Sartre quanto Blanchot acreditam em uma literatura que vá além da arte como pura técnica. Vejamos o que expõe Blanchot sobre o tema em *A literatura e o direito à morte* (1997, p.297):

Admitamos que o escritor se interessa pela arte como pura técnica, pela técnica unicamente como pesquisa de meios pelos quais é escrito o que até então não estava escrito. Mas, se quer ser verdadeira, a experiência não pode separar a operação dos seus resultados, e os resultados nunca são estáveis nem definitivos, mas infinitamente variados e engrenados sobre um futuro impalpável. O escritor que pretende se interessar apenas pela maneira como a obra é feita vê seu interesse afundar no mundo, perder-se na história inteira; pois a obra se faz também fora dele.

Benedito Nunes escreve em *O dorso do tigre* (1976), que para que haja uma propriedade reveladora no jogo da linguagem, uma obra literária deve constituir, de certo modo, para além do material de ficção, também o seu próprio objeto. Como exemplo, o escritor aponta para as obras de Clarice Lispector (1920-1977), através das quais é possível observar uma linguagem que fora utilizada por ela a fim de envolver, também no campo

estético, o próprio objeto da narrativa. Assim, ao abordar o problema da existência, notamos na escrita de Lispector também um problema de comunicação e expressão que não é mero acaso (Ibidem). Pois são, de fato, elementos narrativos que contribuem para a experiência literária desejada pela autora, unindo a experiência estética de uma comunicação desacertada e um conteúdo que problematiza questões existenciais latentes.

No caso das obras sartrianas, apesar de o estilo estético ser considerado secundário para o autor (SARTRE, 2015), há ainda uma preocupação com a linguagem no sentido de escrever para comunicar-se com o leitor e “educá-lo” para a liberdade. Para tanto, Sartre se inspira em clássicos do teatro francês como os empreendimentos de Corneille, por exemplo. Isso é evidenciado pelo fato de que as dramaturgias do autor existencialista são sempre voltadas para a palavra articulada e para discursos bem construídos; pensados, porém, para serem interpretados “em ato”, como é esperado do próprio gênero dramático (SOARES, 2005). Sobre isso, Magaldi (1999, p.306) frisa que tal comunicabilidade ocorre porque “o homem sartriano se define pela ação”. E uma vez que o drama também é, por sua própria configuração, ação, “daí ser absolutamente válido assumir-se a ética de Sartre ao conceito de teatro, concluindo que o palco é o lugar ideal para a realização de seu pensamento e de sua arte” (Ibidem, p. 306).

Com isso, compreendemos que as obras de Sartre pretendem comunicar sua filosofia partindo de situações que possam auxiliar, através da revelação literária, que o leitor desvende a si mesmo neste processo. Pois, de acordo com o próprio Sartre (2015), quando gestos e atitudes de um indivíduo são revelados através da linguagem de outro homem, ele se vê e sabe, ao mesmo tempo, que está sendo visto. Assim, ele se torna objeto do olhar do outro e essa conduta que lhe é revelada passa a existir de forma mais evidente, posto que fora revelada a si e aos outros por meio da linguagem.

Ilustrando este conceito, em *O existencialismo é um Humanismo* (1962, p.184), Sartre afirma que “o primeiro esforço do existencialismo é o de pôr todo o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência”. Assim, ele coloca o ser humano na posição de ser o único responsável por suas atitudes, seja em favor de si mesmo ou dos outros. Portanto, de acordo com a teoria existencialista desenvolvida e propagada pelo escritor, aqueles que tentam encontrar sobre a Terra “sinais” para orientá-los, são pessoas que buscam, de alguma forma, evadir-se dessa responsabilidade e, por isso, são pessoas de “má-fé”. Na concepção existencialista ateia, “o homem, sem qualquer apoio e sem qualquer auxílio, está condenado a cada instante a inventar o homem” (Ibidem, p.194), pois não existe nada além dele. Daí o foco sartriano

em demonstrar em suas dramaturgias as situações extremas em que se encontram os personagens e não suas ideias particulares; salientando que o universal é a situação, não o personagem em si (SARTRE, 1973). Desta forma, uma vez que a conjuntura apresentada é reconhecida por seu leitor/espectador, Sartre tem a oportunidade de expor suas ideias através de personagens que ilustram o ser existencialista durante sua jornada de “vir-a-ser”. Jornada esta que pretende transformar, conjuntamente, personagem e leitor/ espectador, “educando-os” para a liberdade. No teatro de situações sartriano, portanto, “a ação progredirá através das mudanças conjunturais que resultam em uma determinada situação que permite uma escolha e que evoca a personagem a exercê-la através de um ato, o seu” (CAMINO, 2012, p.180).

### 3.2.1 Demonstrações do Homem Livre e sem Deus

Escrito, como vimos anteriormente, entre guerras, ocupação e tortura, a fim de ter o efeito desejado de incentivo à ação, a premissa do teatro sartriano baseava-se em focar em situações extremas, a fim de tornar inevitável tomar uma posição, seja de forma ativa ou passiva, em relação a elas. Esse estilo teatral, denominado “teatro de situações”, surgiu na França entre a Ocupação alemã e a pós-guerra (meados de 1944) e contém nomes como Anouilh, Camus e Simone de Beauvoir, além do próprio Sartre. A nomenclatura de “situações” foi atribuída a esse teatro devido ao seu caráter de compromisso histórico com as questões da época. Essa atitude de compromisso, no entanto, não se limita a reproduzir no papel o período histórico tal qual ele se mostra para o escritor. Sartre foi além, e apresentou em seu teatro uma proposta cosmogônica, uma tentativa de educar para a ação. Isto porque buscava no teatro a celebração da universalidade humana sobre os confinamentos do particular (SOARES, 2005), buscando situações universais em contextos individuais. O teatro permite isso e, desta forma, pretende “revelar, pelo mito, a História” (Ibidem, p.25).

Essa situação - que Soares (Ibidem, p.36) descreve como “todo o arco de elementos biológicos, geográficos e históricos (em termos sociais, econômicos, culturais) que se põem como facticidade que limita e permite à liberdade humana se exercer concretamente no mundo” – se dá, por sua vez, por meio de um enfrentamento dessas circunstâncias históricas que podem ser mais ou menos opressivas. O que pode ser comprovado em sua

reinterpretação do personagem de Orestes e, também, em sua observação sobre *Antigone* (1972) de Jean Anouilh (1910-1987):

Ela [Antígona] não é somente uma personagem. Também não é o mero apoio de uma paixão que terá que se desenvolver de acordo com as regras aceitas de qualquer psicologia. Representa um vontade nua, uma escolha pura e livre; não se pode distinguir nela a paixão da ação<sup>68</sup> (Ibidem, p.57, tradução nossa)

Desta forma, o escritor existencialista nos apresenta a maneira por meio da qual Anouilh retoma o mito de Antígona para desenvolver uma outra representação da personagem. Nessa nova abordagem, ela já não representa mais uma jovem princesa grega moldada por certas influências e memórias horríveis, mas sim uma mulher livre, sem quaisquer traços de caráter que não sejam aqueles que ela mesma escolhe no momento em que reivindica sua liberdade pela morte (Ibidem, p.57-58). Procedimento que se assemelha ao adotado pelo Orestes sartriano, posto que este último não mata o rei e a própria mãe por uma determinação divina, por vingança ou por ser vítima de uma paixão avassaladora – como podemos ver em *Andromaque* (1667) de Racine, por exemplo<sup>69</sup> -; mas para expressar sua própria liberdade de escolha frente a uma situação: “Porque a liberdade não é não sei que poder abstrato de voar sobre a condição humana: é o compromisso mais absurdo e inexorável [...]” (Ibidem, p.223, tradução nossa)<sup>70</sup>. Por conta disso, bem como a Antígona de Anouilh, o protagonista de *Les mouches* (1972) assume seu compromisso mais paradoxal: o de estar sozinho e livre para construir a si mesmo e ser, ao mesmo tempo, responsável por essa construção. Essa é, sob o prisma do escritor existencialista, a única verdade sobre a condição humana a qual todos estamos fadados. Por isso, ele afirma que “Orestes continuará em seu caminho, injustificável, sem desculpas, sem recurso, sozinho. Como um herói. Como qualquer pessoa”<sup>71</sup> (SARTRE, 1973, p.223, tradução nossa).

Desta forma, notamos, para além das semelhanças intertextuais contidas em nomes de personagens, de cidade, etc, o valor de subversão da obra no que se refere às diferenças

<sup>68</sup> “Elle [Antigone] n’est pas du tout un caractère. Elle n’est pas non plus le simple support d’une passion qui devra se développer selon les règles admises d’une psychologie quelconque. Elle représente une volonté nue, un choix pur et libre; on ne peut distinguer en elle la passion de l’action.”

<sup>69</sup> Jean Racine reescreve a tensão em *Andromaque* (1667), optando por uma interiorização da noção de destino, canalizando-a muito mais no ser humano do que em uma influência externa personificada em seres sobrenaturais. Isso é perceptível ao vermos acoplados nas mais nobres personagens da mitologia grega, sentimentos tão profundos que chegam a destruí-los em diferentes instâncias. Assim, os heróis de Racine são a representação de uma visão renascentista dos seres humanos, cuja noção de pecado natural e da miséria do indivíduo sem Deus são tópicos essenciais.

<sup>70</sup> “Car la liberté n’est pas je ne sais quel pouvoir abstrait de survoler la condition humaine: c’est l’engagement le plus absurde et le plus inexorable [...]”

<sup>71</sup> “Oreste poursuivra son chemin, injustifiable, sans excuses, sans recours, seul. Comme un héros. Comme n’importe qui”.

intertextuais. Pois, apesar da alusão ao mito grego dos Atridas e da opção por manter os personagens do rei e da rainha (Egisto e Clitemnestra) como tais, o personagem de Orestes é apresentado por Sartre como um homem comum. Um homem que não está destinado a vingar-se ou que tenha nascido designado por deuses e oráculos a restabelecer a ordem. Ele é, ao contrário, um intelectual que, em um primeiro momento, prefere não engajar-se ou comprometer-se com causa alguma. Como bem observa, Bentley (1991, p.288): “O jovem Orestes deste ato não é o vingador; já não sente que os problemas de Argos tenham alguma coisa a ver com ele; racional, conciliatório, distante, sente-se inclinado a deixar que os mortos enterrem seus mortos”. Tudo muda quando, finalmente, – e principalmente após a demonstração de rebeldia de sua irmã Electra (que dança alegremente durante uma festa fúnebre como forma de desafiar os deuses e os tiranos) – ele decide cometer os assassinatos que se tornariam o *seu* ato. O ato por meio do qual ele assumiria definitivamente sua condição de homem livre para servir de exemplo aos moradores de Argos.

O fato de apresentar como protagonista um homem que, apesar de príncipe, nunca havia governado reinos ou embainhado espadas, coloca o Orestes de Sartre em posição mais próxima ao homem moderno do que seria o Orestes escrito por Ésquilo ou por Racine<sup>72</sup>. Simplesmente porque características principescas ou aristocratas já não dialogam da mesma maneira com o homem do século XX. Como declarou o próprio Sartre em *Que é literatura* (2015, p. 31), “se não escrevemos mais como no século XVII, é porque a língua de Racine ou de Saint-Evremond não se presta para falar de locomotivas ou do proletariado”. Esta característica de “homem comum” empregada em Orestes é também um elemento que se faz presente em peças do teatro moderno. Pois, como nos narra Araújo (2016, p.62):

A partir do século XVIII, com o advento das revoluções liberais que empoderaram a burguesia, o drama sério não mais admite heróis e anti-heróis de alta posição social, mas apenas personagens reconhecidas como representativas dos cidadãos da vida burguesa em seu cotidiano. Este é o motivo pelo qual as personagens principais da ação dramática na modernidade já não são mais reis, comandantes armados ou aristocratas, e, sim donas de casa, boêmios, caixeiros viajantes e trabalhadores fabris, as ações dramáticas revelarão no palco a representação da vida comum da sociedade.

---

<sup>72</sup> O Orestes apresentado por Racine em *Andromaque* é um diplomata. Assim, apesar de não ser mais um membro da monarquia, como o personagem de mesmo nome das obras de Ésquilo, ele ainda é alguém que ocupa um cargo de prestígio no governo.

Assim, apesar de Orestes ser filho de reis, ele não assume essa posição para si e, inclusive, nega tais atribuições quando oferecidas por Júpiter, tanto a ele quanto a Electra, em troca de seus respectivos arrependimentos:

JUPITER – [...] si vous répudiez votre crime, je vous installe tous deux sur le trône d'Argos.

ORESTE – [...] C'est vrai. Laissons-leur le temps d'user leurs vieux vêtements. Eh bien? As-tu compris, Électre? Si tu verses quelques larmes, on t'offre les jupons et les chemises de Clytemnestre. [...] Moi, je suis plus dégoûté: je n'enfilerai pas les culottes du bouffon que j'ai tué<sup>73</sup> (SARTRE, 1972, p. 231-232).

É por meio dessa atitude questionadora, portanto, que ocorre a maior subversão no que concerne ao mito dos Atridas e ao destino de Orestes quando abordados pelo viés existencialista. No caso de *Les mouches* (1972), o duplo assassinato cometido pelo protagonista não está ligado às relações familiares, morais ou religiosas, mas sim ao exercício da liberdade em sua forma mais extrema.

Em um comentário sobre Orestes relatado em *Un théâtre de Situations* (1973, p.224), Sartre nos explica que, para que seja produtivo, é preciso que o ato do herói seja definitivo. Ou seja, que não caia em uma aceitação dos remorsos vindouros de seus atos, pois este seria um retrocesso, uma forma de manter a personagem presa ao passado. Ao contrário disso, o que importa ao existencialista é o compromisso com o agora e o projeto de vir-a-ser de cada um. Com isso, a autotextualidade se faz presente e podemos perceber a comunicação entre a atitude de Orestes na obra ficcional e a liberdade teorizada por Sartre em sua filosofia.

De acordo com as ideias sartrianas, o ser humano, ao descobrir-se único responsável por suas ações, assume essa responsabilidade pela humanidade como um todo. Por conseguinte, apesar de ser livre, ele está só e condenado a ser responsável por sua liberdade, o que também gera a denominada “angústia” existencialista. Por isso, Orestes declara à Júpiter:

Étranger à moi-même, je sais. Hors nature, contre nature, sans excuse, sans autre recours qu'en moi. [...] Je suis condamné à n'avoir d'autre loi que la mienne. Je ne reviendrai pas à ta nature: mille chemins y sont tracés qui conduisent vers toi, mais je ne peux suivre que mon chemin. Car je suis un homme, Jupiter, et chaque homme doit inventer son chemin <sup>74</sup>(SARTRE, 1972, p.237).

<sup>73</sup> “JÚPITER - [...] se repudiar seu crime, instalo os dois no trono de Argos. / ORESTES - [...] É verdade. Dê-lhes tempo para usar suas roupas velhas. Bem? Entendeu, Eletra? Se derramar algumas lágrimas, oferecem-nos as anáguas e camisas de Clitemnestra. [...] Eu, tenho mais nojo: não vou colocar os calções do bobo da corte que matei” (SARTRE, 1972, p. 231-232, tradução nossa).

<sup>74</sup> “Estranho a mim mesmo, eu sei. Antinatural, contra a natureza, sem desculpa, sem qualquer outro recurso que não seja eu. [...] Estou condenado a não ter outra lei além da minha. Não voltarei à sua natureza: ali estão

O personagem, portanto, assume seu sentimento de estrangeirismo e sua solidão, pois reconhece que está só e contingente em sua condição humana. Tais condições o conduzem ao mesmo tempo à liberdade e à angústia de saber-se o único responsável por sua humanidade. Apesar de ter aceitado o papel de assassino na tentativa de carregar consigo os remorsos do povo, o personagem criado por Sartre não é gratificado com reconhecimento por seus atos. Isso ocorre porque não é tarefa dele, mas sim do povo, assumir sua própria liberdade. Afinal, o povo é “também destinatário de uma liberdade plena que, ao contrário do herói, não assumiu como sua” (PEREIRA, 2000, p.184).

Ao longo da trama percebemos que, no caso de *Les mouches* (1972),

[a] tragédia antiga - “espelho da Fatalidade” (TS, 267) -, é posta do avesso. *As moscas* é um drama cuja tensão faz com que a necessidade ou o Destino presente nos textos gregos caminhe em sentido contrário. Consciente de que seu ato terá graves consequências, Orestes chama apenas para si a responsabilidade de seu crime. As rédeas de seu destino estão exclusivamente em suas próprias mãos, e não mais na dos reis e dos deuses. O próprio autor esclarece esse raciocínio com uma analogia: assim como Édipo é vítima de seu destino, Orestes é vítima de sua liberdade (CARDIM, 2017, p.179).

O “novo trágico” de Sartre, portanto, não aborda a fatalidade da vontade dos deuses sobre os seres humanos, nem a tragicidade cristã que opunha paixões e deveres orientados. É um trágico que lida com o absurdo e a liberdade, que são essencialmente a tragicidade natural da existência, e estão justamente “neste esforço da realidade humana, tão crucial quanto reiteradamente fracassado, de atingir tal meta ou ‘projeto fundamental’” (SOARES, 2005, p.33). A justificativa para isso reside na abordagem anteriormente discutida neste estudo: a teoria existencialista defende a representação do ser humano enquanto ser sempre “por fazer” e jamais “terminado”. Pois, esse projeto fundamental que nós, seres humanos, empreendemos nada mais é do que o conjunto de nossas ações através de escolhas feitas em situação. Enquanto vivermos, tal projeto jamais estará completo, porque estamos em constante construção e somente a morte é capaz de romper tal dinâmica.

Assim, Sartre tem intenção de expor no enredo o problema moral e filosófico que envolve seu tempo e deixar que a ação leve o espectador a transcender o sentido da história por meio da reflexão gerada pelas ações dos personagens. Para guiá-los, no entanto, Souza-Aguiar (1970, p.107) observa que “o diálogo se acha semeado de conceitos que constituem um verdadeiro comentário da ação”. Isto porque Sartre defende que, uma vez

---

traçados mil caminhos que levam até você, mas só posso seguir o meu caminho. Porque eu sou um homem, Júpiter, e cada homem deve inventar o seu caminho” (tradução nossa).

que o teatro deve representar os indivíduos em ação - e esses indivíduos são somente um vazio essencial até que se construam - não é possível justificar suas ações de qualquer modo que seja. O teatro deve, portanto, representar o momento dessas ações humanas e excluir de suas personagens qualquer natureza ou psicologia pré-determinada. Dessa maneira, Orestes, por exemplo, comete o ato para se afirmar enquanto ser que é livre para tomar suas decisões e demonstra, com isso, que a população de Argos também tem esse poder - como bem havia dito o próprio Egisto em diálogo com Júpiter ao declarar que os homens são livres e não o sabem.

Também na peça sartriana: *Le diable et le bon Dieu* (2005), uma resolução similar àquela vista em *Les mouches* (1972) pode ser lida na conclusão. Nessa peça, cujo cenário é a Alemanha do século XVI, acompanhamos o crescimento de uma tensão entre camponeses e Igreja em um período de guerra. Vinculada a essa trama está a jornada de Goetz, um homem que, por meio de suas próprias experiências, colocará em questão temas como bem ou mal, assim como as lutas empenhadas em nome de uma “vontade” divina.

Tendo sido apresentado desde o início do drama como um “bâtard de la pire espèce<sup>75</sup>” e que “ne se plaît qu’à faire le mal<sup>76</sup>” (SARTRE, 2005, p.381), Goetz decide, depois de “perder” em uma jogada de dados, tornar-se bom. Em torno desse empreendimento, as percepções de bem e mal serão postas à prova tanto pelos personagens quanto pelo leitor durante a jornada do personagem.

Essa premissa da peça pode ser interpretada como uma referência não explícita à comédia *El rufián dichoso* (escrita entre 1605 e 1615 aproximadamente) de Miguel de Cervantes<sup>77</sup>, a qual aborda “um bandido que decide se converter para o bem numa jogada de dados” de acordo com a definição de Caubet (1984, p.130). A diferença entre as premissas está, no entanto, em um fator primordial que traz para o texto sartriano tanto o caráter de paródia em relação à obra de Cervantes, como a representação, por meio dessa paródia, da noção existencialista que permeia sua filosofia: “Goetz, o herói de Sartre, rouba no jogo para escolher. Sua escolha nada tem, pois, a ver com o acaso” (idem, p.130). Sartre nos apresenta, portanto, um herói que finge ser obra do acaso a decisão de tornar-se bom quando, na verdade, está ocultando sua própria decisão.

Para demonstrar tal conceito, em um primeiro momento da trama, os feitos de Goetz são conhecidos por serem extraordinariamente cruéis e seus propósitos totalmente

<sup>75</sup> “Bastardo da pior espécie” (tradução nossa).

<sup>76</sup> “Só gosta de fazer o mal” (tradução nossa)

<sup>77</sup> FICHESDELECTURE. *Analyses littéraires sur Le Diable et le Bon Dieu* (Jean-Paul Sartre), s/d. Disponível em: <https://www.fichesdelecture.com/livres/jean-paul-sartre/le-diable-et-le-bon-dieu> Acesso em: 12 mar 2022

aleatórios ou mesmo inexistentes. Em uma jogada de dados, no entanto, Goetz aposta que se tornará bom e, ao perder, decide cumprir o propósito, sob a condição de ser punido caso não cumpra com os termos estabelecidos após um ano. Como resultado desse embate filosófico e após ter experimentado fazer radicalmente tanto o que é considerado “mal” quanto o “bem”, ele conclui finalmente que tais noções são um falso dilema e o que importa de fato é a liberdade humana.

Também o Orestes sartriano questiona o que seria considerado, de fato, o Bem: “Alors...c’est ça le Bien? [...] Filer doux. Tout doux. Dire toujours ‘Pardon’ et ‘Merci’...c’est ça? [...] Le Bien. Leur Bien...”<sup>78</sup> (SARTRE, 1972, p.179). O questionamento ocorre, portanto, porque Orestes percebe que as imposições presentes na vivência daquilo que é considerado o “bem” daquela cidade estão mais próximas de uma submissão do povo do que uma atitude benéfica de fato. Além disso, ele nota que tais conceitos foram criados por outrem e, por isso, ele os considera “leur Bien”. Como o próprio Júpiter demonstra na obra, o que agrada aos deuses é o remorso. Destarte, ao passo que o deus e os tiranos se beneficiam dessa “benevolência” - que é mais imposta à população por meio de uma espécie de cultura do arrependimento do que uma intenção verdadeira - o povo sofre com ela.

Com efeito, em meio à religiosos inescrupulosos e revolucionários inconsequentes, Sartre demonstra uma vez mais que seus personagens, bem como os de Camus ou de Sófocles, não devem ser julgados como essencialmente bons ou maus, mas como humanos. Isto é, em constante construção e indefinidos.

Esse detalhe implementado à história, no qual a escolha prevalece em detrimento do acaso, é essencial para a consolidação das ideias de liberdade humana e responsabilidade advinda da tomada de decisão dos personagens sartrianos. Pois, mesmo que alguns deles temam a tomada de decisão e tentem fugir dela, isso, na perspectiva existencialista de Sartre, não é possível. Vejamos um exemplo de uma cena na qual o personagem Heinrich - um padre que, em uma situação crítica de decisão, vê-se obrigado a escolher entre salvar os padres da igreja, casta da qual faz parte, ou condenar à morte vinte mil civis - tenta abster-se de decidir:

HEINRICH – [...] Ce sont les horreurs de la guerre. Je ne suis qu’un humble curé, impulsant à les éviter.

GOETZ – Hypocrite! Cette nuit tu as pouvoir de vie et de mort sur vingt mille hommes.

---

<sup>78</sup> “Então... isso é bom? [...] Girar suavemente. Macio. Sempre dizendo 'Desculpe' e 'Obrigado'... é isso? [...] Bom. O bem deles...” (tradução nossa).

HEINRICH – Je ne veux pas de ce pouvoir. Il vient du Diable.

GOETZ – *Tu n'en veux pas mais tu l'as [...]*<sup>79</sup> (SARTRE, 2005, p.400, grifo nosso).

Notemos nesta cena que, apesar da tentativa do padre de não se comprometer com a situação que lhe fora imposta, Goetz – o general que depende da decisão de Heinrich para concluir o massacre na cidade – demonstra ao padre que não há como escapar de sua responsabilidade de escolha. Pois, mesmo que não deseje o poder de escolher, ele existe e não é possível evitar escolher. A partir deste diálogo e da última frase de Goetz: “Tu n'en veux pas mais tu l'as”, em particular, compreendemos como a cena dialoga assertivamente com as concepções sartrianas que abrangem tanto a responsabilidade de escolha quanto a inevitabilidade da liberdade de escolher.

A partir desse episódio, notamos juntamente com Heinrich que ao existir somos responsáveis por nossas decisões. Por isso, ele conclui: “Tu as raison. Que je m'enfuie ou que je me tue, ça n'arrange rien. Ce sont des façons de me taire<sup>80</sup>” (idem, p.56). Essa frase de Heinrich faz um paralelo com uma frase representativa da ideologia sartriana que pode ser lida em *O existencialismo é um humanismo* (SARTRE, 1962, p.220): “posso sempre escolher, mas devo saber que se eu não escolher, escolho ainda”. A situação angustiante de Heinrich é, portanto, a demonstração dessa impossibilidade da não escolha. Pois sempre haverá consequências em nossas predileções, mesmo quando optamos por não agir ou nos calar.

Além da responsabilidade da escolha, portanto, Sartre expõe por meio desse diálogo também o compromisso humano necessário para que a escolha se realize. Vejamos como se desenvolve a cena depois de Heinrich ter se declarado o “eleito de Deus” em uma tentativa fracassada - como veremos em seguida - de persuadir a si mesmo de uma motivação divina e oculta em relação à sua existência:

HEINRICH – [...] Je suis l' élu de Dieu.

GOETZ - Dis plutôt que tu es fait comme un rat.

HEINRICH – C'est la même chose: un élu, c'est un homme que le doigt de Dieu coïncide contre un mur. (*Un temps.*) Seigneur, pourquoi moi?<sup>81</sup>  
(SARTRE, 2005, p.400)

<sup>79</sup> “HEINRICH – [...] Estes são os horrores da guerra. Sou apenas um humilde padre da paróquia, pressionando para evitá-los./ GOETZ – Hipócrita! Esta noite você tem o poder da vida e da morte sobre mais de vinte mil homens. / HEINRICH – Eu não quero esse poder. Vem do Diabo. /GOETZ – Você não quer, mas você o tem [...]” (tradução nossa).

<sup>80</sup> “Tens razão. Quer eu fuja, quer eu me mate, nada fica resolvido. São maneiras de eu me calar” (tradução nossa).

<sup>81</sup> “HEINRICH – [...] Eu sou o escolhido de Deus. /GOETZ – Diga em vez disso que você é como um rato./ HEINRICH – É a mesma coisa: um escolhido, ele é um homem cujo dedo de Deus o contrai contra uma parede. (Um tempo.) Senhor, por que eu?” (tradução nossa).

Analisando o diálogo, presenciamos, em um primeiro momento, a comparação entre um homem “eleito por Deus” e um rato, como declara Goetz. Heinrich, curiosamente, concorda com a comparação e diz que “é a mesma coisa”, pois, “um eleito é um homem pressionado contra um muro pelo dedo de Deus”. Essa imagem metafórica construída por Heinrich nos demonstra a concepção de um ser humano que, da mesma forma que um rato, se vê muitas vezes encurralado por alguma outra coisa, uma outra “força” que o teria “selecionado” para alguma tarefa. Segundo o padre, essa outra coisa seria, para ele, o dedo de Deus: que o estaria pressionando a escolher em seu nome. Na continuidade do diálogo, porém, Heinrich percebe a farsa criada por ele em sua tentativa de se justificar em nome de Deus e compreende que sua escolha não pode e nem deve ser vinculada a qualquer propósito que não tenha sido determinado por ele mesmo:

GOETZ, *doucement* – Voici le moment de l’agonie. Je voudrais te l’abréger. Laisse-moi t’aider.  
 HEINRICH - M’aider, toi, quand Dieu se tait? (*Un temps.*) Allons, j’ai menti: je ne suis pas son élu. Pourquoi le serai-je? Qui me forçait à sortir de la ville? Qui m’a donné mandat de venir te trouver? *La vérité, c’est que je me suis élu moi-même* [...].<sup>82</sup> (SARTRE, 2005, p.400, grifo nosso)

Aprendemos, por meio desse trecho, que Heinrich, assim como outros personagens da peça, se considerava “eleito”, até então, porque via nessa condição de “alguém que age em nome de Deus” uma forma de se eximir da responsabilidade por suas próprias decisões. Da mesma maneira que o povo de Argos, que vestia constantemente o luto e proclamava a todos seu remorso e arrependimento, o padre em *Le diable et le bon Dieu* (2005) fingia para si mesmo ser um eleito por Deus a fim de evitar a responsabilidade da escolha.

Proferindo a sentença “je me suis élu moi-même”, Heinrich assume, enfim, que suas ações e suas escolhas não têm qualquer propósito ou influência divina, são unicamente suas. São decisões humanas e não divinas. Por isso, como declara Sartre (1962, p.201): “nenhuma moral geral pode indicarnos o que há a fazer; não há sinais no mundo”. Em razão disso, entendemos que, de acordo com a filosofia existencialista, não há sinais sobre a terra. Pois, cada um pode interpretar o que acredita ser “sinais” como bem entender. E, posto que o ser humano está em constante construção, ao projetar-se fora de si

---

<sup>82</sup> GOETZ, gentilmente – Este é o momento de agonia. Eu gostaria de encurtar para você. Deixe-me ajudá-lo. HEINRICH – Ajudar-me, quando Deus está em silêncio? (Um tempo.) Vamos, eu menti: não sou o escolhido dele. Por que eu seria? Quem estava me forçando a sair da cidade? Quem me deu o mandato para vir encontrá-lo? A verdade é que eu me elegi [...] (tradução nossa).

mesmo, ele se torna, ele próprio, o “destino” que pretende construir. Portanto, mesmo que a facticidade delimite a situação na qual se encontra, ela de forma alguma determina o homem (ALVES, 2006).

Com efeito, Heinrich entende, por fim, que uma vez que tenha tomado ciência da pobreza e da fome humana, “pertencer” somente a Deus e viver à parte da humanidade não é mais possível. Assim, em uma “conversa com Deus”, ele declara: “Dans un couvent, je ne serai qu’à vous. Mais comment n’être qu’à vous seul tant qu’il y aura des hommes pour mourir de faim?<sup>83</sup>” (Ibidem, p. 401). Esta fala do pároco demonstra de maneira sucinta, uma questão primordial para o período em que vivia Sartre. Em um momento pós-guerra, era bastante pertinente questionar como seria possível vivenciar uma religião cristã, adorar a Deus ou frequentar a Igreja enquanto o país se encontra em frangalhos e outros homens passam necessidade em seu entorno. Por isso, ao considerar-se “eleito” por Deus, Heinrich, na verdade, está se auto elegendo. E ao assumir isso, assume a responsabilidade por ter escolhido tomar as decisões que tomou.

Curiosamente, outros personagens da peça – e que defendem conceitos bastante divergentes entre si - consideram a si mesmos, também, eleitos por Deus. Isso confere à trama um tom irônico, pois representa uma necessidade que os personagens têm de se sentirem especiais, fazendo com que cada grupo considere sua própria reivindicação mais importante e menospreze as reivindicações dos demais. Usemos como exemplo Nasty, o padeiro que se autoproclama um líder militante. Em uma cena na qual notícias ruins estão prestes a lhe serem dadas, ele declara: “Les nouvelles ne sont jamais mauvaises pour celui que Dieu a élu” (SARTRE, 2005, p.379). Assim, Sartre traz à luz mais um questionamento importante para o período em que viviam os franceses nos anos 40: se há tantos líderes que se consideram “eleitos por Deus” e eles têm reivindicações diferentes entre si, como é possível haver paz entre os homens?

A resposta de Sartre virá, neste caso, através da voz de Goetz. Pois, também ele, por sua vez, quis convencer-se - tanto quanto o fizera Heinrich e Nasty - de que era um eleito e de que suas ações tinham algum valor ou importância para Deus. Como exemplo disso, podemos citar o momento em que, ainda no início da peça, enquanto a maldade era a “raison d’être” (SARTRE, 2005, p.405) de Goetz, ele declara que, mesmo tendo cometido um fratricídio, o Deus da justiça não o pôde punir<sup>84</sup> (Ibidem, p.404). Esse tipo de afronta parece partir de uma tentativa desesperada de ser “visto” por Deus por meio de sua atitude

---

<sup>83</sup> “Em um convento, seria somente seu. Mas como ser seu sozinho enquanto houver homens para morrer de fome?” (tradução nossa).

<sup>84</sup> “J’ai commis le pire des crimes et le Dieu de justice ne peut me punir” (SARTRE, 2005, p.404).

atroz e, ao mesmo tempo, desafiá-lo a agir: “Dieu me voit, curé, il sait que j’ai tué mon frère et son coeur saigne. Eh bien, oui, Seigneur, je l’ai tué. Et que peux-tu contre moi?”<sup>85</sup> (Ibidem, p.404).

Porém, ao trapacear na jogada de dados e realizar o seu “milagre” auto-infligido, Sartre nos responde - por meio das atitudes de um homem que escolhe o resultado daquilo que realizou - que, na realidade, o homem está sozinho. Porque, apesar de demorar a admitir, Goetz sabia, desde o início, que sua escolha é exclusivamente sua e não há nenhum Deus para abençoá-lo ou castigá-lo por suas ações:

GOETZ - Je suppliais, je demandais un signe, j’envoyais au ciel des messages: pas de réponse. Le ciel ignore jusqu’à mon nom. Je me demandais à chaque minute ce que je pouvais *être* aux yeux de Dieu. À presente je connais la réponse: rien<sup>86</sup> (Ibidem, p.494, grifo do autor).

Desta forma, Goetz assume que, apesar das tentativas de “ser” algo aos olhos de Deus – seja a personificação do Mal ou do Bem – seus esforços não têm qualquer significado para os céus e, mesmo que inicialmente negasse, sempre foi ele (e apenas ele) o responsável por todas as suas decisões. Por isso, nas últimas páginas da peça, quando Goetz reencontra Heinrich, esse último lhe diz:

HEINRICH - L’homme est néant. Ne fait pas l’étonné: tu l’as toujours su; tu le savais quand tu as lancé les dés. Sinon pourquoi aurais-tu triché? [...] tu as forcé ta voix pour couvrir le silence de Dieu. Les ordres que tu prétends recevoir, c’est toi qui te les envoies<sup>87</sup> (Ibidem, p.493-494).

Vemos presente nesse trecho um exemplo prático da concepção de humanismo de Sartre apresentada em *O existencialismo é um humanismo* (1962, p.234), no qual diz: “humanismo, porque recordamos ao homem que não há outro legislador além dele próprio, e que é no abandono que ele decidirá de si”. Demonstrando, assim, a autotextualidade implícita por meio da qual Sartre traz à luz um dos pensamentos primordiais de sua teoria existencialista.

---

<sup>85</sup> “Deus me vê, padre, sabe que matei meu irmão e seu coração sangra. Bem, sim, Senhor, eu o matei. E o que você pode fazer contra mim?” (tradução nossa).

<sup>86</sup> “Eu supliquei, implorei por um sinal, envie mensagens ao céu: sem resposta. O céu ignora até meu nome. Eu me perguntava a cada minuto o que eu poderia *ser* aos olhos de Deus. Agora eu sei a resposta: nada” (tradução nossa).

<sup>87</sup> “O homem não é nada. Não se faça de surpresa: você sempre soube disso; Você sabia quando jogou os dados. Caso contrário, por que você teria trapaceado? [...] você forçou sua voz para cobrir o silêncio de Deus. As ordens que você diz receber, é você quem as envia para si mesmo” (tradução nossa).

Ao perceber que todas as suas atitudes haviam sido gratuitas - tanto enquanto praticava o Mal quanto enquanto praticava o Bem - e assumindo que, mesmo quando acreditava ser um eleito de Deus, era sempre ele quem tomava as decisões e operava o “milagre” em si mesmo, o comandante alemão deseja recomeçar sua história: “[...] Heinrich, je n’ai pas perdu mon procès: il n’a pas eu lieu faute de juge. [...] Je recommence tout<sup>88</sup>” (SARTRE, 2005, p.495).

A questão do ateísmo também é abordada de forma bastante evidente na peça. Essa não-existência de Deus, no entanto, vai além dessa questão. Pois, de acordo com o que explica Renato Janine Ribeiro (2010), Deus não existe porque não tem existência. Em outras palavras, Deus não pode "ex-istir" no sentido de sair para fora, pois ele é essência. Portanto, se Deus é essência, ele não pode existir; ao passo que o homem existe precisamente porque não possui uma essência. Essa seria, portanto, a grande diferença entre nós e Ele, e a razão pela qual o homem é exclusivamente definido por sua ação, pelo que faz.

Ao acompanharmos Goetz, notamos que o protagonista passa pelos extremos da maldade e da bondade, chegando à conclusão de que ambas são gratuitas porque Deus não existe: “[...] je vais te faire connaître une espièglerie considérable: Dieu n’existe pas [...]. Plus de ciel, plus d'enfer: rien que la terre<sup>89</sup>” (SARTRE, 2005, p.494). Essa "revelação" que o protagonista Goetz compartilha com Heinrich sobre a inexistência de Deus, assim como a inexistência de céu ou inferno, é outra maneira de expressar, tal como faz o Orestes sartriano, que os seres humanos são livres “et il n’y a plus rien eu au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres” (idem, 1972, p. 236).

Ao fazer alusão às pessoas que tentaram superar essa contingência inventando um ser necessário e sobre humano, Sartre crítica por meio de seus personagens a necessidade humana de tentar superar esse absurdo da existência por meio de seres metafísicos que supostamente seriam os responsáveis por nossa existência - como o Deus cristão, por exemplo, ou o deus grego Júpiter apresentado em *Les Mouches* (1972). Isso evoca a ideia de um ser divino que teria criado os seres humanos e os conduziria para um destino específico. Em contraposição a essas concepções, o existencialismo ateísta defendido por Sartre declara que Deus não existe, apenas o ser humano e a realidade humana. Ao compreender esse princípio fundamental do existencialismo sartriano, podemos ter uma

---

<sup>88</sup> “Heinrich, não perdi meu processo: apenas houve falta de juiz. [...] Recomeçarei tudo” (tradução nossa).

<sup>89</sup> “[...] vou revelar-te uma travessura importante: Deus não existe [...]. Não mais inferno, não mais Céu: apenas a terra” (tradução nossa).

melhor compreensão das várias noções expressas pelos personagens do autor em suas criações ficcionais.

Diferente da peça *Les mouches* (1972), abordada anteriormente, a obra *Le diable et le bon Dieu* (2005) não traz à cena teatral um deus materialmente presente e ativo na cidade, como fora o Júpiter da outra peça. Nesta última peça, não há uma presença física de deus que se manifeste explicitamente; em vez disso, há personagens que afirmam agir "em nome" de Deus ou acreditam estar sendo guiados e orientados por ele em suas ações.

Neste caso, a ausência material e a falta de manifestação direta de Deus na obra contribuem para tornar a existência de Deus mais suscetível a questionamentos. Por esse motivo, no ato final desta peça, Goetz não apenas declara a sua desobediência aos deuses - de forma semelhante ao que Orestes fez em *Les Mouches* - mas também chega à conclusão de que eles simplesmente não existem. Além disso, ele proclama ter "matado" Deus e ameaça revelar essa descoberta da "morte" divina a todos os seres humanos, com a intenção de finalmente libertá-los de suas ilusões.

Uma vez consciente dessa nova “realidade” que o atingiu de repente, como ocorreu também com Orestes, Goetz intenciona revelar aos seres humanos que eles são livres, na esperança de se sentir parte do grupo humano do qual sempre se sentiu isolado e do qual procurava se manter distante. Assim, como nos explica Elena Zamagni (2012), ao se autoproclamar “o escolhido” e ao praticar tanto o bem quanto o mal de forma imensurável, o personagem vive em cena o conflito entre o hábito constante de agir como se estivesse à parte do conjunto humano e a vontade de pertencer a ele. Sobre isso, a estudiosa discorre: “[...]tout le parcours du personnage s’articule autour du conflit tragique entre sa volonté de préserver l’isolement qui le sépare des hommes et, d’autre part, un désir secret d’amour et de reconnaissance<sup>90</sup>” (ZAMAGNI, 2012, p.2).

Para ilustrar essa questão, é importante destacar que, apesar do desejo de pertencimento que Goetz acreditava poder alcançar ao revelar a inexistência de Deus, quase imediatamente após sua própria epifania, ele percebe que divulgar tal descoberta aos seres humanos equivaleria, inevitavelmente, a informar-lhes sobre sua liberdade e sua solidão no mundo ao mesmo tempo. Em resumo, ele estaria revelando uma existência sem sentido ou direcionamento, mesmo que livre. Uma existência absurda.

Assim, refletindo um pouco sobre a condição do povo que estava em guerra ao seu redor, o general opta por não privá-los da ilusão da crença em algo. Isso é exemplificado

---

<sup>90</sup> “[...] toda a jornada do personagem gira em torno do trágico conflito entre seu desejo de preservar o isolamento que o separa dos homens e, por outro lado, um desejo secreto de amor e reconhecimento”

pelas várias representações religiosas presentes na peça, caracterizadas por diferentes líderes, símbolos e discursos. Tanto que, mesmo já tendo experimentado os mais diversos credos religiosos em outros momentos da peça e tendo presenciado muitas frustrações em empreendimentos anteriores, a população ainda é vista, ao final da obra, seguindo as orientações de uma feiticeira. Isso ocorre para que possam manter a fé em algo que, ainda que de forma momentânea e ilusória, lhes permita escapar temporariamente de sua própria liberdade.

No trecho destacado em seguida, veremos que Nasty - um dos homens que se considerava eleito para guiar o povo durante a guerra - ao compreender que a batalha está perdida, reconhece que, apesar de seu amor pelo povo, esse sentimento não foi suficiente para conduzi-los. Ele finalmente percebe que não foi escolhido por Deus para uma missão divina e que sua convicção nessa missão era ilusória. Por isso, ele diz ter sido “enganado” por Deus e opta por mentir para o povo que tanto ama, a fim de mantê-los em batalha. Leiamos, portanto, o diálogo entre Karl e Nasty durante esta cena:

KARL - [...] L'armée perd ses soldats comme un blessé perd son sang. Il faut arrêter l'hémorragie. Et nous n'avons plus le droit d'être délicats sur les moyens.  
 NASTY - Que veux-tu faire?  
 KARL - Donner l'ordre à tous de se laisser frotter par cette belle enfant. S'ils se croient invulnérables, ils resteront.  
 NASTY - J'en avais fait des hommes, tu les changes en bêtes.  
 KARL - Mieux vaut des bêtes qui se font tuer sur place que des hommes qui foutent le camp. [...]  
 NASTY - Moi, je ne voulais pas cette guerre...  
 KARL - Ça se peut, mais puisque tu n'as pas su l'empêcher, c'est que Dieu n'était pas avec toi.  
 NASTY - Je ne suis pas un faux prophète, mais un homme que le Seigneur a trompé. Fais ce que tu voudras. (*Karl sort avec la Sorcière.*) Oui, mon Dieu, vous m'avez trompé car vous m'avez laissé croire que j'étais votre élu<sup>91</sup> [...] (SARTRE, 2005, p.497).

Esse diálogo revela a complexidade das emoções e decisões dos personagens diante da verdade, da fé e da ilusão, destacando a necessidade de manter um sentido de propósito mesmo quando confrontados com uma realidade difícil. Apesar disso, bem como o personagem de Egisto de *Les mouches* (1972), Nasty também explora a fé do povo e

---

<sup>91</sup> KARL - [...] O exército perde seus soldados como um ferido perde seu sangue. Temos que parar o sangramento. E não temos mais o direito de ser delicados quanto aos meios./ NASTY - O que você quer fazer?/ KARL - Ordene a todos que se deixem tocar por esta linda criança. Se eles pensarem que são invulneráveis, eles ficarão./ NASTY - Eu fiz deles homens, você os transforma em bestas./ KARL - Melhores animais que são mortos na hora do que homens que fogem. [...]/NASTY- Eu, eu não queria essa guerra...KARL - Pode ser, mas como você não soube evitar, significa que Deus não estava com você./ NASTY- - Não sou um falso profeta, mas um homem a quem o Senhor enganou. Faça o que você quiser. (Karl sai com a feiticeira.) Sim, meu Deus, você me enganou porque me deixou acreditar que eu era o seu escolhido [...] (SARTRE, 2005, p.497).

permite um “espetáculo” falso, sabendo ser enganoso, com o intuito de manter seus próprios interesses. Desta forma, mesmo que tenha inicialmente rejeitado a feiticeira que levava consigo uma mão de madeira e declarava que o homem que a tocasse seria invencível durante a batalha, Nasty opta, por fim, por deixar que a ilusão se mantenha para que os homens não desistissem da luta. Isso reflete a sua compreensão de que, em um contexto de guerra e conflito, a crença e a esperança podem desempenhar um papel crucial na motivação das pessoas. Mesmo sabendo que se trata de uma ilusão, Nasty opta por preservar essa falsa esperança para manter a moral da tropa e garantir que os homens não desistam da batalha. Esse trecho ilustra a maneira com que personagens como Nasty algumas vezes utilizam de estratégias que envolvem manipulação da fé e esperanças do povo em prol de seus próprios objetivos e interesses.

É possível deduzir, no entanto, que a frustração de Nasty está relacionada a uma decepção com relação à crença em uma missão “guiada por Deus”, que na verdade originou-se de sua própria definição. Ele se auto intitula o eleito para guiar o povo para a guerra, e quando falha nessa tarefa, se decepciona com Deus e não consigo mesmo. Pois há ainda, no caso deste personagem, a crença em Deus ou, ao menos, a tentativa de apaziguar a angústia de ser um “falso profeta” por meio da responsabilização de outrem. Por isso, ele não assume ser um falso profeta, um profeta auto declarado como tal, e prefere dizer que foi “enganado por Deus”.

Goetz, protagonista da peça, passa por frustrações parecidas, uma vez que tenta em diversas ocasiões agir sendo “bom” e acaba sendo ridicularizado ou punido por isso. Diferente de Nasty, porém, ele eventualmente percebe a gratuidade e o absurdo de tudo e passa a vivenciar a existência como pura e simplesmente humana. Com isso, o protagonista conclui que, ao conhecer esse “segredo” da liberdade dos homens perante suas ações, ele está ainda mais só agora do que estava antes. Isto porque os outros homens ou desconhecem sua liberdade ou, ao conhecê-la (e apesar disso), optam por não exercê-la, agindo, como nos diz Sartre, com “má-fé”. Isso porque, para o existencialista, qualquer determinação humana que não seja o compromisso com a liberdade é considerada “má-fé”. O segredo mencionado por Goetz, não por acaso, nos remete ao mesmo segredo guardado pelos personagens Egisto e Júpiter em *Les mouches* (1972): o fato de que os homens são livres e não sabem disso. Assim, percebemos mais uma vez a presença de autotextualidade sartriana entre as obras, comunicando conceitos existencialistas na criação ficcional.

Através dos cenários apresentados por ambas as peças, notamos que a atitude humana, cada vez mais emancipada das esferas divinas e coletivas, representa cada vez

mais a individualização dos seres humanos e seu universo subjetivo; o que torna a humanidade tanto mais livre quanto mais solitária, segundo Snell (1953, p.108, tradução nossa): “A divindade fala de uma distância maior; o homem começa a refletir sobre o mistério do divino, e quanto mais independente ele se faz, mais isolado ele se torna<sup>92</sup>”.

Portanto, o que as duas obras sugerem pode ser resumido da seguinte forma: existam deuses ou não, o homem é definido por aquilo que ele faz e ele é livre para construir a si mesmo. Por isso, ainda que ele não queira, a liberdade lhe é uma condição inexorável. Vejamos como ocorre o diálogo entre Goetz e Hilda, mulher amada pelo povo e invejada, por isso, por Goetz:

GOETZ - J'ai tué Dieu parce qu'il me séparait des hommes et voici que sa mort m'isole plus sûrement. Je ne souffrirai pas que ce grand cadavre empoisonne mes amitiés humaines: je lâcherai le paquet, s'il faut.  
 HILDA – As-tu le droit de leur ôter leur courage?  
 GOETZ – Je le ferai peu à peu. Au bout d'un an de patience...  
 HILDA, *riant* – Dans un an, voyons, nous serons tous morts.  
 GOETZ – *Si Dieu n'est pas, pourquoi suis-je seul, moi que voudrais vivre avec tous?*<sup>93</sup> (SARTRE, 2005, p.499, grifo nosso).

Esse trecho, apresentado em forma de diálogo, nos demonstra algo semelhante ao que é observado em *Les mouches* (1972): um personagem que, percebendo-se livre, intenciona revelar a todos a condição humana de liberdade e é acometido no segundo seguinte pela angústia. Pois, conforme tratamos anteriormente, a angústia sartriana está na própria condição de fazer-se ao invés de apenas ser; de ter de construir-se enquanto ser que exerce sua liberdade, e fazê-lo não apenas para si, mas em relação ao outro e por intermédio do outro.

Uma vez que temos a liberdade de escolher a nós mesmos enquanto projeto, é preciso termos ciência de que, neste processo de nos autodefinição, escolhemos também o mundo que nos cerca. Pois, ao criarmos o ser humano que desejamos ser, criamos ao mesmo tempo uma imagem do indivíduo como julgamos que deve ser (SARTRE, 1962). Por conseqüente, se o indivíduo é pura e exclusivamente suas ações, isso o deixa totalmente livre para se forjar como bem entender. O que impede, no entanto, que nossas ações sejam totalmente anárquicas e inconseqüentes é, de acordo com a teoria

<sup>92</sup> “The deity speaks from a greater distance; man begins to ponder the mystery of the divine, and the more independent he makes himself, the more isolated he becomes”

<sup>93</sup> “GOETZ - Matei Deus porque ele me separou dos homens e agora sua morte me isola com mais certeza. Não permitirei que este grande cadáver envenene minhas amizades humanas: revelarei o segredo, se necessário. / HILDA – Você tem o direito de tirar a coragem deles? / GOETZ – Vou fazer aos poucos. Depois de um ano de paciência.../HILDA, rindo – Daqui a um ano estaremos todos mortos. /GOETZ – Se Deus está morto, por que estou sozinho, eu que gostaria de viver com todos?” (tradução nossa)..

existencialista sartriana, o fato de que ao fazermos nossas escolhas (mesmo que pessoais) escolhemos, como consequência, também os efeitos dela no meio em que estamos inserido. Isso faz com que nos comprometamos intrinsecamente com nossa História. A razão disso reside no fato de que as decisões que tomamos não são decisões isoladas. Ao fazermos uma escolha, estamos, ao mesmo tempo, fazendo escolhas em nome dos outros, o que significa que a liberdade traz consigo uma grande responsabilidade da qual não podemos nos esquivar sem agir com "má-fé".

Com base nesse pensamento e sabendo não haver uma moral pré-concebida que guie as ações humanas, o autor acredita que escolhemos por instinto sempre o que nos parece ser o bem e que “nada pode ser bom para nós sem que seja para todos” (SARTRE, 1964, p.185). Por isso, a grande responsabilidade em escolher por toda a humanidade faz com que optemos pelo que nos parece a melhor opção. Apesar disso, um grande conflito que se apresenta, inclusive nas peças de Sartre, reside precisamente no fato de que, certamente, não é possível controlar as atitudes do outro. Por isso a famosa frase “o inferno são os outros”, proferida por um dos personagens sartrianos da peça *Huis Clos* (1972), ganhou destaque ao longo dos anos e se tornou uma das expressões mais representativas da filosofia existencialista propagada por Sartre.

Considerando a situação em que se encontra o protagonista de *Le Diable et le bon Dieu* (2005), destacamos que, apesar de compreender que não há nada que mova a vontade humana além do que aquilo que o homem decide fazer, ao ver que alguns soldados lutam em uma batalha considerada perdida, Goetz assume a posição de comandante da tropa para guiá-los e dar-lhes novas esperanças. Isto porque, ao tomar essa atitude, Goetz demonstra mais uma vez - bem como o fizera o Orestes sartriano que levou consigo todas as moscas da cidade - que a sua atitude “heróica” não tem a intenção de salvar aquelas pessoas de algum mal que as acometem, mas sim, de apontar-lhes o caminho a ser trilhado no descobrimento de sua própria liberdade. Da mesma maneira que o protagonista de *Les mouches* (1972), Goetz almeja ser um “homem entre os homens”, tomando para si aquilo que pesa sobre o povo: o “crime”. Observemos o seguinte trecho:

GOETZ - J'ai besoin de vous. (Un temps.) Je veux être un homme parmi les hommes.

NASTY - Rien que ça?

GOETZ - Je sais: c'est le plus difficile. C'est pour cela que je dois commencer par le commencement.

NASTY - Quel est le commencement?

GOETZ - Le crime. Les hommes d'aujourd'hui naissent criminels, *il faut que je revendique ma part de leurs crimes* si je veux ma part de leur amour et de leurs vertus. Je voulais l'amour pur: niaiserie; s'aimer, c'est haïr le même ennemi:

j'épouserai donc votre haine. Je voulais le Bien: sottise; sur cette terre et dans ce temps, le Bien et le Mauvais sont inséparables: j'accepte d'être mauvais pour devenir bon<sup>94</sup> (SARTRE, 2005, p.498, grifo nosso).

Como podemos notar no excerto acima, o personagem decide reivindicar uma parte dos crimes do povo para poder compartilhar do amor deles. Embora em alguns momentos tenha um sentido literal - como o crime cometido por Clitemnestra e Egisto ao assassinar o rei Agamêmnon, ou o crime de Orestes de assassinar ambos -, esses “crimes” mencionados por Sartre não são dessa mesma natureza quando referente à população.

O “crime” que pesa sobre o povo não é realmente um crime, posto que, muitas dessas pessoas não cometeram nenhum delito real. Ao declarar que “les hommes d’aujourd’hui naissent criminels”, Goetz parece abraçar uma espécie de “pecado original” ou uma condição inata de criminalidade. Nascer criminoso neste contexto pode ser lido, portanto, como nascer condicionado, tanto pelas condições sócio-históricas quanto pela liberdade. Pois, observando o que nos dizem os protagonistas das peças, notamos que são eles - aqueles que assumem a responsabilidade por sua própria condição humana de ser livre - os que tomam para si também o “crime” dos outros. Ou seja, assumem o compromisso de liberdade por si e por todos.

Por conseguinte, observamos ao longo do enredo o desenvolvimento da percepção de Goetz de que de nada importam as atitudes baseadas na bondade ou na maldade “puras”. Essas atitudes não lhe trouxeram o amor do povo ou a sensação de pertencimento que buscava. Por isso, para ser “homem entre os homens”, ele opta por voltar-se para o ser humano em sua totalidade; com suas mazelas, esperanças e “crimes”. Pois, somente assim, suas ações teriam algum valor concreto. Enfim, uma vez que assumiu não haver qualquer premissa divina sob a Terra, ele declara:

Voilà le règne de l’homme qui commence. Beau début. Allons, Nasty, je serai bourreau et boucher. [...] Je leur ferai horreur puisque je n’ai pas d’autre manière de les aimer, je leur donnerai des ordres, puisque je n’ai pas d’autre manière d’obéir, je resterai seul avec ce ciel vide au-dessus de ma tête, puisque je n’ai pas d’autre manière d’être avec tous. Il y a cette guerre à faire et je la ferai.<sup>95</sup> (SARTRE, 2005, p.499, grifo nosso).

<sup>94</sup> “GOETZ - Eu preciso de você. (Pausa.) Quero ser um homem entre os homens./ NASTY - Só isso?/ GOETZ - Eu sei: é o mais difícil. É por isso que tenho que começar do começo./ NASTY - Qual é o começo?/ GOETZ - O crime. Os homens hoje nascem criminosos, devo reivindicar minha parte de seus crimes se quiser minha parte de seu amor e de suas virtudes. Eu queria amor puro: bobagem; amar um ao outro é odiar o mesmo inimigo: portanto, me casarei com o seu ódio. Eu queria o Bem: estupidez; nesta terra e neste tempo, o Bem e o Mal são inseparáveis: aceito ser mal para me tornar bom” (tradução nossa).

<sup>95</sup> “Este é o início do reinado do homem. Bom começo. Vamos, Nasty, eu serei um carrasco e um açougueiro” (tradução nossa).

Por meio dessa conclusão de Goetz, que também marca o desfecho da peça, percebemos que ele demonstra mais uma vez ser alguém que busca se construir em meio aos seus pares e, por esse motivo, mantém para si o segredo de sua angústia. Goetz opta por não revelar aos outros homens a “morte” de Deus a fim não extinguir suas esperanças. Por isso ele declara, como destacamos acima, “je resteraí seul avec ce ciel vide au-dessus de ma tête, puisque je n’ai pas d’autre manière d’être avec tous” (Ibidem, p.499). Ele escolhe, portanto, alimentar as esperanças daqueles ao seu redor, mesmo que isso signifique permanecer exilado com o céu “vazio” por cima de sua cabeça. Pois essa é a única maneira de estar entre eles. Sob esse ponto de vista, fazer parte de um empreendimento humano se torna a maneira encontrada pelo existencialista de exercer sua liberdade diante da situação que se apresenta. Por isso, suas obras podem ser consideradas um convite à ação.

Goetz conclui o último ato de *Le diable et le bon Dieu* (2005) liderando a tropa, enquanto Orestes termina a peça levando consigo as moscas que o perseguem. Ambos os personagens se apresentam, pois, como guias para o existencialismo. Solitários em suas próprias consciências, exilados devido aos compromissos que assumiram em relação à liberdade, eles se tornam exemplos do homem existencialista: o indivíduo que encara a angústia de suas responsabilidades como um projeto de autodescoberta e autossuperação, tanto para si mesmo quanto para os outros. Esses personagens compreendem que a existência é absurda e desprovida de sentido intrínseco, porém, acima de tudo, reconhecem sua liberdade diante de qualquer determinismo. Isso é bem expresso na declaração de Orestes: “Et l’angoisse qui te dévore, crois-tu qu’elle cessera jamais de me ronger? Mais que m’importe: je suis libre. Par-delà l’angoisse et les souvenirs. Libre. Et d’accord avec moi<sup>96</sup>” (SARTRE, 1972, p.224).

A liberdade exercida por esses personagens é, portanto, a única coisa que importa em um mundo absurdo. Como bem aponta Soares (2005, p.26, grifos do autor), “simbolicamente, *As Moscas* é a narrativa arquetípica deste ‘acontecimento’ cosmogônico monstruoso, a irrupção da liberdade [...], um *deicídio* antecipado pelo ‘tantálida’<sup>97</sup> Orestes, mas que as sucessivas gerações haverão de *repetir* se quiserem fazer jus à condição

<sup>96</sup> “E a angústia que te devora, você acha que nunca vai parar de me roer? Mas o que isso importa para mim: eu sou livre. Além da angústia e das lembranças. Livre. E em acordo comigo” (tradução nossa).

<sup>97</sup> “Os tantálidas (gr. τανταλίδαι) descendiam de Tântalo, antigo rei da região norte da península anatólica, onde na época clássica ficavam duas regiões conhecidas por Lídia e por Frígia”. Eles são os antecessores da família dos Atridas. E, “embora o termo atridas (gr. ἀτρείδαι) se refira a todos os descendentes de Atreu, filho de Pélops, é usado com muito mais frequência em relação a Agamêmnon, rei de Micenas, e a seu irmão Menelau, rei de Esparta, os dois filhos mais famosos” (RIBEIRO JR., 1998).

humana”. Pois, se nada há entre o céu e a terra além do homem, a maneira de exercer essa condição existencial é rejeitar ilusões, sentimentos de culpa com relação a divindades e conceitos similares, e assumir, enfim, seu próprio poder de ação e transformação do ambiente e do futuro: “Porque o que nós queremos dizer é que o homem primeiro existe, ou seja, que o homem antes de mais nada é o que se lança para um futuro, e o que é consciente de se projectar no futuro. O homem é antes de mais nada um projecto que se vive subjetivamente [...]” (SARTRE, 1962, p.183).

### 3.2.2 O Personagem Sartriano e a Realização de *Seu Ato*

Compreendemos, portanto, por meio da autotextualidade que destacamos até o momento - na qual podemos observar as referências que o autor faz a formas e conteúdos presentes em outros de seus próprios trabalhos - a constante necessidade dos personagens sartreanos de buscar um ato. Esse ato os torna "homens entre os homens", como o autor afirma repetidamente em sua coleção de obras ficcionais.

Em muitas das peças de Sartre, inclusive as que selecionamos para este estudo, podemos observar um padrão que ocorre ao longo do drama, no qual os personagens evoluem de um estado inicial de inércia - caracterizado por um envolvimento mínimo ou nenhum envolvimento ativo em uma "causa" - para uma súbita tomada de consciência que resultará em sua própria ação ou será desencadeada por uma ação impulsiva externa. No caso de *Les mouches* (1972), como já explorado neste texto, vemos uma progressão que passa de um sentimento de indiferença com relação ao povo de Argos para a ação de matar a própria mãe, a fim de libertar o povo de seus remorsos. Em *Le diable et le bon Dieu* (1951), há muitos personagens que lutam por alguma causa (particular ou coletiva), enquanto Goetz, que vivia como se fosse a personificação de uma “maldade pura”, decide jogar dados para determinar se deve adotar, em seguida, uma postura de "bondade pura". Entretanto, após se frustrar em ambas as empreitadas e perceber que essas noções carecem de sentido, ele finalmente se volta para a causa humana. Ele se volta para a ação em prol dos seres humanos, por eles e para eles, ao invés de agir em nome de Deus ou de qualquer outra determinação que lhe retire a responsabilidade. Em *O existencialismo é um Humanismo* (1962, p.208), de maneira a corroborar com o pensamento acima, Sartre escreve a seguinte reflexão: “um homem embrenha-se na sua vida, desenha o seu retrato, e para lá desse retrato não há nada”.

No que se refere ao personagem Orestes, Sartre faz uma observação sobre o ato de matar a mãe: “par ce geste, qu’on ne peut isoler de ses réactions, il rétablit l’harmonie d’un rythme qui *dépasse en portée la notion du bien et du mal*”<sup>98</sup> (SARTRE, 1973, p.224, grifo nosso). Esta ideia de bem e mal fundamentada em valores religiosos ou crenças é uma das maiores críticas do existencialismo e também se manifesta de forma bastante significativa em *Le diable et le bon Dieu* (1974), peça na qual podemos observar desde o título uma alusão às concepções cristãs de diabo como mal em contraposição a Deus como bom. Essa dualidade entre duas noções diferentes será apresentada nesta peça por meio de vários personagens que se encontram em situações nas quais exercer a liberdade e lidar com a contingência serão verdadeiros desafios. Isso é particularmente evidente para o protagonista Goetz. Porém, como já adiantamos, tal embate moral e filosófico termina por engendrar uma resolução existencialista de compromisso com a liberdade, por meio da qual Sartre conclui que “o homem não está realizado logo de início, faz-se escolhendo a sua moral, e a pressão das circunstâncias é tal que não pode deixar de escolher uma” (SARTRE, 1962, p.223). É por isso que o autor afirma que “não definimos o homem senão por um compromisso” (Ibidem, p.224).

Também em *Les Mains Sales* – peça sartriana de 1948 – a discussão envolvendo o compromisso estará presente. A fim de justificar a premissa empregada nesta obra, o escritor existencialista cita, em uma entrevista ao jornal *Le Figaro*, uma frase de Saint-Just (apud SARTRE, 1948): “Nul ne gouverne innocemment”. Essa premissa serviria de base, segundo ele, para a criação do tema da peça *Les mains sales* (1948), na qual podemos acompanhar o conflito que opõe um jovem burguês idealista chamado Hugo às necessidades políticas de um partido. Segundo a definição de seu criador, Jean-Paul Sartre: “Este garoto abandonou sua classe em nome deste ideal e é novamente em seu nome que ele vai matar o líder que ele admirava, mas que preferiu o fim à escolha dos meios. Eu acrescentaria que ele vai perder esse direito exercendo-o. Por sua vez, ele terá mãos sujas”<sup>99</sup> (SARTRE, 1948, p.362).

*Les mains sales* (1948) aborda, portanto, a trajetória de Hugo, um jovem escritor proveniente de família burguesa que se engaja no partido comunista. Esse protagonista, que de acordo com os apontamentos feitos por Ines Jacques (2023), seria uma

<sup>98</sup> "Por este gesto, que não pode ser isolado de suas reações, ele restaura a harmonia de um ritmo que vai além da noção do bem e do mal" (tradução nossa).

<sup>99</sup> “Ce garçon a déserté sa classe au nom de cet idéal et c’est encore en son nom qu’il tuera le chef qu’il admirait mais qui a préféré la fin au choix des moyens. J’ajoute que ce droit, il le perdra en l’exerçant. À son tour, il aura les mains sales”.

representação do moralismo político, é um personagem idealista, que rejeita a mentira e advoga em favor da integridade moral, tanto própria quanto dos dirigentes políticos que o cercam.

Cansado, porém, de trabalhar somente no escritório do partido enquanto outros se arriscam em favor da causa, Hugo decide que tomará para si o *seu* ato. Ele quer agir para provar seu valor ao grupo partidário e, depois de insistir na solicitação, fica encarregado de assassinar Hoederer, o secretário do partido. Pois, de acordo com alguns colegas do conjunto partidário, o secretário estaria negociando a união entre o grupo proletariado e os grupos fascistas e do Pentágono, para dividirem juntos o poder após a guerra. O que, certamente, era visto, na concepção de Hugo e seus companheiros de partido como uma grande traição por parte de Hoederer.

Este último, por sua vez, carismático e “verdadeiro”, como salienta Hugo por meio de suas observações durante a peça, seria, de acordo com as observações de Ines Jacques (2023), uma representação da teoria política de Maquiavel, pela qual a fórmula “os fins justificam os meios”<sup>100</sup> se aplicaria de maneira bastante ilustrativa: “Na política, você tem que saber sujar as mãos. Essa concepção de política, onde todos os meios são bons para alcançar os fins de alguém, vem de Maquiavel<sup>101</sup>” (Ibidem, s/p). Podemos verificar, inclusive, que em determinado momento, em uma intertextualidade implícita que dialoga com um intertexto externo (de Maquiavel), uma declaração similar é proferida pelo personagem de Hoederer ao dizer: “Tous les moyens sont bons quand ils sont efficaces<sup>102</sup>” (SARTRE, 2005, p.331). Afirmação que representa a ideia maquiavélica de que, ao fazer política, por vezes é necessário “sujar as mãos” e mentir, se for o caso de a mentira ser utilizada para um bem maior.

Em seus estudos sobre a moral subsumida em *Les mains sales*, Humberto Pereira da Silva (2007) disserta sobre a situação-limite em que se encontram os personagens, demonstrando, em especial, os dilemas enfrentados por eles. Ao passo que Hugo é individualista e crê que a ideologia e as virtudes devem prevalecer no espaço político, Hoederer demonstra estar mais preocupado com o coletivo e com a eficácia de suas

---

<sup>100</sup> Maquiavel foi o primeiro pensador a romper com a visão idealista sobre política. A frase “os fins justificam os meios”, apesar de não ter sido escrita por ele, ilustra bem sua visão política: “o intelectual argumenta em sua obra que o sucesso de uma ação é bem mais importante do que o caminho tomado para chegar a ela” (PINTO, 2021, s/p).

<sup>101</sup> “En politique, il faut savoir se salir les mains. Cette conception de la politique, où tous les moyens sont bons pour parvenir à ses fins, vient de Machiavel”

<sup>102</sup> “Todos os meios são bons quando são eficazes” (tradução nossa).

escolhas políticas, ainda que tenha que ter suas mãos sujas para alcançar tal propósito. Por isso, nos é apresentado um dilema que Silva (2007, p.91) descreve da seguinte forma:

Se a ação (numa situação-limite) se fundamenta em princípios, seus efeitos podem ser trágicos, mas se ela for desconectada de princípios, a confiança será eliminada do cenário (a traição da confiança em si próprio terá como efeito aquilo que Sartre chama de má-consciência) e seus efeitos podem, igualmente, não escapar à tragédia.

Eis, portanto, a situação que se impõe: Hugo é designado para matar alguém que já não age mais de acordo com o que deseja o partido e vê nessa oportunidade a chance não somente de provar seu valor para os companheiros de grupo, mas também de “eliminar” aquele que propõe, de acordo com ele, idéias que “ferem” seu ideal político e moral.

Marie-Pierre Genecand (2013, s/p, tradução nossa), crítica teatral, ao fazer uma breve análise da peça, define a situação da trama da seguinte forma:

Três tiros. É o preço a pagar para merecer a confiança dos camaradas. Hugo, um menino bem-nascido que sempre teve a barriga (demasiado) cheia, inveja a rudeza e a radicalidade dos canalhas. O jovem ativista tem fome de atos definitivos, gestos fundadores. E reivindica sua parcela de desafio muscular<sup>103</sup>.

Logo no segundo quadro da trama, lemos um diálogo entre o protagonista Hugo e um homem chamado Ivan. Este último, que estava prestes a cometer um crime em benefício do partido, conversa com o outro sobre os apelidos utilizados por eles no grupo; isto é, na “clandestinidade”, como diz Ivan. Neste momento, Hugo declara que seu nome no partido é Raskolnikoff. Vejamos a cena em que Hugo menciona seu apelido e faz alusão a um romance - que acreditamos, por associação, ser a obra *Crime e Castigo* (1866) escrita por Dostoiévski:

IVAN – Dans la clandestinité, je suis Ivan. Et toi?  
 HUGO – Raskolnikoff.  
 IVAN (*riant*) – Tu parles d’un nom.  
 HUGO – C’est mon nom dans le Parti.  
 IVAN – Où c’est que tu l’as péché?  
 HUGO – C’est un type dans un roman.  
 IVAN – Qu’est-ce qu’il fait?  
 HUGO – Il tue.  
 IVAN – Ah! Et tu as tué, toi?  
 HUGO – Non. [...] <sup>104</sup> (Ibidem, p.259)

<sup>103</sup> “Trois coups de feu. Le prix à payer pour mériter la confiance des camarades. Hugo, enfant bien né qui a toujours eu le ventre (trop) plein, envie la rugosité et la radicalité des vauriens. Le jeune militant a faim d’actes définitifs, de gestes fondateurs. Et réclame sa part de défi musclé”.

<sup>104</sup> “IVAN – Escondido, sou Ivan. E quanto a você? HUGO – Raskolnikoff. IVAN (risos) – Você está falando de um nome. HUGO – Esse é o meu nome no Partido. IVAN - Onde você pecou? HUGO – É um sujeito de

Como mencionamos acima, este apelido que Hugo quer reclamar para si pode ser considerado uma alusão implícita ao protagonista Rodion Românovitch Raskólnikov da obra *Crime e Castigo* (1866) de Fiódor Dostoiévski. Apesar da sutil diferença na escrita, que sugere certa subversão no intertexto, os nomes se assemelham bastante. Por isso, é interessante que compreendamos esse personagem de Dostoiévski, a fim de que possamos ilustrar a intertextualidade presente na obra sartriana e a comunicação que ela sugere.

Rodion Românovitch Raskólnikov é um jovem com poucos recursos financeiros e que, baseado em uma teoria criada por si mesmo, acredita que o mundo é dividido entre pessoas “ordinárias” e “extraordinárias”: sendo o primeiro grupo composto por pessoas comuns, que não teriam quaisquer problemas em seguir normas e regras; e o segundo composto por aquelas que seriam “superiores” e poderiam fazer o que quisessem, inclusive matar.

Sua teoria, porém, quando posta em prática no decorrer da obra (ou seja, quando ele planeja um assassinato e o comete), não se sustenta e o protagonista se vê arrependido. Esse arrependimento, porém, como aponta Cíntia Furtado (2020), se dá principalmente por perceber não ser um “extraordinário” como pretendia sua teoria. Desta forma, o sentimento de culpa existe, mas não devido ao crime em si, mas pelo castigo que terá que sofrer, tanto psicologicamente quanto socialmente e moralmente; já que ele é sentenciado à detenção, ao trabalho forçado e acaba acometido também pela loucura: “Raskólnikov não se sente culpado pelo crime, mas ele faz parte de uma sociedade extremamente moral e católica, czarista e aristocrática como a Rússia, esse contexto então passa a exercer uma pressão moral muito grande sobre ele” (FURTADO, 2020, s/p).

Ainda de acordo com Furtado (Ibidem, s/p), Raskólnikov era niilista, por isso queria vivenciar sua teoria baseando-se na falta de valores morais cristãos e na liberdade de ação. Sobre o niilismo, a autora explica:

O niilismo propõe a indiferença, a “ausência de sentido” atrelado ao conceito de “Super-Homem” surgidos a partir da Divindade Cristã e seus princípios. Desse modo, o homem se desprende dos valores morais e regras estabelecidas por essas doutrinas, se tornando um homem livre para realizar suas próprias escolhas. Para o filósofo Nietzsche, o cristianismo nos afasta do que é importante em nossa vida, nos enfraquece e impõe limites, não faz sentido seguir a religião, pois Deus está morto. A morte de Deus é também a morte de todos os valores ditos elevados que herdamos.

---

um romance. IVAN – O que ele faz? HUGO – Ele mata. IVAN – Ah! E você matou já matou? HUGO – Não [...]” (tradução nossa).

Com base, portanto, nesta “morte de Deus” e na falta de sentido dos valores e ensinamentos cristãos, o protagonista de Dostoiévski comete seu ato ciente de sua responsabilidade e das consequências de sua ação. Credo cegamente em sua própria teoria, Raskólnikov pensa ser justificável o assassinato da idosa por razões que ele considera “utilitárias”. Ele alega que um “piolho” foi removido da sociedade e que, por isso, o que ele havia feito havia sido benéfico em uma escala maior (FURTADO, 2020).

Sobre este personagem, vejamos o que diz a escritora Dainara Cristina de Moura Melo (2021, p.4):

Seu conflito interno acerca do planejamento do seu crime, todas as justificativas – que são mais desenvolvidas adiante no romance – que ele próprio elabora para si, mostram um jovem que tem consciência da própria liberdade e impacto de suas ações, em que o estado colérico da própria existência o leva às escolhas que comandam o enredo da obra.

Apesar de cometer o crime em pleno exercício da liberdade e em prol de um “ideal” social criado por ele mesmo, o protagonista de *Crime e Castigo* (1866) termina a obra arrependido. Não de seu ato, como já mencionamos anteriormente, mas por lamentar as consequências que lhe acometeram e por ter de lidar com a frustração de não ter provado sua própria teoria, segundo a qual ele seria um ser “extraordinário”. Sumarizando a conclusão da obra, Cíntia Furtado (2020, s/p) escreve: “Raskólnikov era ateu, seu castigo foi a loucura, a detenção e o trabalho forçado. O sofrimento dele foi tão forte que passou até a acreditar em Deus”. E finaliza com a percepção de que “a obra é também uma grande reflexão existencial sobre como o ser humano se relaciona com as questões divinas”.

A partir dessas informações, podemos inferir que o fato de o apelido de Hugo no partido ser uma menção ao personagem de *Crime e Castigo* (1866) se coloca para que o leitor perceba desde o início as intenções de Hugo. Pois, bem como Raskólnikov, que comete um assassinato em nome de um “direito” de matar (acreditando ser um dos extraordinários de sua própria teoria), Hugo busca também esse “direito” de matar em nome de suas ideias, isto é, pelo partido: “[...] Voici ce que je vous propose: pas besoin de liaison, ni d’espionnage. Je ferai l’affaire moi-même<sup>105</sup>” (SARTRE, 2005, p.266) Percebemos ao longo da trama que o paralelo entre os protagonistas parece existir tanto no que se refere às intenções de agir em prol de uma ideia fixa que se pretende benéfica para a sociedade, quanto no arrependimento decorrente do desapontamento de não ter seus ideais validados por essa ação.

---

<sup>105</sup> “Aqui está o que eu proponho a você: não há necessidade de ligação, nem espionagem. Farei isso eu mesmo” (tradução nossa).

Por isso, a menção desse personagem, convidando o leitor à leitura do intertexto, não ocorre por acaso. Pois sugere não somente as intenções de Hugo, que já vemos expostas nas primeiras páginas, mas também propõe um vislumbre das possíveis consequências para o personagem. Hugo, o protagonista sartriano, não será acometido pela loucura. Tampouco se tornará crente em Deus. Porém, se arrependerá de ter agido de maneira leviana; ou seja, de modo a não matar por seu ideal, mas por uma banalidade. Neste sentido, o personagem de Sartre subverte as expectativas no que concerne ao personagem de Dostoiévski, porque, apesar de sua forte determinação em assassinar em prol de seus ideais, ele não mata por suas crenças e pelo partido, mas sim por ciúmes.

Cabe observarmos também que Hugo, assim como Raskólnikov, não sente remorso pelo crime que cometeu. Por isso, ele declara: “Tout ça vient de mon crime, non? Et pourtant il ne pèse pas, je ne le sens pas. Ni à mon cou, ni sur mes épaules, ni dans mon coeur<sup>106</sup>” (SARTRE, 2005, p.348). Isto porque, por ter sido tão banal, não parece “pertencer” a ele: “Il est devenu mon destin, comprends-tu, il gouverne ma vie du dehors mais je ne peux ni le voir, ni le toucher, il n’est pas à moi, c’est une maladie mortelle qui tue sans faire souffrir<sup>107</sup>” (Ibidem, p. 348-349). O que o “mata”, portanto, não é o crime, mas a ausência de Hoederer, a quem ele aprendeu a respeitar e amar: “Ce n’est pas mon crime qui me tue, c’est sa mort<sup>108</sup>” (Ibidem, p.349).

É interessante notarmos que a referência ao personagem de Dostoiévski acontece em dois momentos da peça: no início da história de Hugo (que ele começa a narrar para Olga no quadro dois) e no último quadro, quando, em suas últimas falas, ele decide entregar-se aos membros do partido para ser morto. Observamos, pois, que estes dois momentos são divididos pelo ato de matar Hoederer. No primeiro momento em que o nome é mencionado, como vimos no trecho acima, Hugo ainda não havia matado ninguém. No entanto, percebemos logo que, tal qual Raskólnikov, o personagem sartriano anseia pelo momento em que poderá enfim agir pelo partido, seja para morrer ou para matar. Pois, assim como vimos acontecer com outros personagens das peças que abordamos anteriormente – como com Goetz de *Le diable et le bon Dieu* (1948), por exemplo -, Hugo quer sentir-se pertencente aos revolucionários e ao povo. Porém, mesmo tendo abandonado sua classe e unindo-se a eles, o revolucionário originário de família burguesa não se sente verdadeiramente aceito entre seus pares:

<sup>106</sup> “É tudo do meu crime, certo? E, no entanto, não pesa, não o sinto. Nem no pescoço, nem nos ombros, nem no coração” (tradução nossa).

<sup>107</sup> “Tornou-se meu destino, você entende, governa minha vida de fora, mas não posso vê-lo ou tocá-lo, não é meu, é uma doença mortal que mata sem causar dor” (tradução nossa).

<sup>108</sup> “Não é meu crime que me mata, é a morte dele” (tradução nossa).

[...] ils venaient me faire payer pour mon père et pour mon grand-père et pour tous ceux de ma famille qui ont mangé à leur faim. Je vous dis que je les connais: jamais ils ne l'accepteront; ils sont cent mille qui me regardent avec ce sourire<sup>109</sup> (SARTRE, 2005, p.284).

Este trecho nos demonstra que Hugo vê sua própria história familiar como se fosse uma maldição similar à maldição dos Atridas que vimos ser retomada em *Les Mouches* (1972). Ou ainda, que a vê assim através do olhar do outro, de “cem mil” que “o olham com o mesmo sorriso”. Hugo diz, em determinado momento da peça, parecer estar olhando para seu pai quando se olha no espelho e que se lembra do pai ter dito que o filho faria o mesmo que ele: trabalharia para o jornal de um partido revolucionário. Isso parece incomodá-lo, uma vez que diz odiar o pai. Desta maneira, esta concepção que se assemelha a uma espécie de “maldição familiar”, é trazida à tona toda vez que o protagonista se olha no espelho: “J’y pense chaque fois que je me regarde dans une glace<sup>110</sup>”. E este pode ser interpretado, portanto, como um outro motivo para o personagem querer “quebrar” tal círculo familiar.

Salientamos, a partir de tais observações, certa similaridade entre Hugo e Goetz, personagem de *Le Diable et le bon Dieu* (2005), no que concerne à moral e ao papel social designado a cada um a partir de suas respectivas “heranças familiares”. Goetz é considerado um bastardo. E, em determinado ponto da trama, é definido também como um traidor; como se “ser traidor” fosse uma condição intrínseca à bastardia: “Tu es florissant parce que tu as suivi ta nature. Tous les bâtards trahissent, c’est connu<sup>111</sup>”, declara Heinrich. E Goetz responde de maneira perspicaz que o pároco também é um bastardo, pois para que ele nascesse, de acordo com Goetz, fora preciso que o clero “dormisse com a Miséria”: “Pour t’engendrer, le clergé a couché avec Misère; quelle maussade volupté!<sup>112</sup>” (SARTRE, 2005, p.402).

Hugo, por sua vez, também é menosprezado, de acordo com ele, por ter nascido em uma família burguesa cuja condição financeira se distancia muito da condição da população mais pobre em geral. Por isso, ambos os personagens buscam agir para provar que não são determinados por suas famílias. Hugo odeia o pai e quer desvincular-se do

<sup>109</sup> “[...] Eles vieram para me fazer pagar pelo meu pai e pelo meu avô e por todos aqueles da minha família que tinham o suficiente para comer. Eu digo-lhe que eu os conheço: eles nunca vão me aceitar; há cem mil que olham para mim com este sorriso” (tradução nossa)

<sup>110</sup> “Eu penso nisso toda vez que me olho em um espelho” (tradução nossa).

<sup>111</sup> “Você está florescendo porque seguiu sua natureza. Todos os bastardos traem, é sabido” (tradução nossa).

<sup>112</sup> “Para engendrar-te, o clero dormiu com a Miséria; que voluptuosidade taciturna!” (tradução nossa).

trabalho que ele fazia. Quer deixar o trabalho de escritório “herdado” de seu pai para ter um “trabalho de verdade”; agir e arriscar-se pelo partido.

Por isso, depois de algum tempo trabalhando somente para o jornal do partido (bem como seu pai havia feito antes dele), ele acredita que é preciso arriscar-se mais para ganhar o respeito de seus companheiros, sentir-se pertencente ao grupo deles e, finalmente, merecer o apelido de Raskolnikoff<sup>113</sup>, definido por ele mesmo como “aquele que mata”. Goetz, por outro lado, mata o irmão a fim de provar que, sendo bastardo ou não, essa fora uma escolha sua e não imposta por outrem. Por isso ele declara: “[...] je me suis fait moi-même: bâtard, je l’étais de naissance, mais le beau titre de fratricide, je ne le dois qu’à mes mérites<sup>114</sup>” (SARTRE, 2005, p.404). Os dois personagens, como podemos perceber, buscam praticar seu próprio ato de maneira a atuar ativamente contra qualquer possível determinação familiar ou social a eles imposta.

Assim como acontece em Dostoiévski, porém, a teoria do “extraordinário” não se aplica a Hugo. Pois, além de relutar por muito tempo em cumprir sua missão de matar Hoederer, ao finalmente matá-lo, ele não se sente mais próximo ao partido – ao contrário; descobre, inclusive, que, posteriormente, os membros do partido acabaram fazendo precisamente aquilo que Hugo criticava e pelo qual mandaram matar Hoederer.

Desta forma, ambos os protagonistas de *Crime e Castigo* (1866) e de *Les mains sales* (1948) assumem suas ações. Escolhem agir de determinada maneira e o fazem aceitando as consequências. Não há, como acreditava Raskolnikóv, um grupo de pessoas com determinado caráter extraordinário ou ordinário, mas sim, pessoas que agem e que são livres para escolher como agir. Não fica muito claro para nós, leitores, o motivo pelo qual Raskolnikóv decide entregar-se por seu crime e tampouco nos fica claro o real motivo de Hugo ter puxado o gatilho no momento em que o puxou para matar Hoederer. Porém, o que Sartre nos indica quando Hugo decide sacrificar-se para “matar” Hoederer pela segunda vez é que era necessário para Hugo - como fora para Orestes e Goetz - reivindicar seu crime para que ele houvesse sido cometido em prol de uma ideia, de um compromisso humano assumido com seu tempo e sua liberdade, e não sem um motivo determinado. Por

---

<sup>113</sup> Há uma pequena mudança de escrita entre o nome da personagem de *Crime e Castigo* (1866), Raskolnikóv e a personagem que menciona Sartre, Raskolnikoff. Porém, devido à descrição de Hugo desse sujeito como “sujeito de um romance” e que “mata”, acreditamos ser uma referência indireta à personagem de Dostoiévski.

<sup>114</sup> “[...] eu me fiz: bastardo, fui um desde o nascimento, mas o belo título de fratricídio, devo-o apenas aos meus méritos” (tradução nossa).

isso ele diz: “Un type comme Hoederer ne meurt pas par hasard. Il meurt pour ses idées, pour sa politique; il est responsable de sa mort<sup>115</sup>” (SARTRE, 2005, p.354).

Assim como Goetz, que percebe, enfim, que é livre para “fazer-se” e que, ao mesmo tempo, seu compromisso humano é para com todos; e como Orestes, que carrega as moscas de Argos, também Hugo – protagonista de *Les mains sales* (1948) – agirá em favor de seu compromisso. Ao entregar-se ao partido para ser morto depois de ter matado um líder político que ele admirava, Hugo reivindica seu crime e se sacrifica. Isso porque, somente assim, terá matado de fato Hoederer, o homem que assassinou.

Isto significa que, para que ele pudesse de fato “tomar para si” o crime que cometeu, não bastava que a morte tivesse ocorrido unicamente no campo físico; era preciso matá-lo também ideologicamente. Pois ambos os personagens, como já abordamos, representavam não somente pessoas com vidas particulares, mas também ideologias distintas. Seguindo este pensamento, ele conclui em sua conversa com Olga, sua companheira de partido: “Je n’ai pas encore tué Hoederer, Olga. Pas encore. C’est à présent que je vais le tuer. Et moi avec<sup>116</sup>” (SARTRE, 2005, p.354). Hugo fará isso, portanto, através de sua própria morte; a fim de que a de Hoederer não tenha sido em vão: “Si je revendique mon crime devant tout, si je réclame mon nom de Raskolnikoff et si j’accepte de payer le prix qu’il faut, alors il aura eu la mort qui lui convient<sup>117</sup>” (SARTRE, 2005, p.354).

Seria, portanto, somente assumindo o crime que cometeu e se entregando ao partido que a morte de Hoederer sairia da banalidade de uma morte passional para ganhar um viés de morte ideológica. Por isso, seu sacrifício ocorre não somente para manter o imaginário sobre o homem que assassinou, mas também para manter a si próprio como o símbolo da defesa de sua ideologia, de sua liberdade e de valores incorruptíveis.

### 3.3 Questões Religiosas e Sociais em Questão: o viés crítico do Teatro Sartriano

É interessante notarmos que há nas peças sartrianas algumas referências que são muito comuns em meios religiosos e ditos populares que, além de fazer um intertexto por meio de um enunciador genérico – ou seja, que não é necessariamente atribuído a alguém nomeado ou determinado –, também traz anacronias para as peças. Como a frase “La paix

<sup>115</sup> “Um tipo como Hoederer não morre por acaso. Ele morre por suas ideias, por sua política; ele é responsável por sua morte” (tradução nossa).

<sup>116</sup> “Eu não matei Hoederer ainda, Olga. Ainda não. Agora vou matá-lo. E a mim” (tradução nossa).

<sup>117</sup> “Se eu reivindicar meu crime na frente de tudo, se eu reivindicar meu nome de Raskolnikoff e se eu concordar em pagar o preço certo, então ele terá tido a morte que lhe convém” (tradução nossa).

soit sur vous” (SARTRE, 1972, p.119) - dita por Júpiter e, em seguida, por Orestes no primeiro ato de *Les mouches* (1972); expressão do universo cristão e que não está relacionada à Grécia Antiga, de onde se origina o mito de Orestes. O que salienta o tom paródico da obra. O mesmo acontece, ainda nesta peça, com o deus Júpiter e sua estátua. Sendo tanto o nome do Deus quanto a estátua descritas provenientes de Roma - e não da Grécia, onde se encontra Argos -, a presença de ambas no contexto do mito de Orestes demonstra certa anacronia e exemplifica a paródia religiosa pretendida por Sartre.

Também a noção de “pecado original” está presente na obra e não se relaciona com as noções religiosas dos mitos gregos, o que reforça o estranhamento entre o texto-fonte e a escrita apresentada por Sartre. Uma outra referência religiosa pode ser percebida em *Les Mains Sales* (2005), por meio de uma declaração da personagem Jéssica - parceira do protagonista, Hugo – que diz em certo ponto da trama: “je m’en lave les mains<sup>118</sup>” (SARTRE, 2005, p.324). Esta fraseologia é comumente associada a Pôncio Pilatos que foi, segundo a Bíblia Sagrada, o homem responsável por julgar os crimes de Jesus Cristo e que, percebendo que não conseguiria demover o povo da convicção de crucificar Jesus, “ordenou que lhe trouxessem água, lavou as mãos diante da multidão e exclamou: ‘Estou inocente do sangue deste homem justo. Esta é uma questão vossa!’” (Mt 27:24). Assim, da mesma maneira, com o intuito de mostrar-se apartada dos afazeres de Hugo, Jéssica utiliza a fraseologia bíblica para ilustrar sua suposta inocência: “Je ne suis ni oppresseur, ni social-traître, ni révolutionnaire, je n’ai rien fait, je suis innocente de tout<sup>120</sup>” (SARTRE, 2005, p.324). Sartre prova, no entanto, por meio das próprias falas de Jéssica e de suas ações, que não é possível manter a inocência diante de situações que demandam escolhas: “C’est trop tard, Hugo; tu m’as mise dans le coup. À présent, il faut que je choisisse. Pour toi et pour moi: c’est ma vie que je choisis avec la tienne<sup>121</sup> [...]” (Ibidem, p.324), corroborando, uma vez mais, por meio de seus personagens, com o conceito de compromisso com o presente. Pois, como vimos anteriormente em obras como *Que é a literatura?* (2005), este conceito é de suma importância para o autor, que considera imprescindível que o homem se assuma responsável por seus atos – já que “falar” é “agir”, como demonstrou Sartre - e que “fale” com o seu tempo, sobre seu tempo e para seu tempo.

<sup>118</sup> “Eu lavo minhas mãos” (tradução nossa).

<sup>119</sup> Bíblia King James Atualizada (Português), 2012 Abba Press. Disponível em: <https://bibliaportugues.com/>. Acesso em: 10 jun 2022

<sup>120</sup> “Não sou opressor, nem social-traidor, nem revolucionário, não fiz nada, sou inocente de tudo.”

<sup>121</sup> “É muito tarde, Hugo. Você pôs-me na jogada. Agora tenho que escolher. Para ti e para mim: é a minha vida que escolho com a tua” (tradução nossa).

Na peça *Le diable et le Bon Dieu* (2005), podemos encontrar outras referências religiosas e que contêm, em geral, um tom paródico. Como exemplo, vejamos o “je vous le dis en vérité” (SARTRE, 2005, p.390) pronunciado por Nasty. A frase, que em português seria o equivalente à frase “em verdade vos digo”, é muito utilizada durante os rituais eucarísticos católicos. Nesta peça, ela recebe um caráter subversivo, pois, vem acompanhada, ironicamente, por “tous les hommes sont prophètes ou Dieu n’existe pas<sup>122</sup>” (Ibidem, p.390). Dito isso, a “verdade” pronunciada por Nasty seria, então, o oposto do discurso que se esperaria de um religioso que, devoto aos dogmas cristãos, dificilmente questionaria a existência de Deus. Pois, ainda que Nasty demonstre crer de fato em Deus, ele transfere para a Humanidade esse poder de “profeta” de maneira a desprezar os padres, pois acredita que o “homem do povo” pode tudo e está mais próximo de Deus do que os padres que vendem seus favores aos ricos: “Mes frères, pas besoin de prêtres: tous les hommes peuvent baptiser, tous les hommes peuvent absoudre, tous les hommes peuvent prêcher<sup>123</sup>” (Ibidem, p.390).

Além disso, esta afirmação de Nasty ganha também um valor crítico ao percebermos que são muitos os personagens da peça que se consideram “eleitos”, visto que são crentes em Deus e acreditam que suas convicções e ações têm apoio divino. Isso valida, de forma metalinguística, a lógica de Nasty: se todos os homens são profetas, ou seja, consideram-se “eleitos” por suas próprias razões, Deus não existe.

Nesta mesma peça, encontramos novamente a ideia de “lavar as mãos” como uma tentativa de se livrar da culpa e se eximir de qualquer responsabilidade. Desta vez, é através de Goetz: “Fais comme moi! Lave-toi les mains de tout ce sang. Nous ne sommes rien, nous ne pouvons rien sur rien. L’homme rêve qu’il agit mais c’est Dieu qui mène” (SARTRE, 2005, p. 481). Mais uma vez, vemos expressa em uma peça sartriana a tentativa de desviar a responsabilidade através da má-fé. Goetz implora, inclusive, em determinado momento da peça, que Deus devolva a ele a “noite” para que ele não possa ver a maldade e a desolação humana: “Rends-moi ma nuit; cache-moi les hommes” (Ibidem, p.480). A metáfora da noite nesta cena pode ser interpretada como um desejo de ocultar-se e evitar a “visão” da condição humana. Uma tentativa de alcançar uma espécie de estado absoluto no qual pudesse elevar-se de alguma forma acima do campo material: “Qu’importe d’ailleurs: monstre ou saint, je m’en foutais, je voulais être inhumain” (Ibidem, p.492). Esta tentativa seria, segundo a estudiosa Elizabeth Almeida Rodrigues (2011, p.3), um paradoxo, pois

<sup>122</sup> “Ou todos os homens são profetas, ou Deus não existe” (tradução nossa).

<sup>123</sup> “Meus irmãos, não há necessidade de padres: todos os homens podem batizar, todos os homens podem absolver, todos os homens podem pregar.”

quanto mais o homem renega sua existência mundana para tentar evadir-se com o universal e num ato que alcance o infinito (seja a humanidade ou uma ação plena), mais o homem afirma sua presença no chão e na vida. Ele até pode pretender ser Deus, mas faz isso sendo humano e não divino ou universal; finito e não infinito.

Ao avaliarmos a questão da crença, um paralelo pode ser percebido entre a metáfora da noite utilizada por Goetz e o “véu nos olhos” de que fala Orestes, o herói de *Les mouches*, quando assume, enfim, sua liberdade em detrimento de uma desculpa religiosa para existir: “Hier encore tu [Jupiter] étais un *voile sur mes yeux*, un bouchon de cire dans mes oreilles; c’était hier que j’avais une excuse: tu étais mon excuse d’exister [...]”<sup>124</sup> (SARTRE, 1972, p.235).

Assim, Sartre demonstra mais uma vez esse ser dividido que, impossibilitado de ser infinito ou divino, percebe-se unicamente humano. Eis o que demonstra o autor por meio das conclusões finais de Goetz:

Le silence, c’est Dieu. L’absence, c’est Dieu. Dieu, c’est la solitude des hommes. Il n’y avait que moi: j’ai décidé seul du Mal; seul j’ai inventé le Bien. C’est moi qui a triché, moi qui ai fait des miracles, c’est moi qui m’accuse aujourd’hui, moi seul qui peux m’absoudre; moi, l’homme. Si Dieu existe, l’homme est néant; si l’homme existe...<sup>125</sup> (SARTRE, 2005, p. 494).

Com base neste trecho, notamos que o protagonista de *Le diable et le bon Dieu* (2005) é um bom exemplo dessa tentativa de atingir o absoluto daquilo que é considerado o “bem” ou o “mal”, acreditando que, assim, seria notado por Deus. Apesar de todas suas tentativas, termina por perceber-se apenas mundano. Assim, Goetz percebe que tudo o que havia feito até então havia sido realizado por ele. Toda a vivência do bem ou do mal foi inventada por ele para que fosse vivenciada por ele mesmo; com isso, conclui que, se Deus é a solitude dos homens, estamos todos sós perante a existência.

No contexto social, também é demonstrado um certo deslocamento do personagem. Um exemplo disso ocorre quando, em determinado ponto da peça - após decidir tornar-se "bom" -, Goetz tenta se unir aos pobres. Ele decide doar sua terra aos camponeses na esperança de conquistar o amor do povo. Apesar da nobre intenção por trás desse gesto, o

<sup>124</sup> “Ainda ontem você [Júpiter] era um véu sobre meus olhos, uma rolha de cera em meus ouvidos; ontem eu tinha uma desculpa: você era minha desculpa para existir [...]”(tradução nossa).

<sup>125</sup> “O silêncio é Deus. A ausência é Deus. Deus é a solidão dos homens. Havia apenas eu: eu sozinho decidi sobre o Mal; Eu sozinho inventei o Bem. Fui eu quem trapaceei, eu que fiz milagres, sou eu que hoje me acuso, só eu posso me absolver; eu, o homem. Se Deus existe, o homem não é nada; se o homem existe...” (tradução nossa).

resultado é desastroso e desencadeia conflitos. Além disso, sua tentativa de se integrar à classe menos privilegiada é rejeitada por Nasty, que se autointitulava representante da luta dos pobres:

GOETZ – Nasty, je suis des vôtres.  
 NASTY – Non.  
 GOETZ – N'ai-je pas été pauvre toute ma vie?  
 NASTY – Il y a deux espèces de pauvres, ceux qui sont pauvres ensemble et ceux qui sont tout seuls. Les premiers sont les vrais, les autres sont des riches qui n'ont pas eu de chance.<sup>126</sup>  
 (SARTRE, 2005, p.434-435)

Goetz, assim como Orestes que comete o assassinato do rei e da rainha com o intuito de fazer-se parte do povo de Argos, quer pertencer ao povo. Mais ainda, ele deseja ser amado por ele. Porém, durante suas tentativas de fazer o “bem”, outros empreendimentos do protagonista seguem fracassando, como na cena em que tenta expor para os camponeses a farsa apresentada por Tetzal, dois fradinhos e um padre, com o intuito de ganhar dinheiro. Vejamos uma fala de Tetzal no momento em que estes últimos se postam perante os humildes da cidade para vender-lhes indulgências: “Mes frères, Dieu lui propose ce marché incroyable: le paradis pour deux écus; quel est le grigou, quel est le ladre qui ne donnera pas deux écus pour sa vie éternelle<sup>127</sup>?” (SARTRE, 2005, p.441)

Goetz, indignado com a ação e percebendo que os camponeses estavam cedendo às investidas do grupo, tenta demonstrar seu amor por um leproso, mas é ridicularizado tanto pelo leproso quanto por todos os presentes:

GOETZ – Si l'Église aime sans dégoût ni recul le plus déshérité de ses fils, qu'attends-tu pour l'embrasser? (*Tetzal fait signe que non avec la tête.*) Jésus l'eût pris dans ses bras. Moi je l'aime mieux que toi.  
 LE LÉPREUX (*entre ses dents*) – Encore un qui va me faire le coup du baiser au lépreux. [...]  
 TETZEL (*trionphant, aux Paysans*) – Regardez! (*Au Lépreux:*) Tu vois cette belle indulgence toute neuve. Qu'aimes-tu mieux? Que je te la donne, ou que je te baise sur les lèvres?[...]

<sup>126</sup> “GOETZ – Nasty, eu sou dos vossos. NASTY – Não. GOETZ – Não tenho sido pobre toda a minha vida? NASTY – Há duas espécies de pobres: os que são pobres juntos, e os que são pobres sozinhos. Os primeiros são os verdadeiros. Os outros são apenas ricos que não tiveram sorte.” (tradução nossa).

<sup>127</sup> “Meus irmãos, Deus lhe oferece este incrível negócio: paraíso por dois escudos; qual é o sovina, qual é o pão-duro que não vai dar dois escudos por sua vida eterna?” (tradução nossa).

LE LÉPREUX – Parbleu, j’aime mieux que tu me la donnes<sup>128</sup> (SARTRE, 2005, p. 443-444).

Esse episódio nos mostra, de forma paródica, como muitos líderes religiosos manipulam a população de maneira que, mesmo quando lhes apontam a farsa, é o próprio povo quem escolhe acreditar naquilo que lhes é apresentado. Acreditar na remissão de seus pecados - mesmo que seja através da compra desse "perdão" - é uma maneira de aliviar a culpa. Basta pagar algumas moedas e poderão comprar o céu, é nisso que preferem acreditar os camponeses de Worms.

Por isso, vemos no decorrer da peça que, à medida que surgem muitas revoltas entre a população e o poder vigente, também surgem diferentes religiosos para manipular a população. Primeiramente o bispo (que é morto pela população faminta), depois o grupo de Tetzl (afastado por um plano), o próprio Goetz (que funda sua cidade de paz por meio de um “milagre” fraudado) e, por fim, uma feiticeira (último recurso para animar um tropa de soldados derrotados).

Essa transição entre várias autoridades religiosas nos demonstra a constante necessidade humana de depositar sua existência em algo que pudesse justificá-la e que servisse de “juiz” para suas ações. Sartre demonstra, porém, com suas teorias e com seus personagens, que estas seriam representações de homens de má-fé.

De maneira semelhante a Orestes, que deixa a cidade de Argos levando consigo os remorsos da população, também o general alemão Goetz, no período em que acreditava ser “eleito por Deus”, quer “tomar para si” os pecados de Catarina – sua amante que fora prostituída por ele enquanto este último praticava o Mal. Sua tentativa de pedir a Deus que ele próprio pagasse pelos pecados de Catarina, no entanto, não fora bem sucedida e, por isso, ele forja um milagre no qual feridas teriam “magicamente” aparecido como um sinal de sua santidade. Isto porque sua “eleição” não passava de uma ilusão, uma má-fé. Ao decidir recomeçar – porém, desta vez ciente de que a única coisa que lhe é possível almejar é ser “un homme parmi les hommes<sup>129</sup>” e não um ser guiado por divindades - ele decide que, para constituir-se em sua condição humana, é preciso reivindicar os crimes humanos.

---

<sup>128</sup> “GOETZ – Se a Igreja ama sem nojo ou repulsa os mais desvalidos de seus filhos, o que espera para abraçá-lo? (Tetzl acena com a cabeça.) Jesus o teria levado em seus braços. Eu gosto mais dele do que de você. / O LEPROSO (entre os dentes) - Mais um que vai me pregar o truque do beijo do leproso. [...] / TETZEL (triumfante, para os Camponeses) – Olha! (Para o leproso:) Você vê esta bela nova indulgência. O que você prefere? Que eu lhe dê a você, ou que o beije na boca? [...] / O LEPROSO - Por Deus! Prefiro que me dê” (tradução nossa).

<sup>129</sup> “Um homem entre os homens” (tradução nossa).

*La putain respectueuse*, peça desenvolvida por Sartre em 1946, foi escrita - de acordo com o que revela os estudos de Fernanda Vieira Fernandes em sua tese de doutorado defendida em 2014 no Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS intitulada *O personagem negro na literatura dramática francesa do século XX: La Putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre, e *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès - como um complemento para a peça *Morts sans Sépulture*, escrita também por Sartre em 1941. A estudiosa narra em seu estudo que a solicitação da escrita de uma segunda peça ocorreu porque *Morts sans Sépulture* havia sido considerada por Simone Berriau - diretora do local onde ocorreria a estreia da peça - demasiado curta para entrar em cartaz sozinha. Isso fez com que Sartre escrevesse, em poucos dias, o que lemos em *La Putain Respectueuse*.

Sartre havia estado recentemente nos Estados Unidos. Sua viagem, segundo narra Fernandes (2017, p.3-4), se deu a partir do seguinte contexto:

No final de novembro de 1944, o país norte-americano convidou jornalistas franceses para, no pós-guerra, relatar através de artigos em seus respectivos impressos o esforço bélico americano. Albert Camus ofereceu a Sartre a possibilidade de participar dessa missão representando o jornal *Combat*. Nos Estados Unidos, o futuro autor de *La Putain respectueuse* participou de uma série de atividades e eventos que o levaram a diferentes partes do país, onde pôde ver de perto situações de racismo e segregação, especialmente no Texas e Novo México.

Como resultado disso, a obra "La Putain Respectueuse" foi escrita com base, principalmente, na vivência que Jean-Paul Sartre teve durante o período em que esteve nos Estados Unidos da América. Durante esse tempo, ele testemunhou cenas explícitas de racismo em vários lugares do país, especialmente no Sul. Tais percepções foram expostas pelo próprio Sartre em um artigo publicado em 16 de junho de 1945, no *Le Figaro Littéraire*, com o título "Retour des États-Unis: ce que j'ai appris du problème noir", o qual fora transcrito por Annie Cohen-Solal em *Sartre: uma biografia* (2008) e no qual lemos:

Neste país, que se ufana, com toda a justiça, de suas instituições democráticas, em cada dez habitantes há um que está privado dos direitos políticos: nesta terra de igualdade e liberdade vivem treze milhões de proscritos... Servem às mesas, carregam nossas malas até o quarto ou o trem, mas não têm nada a ver conosco, nem nós com eles [...]. Chamam-se a si mesmos de 'cidadãos de terceira classe'. São os Negros [...]. Sessenta e quatro por cento do total da população negra nos Estados Unidos estão empregados em trabalhos agrícolas ou domésticos... Em toda parte, no Sul, pratica-se a 'segregação': não há nenhum lugar público onde se possam ver brancos misturados com pretos [...]. São párias da sociedade, completamente privados de exercer seus direitos políticos. (SARTRE, 1945, apud COHEN-SOLAL, 2008, p. 286)

Sartre escreve essa peça, portanto, com o propósito de denunciar a segregação racial e a falta de direitos reservados aos negros na comunidade estadunidense dos anos 40. Como resultado disso, muitos moradores do país e/ou pessoas simpáticas aos costumes estadunidenses acusaram o filósofo de “antiamericanismo”. O escritor, por sua vez, se defendeu dizendo: “[...] Il est vrai que, si je n’avais montré que les aspects contestables de votre civilisation, on aurait pu dire que je suis contre elle. Mais ce n’est pas le cas [...]”. E completou: “Le devoir d’un écrivain et sa mission spéciale envers le public est de dénoncer l’injustice partout où elle se trouve, et ceci d’autant plus lorsqu’il aime le pays qui laisse commettre cette injustice”. (SARTRE, 1946, apud CONTAT; RYBALKKA, 1970, p. 137).

A partir dessas observações, compreendemos que, apesar das alegações contra o autor, a peça utiliza o cenário dos Estados Unidos, principalmente, para ilustrar o problema da segregação racial; uma problemática real, urgente - tanto nos anos 40 quanto atualmente -, e que ultrapassa as fronteiras do país. Por isso, concordamos com a afirmação de Fernandes (2017, p.7) quando declara que, apesar de o papel do negro não ser um papel de protagonismo na obra,

o espaço ocupado pelos negros na peça de Jean-Paul Sartre é aquele dos oprimidos, com representação da parte pelo todo: com a inserção de um negro, solitário e sem pares na sua jornada, Sartre dá visibilidade a toda uma população que ele presenciou ser discriminada.

Simone de Beauvoir, também escritora e companheira de Sartre, declarou que a história narrada em *La putain respectueuse* foi baseada em um caso real narrado por Vladimir Pozner, em *Les États désunis* (BEAUVOIR, 1992, p. 159, apud FERNANDES, 2017, p.3), e que aborda uma situação polêmica ocorrida em 1931 no Alabama. O incidente ficou conhecido como o caso “The Scottsboro Boys” e envolvia nove negros que foram acusados de estuprar duas mulheres brancas.

O motivo de tanta controvérsia no que se refere ao caso reside no fato de que as condenações ocorreram muito rapidamente e de maneira bastante leviana, segundo muitas das organizações e advogados que lutaram posteriormente contra o resultado da condenação. Isso fica evidente quando tomamos conhecimento de que, mesmo diante da falta de evidências que comprovassem o relato das mulheres, e apesar do fato de seus depoimentos terem mudado diversas vezes ao longo do julgamento, esses jovens afro-americanos - que tinham idades entre treze e dezenove anos - foram julgados, condenados e sentenciados à morte em questão de dias (GREELANE, 2018).

Em um artigo apresentado pela revista *Greelane* de 2018 (s/p), que tem como intuito central explicar cronologicamente a sequência dos acontecimentos que permeiam a condenação dos nove jovens, podemos ler o seguinte trecho sobre os eventos de março de 1931:

Um grupo de jovens afro-americanos e brancos se envolve em uma briga enquanto andava em um trem de carga. O trem está parado em Paint Rock, Ala e nove adolescentes afro-americanos são presos por agressão. Logo depois, duas mulheres brancas, Victoria Price e Ruby Bates acusam os jovens de estupro. Os nove jovens são levados para Scottsboro, Alabama. Tanto Price quanto Bates são examinados por médicos. À noite, o jornal local *Jackson County Sentinel* chama o estupro de "crime revoltante".

Apenas cinco dias depois do ocorrido, os nove rapazes são indiciados por um grande júri formado, em sua maioria, por homens brancos. De acordo com o que narra a reportagem do Uol/AH sobre o caso: “os jovens foram ouvidos em poucas ocasiões — não tiveram autorização para solicitar um advogado e eram analfabetos — e condenados culpados por um júri inteiramente composto por homens brancos” (FERRARI, 2021, s/p). Nos dias subsequentes, entre os dias 6 e 9 de abril, um a um, os garotos foram sendo sentenciados; em sua grande maioria, à pena de morte. A única exceção foi Roy, um rapaz de 12 anos que estava entre os nove indiciados.

Ainda de acordo com a reportagem, mesmo não havendo exames médicos que comprovassem o suposto abuso e havendo testemunhas que declarassem que a alegação de estupro havia sido inventada para tirá-los do trem em que estavam, os rapazes continuaram sentenciados.

As inconsistências nos relatos e a aparente inconstitucionalidade por meio da qual o julgamento dos rapazes foi conduzido na corte causaram grande inquietação em algumas pessoas. Isso levou jornais a publicarem cada vez mais matérias sobre os desdobramentos do caso e organizações de direitos civis a buscarem arrecadar fundos para ajudar na defesa dos homens. Ainda assim, anos se passaram até que as condenações dos rapazes fossem finalmente anuladas.

Foram necessários mais de dez anos de tramitações judiciais e intensa luta contra o evidente teor racista da acusação e condenação dos réus para que os jovens de Scottsboro tivessem, finalmente, suas acusações retiradas. No entanto, isso ocorreu somente após terem cumprido pena e sofrido as duras e cruéis consequências das acusações feitas por duas mulheres brancas.

Outro aspecto polêmico da peça está em seu título. A palavra “putain”, que parece ter sido alocada junto à palavra “respectueuse” para expressar um certo contraste - posto que a primeira é considerada por muitos como uma palavra desrespeitosa e, neste título, aparece adjetivada por seu oposto -, foi substituída muitas vezes por “p...” com a intenção de não ofender a moral e os bons costumes. Em muitas versões traduzidas, a palavra também ganhou uma conotação menos “ofensiva” do que ganharia em sua tradução literal; como no Brasil, por exemplo, onde a peça recebeu o título de “Prostituta Respeitosa” na tradução realizada por Maria Lúcia Pereira<sup>130</sup>. Apesar das polêmicas, no entanto, a peça parece ter alcançado bom público e recebido boas críticas (FERNANDES, 2014). Isso é de grande importância se pensarmos no impacto social que tais obras podem causar na sociedade ao levantar questões tão pertinentes e que, certamente, geram incômodo e reflexão ao serem expostas.

Como já exploramos previamente, Jean-Paul Sartre considerava o engajamento uma função do escritor. Além disso, ele acreditava que não era possível evitar o engajamento ao escrever; uma vez que mesmo a decisão de não escrever sobre algo também reflete uma decisão social e política (SARTRE, 2015). Assim, retornando de uma viagem na qual presenciara diversas formas de racismo e tendo tido conhecimento do caso criminal envolvendo os nove jovens negros, Sartre fez uso de sua posição privilegiada como escritor renomado para abordar esse problema social latente na sociedade estadunidense da época.

As injustiças cometidas no Alabama com os chamados “garotos de Scottsboro” foram, portanto, a inspiração para *La putain respectueuse*; peça que busca expor a questão do racismo por meio de um contexto particular - cujo cenário principal é um apartamento e os personagens em cena são mínimos - mas que não deixa de representar, sumariamente, toda uma sociedade e suas classes de indivíduos.

Começaremos, então, analisando brevemente a jovem Lizzie: protagonista da peça e a “putain” à qual o título da obra se refere. Lizzie é uma prostituta que saiu recentemente de Nova York e mudou-se para uma cidade (não especificada) no Sul dos Estados Unidos. Durante uma viagem de trem, ela testemunha o evento que servirá como mote para todo o desenrolar da trama: de acordo com o que ela mesma narra (SARTRE, 2005, p.216), dois homens negros que estavam no trem falavam tranquilamente entre eles e não tinham sequer notado a sua presença. Em seguida, quatro homens brancos entram no trem e dois

---

<sup>130</sup> A versão referenciada neste trecho remete à seguinte obra: SARTRE. *A prostituta respeitosa*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 4ªed. São Paulo: Papirus, col. “Em cena”, 2008.

deles começam a se aproximar muito dela. Estes homens estavam bêbados e, de acordo com a narrativa de Lizzie, queriam expulsar os negros do trem. Com a confusão, um dos homens negros deu um soco em um dos homens brancos. O que foi o suficiente para que esse homem levasse um tiro de um dos rapazes brancos que estava armado e falecesse, enquanto o outro negro fugia para se salvar.

Os eventos da peça, no entanto, se iniciam dois dias depois deste ocorrido. Lizzie está passando aspirador no quarto depois de ter passado a noite com um cliente chamado Fred; o qual saberemos, posteriormente, ser filho de um importante senador chamado Clarke e primo do homem que cometeu o crime narrado acima. Enquanto Fred está no banheiro, um homem negro, grande e de cabelos brancos - como diz a descrição - bate à porta de Lizzie. Em poucos minutos, ela o reconhece como sendo aquele que havia conseguido fugir depois do incidente no trem. Ele esclarece, então, que estava procurando por ela há muito e implora que a mulher diga a verdade sobre o que aconteceu no caso de ir a júri. Isso porque, segundo narra o homem, há brancos "à espreita" na estação e eles estão "se abordando sem se conhecer". Essa atitude incomum dos brancos é um indicativo para ele de que não é possível fugir e que um negro morrerá: "Quand des Blancs qui ne se connaissent pas se mettent à parler entre eux, il y a un nègre qui va mourir"<sup>131</sup> (SARTRE, 2005, p.208).

Essa fala do personagem - que nessa peça é chamado apenas de "o negro" a fim de demonstrar a maneira impessoal e desprovida de individualidade (ou mesmo de humanidade) com que eram tratados os negros da época - serve como um prenúncio da perseguição ao homem e da manipulação que os brancos protagonizarão em seguida. Vejamos o que expõe Fernandes (2017, p.7) sobre o personagem negro na obra:

O negro é o único dentre os personagens principais que não possui nome próprio. O escritor o define a partir da cor de sua pele e os demais personagens sempre o designam por esta característica. Com isso, Sartre demonstra que aos brancos opressores pouco importa quem é exatamente esse homem, qual o seu nome, sua origem ou seu destino. O que lhes interessa é que ele é negro, como se sua cor determinasse todos os demais traços do seu caráter. Ter um nome, neste caso, é ter uma identidade, uma posição social. Lizzie, mesmo rebaixada, ainda tem um nome. Representante da escala mais baixa na sociedade do Sul dos Estados Unidos naquele período, ao negro não é dado nem mesmo o direito de carregar uma identidade, ele é apenas mais um.

Pois, de fato, será revelado em seguida - por meio das falas de Fred, de dois policiais tendenciosos e, por fim, do próprio senador Clarke - que aqueles que defendiam

---

<sup>131</sup> "Quando os brancos que não se conhecem começam a se falar, tem um negro que vai morrer" (tradução nossa).

os que haviam cometido efetivamente o assédio e o assassinato (seja por ser um membro da família ou pelo simples fato de ser branco) pretendiam alegar que Lizzie estava sendo assediada, na verdade, pelos rapazes negros que estavam no trem, e que, na tentativa de defendê-la, eles haviam matado um deles.

Essa versão será veementemente negada por Lizzie, que, ainda que tivesse seus próprios preconceitos contra negros (como a maioria das pessoas daquela sociedade), não queria condenar um homem inocente. Por isso, ela se mostra uma “prostituta respeitosa” ao preferir defender a inocência do homem negro ao mentir para ajudar um homem que é chamado de “chefe de família” mas que a desrespeitou e cometeu um assassinato:

FRED - Est-ce que tu te rends bien compte de ce que tu vas faire?  
 LIZZIE - Qu'est-ce que je vais faire?  
 FRED - Tu vas témoigner contre un Blanc pour un Noir.  
 LIZZIE - Si c'est le Blanc qui est coupable.  
 FRED - Coupable de quoi?  
 LIZZIE - D'avoir tué!  
 FRED - Mais c'est un nègre qu'il a tué.  
 LIZZIE - Eh bien?  
 FRED - Si on était coupable chaque fois qu'on tue un nègre...<sup>132</sup> (SARTRE, 2005, p. 217)

Notamos a partir desse trecho que, de acordo com a perspectiva de Fred, a vida de um negro não tem o mesmo valor do que a vida de um branco. Ideia essa que será reforçada posteriormente pelo senador Clarke, que declara que, apesar de ter assassinado alguém, o homem branco que o fez é um “Américan cent pour cent<sup>133</sup>” e que “il a le devoir de vivre<sup>134</sup>”, enquanto ela tem o “devoir de lui conserver la vie<sup>135</sup>” (Ibidem, p.224-225).

Também Fred, filho do senador, acredita ter esse “direito de viver”; posto que, para esses homens brancos de família influente, suas vidas valem infinitamente mais do que a vida de um negro ou de uma prostituta: “Une fille comme toi *ne peut pas* tirer sur un homme comme moi. Qui es-tu? Qu'est-ce que tu fais dans le monde? As-tu seulement connu ton grand-père? Moi, j'ai le droit de vivre: il y a beaucoup de choses à entreprendre et l'on m'attend<sup>136</sup>” (Ibidem, p.235). Isso faz com que a mulher se sinta, em certo ponto da

<sup>132</sup> “FRED - Você tem noção do que vai fazer?/ Lizzie - O que eu vou fazer?/ FRED - Você vai testemunhar contra um branco por um negro./Lizzie - Se o culpado é o branco./FRED - Culpado de quê?/Lizzie - De matar!/FRED - Mas foi um negro que ele matou./Lizzie- Bem?/FRED - Se fôssemos culpados toda vez que matamos um negro...” (tradução nossa).

<sup>133</sup> “Americano cem por cento”(tradução nossa).

<sup>134</sup> “Ele tem o direito de viver” (tradução nossa).

<sup>135</sup> “Dever de conservar sua vida” (tradução nossa).

<sup>136</sup> “Uma garota como você não pode atirar em um homem como eu. Quem é você? O que você está fazendo no mundo? Você ao menos conheceu seu avô? Eu, tenho o direito de viver: há muitas coisas para empreender e me esperam” (tradução nossa).

obra, mais próxima da condição do negro do que de um homem branco cheio de privilégios como aquele com quem se deitara; já que, apesar de ser branca, ela também é marginalizada por sua profissão.

No trecho que apresentaremos em seguida, poderemos notar que o que Lizzie demonstra “saber” sobre os negros, na realidade, são coisas que lhe foram ditas por terceiros. Portanto, apesar de todos os rumores inventados a fim de discriminar as pessoas negras, o que ela testemunhou durante o episódio no trem demonstra que tais impressões não condizem com a realidade. Por esse motivo, ela se sente confusa ao perceber que o que dizem nos arredores, pode ser apenas mais uma maneira de manter tanto ela quanto o homem negro - bem como todo o grupo social ao qual pertencem - à margem de uma sociedade que se acredita superior por ser branca, patriota e cristã.

LIZZIE - Ils disent qu'un nègre a toujours fait quelque chose.  
 LE NÈGRE - Jamais rien fait. Jamais. Jamais.  
 LIZZIE, *elle se passe la main sur le front* - Je ne sais plus où j'en suis. (*Un temps.*) Tout de même, une ville entière, ça ne peut pas avoir complètement tort. (*Un temps.*) Merde! Je n'y comprends plus rien.  
 LE NÈGRE - C'est comme ça, madame. C'est toujours comme ça avec les Blancs.  
 LIZZIE - Toi aussi, tu te sens coupable?  
 LE NÈGRE - Oui, madame.  
 LIZZIE - Et pourtant tu n'as rien fait?  
 LE NÈGRE - Non, madame.  
 LIZZIE - Mais qu'est-ce qu'ils ont donc, pour qu'on soit toujours de leur côté?  
 LE NÈGRE - Ce sont des Blancs.  
 LIZZIE - Je suis une Blanche, moi aussi<sup>137</sup> (SARTRE, 2005, p.232).

Notamos, portanto, que, mesmo sendo Lizzie branca, ela não possui o mesmo "direito de existir" que é conferido aos homens brancos, influentes e ricos da cidade. Esse "direito de existir" mencionado pelo senador e seu filho também surge em "A Náusea" de Sartre, quando o protagonista Roquentin, ao examinar um quadro que representa um membro de uma família proeminente (tão famosa a ponto de ter uma obra dela exibida no museu da cidade), expressa as seguintes reflexões:

[...] pour ce bel homme sans défauts, mort aujourd'hui, pour Jean Pacôme, fils du Pacôme de la Défense nationale, il en avait été tout autrement: les battements de son cœur et les rumeurs sourdes de ses organes lui parvenaient sous forme de

<sup>137</sup> “LIZZIE - Dizem que um negro sempre fez alguma coisa./ O NEGRO - Nunca fez nada. Nunca. Nunca./ LIZZIE, *ela esfrega a mão na testa* - não sei mais onde estou. (Pausa.) Mesmo assim, uma cidade inteira não pode estar completamente errada. (Pausa.) Merda! Não entendo mais nada disso./ O NEGRO - É assim, senhora. Com os brancos é sempre assim./ LIZZIE - Você também se sente culpado?/ O NEGRO - Sim, senhora./ LIZZIE - E mesmo assim você não fez nada?/ O NEGRO - Não, senhora./ LIZZIE - Mas o que eles têm, para que estejamos sempre do lado deles?/ O NEGRO - Eles são brancos./ LIZZIE - Eu também sou branca” (tradução nossa)..

petits droits instantanés et purs. Pendant soixante ans, sans défaillance, il avait fait usage du droit de vivre<sup>138</sup> (SARTRE, 1974, p.122).

Em *La Nausée* (1974), esse “direito de viver” acompanha, portanto, esses “homens de bem” que são considerados pertencentes a uma família importante, com prestígio social e, claro, de pele branca. No romance, vemos que a família Pacôme mencionada por Roquentin é a representação de uma linhagem aristocrática. Na peça, por outro lado, esses “patriotas” que acreditam deter o direito de viver são membros da família de um senador. Vemos, portanto, aplicadas em ambas as obras a narrativa de um direito de existir que é reservado a algumas classes de pessoas, enquanto outras ficam vedadas esses direitos; restando a elas apenas a função de “garantir a vida” daqueles que detém o direito a ela, servindo-os ou sacrificando-se em prol deles.

Lizzie, que demonstra desde o início da trama ter familiaridade com situações problemáticas e por isso procura evitá-las na nova cidade, recebe várias propostas que têm como intuito convencê-la a depor contra o negro. Ela nega todas até ser, finalmente, manipulada pela habilidade persuasiva do senador. Homem importante que, apenas pelo cargo que exerce, já faz com que Lizzie se sinta admirada e diminuída, assim como o homem negro demonstra se sentir também. O homem negro, no entanto, já tão acostumado a ser menosprezado, não se surpreende com a manipulação dos brancos e o fato de eles sempre conseguirem vantagem sobre qualquer situação, além de criminalizarem as minorias em seu lugar:

LE NÈGRE - Ils forcent souvent les gens à dire le contraire de ce qu'ils pensent.  
LIZZIE - Oui. Souvent. Et quand ils ne peuvent pas les y forcer, ils les embrouillent avec leurs boniments<sup>139</sup> (SARTRE, 2005, p.229)

Assim, mesmo que Lizzie também reproduza o preconceito contra os negros, ela percebe, após ser enganada por esses homens influentes, que ela também é vista por esses poderosos apenas como uma peça manipulável para manter os seus jogos de poder. Em seus estudos, Fernandes (2017, p. 6) descreve a mulher da seguinte forma:

<sup>138</sup> “[...] para este belo homem sem defeitos, morto hoje, para Jean Pacôme, filho do Pacôme da Defesa Nacional, tinha sido bem diferente: as batidas de seu coração e os rumores abafados de seus órgãos chegavam até ele no forma de pequenos direitos instantâneos e puros. Por sessenta anos, sem falhar, ele fez uso do direito de viver” (tradução nossa).

<sup>139</sup> “O NEGRO - Muitas vezes obrigam as pessoas a dizerem o contrário do que pensam. / LIZZIE- Sim. Muitas vezes. E quando eles não podem forçá-los, eles os confundem com seus discursos de vendas” (tradução nossa).

Lizzie é uma jovem mulher branca oriunda do Norte do país, solitária, oprimida socialmente por ser prostituta, frágil, manipulável e incapaz de insurgir-se contra os que a sufocam. Resignada, sua atitude respeitosa para com os homens brancos, em especial, não dá esperança de modificação do *status quo*. Ou seja, uma representante da classe norte-americana menos favorecida e marginalizada.

Ela nota, portanto, que, assim como um negro, ela também é considerada alguém que só deve existir para servir aos poderosos e sanar suas vontades. Tanto que ambos são considerados por Fred como “diabos” e, de acordo com ele, “avec le diable, on ne peut faire que le mal<sup>140</sup>” (SARTRE, 2005, p.218). O fato de descrever os grupos minoritários como “diabos” demonstra também o discurso religioso utilizado muitas vezes como pretexto para reafirmar o preconceito social.

Fred, esse personagem que é filho do senador e se encontra no quarto de Lizzie pela manhã, parece ter abordado a prostituta apenas com a intenção de manipulá-la a mudar seu depoimento. Apesar disso, ele passa a noite com ela e usa de termos religiosos como “pecado” para se referir ao que havia acontecido entre eles. Ele demonstra, então, através de suas falas, aspectos contraditórios de sua personalidade. Pois, mesmo tendo passado a noite com Lizzie, no dia seguinte ele diz ter se esquecido de tudo o que aconteceu, como se quisesse que o que havia acontecido durante a noite permanecesse sempre nas sombras e não fosse mencionado durante o dia: “Ce qu’on fait la nuit appartient à la nuit. Le jour, on n’en parle pas<sup>141</sup>” (SARTRE, 2005, p.212)

Essa contraposição de luz e sombra é demonstrada nas falas de Fred em diversos momentos; sempre como se a escuridão e a negritude pertencessem ao pecado e aos desejos sombrios, enquanto que a claridade pertencesse à razão, à mácula e à limpeza: “Pas de soleil ici. Je veux que ta chambre reste comme elle était cette nuit. Ferme la fenêtre, je te dis. Le soleil, je le retrouverai dehors<sup>142</sup>” (Ibidem, p.211). A própria Lizzie parece reforçar essa ideia ao dizer que, no dia seguinte do ato, pela manhã, gosta de tomar banho e limpar a casa: “Le lendemain matin, c’est plus fort que moi: il faut que je prenne un bain et que je passe l’aspirateur<sup>143</sup>” (Ibidem, p.209). Como se o banho e a limpeza da casa, que limpam respectivamente o corpo e o ambiente, fossem uma espécie de ritual de “purificação” após um ato que seria considerado “impuro” por uma sociedade conservadora e religiosa.

<sup>140</sup> “Com o diabo só se pode fazer o mal” (tradução nossa).

<sup>141</sup> “O que fazemos à noite pertence à noite. Durante o dia, não falamos sobre isso” (tradução nossa).

<sup>142</sup> “Nada de sol aqui. Quero que seu quarto fique como ontem à noite. Feche a janela, estou lhe dizendo. O sol, eu o encontrarei lá fora” (tradução nossa).

<sup>143</sup> “Na manhã seguinte, é mais forte do que eu: tenho que tomar banho e aspirar” (tradução nossa).

Essas analogias simbólicas reforçam a ideia do escuro como algo secreto e pecaminoso, enquanto o branco é considerado digno de ser exposto, merecendo existir sob a luz do sol. Essas noções podem ser interpretadas pela lente da contraposição entre o que é público e visível através das aparências superficiais, e os segredos que estão escondidos por trás dessas fachadas perfeitas, ou seja, o que está oculto e não pode ser visto. Essa interpretação também pode ser aplicada à cor da pele; para esses homens brancos, a pele negra, vista como símbolo de tudo o que é maligno e pecaminoso, deve permanecer nas sombras.

Fred é, portanto, a demonstração do homem branco que deseja alcançar o poder assim como seu pai, mas que se deixa influenciar por seus impulsos e vive um misto de fascinação e desprezo pela prostituta. Ela, por sua vez, mesmo mantendo-se convicta de seus princípios enquanto é chantageada de diversas maneiras, acaba por ceder aos poderosos e assina uma confissão falsa que incrimina o homem negro e inocente, ao mesmo tempo que livra de quaisquer acusações e punições o homem branco e criminoso. Após esse momento, ela percebe a manipulação e considera a possibilidade de se rebelar. No entanto, acaba tão resignada quanto o homem negro, reconhecendo que não há como vencer essa batalha, e, no desfecho da peça, ela se submete também a Fred, que deseja fazer dela sua propriedade sexual:

Je t'installerais sur la colline, de l'autre côté de la rivière, dans une belle maison avec un parc. Tu te promèneras dans le parc, mais je te défends de sortir: je suis très jaloux. Je viendrai te voir trois fois par semaine, à la nuit tombée [...]. Tu auras des domestiques nègres et plus d'argent que tu n'en as jamais rêvé, mais il faudra me passer tous mes caprices (Ibidem, p.235).

Assim, a protagonista de *La putain respectueuse* cede às condições impostas a ela a fim de ganhar algum conforto. Ao ser seduzida por Fred e aceitar as condições impostas, ela sabe que não será reconhecida como membro daquela família à qual ele pertence (até porque Fred pretende mantê-la isolada); no entanto, ao menos poderá sentir-se segura e deixar sua profissão. Neste processo de busca por segurança, contudo, ela está abdicando de sua liberdade individual para viver a vida que Fred lhe impôs. Esse dilema coloca em relevo as possibilidades de ação para personagens marginalizados. Embora tenham a liberdade de tomar suas próprias decisões e moldar suas identidades como desejarem, pessoas como O Negro e Lizzie frequentemente têm suas vozes silenciadas pelas elites no poder, encontrando diferentes limitações nas situações extremas que enfrentam.

O contexto social em que vivem nem sempre permite uma ampla gama de escolhas livres. Assim, o desfecho da peça de Sartre não ilustra uma ação empreendida pelo protagonista; ao contrário, ele reflete a impossibilidade de ação enfrentada por aqueles que são marginalizados pela sociedade. Muitas vezes, acabam por internalizar a posição social na qual foram colocados, convencendo-se de que aquele é o lugar que merecem ocupar. Eis a fatia restrita de "direito de existir" que lhes é concedida:

Ele [Sartre] lançava um olhar para aquela realidade e, a partir deste, explicitava uma vontade de mudança, sem falsas promessas ou construção de universos fictícios imaginários. Os personagens oprimidos na peça não se enxergam a partir do próprio olhar, mas, através das impressões que os outros têm deles [...] Os dominadores os convencem, portanto, de sua inferioridade e incapacidade de discernir o correto, o justo – e isso não somente na obra, pois já carregam esta bagagem consigo anteriormente, num processo histórico de exclusão e dominação (FERNANDES, 2017, p.10).

Apesar disso, no que se refere a tais determinações, Sartre frisa em *La Nausée* (1974), por meio das reflexões de Roquentin, que mesmo essa ideia de direito que muitos homens possuem é uma ilusão. Uma tentativa de escapar da gratuidade de suas existências, procurando atribuir a ela uma importância maior do que realmente tem: “Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même[...]: voilà la Nausée; voilà ce que les Salauds - ceux du Coteau Vert et les autres - essaient de se cacher avec leur idée de droit. Mais quel pauvre mensonge: personne n'a le droit ; ils sont entièrement gratuits <sup>144</sup>[...] (SARTRE, 1974, p.185).

É importante notar que, apesar de ter ficado admirada desde a primeira menção ao senador e - por isso, ter-se sentido também diminuída por sua importância e experiência - o que fez com que Lizzie finalmente cedesse às manipulações do senador e assinasse uma confissão que condenava o negro e salvava o homem branco, não envolvia dinheiro ou uma tentativa de “salvar” alguém de sua própria “raça”. A manipulação utilizada por Clarke foi, efetivamente, de caráter afetivo, provavelmente relacionada à vontade de Lizzie de se sentir amada por uma figura maternal, mais voltada para uma avó. Antes disso, porém, sinais da “experiência” do senador já são demonstrados a Lizzie no começo do diálogo com ela, a fim de ganhar a confiança da jovem - que o via, certamente, como uma figura de autoridade - e fazê-la mudar de ideia em relação à sua narrativa sobre o abuso:

---

<sup>144</sup> "Tudo é gratuito, este jardim, esta cidade e eu próprio [...]: aqui está a Náusea; é isso que os bastardos - os do Coteau Vert e os outros - estão tentando esconder com sua ideia de direitos. Mas que mentira pobre: ninguém tem o direito; eles são totalmente gratuitos”

LE SÉNATEUR - [...] Il y a plusieurs espèces de vérités.

LIZZIE - Vous pensez que le Nègre m'a violée?

LE SÉNATEUR - Non. Non, il ne vous a pas violée. D'un certain point de vue, il ne vous a violée de tout. Mais voyez-vous, je suis un vieil homme qui a beaucoup vécu, qui s'est souvent trompé et qui, depuis quelques années, se trompe un petit peu moins souvent. Et j'ai sur tout ceci une opinion différente de la vôtre<sup>145</sup> (SARTRE, 2005, p.224).

Sinais das fragilidades de Lizzie no que concerne à necessidade de uma figura de autoridade e afetos podem ser percebidos logo nas primeiras páginas da trama, através de um diálogo no qual menciona a obra de arte de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) intitulada *La Cruche cassée* (1771). O quadro do século XVIII apresenta a imagem de uma jovem que veste um vestido branco e segura algumas flores na altura do quadril, utilizando o próprio vestido para fazê-lo. Em um dos braços ela carrega um jarro quebrado, e ao seu lado é possível ver uma fonte com cabeça de leão, da qual jorra água.

A aparência angelical da garota do retrato, porém, pode ser interpretada de maneira diferente de acordo com algumas apreciações. Vejamos a análise que a redatora de *Plume d'Art* faz em seu texto *La cruche cassée: l'innocence perdue selon Greuze* (MARIANNE, 2021, tradução nossa):

Como sempre, Greuze escolheu uma figura juvenil como tema, que desenhou com precisão. O rosto é suave, as bochechas rosadas, o penteado arrumado e delicado. Em uma paisagem idealizada, a jovem segura um buquê de flores nas mãos e um jarro partido pende de seu braço. [...] Mas aqui, o que desafia é também a ambivalência do seu sujeito. Olhando mais de perto, a jovem não é tão inocente assim, sua franqueza é um pouco exagerada: sua roupa é desalinhada, e as rosas que segura nas mãos estão reunidas na altura dos quadris, enquanto ela fixa o espectador com um olhar ligeiramente hesitante. Daí imaginar que esse jarro quebrado simboliza sua virgindade perdida...<sup>146</sup>

Esse quadro, que representa uma menina com seu jarro quebrado, faz com que Lizzie sinta pena pela moça, precisamente por ela ter “quebrado seu vaso”. Isso porque ela sabe que a inocência da garota se foi e que não é possível restaurar o vaso depois de quebrado.

<sup>145</sup> “SENADOR - [...] Existem vários tipos de verdades. /LIZZIE - Você acha que o negro me violou?/ O SENADOR - Não. Não, ele não violou você. De um certo ponto de vista, ele não violou você. Mas veja bem, eu sou um velho que viveu muito, que errou muitas vezes e que, nos últimos anos, errou um pouco menos. E eu tenho sobre tudo isso uma opinião diferente da sua” (tradução nossa)..

<sup>146</sup> “Comme à son habitude, Greuze choisit pour sujet une figure juvénile, qu’il dessine avec précision. Le visage est doux, les joues rosies, la coiffure soignée et délicate. Dans un paysage idéalisé, la jeune fille tient dans ses mains un bouquet de fleurs, et une cruche fendue est pendue à son bras. [...] Mais ici, ce qui interpelle, c’est aussi l’ambivalence de son sujet. A y regarder de plus près, la jeune fille n’est pas si innocente que ça, sa candeur est un peu exagérée: sa tenue est débraillée, et les roses qu’elle tient dans ses mains sont rassemblées au niveau de ses hanches, tandis qu’elle fixe le spectateur d’un regard un peu hésitant. De là à imaginer que cette cruche cassée symbolise sa virginité perdue...”.

LIZZIE - [...] Tu ne connais pas un marchand de gravures? Je voudrais mettre des images au mur. J'en ai une dans ma malle, une belle. La Cruche cassée, ça s'appelle: on voit une jeune fille; elle a cassé sa cruche, la pauvre. C'est français.  
 FRED - Quelle cruche?  
 LIZZIE - Je ne sais pas, moi: sa cruche. Elle devait avoir une cruche. Je voudrais une vieille grand-mère pour lui faire pendant. Elle tricoterait ou elle raconterait une histoire à ses petits-enfants [...]<sup>147</sup>

Ela demonstra, a partir de uma reflexão sobre a situação que se apresenta no quadro, que ela gostaria que essa jovem tivesse uma avó para cuidar dela. Coisa que, provavelmente, Lizzie também não teve. Por isso, será somente quanto o senador Clarke mencionar sua irmã, de aparência amorosa e de cabelos brancos, que Lizzie cederá às manipulações dos homens:

LIZZIE - Vous croyez qu'elle sera contente de moi?  
 LE SÉNATEUR - Qui?  
 LIZZIE - Votre sœur.  
 LE SÉNATEUR - Elle vous aimera de loin comme sa fille.  
 LIZZIE - Peut-être qu'elle m'enverra des fleurs?  
 LE SÉNATEUR - Peut-être bien.  
 LIZZIE - Ou sa photo avec un autographe.  
 LE SÉNATEUR - C'est bien possible.  
 LIZZIE - Je la mettrai au mur [...]<sup>148</sup> (SARTRE, 2005, p.225)

O senador também se utiliza do patriotismo e de seu cargo político para transmitir confiança e fazer com que Lizzie acredite que está tomando a melhor decisão. Com isso, ela sente que, se realizar esse ato em prol da mulher e do país, as pessoas lhe darão o carinho e a admiração que tanto deseja e que não recebeu de sua família ou da sociedade. Contudo, essa situação não se concretiza, o que a frustra grandemente: “Voilà vingt-cinq ans qu'ils me roulent avec leurs vieilles mères aux cheveux blancs et les héros de la guerre et la nation américaine. Mais j'ai compris. Ils ne m'auront pas jusqu'au bout<sup>149</sup>” (SARTRE, 2005, p.230).

No que se refere a esse grupo de pessoas tidas como “importantes” e aqueles a quem manipulam, podemos tomar a relação entre os personagens do sr. Rogé com o sr. Achille em *La Nausée* (1974) como um paralelo à situação entre o governador Clarke e

<sup>147</sup> “LIZZIE - [...] Você não conhece um negociante de gravura? Gostaria de colocar quadros na parede. Tenho uma no porta-malas, linda. O jarro quebrado é chamado: vemos uma jovem; Ela quebrou a jarra, coitada. É francês. / FRED - Que jarro? / LIZZIE - Não sei, eu: o jarro dela. Ela deve ter tido um jarro. Eu gostaria que uma velha avó fizesse seu pingente. Ela tricotaria ou contaria uma história para os netos [...]

<sup>148</sup> “LIZZIE - O senhor acha que ela vai ficar feliz comigo? / O SENADOR - Quem? / LIZZIE - Sua irmã. / O SENADOR - Ela vai te amar de longe como filha. / LIZZIE - Talvez ela me mande flores? / O SENADOR - Talvez. / LIZZIE - Ou a foto dela com um autógrafo. / O SENADOR - É bem possível. / LIZZIE - Vou colocar na parede [...]

<sup>149</sup> “Eles vêm me enganando há vinte e cinco anos com suas velhas mães de cabelos brancos e os heróis da guerra e da nação americana. Mas eu entendi. Eles não vão me terão por completo” (tradução nossa).

Lizzie em *La putain respectueuse* (2005). Isso porque tanto o sr. Achille quanto Lizzie, se deixaram “encantar” pela ideia do profissional experiente que é considerado “importante” no contexto em que se inserem. Vejamos então a descrição que Roquentin faz da situação entre o sr. Achille, considerado um “velho maluco”, e a admiração que este tem pelo “experiente” sr. Rogé:

J'ai honte pour M. Achille. Nous sommes du même bord, nous devrions faire bloc contre eux. Mais il m'a lâché, il est passé de leur côté : il y croit honnêtement, lui, à l'Expérience. Pas à la sienne, ni à la mienne. A celle du docteur Rogé. Tout à l'heure M. Achille se sentait drôle, il avait l'impression d'être tout seul; a présent il sait qu'il y en a eu d'autres dans son genre, beaucoup d'autres: le docteur Rogé les a rencontrés, il pourrait raconter à M. Achille l'histoire de chacun d'eux et lui dire comment elle a fini. M. Achille est un cas, tout simplement, et qui se laisse aisément ramener à quelques notions communes<sup>150</sup> (SARTRE, 1974, p.100, grifo nosso)

A partir desse trecho, podemos notar as semelhanças entre a situação dos homens observados por Roquentin em *La Nausée* (1974) e a relação de manipulação que lemos em *La putain respectueuse* (2005). Pois, como frisamos no trecho destacado, o sr. Achille é somente mais um caso entre outros que se deixam reduzir com facilidade a algumas noções sociais comuns. Eis o que acontece também com Lizzie perante o senador, como tivemos a oportunidade de apresentar anteriormente.

Por fim, apesar da resistência em mudar seu testemunho e das tentativas de ajudar o negro a esconder-se no final da peça, o poder dos “brancos” recai sobre ambos de forma avassaladora. Lizzie, tendo sido manipulada sentimentalmente e psicologicamente pelos poderosos, cede tanto seu testemunho ao senador quanto sua liberdade a Fred, que quer mantê-la sob sua posse, como se fosse um objeto. O destino do negro, por sua vez, é apresentada de forma menos explícita e com abertura para interpretações. Pois, enquanto Fred estava do lado de fora perseguindo o negro, Lizzie ouve tiros. Ao adentrar a casa novamente, Fred diz que os tiros não acertaram o homem e que ele havia conseguido escapar. Essa versão contada por Fred, porém, não é corroborada por nenhum outro personagem, o que deixa dúvidas sobre o verdadeiro desfecho do personagem negro. De toda forma, fica implícita na situação-limite exposta por Sartre nesta peça que, para os

---

<sup>150</sup> “Tenho vergonha do Sr. Achille. Estamos do mesmo lado, devemos nos unir contra eles. Mas ele me deixou ir, passou para o lado deles: ele acredita honestamente na Experiência. Não dele ou meu. À do Doutor Rogé. Anteriormente, M. Achille sentia-se estranho, tinha a impressão de estar sozinho; agora ele sabe que houve outros de sua espécie, muitos outros: o doutor Rogé os conheceu, poderia contar ao Sr. Achille a história de cada um deles e contar-lhe como terminou. O Sr. Achille é simplesmente um caso, e pode ser facilmente reduzido a algumas noções comuns” (tradução nossa).

negros daquela época e daquela região, muitas vezes não havia muitas opções de resolução em conflitos contra brancos. Geralmente, eram forçados a fugir ou a enfrentar a morte.

Essa peça demonstra, portanto, personagens que são marginalizados e oprimidos socialmente e, por isso, têm pouco poder de fala e ação. De maneira similar aos personagens da obra *Huis Clos*, de Sartre - que estão mortos e já não podem agir para mudar a imagem que deixaram socialmente em suas vidas - Lizzie e o Negro também se percebem impotentes para mudar os estigmas designados a eles pela sociedade que os cerca. Com efeito, apesar de possuírem ainda o poder de ação contra essas atitudes preconceituosas, perante a situação-limite em que se encontram, pouco conseguem fazer de efetivo; uma vez que a opressão que os cerca limita suas ações. Leiamos uma vez mais as considerações de Fernandes (2017, p.11) sobre o assunto:

A liberdade de escolha frente a uma dada situação permeia o teatro de Sartre. Contudo, em *La Putain respectueuse*, o objetivo do escritor parece tê-lo levado a estabelecer uma situação diferente, em que alguns personagens não estão aptos a escolhas. O escritor percebeu ao longo de sua trajetória, mais especificamente após a Segunda Guerra mundial, que nem sempre o sujeito é capaz de ser livre em suas escolhas: o seu nascimento e sua primeira infância não podem ser decididos, por exemplo. O negro não tem opção de não ser negro, não é uma escolha dele ser negro na sociedade do Sul dos Estados Unidos extremamente racista.

Vemos, portanto, exposta de forma literária em *La Putain Respectueuse* a questão da liberdade, não somente apenas como premissa ontológica, mas também como necessidade de discussão em um país onde a segregação oprimia povos que não tinham qualquer poder de fala ou manifestação. Por isso, embora o final possa ser interpretado como não tão otimista no que diz respeito às liberdades individuais, ele é necessário para evitar a criação de ilusões quanto ao tratamento da questão racial nos Estados Unidos e para não idealizar as relações entre as classes segregadoras.

### 3.4 A Náusea Sartreana

#### 3.4.1 Romance Existencialista: Filosofia e Expressão Literária

*La Nausée*, escrita por Jean-Paul Sartre e publicada em 1938, é uma obra considerada um romance existencialista. O livro começa em formato de diário particular, como se tivesse sido escrito por um personagem chamado Roquentin e depois fosse publicado por alguém que o encontrou. Esse homem, narrador do diário, é um historiador

solitário que se encontra na cidade fictícia de Bouville para escrever uma biografia sobre o marquês de Rollebon, um aristocrata do fim do século XVIII.

O que Sartre chama de “a Náusea” nesta obra será apresentado a nós através das descrições feitas por Roquentin ao longo de suas observações registradas no diário. Observações estas que o personagem decide registrar quando se sente invadido repentinamente por uma sensação que muda drasticamente sua visão de mundo. Vejamos, portanto, o que escreve Roquentin nas primeiras frases deste diário:

Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien, et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est cela qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement<sup>151</sup> (SARTRE, 1938, p.11).

Como nos narra Roquentin nesta pequena introdução, o que acompanharemos ao prosseguir com a leitura de *La Nausée* (1938) será precisamente a descrição existencialista de um homem que percebe sua contingência. Em suas palavras, sabe, enfim, que *existe*. E será por meio de seu diário que o personagem narrará sua nova percepção de mundo e o que mudou.

Essa opção por um romance escrito como um diário, adotando um formato descritivo, se mostra uma escolha acertada para a consolidação de uma eficiente comunicação com a teoria existencialista. Pois, de acordo com o escritor Albert Camus (1942, p.63), “[...] la phénoménologie se refuse à expliquer le monde, elle veut être seulement une description du vécu”<sup>152</sup>, e uma vez que a fenomenologia, como vimos anteriormente, é um preceito essencial da filosofia sartriana, a narrativa descritiva de Roquentin será uma maneira de aplicar a metodologia fenomenológica na literatura de Sartre. Como consequência, o formato descritivo e, ao mesmo tempo, subjetivo de um diário será uma maneira literária de apresentar uma concepção subjetivista de um indivíduo sem, no entanto, se adentrar em psicologismos. Isso ocorre porque, como constatamos a partir da afirmação de Camus, a fenomenologia não tem intenção de “explicar uma verdade”. Em vez disso, busca “descrevê-las”, sejam elas quais (e quantas) forem.

---

<sup>151</sup> “Seria melhor anotar os eventos dia a dia. Manter um diário para ver claramente. Não perder as nuances, os pequenos fatos, mesmo que pareçam nada, e acima de tudo classificá-los. É preciso dizer como eu vejo essa mesa, a rua, as pessoas, meu maço de tabaco, pois foi isso que mudou. É preciso determinar exatamente a extensão e a natureza dessa mudança” (tradução nossa).

<sup>152</sup> “[...] a fenomenologia se recusa a explicar o mundo: quer apenas ser uma descrição do vivido” (tradução nossa).

A forma literária por meio da qual vemos expressas as observações de Roquentin é, neste romance, essencial para a compreensão da comunicação que ocorre entre forma e conteúdo na obra. Começamos por ressaltar a “nota dos editores”, que nos informa que “Ces cahiers ont été trouvés parmi les papiers d'Antoine Roquentin. Nous les publions sans y rien changer<sup>153</sup>” (SARTRE, 2015, p.9). Essa nota, deixada por um editor anônimo fictício, tem o propósito de introduzir o leitor à ideia de estar lendo um diário e também de assegurar que, mantendo as intervenções da “edição” somente nas notas de rodapé, a prioridade narrativa estará em Roquentin e em sua subjetividade narrada por ele próprio. Assim, mesmo que o leitor seja capaz de identificar a ficção, ele é convidado a fazer um pacto ficcional com o autor e ler o livro sob a perspectiva daquele que narra os acontecimentos: o protagonista e escritor do diário, Antoine Roquentin.

Alguns elementos textuais observados já nas primeiras páginas de *La Nausée* (1974) demonstram o que Walter Benjamin chamou de uma quase extinção da arte de narrar: “A arte de narrar caminha para o fim [...]. É como se uma faculdade, que nos parecia inalienável, a mais garantida entre as coisas seguras, nos fosse retirada. Ou seja: a de trocar experiências” (BENJAMIN, 1983, p.57). Isso teria ocorrido, de acordo com ele, principalmente devido à Guerra Mundial, da qual as pessoas voltaram com dificuldades reais no que diz respeito ao ato de compartilhar experiências: “Não se notou, no fim da guerra, que as pessoas chegavam mudas dos campos de batalha - não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável?” (Ibidem, p.57).

Essa dificuldade em comunicar as ideias perante o que vivencia se apresenta na narrativa de Roquentin por meio de lacunas ou palavras rabiscadas, cujos significados mal podem ser apreendidos. Na primeira página, por exemplo, temos uma palavra deixada em branco de forma a não completar a frase: “[...] voici un étui de carton qui contient ma bouteille d'encre. *Il faudrait essayer de dire comment je le voyais avant et comment a présent je le* [espaço em branco]<sup>154</sup>” (SARTRE, 1974, p.11, grifo nosso). Em tradução livre, na passagem que destacamos, podemos ler: “[...] aqui está uma caixa de papelão que contém meu frasco de tinta. *É preciso tentar dizer como eu a via antes e como agora eu a* [espaço em branco]”. Esse espaço deixado em branco sinaliza, portanto, uma aparente impossibilidade de nomear sua nova percepção de mundo. Pois, como explica o protagonista sartriano, é preciso narrar - ou, ao menos tentar narrar - a nova forma como

<sup>153</sup> “Esses cadernos foram encontrados entre os papéis de Antoine Roquentin, e estão sendo publicados sem nenhuma alteração” (tradução nossa).

<sup>154</sup> “Aqui está uma caixa de papelão que contém meu frasco de tinta. Devo tentar dizer como o via antes e como agora o ...” (tradução nossa).

ele vê as coisas. Visto que sua visão sobre o entorno mudou drasticamente desde que sentiu a Náusea, é preciso detalhar novamente como as coisas são percebidas agora, neste segundo momento.

Apesar da tentativa, porém, falta a Roquentin a palavra certa para nomear essa sua nova visão. Pois, se antes ele *via* as coisas, agora ele não sabe muito bem o que faz com elas: se as percebe, se as vê, se as sente... a dificuldade de definição dessa sensação em relação aos objetos se explicita, portanto, através do espaço em branco ou da indefinição de palavras, quando elas parecem não ser capazes de comunicar com precisão aquilo que se sente ou pretende transmitir. Como na frase: “Il ne faut rien <sup>2</sup>[espaço com nota do editor fictício] mais noter soigneusement et dans le plus grand détail tout ce qui se produit<sup>155</sup>”. No meio dessa frase, segundo escreve o editor, “un mot est raturé (peut-être « forcer » ou « forger »), un autre rajouté en surcharge est illisible<sup>156</sup>”.

O fato de haver rasuras e espaços em branco na escrita do “diário” demonstra, além de uma certa autenticidade com relação ao gênero textual cuja proposta está relacionada ao fluxo de pensamentos, também a confusão mental e dificuldade de expressar o conteúdo do pensamento na forma (texto). Essa desarmonia decorre, de acordo com Benedito Nunes, da própria dialética da existência. Pois “a oposição entre existência e pensamento, focalizada por Kierkegaard, equivale à oposição entre existência e linguagem” (NUNES, 1976, p.132). Por isso, “essa tensão, intensificada, torna-se representativa dos problemas metafísicos inerentes à condição humana” (Ibidem, p.132).

Durante a leitura, podemos notar que no decorrer da narrativa os espaços em branco e as rasuras já não mais aparecem. A percepção que se tem, portanto, é a de que os pensamentos, confusos e dificilmente colocados em palavras pelo narrador nas primeiras páginas, ganham maior substância ao longo do enredo. Por isso, à medida que o personagem-narrador começa a compreender melhor o sentimento da Náusea e passa a se auto-avaliar e avaliar o mundo sob essa nova perspectiva, a narrativa que lemos no diário também demonstra um desenvolvimento mais fluido, evidenciando conjuntamente tanto o processo interno de descobertas do personagem quanto o aperfeiçoamento da expressão na forma do texto.

Conheçamos, então, um pouco melhor este romance: Roquentin, um historiador solitário e com algum dinheiro, passa muitas horas a vagar pelas ruas da cidade,

<sup>155</sup> “Nada é necessário <sup>2</sup> [espaço com nota do editor] a não ser anotar com cuidado e com o maior detalhe tudo o que acontece” (tradução nossa).

<sup>156</sup> “Uma palavra está rasurada (talvez “forçar” ou “forjar”), outra adicionada por cima é ilegível” (tradução nossa).



de “pedagogo” - que de acordo com etimologia da palavra “pedagogia” tem, em geral, o significado de “conduzir a criança”, ou seja, ensiná-la e ajudá-la no crescimento<sup>159</sup>.

Esta relação entre os dois personagens se dá, primeiramente, devido ao fato de ambos os títulos – Autodidata e Pedagogo - se referem a alguém ligado à educação, seja ela de terceiros ou sua própria. Curiosamente, tanto o pedagogo quanto o autodidata são constituídos nas respectivas obras como pessoas que acompanham o protagonista até certo ponto da história sem, no entanto, se adentrarem totalmente nos empreendimentos deles depois de certa transmutação interna por meio da qual os heróis passam a ser “tomados” pela consciência de sua existência.

Segundo Sartre, “ser é explodir para dentro do mundo, é partir de um nada de mundo e de consciência para subitamente explodir-como-consciência-no-mundo” (SARTRE, 2005, p.56-57). Por isso, uma vez tomados por essa consciência, ou melhor, percebendo *ser* essa consciência, qualquer instrução prévia sobre o mundo parece perder o sentido. Pois, como é possível observar ao longo das obras, ambos os personagens são figuras que remetem a um arquétipo de alguém instruído por teorias e livros, mas cuja instrução parece frívola perante a tomada de consciência do protagonista que se percebe, de repente, existindo sem nenhum propósito que não seja o seu próprio projeto de construir-se. Um exemplo disso é esse diálogo que acontece entre Roquentin – protagonista do romance *A náusea* (2015) - e o Autodidata durante um almoço retratado no romance:

- O senhor está alegre – diz o Autodidata com ar circunspecto.  
- É porque estou pensando – digo rindo – que aqui estamos nós, comendo e bebendo, para conservar nossa preciosa existência, e que não há nada, nada, nenhuma razão para existir. (SARTRE, 2015, p.128)

Notamos durante a leitura da obra que, apesar do caráter bastante educado e instruído do Autodidata, nenhuma de suas instruções em livros pode ajudá-lo a compreender a Náusea sentida por Roquentin. Isso porque ela emerge de uma transmutação interna sentida pelo protagonista, sendo essa transmutação nada mais do que a cruel percepção da existência das coisas, de si mesmo e da contingência que o cerca. Segundo o personagem, as pessoas ao seu redor não a sentem porque “cada uma delas tem sua pequena obstinação pessoal que as impede de perceberem que existem”, ao passo que ele, por sua vez, o *sabe*: “Pareço insignificante, mas sei que existo e que eles existem”

---

<sup>159</sup> A palavra “pedagogia” é, segundo o dicionário de etimologia, derivada de dois radicais da língua grega. Sua origem vem de PAIDOS, que significava “criança” e de AGOGE, que pode ser traduzido como “conduzir” ou “condução” (PEDAGOGIA. Etimologia de “Pedagogia”. Gramática.net.br. Disponível em: [Etimologia de "pedagogia" - Gramática \(gramatica.net.br\)](http://gramatica.net.br). Acesso em: 10 jun 2022).

(SARTRE, 2015, p.128). Para melhor compreender o que descreve o protagonista do romance como “saber” que existe, é importante que lembremos que, como comentado anteriormente, para o existencialista, “ser” não é o mesmo que “existir”. Pois, perceber que “existe” é tomar consciência dessa existência e de todas as outras coisas que apenas “são”.

A noção de existência que demonstra Roquentin é a mesma designada por Sartre em *O existencialismo é um humanismo* de 1962 (p. 231) ao escrever que “antes de viverdes, a vida não é nada; mas de vós depende dar-lhe um sentido, e o valor não é outra coisa senão esse sentido que escolherdes”. Por isso, é tão importante que os personagens sartrianos percebam que existem no sentido existencialista do termo e que decidam construir-se através de suas escolhas.

### 3.4.2 O Homem Absurdo e o “Estrangeirismo” ou “Não-Pertencimento”

Sartre nos aponta em *Situações I* (2005) que o herói de Camus não é nem bom nem mau, nem moral nem imoral. Pois, “essas categorias não lhe convêm: ele faz parte de uma espécie muito singular à qual o autor reserva o nome de *absurdo*” (Ibidem, p.118 grifo do autor). O conceito de *absurdo*, personificado no protagonista de *L'Étranger* (1942), é interpretado pelo autor de *Situações I* (2005) como sendo proveniente da relação entre o ser humano e o mundo; mais especificamente, do divórcio entre eles:

o divórcio entre as aspirações do homem quanto à unidade e o dualismo insuperável do espírito e da natureza, entre o impulso do homem em direção ao eterno e o caráter *finito* de sua existência, entre a ‘inquietação’, que é sua própria essência, e a vaidade de seus esforços (SARTRE, 2005, p.118).

Albert Camus, por sua vez, em sua famosa obra *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde* (1942), define o absurdo como sendo o confronto entre o irracional do mundo e o desejo de clareza do ser humano. O filósofo explica, a partir de sua teoria, que:

Este mundo em si não é razoável, isso é tudo o que pode ser dito. Mas o que é absurdo é o confronto dessa irracionalidade e desse desejo desesperado de clareza cujo apelo ressoa nas profundezas do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Ele é atualmente o único elo deles<sup>160</sup> (CAMUS, 1942, p.87).

---

<sup>160</sup> “Ce monde en lui-même n’est pas raisonnable, c’est tout ce qu’on en peut dire. Mais ce qui est absurde, c’est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l’appel résonne au plus profond de l’homme. L’absurde dépend autant de l’homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien”.

Desta forma, a teoria de Camus coloca o absurdo também como um divórcio. Pois, ele não estaria nem no mundo e nem no ser humano, mas precisamente no embate entre eles: “O absurdo surge desse confronto entre o chamado humano e o silêncio irracional do mundo”<sup>161</sup> (Ibidem, p.44, tradução nossa). Para Camus, esse embate com o absurdo é inevitável e leva à única questão filosófica que realmente importa do ponto de vista do autor: se a vida vale ou não a pena ser vivida. O estudioso Fabrício Caxito resume esse tópico em seu estudo *Absurdo e contingência em Camus e Sartre* (2018, p.32) utilizando a seguinte explicação: “Quando uma força incontrolável que busca conhecer toma consciência do quão inexorável, desconhecido, nunca explicável, é verdadeiramente o mundo a seu redor, ela traduz essa colisão no sentimento de absurdo”.

Camus explica em *Le mythe de Sisyphe: essai sur l’absurde* (1942) que antes de encontrar o absurdo - ou seja, de pensar o mundo, o homem e sua própria mortalidade - o ser humano vive com objetivos, ansiedades pelo que virá e justificativas. Depois do absurdo, todas essas ideias primeiras parecem abaladas. Pois, neste caso, a ideia de que “eu sou”, como se tudo tivesse sentido, se torna vertiginosa ao ser que se vê desmentida pela absurdidade de uma morte possível (CAMUS, 1942, p.80).

O filósofo reflete, então, sobre possíveis soluções para a questão de se a vida vale ou não a pena ser vivida e conclui que não seria satisfatório tentar uma “morte” do absurdo através da religiosidade ou da racionalidade, pois não passaria de uma tentativa de fuga, uma alienação. A partir desse conceito, a atitude mais coerente seria, portanto, abraçar completamente a condição absurda da vida.

Assim, após concluir o inconciliável confronto gerador da absurdidade, o homem absurdo de Camus opta pela vivência plena das experiências. Pois, nelas, o ser humano pode encontrar algum alívio para a aflição do absurdo (Ibidem, p.33). Por isso, ao narrar o mito de Sísifo – personagem da mitologia grega condenado a carregar eternamente uma pesada pedra morro acima até o topo somente para vê-la descer o morro novamente e ter de repetir o processo – o autor exemplifica que, apesar de estar consciente do absurdo de sua tarefa, é preciso imaginar Sísifo feliz. Pois, mesmo sabendo que não há qualquer sentido em desempenhar uma tarefa que, depois de completa, terá de ser realizada novamente, ele pode escolher ser feliz em algumas de suas descidas até a pedra. Como nos explica Caxito (2018, p.33), “o mito de Sísifo representa fielmente a vida humana, carregada de fardos absurdos, mas que pode assim mesmo ser usufruída em sua plenitude, desde que se abrace o absurdo como parte essencial da vida”.

---

<sup>161</sup> “L’absurde naît de cette confrontation entre l’appel humain et le silence déraisonnable du monde”.

Sartre, por outro lado, entende que aquele que se percebe consciente do contingenciamento da própria existência sente a náusea existencial, gerada pela própria falta de sentido da vida. Essa ideia de contingência, proveniente de Heidegger, se estabelece no existencialismo sartriano como sendo o elemento sobre o qual o projeto ou engajamento opera. Pois, “o sujeito só se torna sujeito, e assim permanece, a partir de um fundo [...] de contingência ou de facticidade” (LÉVY, 2001, p.144). Essa contingência é percebida pelo existencialista como um conjunto de coisas que, na verdade, não têm qualquer sentido de existir e, ainda assim, não podem deixar de “estar-aí”. E a própria existência humana é uma delas. Com efeito, apesar de ser necessária para nós, é, de acordo com a filosofia de Sartre, também contingente (CAXITO, 2018) e absurda neste sentido. A solução apresentada por Sartre, porém, não pretende abraçar o absurdo como sugere Camus; mas sim agir a partir da liberdade que o ser humano tem de escolher seu próprio projeto de ser, “pois se a existência humana precede a sua essência, o ser humano é livre para definir o seu próprio propósito na vida” (Ibidem, p.31).

A “Náusea” de Sartre, como descrita em seu romance de mesmo nome, seria o resultado da contingência existencialista. Ou seja, a compreensão de que as coisas existem sem necessidade e de que há no mundo uma falta de sentido generalizada. Falta de sentido que se estende, inclusive, para nossa própria existência: “A náusea, na concepção sartriana, é a experiência imediata do fato de que a existência do mundo e todas as coisas nele, incluindo do ser que experimenta, é contingente” (CAXITO, 2018, p.35).

Bernard-Henri Lévy, em seu livro *O século de Sartre* (2001, p.360), comenta as filosofias de Camus e de Sartre, respectivamente, apontando-as como: “[...] uma tradição que, de um lado, diz-nos que a natureza é boa, que basta segui-la para se ter uma vida boa e que o homem se define pelo lugar que nela ocupa – e uma outra que defende, pelo contrário, que a natureza é, não ‘má’, mas ‘hostil’ [...]”. Percepção (esta última) que notamos estar presente já na poesia de Baudelaire, demonstrando certa repulsa pela natureza. Lévy (2001) enfatiza que ambos os autores demonstram em suas ficções uma sensação vertiginosa para descrever a “exuberância furiosa da natureza” (LÉVY, 2001, p.245). E podemos ler em seu estudo sobre Baudelaire (SARTRE, 1972) a justificativa de Sartre no que concerne ao medo da natureza presente nas poesias de Baudelaire: “Se o homem tem medo no meio da natureza, é porque se sente envolvido numa imensa existência amorfa e gratuita que o transita inteiramente da sua gratuidade”<sup>162</sup>. O filósofo

---

<sup>162</sup> “Si l’homme prend peur au sein de la nature, c’est qu’il se sent pris dans une immense existence amorphe et gratuite qui le transit tout entier de sa gratuité”.

acrescenta, ainda, que é a partir desse sentimento de gratuidade que nasce o “divórcio” com o mundo e uma sensação de estrangeirismo. Pois, segundo ele, o homem “já não tem o seu lugar em lado nenhum, é colocado na terra, sem rumo, sem razão para ser como uma urze ou um tufo de vassoura<sup>163</sup>” (SARTRE, 1972, p.133, grifo do autor, tradução nossa).

A partir dessas observações, Sartre demonstra notar em suas leituras de Baudelaire essa sensação de “mal estar” que, de acordo com o existencialista, seria causada pela contingência de uma natureza avassaladora e incompreensível. Sentimento similar ao que será narrado pelo protagonista do romance sartriano *A Náusea*, escrito em 1938, Roquentin. Compreendemos, portanto, que esse divórcio entre ser humano e mundo, do qual fala Sartre sobre a obra de Camus (SARTRE, 2005), pode ser lido também nos poemas baudelairianos e é de suma importância para compreender a filosofia do autor. Isso porque, de acordo com Lévy (2001, p.276), esse filósofo existencialista não acredita no homem “uno”, mas sim em constante desacordo com o mundo: “os homens bem podem sonhar com a fusão [...]. Seus esforços são vãos. A solidão é irremediável”.

Como vimos anteriormente, Camus construiu em *L'étranger* (1942) um homem que desafia nossa compreensão ao demonstrar sua absurdidade com relação ao seu meio. Isso porque, ao chegar em uma “lucidez sem esperança” e perceber o caos de um universo sem sentido, o homem se sente um estrangeiro (SARTRE, 2005, p.119). Um aspecto similar, no que se refere à solidão e sentimento de estrangeirismo, pode ser percebido em muitas obras ficcionais sartrianas.

Como veremos posteriormente, a ideia de “não-pertencimento” e de “sentir-se só” permeará as obras estudadas neste trabalho e outras ainda escritas por Sartre. Sobre isso, Lévy (2001) faz uma observação bastante pertinente no que concerne às personagens dessas composições existencialistas: “de Roquentin a Goetz<sup>164</sup>, passando por Orestes, todos seus personagens da primeira época são homens sós que vemos passarem pela experiência das diversas formas do dilaceramento, da separação, do antagonismo” (LÉVY, 2001, p.277).

Algo que podemos observar de diferente entre o protagonista do romance sartriano e os protagonistas de seus dramas é que, diferentemente de personagens como Hugo, que tomam a decisão de agir em prol de uma causa que acreditam ser justa, Roquentin se sente

---

<sup>163</sup> “Il n’a plus sa place nulle part, il est posé sur la terre, sans but, sans raison d’être comme une bruyère ou une touffe de genêt” (grifo do autor).

<sup>164</sup> Roquentin e Goetz são personagens de obras ficcionais sartrianas: sendo Roquentin o protagonista de *La Nausée* e Goetz o protagonista de *Le Diable et le bon Dieu*. O autor cita, também, Orestes, protagonista de *Les mouches* a fim de demonstrar o caráter solitário e fragmentado dos personagens sartrianos em geral.

tão nauseado por sua própria existência que prefere evitar a ação. Compreendamos um pouco mais sobre esse personagem:

Roquentin é um escritor, está na cidade para pesquisar sobre o Marquês de Rollebon, bizarra personagem do século XVIII, cuja vida é matéria de seu livro; embora não se dedique ostensivamente à redação deste livro, é por esse trabalho que se instalou em Bouville e que segue todos os dias até a biblioteca: estudar a vida de Rollebon constitui-se como um dos poucos sentidos da vida de Roquentin. Mas escrever sobre Rollebon, a partir daquelas cartas que um dia roubara (não ele, Roquentin, mas um sujeito qualquer desse passado inexistente) dos Museus de Moscou? Escrever sobre aquele homem contingente, sem qualquer necessidade, cuja ligação com aquelas folhas amareladas – suas cartas – não era senão um outro acaso? Escrever sobre uma vida que, se tivera alguma “necessidade”, teria de ser fictícia, tentando costurar os fenômenos uns aos outros como se houvesse uma determinação irremediável a uni-los? (RUFINONI, 2008, p.205).

Assim, à medida que o personagem começa a perceber o absurdo de sua existência, ele passa a narrar a estranheza de sua relação com as coisas e com o mundo. Esse absurdo da existência que nos apresenta Roquentin não está, segundo o autor, nem no homem e nem no mundo; porém, uma vez que uma característica essencial do homem é “estar-no-mundo”, esse absurdo está inevitavelmente ligado à condição humana (Ibidem, p.119). E assim começa o romance, escrito como se fosse um diário de Roquentin sobre sua relação (ou falta dela) com o mundo que o cerca. Ele narra: “é preciso que diga como vejo esta, mesa, a rua, as pessoas, meu pacote de fumo, já que foi *isso* que mudou” (SARTRE, 2015, p.9). Essa frase de Roquentin condensa bastante bem a perspectiva fenomenológica, na qual é a consciência que “sai de si em direção aos objetos, e não os objetos que entram nela” (SOARES, 2005, p.16).

Desta forma, Sartre defende que, por não termos uma “vida interior”, tudo está fora: “não é em sabe-se lá qual retraimento que nos descobriremos: é na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens” (idem, p.57). Esta última sentença “homem entre os homens”, inclusive, se repetirá como uma autorreferência em várias de suas obras de ficção, sendo indicada nos textos como algo que esses protagonistas buscam: “je veux être un homme parmi les hommes” (SARTRE, 2005, p.498) diz Goetz, personagem de *Le diable et le bon Dieu*, em uma busca de fazer-se como ser humano atuante na sociedade. Também Orestes diz: “je veux être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes” (SARTRE, 1972, p.177), ao tentar fazer-se pertencente ao grupo humano.

Desta forma, notamos que o Humanismo de Nasty, por exemplo, se aproxima, no campo ideológico, do Humanismo do personagem do Autodidata de *La nausée* (1938),

posto que ambos demonstram determinado “amor” pela humanidade e se alegram ao sentir-se pertencente a ela – diferentemente de Roquentin e Goetz, que se sentem animais e bastardos; não-pertencentes. Esse humanismo que demonstra o Autodidata, no entanto, é visto de maneira crítica pelo protagonista do romance. Roquentin se enfurece quando o Autodidata diz “amar” os homens. Isto se justifica porque, de acordo com o personagem existencialista, não é com eles absolutamente que está se comovendo, mas com os símbolos que eles representam: “a Juventude do Homem, com o Amor do Homem e da Mulher, com a Voz Humana” (SARTRE, 2015, p.136). Coisas que, de acordo com ele, não existem: “[...]nada disso existe. Nem a Juventude, nem a Idade Madura, nem a Velhice, nem a Morte...” (Ibidem, p.137). Por isso, ele defende que esses ditos humanistas, ao invés de ocuparem-se com a pessoa em si, com rostos que podem ser “lidos” de fato, estão preocupados com as representações simbólicas dessas pessoas. Assim, ele declara: “Cegos humanistas! Aquele rosto é tão eloquente, tão claro - mas nunca suas almas sensíveis e abstratas se deixaram tocar pelo sentido de um rosto” (Ibidem, p.137).

Essa crítica que Sartre faz a esse tipo de humanismo está relacionado com o fato de sua própria visão de humanismo ser teorizada de maneira diferente. Bernard-Henri Lévy (2001, p.206) destaca em seus estudos que o humanismo sartriano, pautado na ideia de “um homem feito de todos os homens”, quer dizer que há em cada pessoa a “gama completa do humano”; ou seja, há mal na melhor pessoa e bem na pior pessoa. Por isso, há em cada ser humano a possibilidade de, pelo menos uma vez, se conduzir como um sujeito entre outros; homem entre os homens. Qualquer outro tipo de humanismo, a seu ver, é condenável.

Cada um desses personagens, como vimos, passa por um processo de alienação inicial, seguida de uma consciência de existir e, por fim, a perspectiva de fazer-se como um projeto de “vir-a-ser”. Isso confere aos personagens sartrianos o caráter existencialista do homem que deve não somente agir para construir-se, mas agir em pleno compromisso com sua liberdade para vivê-la plenamente e sem recorrer à “má-fé”.

Em seus estudos sobre as obras de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1976) apresenta uma reflexão bastante interessante no que concerne aos problemas existenciais apresentados pelos personagens da escritora. Ele observa em sua obra *O dorso do tigre* (1976) que o que tortura os indivíduos do romance de Clarice é o desejo de ser, de superar as aparências e ser completamente e definitivamente. Ele ressalta, porém, que realizar-se de tal maneira seria, entretanto, contraditório. Pois, “realizar essas possibilidades é dar-lhes forma e, conseqüentemente, expressá-las” (NUNES, 1976, p.132). Ele conclui, assim, que

o ser que acreditamos ser, na verdade, não é aquele que desejamos, mas aquele que a “expressão capta e constrói” e que nada mais é do que uma realidade provisória e mutável. Por isso, a relativa “falência da expressão” afeta constantemente a comunicação entre os homens. Sobre isso, o estudioso destaca a seguinte ideia: “Não nos comunicamos plenamente de ser para ser, segundo o ideal da reciprocidade das consciências. Cada qual está se construindo, cada qual está fabricando, com o auxílio de palavras velhas ou novas, a ideia de si mesmos” (Ibidem, p. 133).

Partindo desse pressuposto, compreendemos a intensa vontade dos protagonistas de Sartre de serem “homens entre os homens” e a sensação de frustração ao se perceberem sós em sua jornada. Pois, se cada indivíduo está em seu processo individual de construção, o conflito reside na falha de comunicação entre eles, de maneira que resta aos protagonistas sartrianos a sensação de não-pertencimento.

Para Roquentin a única saída para evitar a náusea encontra-se nas artes, como quando pensa na música *Some of these days* que toca no café que frequenta ou quando expressa seu desejo de escrever uma obra no encerramento do livro. Sobre esse tópico, vejamos as explicações de Priscila Rufinoni (2008, p.206) no que se refere às observações de Roquentin relacionadas à música:

A música não existe, existem o disco, a velha vitrola, o ar em que vibram os sons, o compositor, a cantora; mas a música, [...] é um “não-existente”, é essencial. A música é. E, nesse absoluto que é a música, o compositor e a cantora que emprestaram sua existência a essa essência, como aqueles homens-imagem do museu, podem ser salvos do absurdo do nada. [...]Ao tornar atual este “não-existente”, ao presentificar tudo o que antes não era senão o nada como o passado, Roquentin pode suprimir a atualidade incômoda e inútil do real.

Isso porque a música é retratada nessa cena como expressão da relação entre o irreal e o real. Sobre isso, o estudioso Daniel Mello (2017, p.35-36) explica que, apesar da presença material do disco de plástico, da vitrola e dos sons produzidos pela vibração do ar, a música em si não deve ser confundida com esse viés: “Ela, [...] está em outro lugar. Ela, como é dito, não pode sofrer as investidas do mundo real, precisamente por ser produção a partir do real, mas que encontra no irreal sua realização”. Mello nos aponta também uma importante reflexão sobre a criação artística e nossa relação com o mundo: a de que o ser humano produz a obra de arte a fim de ser, enfim, essencial para a existência do objeto estético; invertendo, assim, a ordem material na qual os homens exploram o mundo, mas não são essenciais para sua existência. Eis, portanto, algumas possibilidades por meio das quais podemos avaliar a perspectiva de Roquentin com relação à música e o

fato de ela, ao menos naquele momento, sanar sua Náusea; já que é ela que o “transporta” para um outro estado, um estado de felicidade: “Il y a un autre bonheur : au-dehors, il y a cette bande d'acier, l'étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part, et le refuse et le déchire de ses sèches petites pointes ; il y a un autre temps<sup>165</sup>” (SARTRE, 1974, p.39)

A arte em *La Nausée* (1938) é, portanto, a representação dessa tentativa de alcançar o absoluto. Um estado de estabilidade que o ser humano, em sua condição sócio-histórica limitada, não consegue. Precisamente porque, segundo Mayara Moreira (2012, p.13), “a arte é propriamente esse movimento em direção ao ser, mas segue a recaída no nada, na liberdade, ela é essa busca incessante e impossível de ser realizada”.

Sobre a vontade de Roquentin de criar um romance, Priscila Rufinoni (2008, p.206) esclarece, ainda, que “criar um romance também é negar o real por meio daquela consciência imaginante que põe o inexistente essencial”. Por isso, o personagem nos narra nesses breves momentos em que a Náusea é vencida - ainda que momentaneamente - pela arte, que mesmo a arte sem pretensões ideológicas podem contribuir para uma breve aniquilação da contingência.

Assim, o ato literário aqui não é assumido como uma tese pretensiosa e ideológica ou como uma total alienação do momento histórico por meio de uma “arte pela arte”, mas antes

como um recuo ante a liberdade plena que a descoberta da total contingência lhe descortinara. Essa abstração de que é vítima Roquentin – a Arte –, assim como todas as demais abstrações – o Homem, a Humanidade –, não são senão formas de mascarar a necessidade do escritor de fazer escolhas, de situar-se em sua época; transpassada pela historicidade, a obra de um autor é ação, é liberdade e visa à liberdade do leitor (RUFINONI, 2008, p.207).

Em um outro momento do romance sartriano (SARTRE, 2015, p.148), o protagonista Roquentin - em um dos episódios em que reflete sobre a existência - declara:

O essencial é a contingência [...]. Existir é simplesmente *estar aqui* [...]. Creio que há pessoas que compreenderam isso. Só que tentaram superar essa contingência inventando um ser necessário e causa de si próprio. Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita. Tudo é gratuito: esse jardim, essa cidade e eu próprio (grifos do autor).

---

<sup>165</sup> “Há outra felicidade: lá fora, há esta banda de aço, a duração estreita da música, que atravessa o nosso tempo, recusa-o e rasga-o com os seus espetinhos secos; há outro tempo” (tradução nossa).

A partir desse trecho, podemos perceber a comunicabilidade que ocorre entre as obras ficcionais e muitas das concepções existencialistas do autor. Começamos observando que o entendimento de contingência empregada no romance comunica uma condição que é inerente ao ser humano na visão de Sartre, de maneira que, ainda que o indivíduo seja livre para fazer-se enquanto tal e agir de acordo com suas escolhas, há situações que variam - como o momento histórico em que nasce - e outras que não variam, como a necessidade de “estar no mundo, de lutar, de viver com os outros e de ser mortal” (SARTRE, 1962, p.216). Por isso, a humanidade tem poder de escolher muitas coisas, mas não escolhe nascer ou morrer e tampouco onde e quando tais eventos ocorrem.

Essa contingência, também chamada de “situação” – como vimos anteriormente ao comentarmos as características do teatro de Sartre -, tem caráter gratuito e é o próprio absoluto da existência, como declara Roquentin no trecho mencionado anteriormente. Por isso, podemos relacionar, de certa forma, o absurdo que permeia a relação entre o protagonista e o mundo em Camus e a sensação de Náusea sentida por Roquentin ao relacionar-se com o mundo depois de sua visão sobre ele ter mudado.

Ao passo que esses personagens de Sartre conhecem sua liberdade, percebem também sua solidão. Pois o ser humano está fadado a *existir* e existir somente entre os homens. Isso porque esses personagens compreenderam que, ao perceberem *de fato* sua existência - essa que para além de qualquer papel que representamos socialmente surgiu “par hasard<sup>166</sup>”, como declara Roquentin (SARTRE, 2015, p.122) - percebem, ao mesmo tempo, sua solidão e a necessidade de construir seu próprio caminho para, enfim, construir-se enquanto ser humano: “não temos nem atrás de nós, nem diante de nós, no domínio luminoso dos valores, justificações ou desculpas. Estamos sós e sem desculpas [...]. O homem está condenado a ser livre.” (SARTRE, 1962, p.193-194).

Destarte, ainda que as escolhas humanas não sejam aleatórias – posto que nossa condição humana pressupõe responsabilidade - a existência, por outro lado, o é. Pois não foi uma opção nossa nascer ou morrer. Refletindo sobre a existência das árvores, como exemplo, Roquentin verifica que “ils n’avaient pas envie d'exister, seulement ils ne pouvaient pas s'en empêcher<sup>167</sup>”. Desta maneira, ele conclui que “tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre<sup>168</sup>” (SARTRE, 1938, p.188). A existência é, portanto, absurda. Pois, uma vez que não há qualquer razão para que as coisas

---

<sup>166</sup> “Por acaso”.

<sup>167</sup> “Eles não queriam existir, só que não podiam evitar”(tradução nossa).

<sup>168</sup> “Tudo o que existe nasce sem razão, é prolongado pela fraqueza e morre por acaso” (tradução nossa).

existam e, por outro lado, elas não podem deixar de existir, a percepção dessa contingência não pode ser outra senão a de um absurdo:

[...]aucun être nécessaire ne peut expliquer l'existence: la contingence n'est pas un faux semblant, une apparence qu'on peut dissiper; c'est l'absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même<sup>169</sup> (SARTRE, 1938, p.185)

É a partir dessa consciência repentina da gratuidade da existência, portanto, que Roquentin justifica sua Náusea: “Quand il arrive qu'on s'en rende compte, ça vous tourne le coeur et tout se met à flotter, comme l'autre soir, au Rendez-vous des Cheminots: voilà la Nausée<sup>170</sup>” (SARTRE, 1938, p.185).

Assim, ainda que os personagens sintam a angústia de estarem sós e percebam-se responsáveis por todos quando escolhem agir, ele *existe*. É sua própria liberdade: “Existo – o mundo existe – e sei que o mundo existe. Isso é tudo” (idem, 2015, p.139). E, apesar do absurdo da existência, a humanidade detém secretamente o poder de realizar sua própria ação, seu ato e construir seu caminho. Vejamos este diálogo entre o pedagogo e Orestes em *Les mouches* (idem, 1972, p.122-123):

LE PÉDAGOGUE - Que faites-vous de la culture, monsieur? [...]Ne vous ai-je pas fait, de bonne heure, lire tous les livres pour vous familiariser avec la diversité des opinions humaines et parcourir cent États, en vous remontrant en chaque circonstance comme c'est chose variable que les mœurs des hommes? A présent vous voilà jeune, riche et beau, avisé comme un vieillard, affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements et sachant qu'il ne faut jamais s'engager, un homme supérieur [...].

ORESTE - [...] tu m'as laissé la liberté de ces fils que le vent arrache aux toiles d'araignée [...]; je ne pèse pas plus qu'un fil et je vis en l'air. [...] Il y a des hommes qui naissent engagés: ils n'ont pas le choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, *leur acte* [...]<sup>171</sup>.

<sup>169</sup> “[...] nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é um falso pretexto, uma aparência que pode ser dissipada; é o absoluto, portanto, a gratuidade perfeita. Tudo é gratuito, este jardim, esta cidade e eu” (tradução nossa).

<sup>170</sup> “Quando acontece que percebemos isso, ele vira seu coração e tudo começa a flutuar, como outra noite, no Rendez-vous des Cheminots: aí está a náusea” (tradução nossa).

<sup>171</sup> O PEDAGOGO – O que você faz com a cultura, senhor? [...] Eu não fiz você, desde o início, ler todos os livros para se familiarizar com a diversidade das opiniões humanas e viajar através de cem Estados, mostrando-lhe cada circunstância, como é variável os costumes dos homens? Agora você é jovem, rico e bonito, sábio como um idoso, livre de todas as servidões e todas as crenças, sem família, sem pátria, sem religião, sem profissão, livre para todos os compromissos e sabendo que nunca deve se comprometer, é um homem superior [...]./ ORESTE – [...] você me deixou a liberdade daqueles filhos que o vento arranca das teias de aranha [...];Eu peso não mais do que um fio e eu vivo no ar. [...] Há homens que nascem comprometidos: eles não têm escolha, eles foram jogados no caminho, no final da estrada há um ato que os atinge, seu ato. [...]

Eis, pois, representadas por meio desses personagens as ideias de responsabilidade e angústia humanas apresentadas por Sartre em *O existencialismo é um Humanismo* (1962, p.240), no qual diz: “De fato, a angústia é, na minha opinião, a ausência total de justificação e ao mesmo tempo a responsabilidade relativamente a todos”. Ou seja, o mesmo conceito apresentado pelos personagens que percebem a total falta de justificação para sua própria existência e que, por perceberem-se sozinhos em sua humanidade, precisam assumir a responsabilidade pela própria existência e a existência de todos os outros homens. É por isso que os personagens sartrianos sentem-se isolados ao conhecerem a verdade sobre sua existência absurda e sentem, ao mesmo tempo, a necessidade de ser “homem entre os homens”, de construir-se enquanto parte de uma comunidade humana e histórica apesar de tudo.

Verificamos, assim, que o que o herói sartriano busca é desvencilhar-se da má-fé e formar-se por meio de *seu* próprio ato, ciente de sua própria liberdade para construir-se como projeto: “O homem faz-se; não está realizado logo de início, faz-se escolhendo a sua moral, e a pressão das circunstâncias é tal que não pode deixar de escolher uma. Não definimos o homem senão em relação a um compromisso” (idem, 1962, p. 223-224). Por isso, como apontamos anteriormente, muitos dos personagens sartrianos que tentam desvencilhar-se de sua responsabilidade de escolha e de ação, acabam percebendo que isso não é possível, pois, devido à seu compromisso humano, ainda que optem por não escolher, estão escolhendo de alguma forma. Um exemplo disso é o Heinrich de *Le diable et le bon Dieu* (2005), que nota com pesar que, ao mesmo tempo em que calava-se e tentava desviar-se da existência por meio de uma suposta fé em Deus, ele ignorava as reais necessidades humanas e também matava. Matava o povo pelo silêncio: “Je me taisais! Bouche cousue, dents serrées: ils crevaient comme des mouches et je me taisais. Quand ils voulaient du pain, j’arrivais avec le crucifix. Tu crois que ça se mange, le crucifix?”<sup>172</sup> (SARTRE, 2005, p.393).

Sartre procura, por meio de seu empreendimento ficcional, expor as diversas máscaras sociais que utilizamos enquanto seres humanos que procuram se auto afirmar enquanto indivíduos entre os homens. Como Orestes, o estrangeiro que mata a mãe para se sentir pertencente à sua cidade natal (*Les mouches*, 1943); Goetz, que passa de mau para bom e acaba por “matar Deus” ao ver que seus empreendimentos eram inúteis (*Le Diable et le Bon Dieu*, 1951); e Roquentin, personagem de *A Náusea* (2015), que nos esclarece

---

<sup>172</sup> “Eu fiquei em silêncio! Boca costurada, dentes cerrados: eles morriam como moscas e eu fiquei em silêncio. Quando eles queriam pão, eu chegava com o crucifixo. Você acha que pode ser comida, o crucifixo?”(tradução nossa).

que “ils ont chacun leur petit entêtement personnel qui les empêche de s'apercevoir qu'ils existent<sup>173</sup>” (SARTRE, 2015, p.158).

Notemos assim, que, da mesma maneira que Electra afirma para Orestes que, independente do que fizesse, ele jamais seria considerado membro daquela comunidade, também Nasty priva Goetz de sentir-se parte da população pobre de Worms. Pois ambos são como “estrangeiros” para o povo e não compartilham verdadeiramente suas dores. Orestes declara ao povo de Argos: “J'étais venu réclamer mon royaume et vous m'avez repoussé parce que je n'étais pas des vôtres<sup>174</sup>” (SARTRE, 1972, p.246), enquanto Goetz, em certo ponto da trama, assume que, apesar de seus esforços para ser amado pelo povo, suas palavras e atitudes não ressoam em sua alma: “rien, je sonne creux<sup>175</sup>” (idem, p.450). Desta maneira, em uma tentativa desesperada de fazer-se símbolo de bondade, assim como fizera ao jogar os dados, Goetz encena um milagre a fim de provar que é “ouvido” por Deus. Como se fosse uma espécie de eleito para fazer o bem. Mesmo que tudo não passe de uma farsa, ele acredita finalmente ter ganhado o amor da população que sofre: “Il sont à moi. Enfin!<sup>176</sup>”.

Todas essas ações, enfim, se provam inúteis quando o personagem compreende que Bem e Mal são somente ideias, e que nada mais existe além dos homens. Da mesma forma Heinrich, personagem de *Le diable et le bon Dieu* (1951), finge amar os pobres quando, na verdade, os odeia por saber que não pode sentir o que sentem: “Pourquoi souffrent-ils toujours tellement plus que je ne pourrai jamais souffrir?<sup>177</sup>” (SARTRE, 2005, p. 57). Situação semelhante pode ser lida em *Les mains sales* (1948) por meio de uma cena na qual Hugo, protagonista da peça, expressa sua frustração ao tentar ser reconhecido como igual pelos outros membros do partido: “J'ai lutté, je me suis humilié, j'ai tout fait pour qu'ils oublient, je leur ai répété que je les aimais, que je les enviais, que je les admirais. Rien à faire!<sup>178</sup>” (SARTRE, 2005, p.284). Hilda também lembra a Goetz que o general não será jamais como aqueles soldados que creem nas bênçãos de uma feiticeira antes de ir à batalha: “Ni meilleur ni pire: autre<sup>179</sup>”, diz ela. Ao que Goetz responde: “J'ai tué Dieu

<sup>173</sup> “Cada um deles tem sua própria obstinação pessoal que os impede de perceber que existem” (tradução nossa).

<sup>174</sup> “Eu vim para reivindicar meu reino e vocês me afastaram porque eu não era um de vocês” (tradução nossa).

<sup>175</sup> “Nada, eu soo oco” (tradução nossa).

<sup>176</sup> “Eles são meus. Finalmente!” (tradução nossa).

<sup>177</sup> “Por que eles sempre sofrem muito mais do que eu jamais posso sofrer?”

<sup>178</sup> “Lutei, me humilhei, fiz de tudo para que esquecessem, disse que os amava, que os invejava, que os admirava. Nada a fazer!”

<sup>179</sup> “Nem melhor nem pior: outro” (tradução nossa).

parce qu'il me séparait des hommes et voici que sa mort m'isole encore plus sûrement<sup>180</sup>”, demonstrando, uma vez mais, a solidão e a angústia do herói sartriano.

Assim, os personagens de Jean-Paul Sartre buscam ser “homem entre os homens”. Isto porque, “ao escolher-se a si próprio, ele [o homem] escolhe todos os homens” (SARTRE, 1950, p.185). Em outras palavras, o próprio projeto de existência de um indivíduo é construído com base em uma imagem do que ele acredita que um homem deve ser. Portanto, mesmo que os seres humanos sejam inerentemente livres, suas escolhas não são arbitrarias. Essa capacidade de autodefinição no existencialismo sartriano é simultaneamente liberdade e angústia, pois ao agir, é necessário assumir a responsabilidade por nossas ações como seres humanos, e conseqüentemente, pela ação de todos os outros seres humanos.

A postura combativa do Orestes de Sartre, por exemplo, é adquirida no decorrer da peça. Ou seja, enquanto o herói projeta aquilo que quer ser. Vemos, portanto, em *Les mouches* (1972) um movimento que vai da passividade de um estrangeiro ou, nas palavras de Bentley (1991), de uma “atitude sofisticadamente distante” de Orestes para uma participação passional por meio da qual realiza o assassinio da mãe e do tirano. Isso porque, como notamos ao longo do drama, apesar de ter nascido em Argos, Orestes não se sente pertencente à um lugar atormentado pelos fantasmas de seus próprios remorsos: “je m'en moque; je ne suis pas d'ici”<sup>181</sup> (SARTRE, 1972, p.115); aliás, ele não se sente pertencente a parte alguma. No entanto, é isso que almeja. Orestes quer seguir seu “próprio caminho”, porque o caminho dos outros pertencem aos outros (Ibidem, p.210); e porque ele é um indivíduo e “chaque homme doit inventer son chemin”<sup>182</sup> (Ibidem, p.237). Assim, mais do que sentir-se membro de Argos, o herói sartriano quer sentir-se parte da comunidade humana.

Esse mesmo fardo da responsabilidade pela existência que carrega o personagem de Orestes é sentida por Roquentin em *A náusea* (SARTRE, 1938, p.186) quando diz: “L'existence n'est pas quelque chose qui se laisse penser de loin: il faut que ça vous envahisse brusquement, que ça s'arrête sur vous, que ça pèse lourd sur votre coeur une grosse bête immobile – ou alors il n'y a plus rien du tout”<sup>183</sup>. Também Goetz, personagem da peça *Le diable et le bon Dieu* (2005), ao perceber-se livre e único responsável por sua

<sup>180</sup> “Matei Deus porque ele me separou dos homens e agora sua morte me isola ainda mais certamente.”

<sup>181</sup> “Não me importo, não sou daqui” (tradução nossa)

<sup>182</sup> “Cada homem deve inventar seu caminho” (tradução nossa)

<sup>183</sup> “A existência não é algo que possa ser pensado de longe: ela deve invadir você de repente, deve parar em você, deve pesar pesadamente em seu coração uma grande besta imóvel – ou não há nada” (tradução nossa)

existência, declara: “Plus moyen d’échapper aux hommes. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l’orgueil. Il n’y a que des hommes” (SARTRE, 2005, p.495).

Por isso, ideias como não pertencimento, solidão, exílio e uma vontade de “fazer-se”, de construir-se enquanto projeto de *vir-a-ser* são expressas de maneira notável nas ficções sartrianas. Tomemos como exemplo a sensação de “estrangeirismo” que transmitem os protagonistas existencialistas, que, independentemente de serem estrangeiros de fato ou não, transmitem seus sentimentos de não pertencimento ao local em que se encontram e/ou ao grupo de pessoas que os rodeiam: Roquentin, em *La Nausée* (1938), por exemplo, diz, pouco depois de ter escolhido dar um passeio por entre as ruas de Bouville: “je sentais l’après-midi dans tout mon corps alourdi. Pas mon après-midi: la leur<sup>184</sup>” (SARTRE, 1938, p.77, grifo nosso). Em outro momento, ele declara: “Je me demandais, un instant, si je n’allais pas aimer les hommes. Mais, après tout, c’était leur dimanche et non le mien<sup>185</sup>” (Ibidem, p.81, grifo nosso). Roquentin demonstra com essas reflexões, um sentimento de não-pertencimento, não somente à cidade de Bouville, mas também ao ambiente humano em que se encontra.

O personagem de *La Nausée* sente-se, de certa forma, apartado desse grupo de pessoas que se preocupa apenas em desempenhar suas funções sociais dia após dia, sem que sequer saibam que *existem*. Por isso, em muitas das cenas dramáticas sartrianas, vemos menções à “falsidade” de alguns cenários e gestos. Destacar essa impressão de artificialidade é uma forma de demonstrar esse incômodo do existencialista no que concerne ao que parece a ele uma falsa harmonia entre homem e mundo. Como primeiro exemplo, tomemos o personagem de Goetz, que, uma vez ciente do absurdo de sua existência, declara em determinado momento: “Ainsi donc tout n’était que mensonge et comédie? Je n’ai pas agi: j’ai fait des gestes<sup>186</sup>” (SARTRE, 2005, p.491). Além disso, considerado bastardo e carregando consigo todos os preceitos sociais que estigmatizam esta condição desde o nascimento, Goetz sempre se sentiu à parte da sociedade que observava. Isso porque pareciam estar desempenhando papéis aos quais ele não pertencia. Acreditando que Heinrich vivia sob a mesma sensação, ele compartilha com o padre a seguinte reflexão:

Nous ne *sommes* pas et nous *n’avons* rien. Tous les enfants légitimes peuvent jouir de la terre sans payer. Pas toi, pas moi. Depuis mon enfance, je regarde le

<sup>184</sup> “Senti a tarde em todo meu corpo pesado. Não a minha tarde, *a deles*” (tradução nossa).

<sup>185</sup> “Eu me perguntei, por um momento, se eu não iria amar os homens. Mas, afinal, era o domingo deles e não o meu” (tradução nossa).

<sup>186</sup> “Então tudo era apenas uma mentira e uma comédia? Eu não agi: eu fiz gestos” (tradução nossa).

monde par un trou de la serrure: c'est un beau petit œuf bien plein où chacun occupe la place qui lui est assignée, mais je peux t'affirmer que nous ne sommes pas dedans <sup>187</sup> (SARTRE, 2005, p.403, grifos do autor).

Essa alusão a “papéis desempenhados em uma comédia” nos remete à ideia de seres existentes que, por sua vez, não reconhecem de fato sua existência como tal, mas como uma representação falsa e alienada de interpretação de condutas sociais e culturais.

Em um episódio em um restaurante, o personagem existencialista Roquentin se questiona sobre qual seria o motivo de estar ali e porque as pessoas estariam tão preocupadas em “desempenhar seus papéis”. Decerto, tais pessoas não sabiam que existiam. Escondiam sua verdadeira existência, ou melhor, a consciência de sua existência, em atos banais do cotidiano. Pois, como nos afirma Kristeva (2000, p.276-277), “a existência é o que resiste à representação, o que se esquivou dela”. Roquentin, por sua vez, percebendo isso, sente-se repugnado com a situação e definitivamente não pertencente a ela:

Je parcours la salle du regard, et un violent dégoût m'envahit. Que fais-je ici? Qu'ai-je été me mêler de discourir sur l'humanisme? Pourquoi ces gens sont-ils là? Pourquoi mangent-ils? C'est vrai qu'ils ne savent pas, eux, qu'ils existent. J'ai envie de partir, de m'en aller quelque part ou je serais vraiment à ma place, ou je m'emboîterais... Mais ma place n'est nulle part; je suis de trop <sup>188</sup> (SARTRE, 1974, p.172).

Mais uma vez, cabe observar a sensação constante nos personagens dramáticos de Sartre de deslocamento de uma realidade que lhe parece falsa e com papéis a desempenhar. Outra vez, vemos a tensão entre contingência e liberdade que permeiam as tragédias da liberdade de Sartre.

Também Orestes compartilha esse sentimento existencialista de não-pertencimento a lugar algum e diz estar sobre “o calor dos outros” na cidade de Argos (comentário semelhante aos de Roquentin sobre as tardes e domingos “deles”): “Allons-nous-en, Pédagogue; est-ce que tu ne comprends pas que nous sommes en train de croupir dans le *chaleur des autres*? <sup>189</sup> (SARTRE, 1972, p.125, grifo nosso).

<sup>187</sup> “Não somos e não temos nada. Todos os filhos legítimos podem usufruir da terra sem pagar. Não você, não eu. Desde criança, olho o mundo através do buraco da fechadura: é um lindo ovinho cheio onde cada um ocupa o lugar que lhe é atribuído, mas posso afirmar que não estamos nele” (Tradução nossa).

<sup>188</sup> “Perco a sala com o olhar e uma repugnância violenta me invade. Que estou fazendo aqui? [...] Por que essas pessoas estão aqui? Por que comem? É verdade que elas não sabem que existem. Sinto vontade de ir embora, de ir a algum lugar onde pudesse estar realmente em meu lugar, onde me encaixasse...mas meu lugar não é em parte alguma; eu estou sobrando” (Tradução nossa).

<sup>189</sup> “Vamos, Pedagogo; você não entende que estamos definhando no calor dos outros?” (Tradução nossa).

Júlia Kristeva (2000, p.276) nos aponta em seus estudos que essa solidão ontológica que carrega os personagens sartrianos são parte da estranheza do ser. Sobre isso, ela discorre: “O ser é radicalmente estrangeiro: sua ligação e a comunicação não lhe são de nenhuma valia diante da estranheza inassimilável dessa existência, desse estado limite experimentado por aquele que, por fim, se libertou das contingências”.

Por isso, esse Orestes sartriano, feito cético por seu pedagogo e sem conseguir encontrar em seus estudos e viagens algo que pudesse chamar de “seu”, que o pertença de fato, procura em sua cidade natal algo do qual fazer parte. Ele é o que Igor Silva Alves (2006, p. 85) chama de um “bastardo” de Sartre, assim como o é explicitamente Goetz: um ser deslocado do convívio social, que vê o mundo de fora e não encontra espaço nessa “totalidade ‘bem organizada’ que é o mundo”. Uma falsa organização que serve principalmente para mascarar a verdadeira existência e a sua feiura<sup>190</sup>.

Goetz, protagonista da peça *O diabo e o bom Deus* (1974), expressa de maneira literal essa sensação de “bastardia” no conceito de Alves (2006). O fato de ser chamado de “bastardo” mais de uma vez na peça nos remete, não somente ao bastardo no sentido de um “filho que foi gerado e nasceu fruto de uma relação fora do casamento”<sup>191</sup>, mas também a uma espécie de condição que o limita a um certo convívio histórico-social do qual não pode esquivar-se, ao mesmo tempo em que não se sente pertencente a ele. É a representação de alguém que não aceita desempenhar os papéis sociais que lhe são impostos sem antes ter a plena consciência de sua liberdade de exercê-los ou não.

Desta maneira, tendo nascido em Argos e sido criado em outra cidade, Orestes é ao mesmo tempo de Argos e não é: “nada nessa cidade pertence a suas lembranças, ele é um homem que todos os homens ignoram” (Ibidem). Mesmo estando em seu lugar de origem, então, ele se sente um estrangeiro; pois, com sua “impertinente innocence”, não pode compartilhar dos sofrimentos e remorsos da cidade, o que Electra faz questão de lembrar: “Demeurerais-tu cent ans parmi nous, tu ne serais jamais qu’un étranger, plus seul que sur une grande route”<sup>192</sup> (SARTRE, 1972, p.177-178).

Para demonstrar outro exemplo dessa “bastardia” sartriana, vejamos a situação de Roquentin em determinado momento de *La Nausée*: ainda no restaurante e tomado pela Náusea – que seria, segundo descreve, essa “evidência ofuscante” da existência (idem,

<sup>190</sup> Nas últimas páginas de *A Náusea*, Roquentin parece sentir-se em comunhão com a “feiura do mundo”: “Tão feia a própria existência do mundo, que eu me sentia à vontade, em família” (SARTRE, 2015, p.194)

<sup>191</sup> BASTARDO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, set 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/bastardo/>>. Acesso em: 15 mar 2022.

<sup>192</sup> “Demore cem anos entre nós e nunca será mais do que um estrangeiro, mais sozinho do que em uma grande estrada” (tradução nossa)

p.139) – Roquentin percebe ser “capaz de fazer qualquer coisa” (idem, p.140). Mas observa que, para isso, seria necessário um “gesto”, “dar origem a um acontecimento supérfluo”, coisa que não está disposto a fazer, pois “fazer alguma coisa é criar existência – e já há existência suficiente sem isso” (idem, p.193). Naquele momento, Roquentin percebe ser diferente daqueles que o cercam e o olham assustados, pois ele já não compartilha do mesmo jogo de encenação que mascara a própria existência. Por essa razão, ele declara: “Pensavam que eu era como eles, que eu era um homem, e os enganei. De repente perdi minha aparência de homem e eles viram um caranguejo que fugia, recuando, dessa sala humana. Agora o intruso desmascarado fugiu [...]”. Essa animalização de si mesmo como uma forma de demonstrar sua falta de identificação com os outros homens nos remete à condição do protagonista de *Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, o caixeiro-viajante Gregor Samsa, que acorda um dia transformado em inseto. É certo que a “transformação” de Roquentin não acontece de forma literal como em Kafka, mas ela é sentida de forma parecida pelo personagem, que sente como se tivesse se transmutado para um estado animal.

### 3.5 A Ressignificação Do Inferno Por Sartre

#### 3.5.1 Ambientação do Inferno e Personagens de *Huis Clos*

Em *Huis Clos*, peça de Jean-Paul Sartre escrita em 1944, o autor traz como cenário de seu teatro de situações o inferno. O curioso, porém, é que o fato de os personagens estarem no inferno não é mencionado num primeiro momento. As falas da peça são construídas até certo ponto com o recurso linguístico da elipse (CESERANI, 2006), no qual se ocultam informações, deixando-as menos claras e proporcionando ao leitor a sensação de mistério e incerteza. Sartre menciona, inclusive, o uso da elipse como um recurso promissor ao comentar o estilo dramático em *Un théâtre de Situations* (1973, p.34): “Deve sempre faltar em um texto uma parte que expressa plenamente o pensamento do ator; esta deve ser expressa através de gestos [...]”<sup>193</sup>.

Sabemos, por exemplo, que Garcin (o primeiro personagem que aparece na peça) entra no salão levado por um criado. O diálogo que se dá em seguida é misterioso, vago e repleto de reticências:

---

<sup>193</sup> “Il doit toujours manquer dans un texte une partie qui exprimerait complètement la pensée de l’acteur; celle-ci doit être exprimée par les gestes”.

GARCIN - (*que entra e olha em torno*) – Pois é.  
 O CRIADO – Pois é.  
 GARCIN – Então é assim ...  
 O CRIADO – É assim.  
 GARCIN – Acho... Acho que com o tempo a gente se acostuma com os móveis. [...]  
 (SARTRE, 1950, p. 11).

O ambiente de mistério continua na página seguinte com reticências e palavras vagas como “isto”, “lá” e “aqui”, deixando, porém, pequenas pistas ao leitor:

GARCIN (*olha em torno*) - Em todo caso, por essa eu não esperava...  
 Não me diga que não sabe o que se diz por lá!  
 O CRIADO – Sobre o quê?  
 GARCIN – Quer dizer... (*Num gesto vago e largo*) sobre isto tudo.  
 O CRIADO – Acreditar nessas tolices! Gente que nunca pôs os pés aqui. Se ao menos já estivessem estado por aqui.  
 (SARTRE, 1950, p. 12)

Durante as primeiras páginas dessa peça, é possível notar uma ambientação que nos remete a uma constante espera. Essa expectativa angustiante é sugerida no campo da linguagem pelas numerosas reticências e por frases como “ainda não começamos a sofrer”; “o que é que vai acontecer? Não sei, estou esperando” (Ibidem, p.21); “o que é que eles esperam? Não sei. Mas esperam” (Ibidem, p.29) e “Qualquer coisa tem que me acontecer” (Ibidem, p.29).

Essa tensão que encontramos na espera de algo que não vem, mas que, apesar disso, aguardamos apreensivos, nos remete ao tédio existencial mencionado por Sartre em algumas de suas obras ficcionais; essa “dor monótona” (SARTRE, 2015, p.21) que o homem não pode evitar por estar atado a ela, e que, no entanto, carece de sentido.

O ambiente de *Entre Quatro Paredes*, mesmo sendo uma sala comum num aspecto geral, é um importante elemento para a configuração do inferno na perspectiva sartriana. Pois, num primeiro momento, nós leitores também nos mantemos em estado de alerta, na espera de que algo horrendo ou extraordinário possa vir a acontecer às três personagens. Somos levados a descobrir com eles, depois de longos momentos “torturados” pela incerteza, que “o inferno são os outros” e não uma tortura física. O inferno na perspectiva existencialista de Sartre é, portanto, se perceber constantemente observado e responsável por si e pelos outros sem qualquer outro aparato que não a própria existência.

Subvertendo as expectativas atreladas às crenças religiosas (em especial à católica), no inferno construído por Sartre não há seres místicos com chifres ou torturadores que

punam impiedosamente os pecadores que ali residem. O que se apresenta, no lugar disso, é uma sala comum “estilo Segundo Império”, na qual há uma luz constantemente acesa, uma ausência total de espelhos e três completos estranhos. Eis a construção do inferno de Sartre. Contamos, portanto, com três personagens na composição dessa obra. Garcin, o primeiro a chegar na “acomodação”, é aquele que irá nos introduzir no espaço. Por meio do diálogo com o funcionário que o acompanha, ele tenta compreender, juntamente com o leitor, a dinâmica que se impõe nesse local novo e desconhecido. Por conta disso, situações inusitadas surgem quando Garcin pergunta, por exemplo, por sua escova de dentes:

[...] Qu'est-ce que vous voulez, tous les clients posent la même question. Ils s'amènent: 'Où sont les pails?'. À ce moment-là, je vous jure qu'ils ne songent pas à faire leur toilette. Et puis, dès qu'on les a rassurés, voilà la brosse à dents. Mais, pour l'amour de Dieu, est-ce que vous ne pouvez pas réfléchir? Car enfin, je vous le demande, *pourquoi* vous brosseriez-vous les dents?<sup>194</sup> (SARTRE, 1972, p.16, grifo do autor)

Vemos nessa cena introdutória, portanto, uma maneira irreverente de colocar em perspectiva o que consideramos como essencial em nossas rotinas, mas que, em determinados contextos, não teriam qualquer relevância. Por isso, o rapaz diz que, amedrontadas, as pessoas que chegam no inferno questionam primeiro “onde estão as estacas?”, se referindo à tortura. Tão logo são tranquilizadas com relação a isso, porém, voltam a seu estado de superficialidade, se ocupando de coisas mundanas como a escova de dentes. Eis uma demonstração, já nas primeiras páginas da peça, de como nossos hábitos rotineiros mais simples nos moldam e o quanto é difícil nos desvinciliarmos de nossas premissas sociais e morais, mesmo em um lugar na qual tais premissas não fazem mais sentido, como em um “pós-morte”. Por isso, também nas primeiras páginas, Garcin tenta demonstrar altivez, mesmo não tendo mais qualquer motivo para fazê-lo; como se fosse de fato uma espécie de hábito social: “(GARCIN - *frappant sur le bras du fauteuil avec colère*) Je vous prie de m'épargner vos familiarités. Je n'ignore rien de ma position, mais je ne supporterai pas que vous...<sup>195</sup>” (SARTRE, 1972, p.15)

Outras observações do ambiente feitas por Garcin são de suma importância para a construção da aclimação da peça e do desenvolvimento dos conflitos que nos serão apresentados por meio dos personagens. Ele observa também que não há no ambiente nada

<sup>194</sup> “[...] O que você quer, todos os clientes fazem a mesma pergunta. Eles vêm um para o outro: 'Onde estão as estacas?'. Nessa hora, juro para você que eles não pensam em se lavar. E então, assim que os tranquilizamos, lá está a escova de dentes. Mas, pelo amor de Deus, você não consegue pensar? Porque afinal, eu te pergunto, *por que* você escovaria os dentes?”

<sup>195</sup> “Por favor, me poupe de sua familiaridade. Não ignoro nada de minha posição, mas não vou tolerar que você...” (tradução nossa)

que se assemelhe a um espelho ou que seja frágil. Também não há camas e as luzes não se apagam; “c’est la vie sans coupure<sup>196</sup>” (Ibidem, p.17), conclui ele. Eis que são colocados em cena os primeiros tormentos. Pois o fato de ter de permanecer em um ambiente fechado, sem a possibilidade de dormir, faz com que o indivíduo seja forçado a lidar consigo mesmo e seus pensamentos de maneira ininterrupta.

Quase como uma vivência extremada da frase “penso, logo existo” de autoria de René Descartes (1596 – 1650), os personagens de *Huis Clos* não podem “deixar de existir” neste sentido; nem ao menos por poucos instantes. Posto que, como observa Garcin, o garoto que trabalha no local tem as “pálpebras atrofiadas” e já não sabe como são as pequenas rupturas que um breve piscar de olhos podem causar à existência: “Nous, nous battions des paupières. Un clin d’œil, ça s’appelait. Un petit éclair noir, un rideau qui tombe et qui se relève: la coupure est faite. [...] Vous ne pouvez pas savoir combien c’était rafraîchissant. Quatre mille repos dans une heure. Quatre mille petites évasions<sup>197</sup>” (SARTRE, 1972, p.17-18). Garcin se pergunta, também, se conseguirá se suportar tendo de lidar com seus pensamentos sem interrupções. Sem poder dormir ou sequer piscar os olhos: “Sans paupières, sans sommeil, c’est tout un. Je ne dormirai plus...Mais comment pourrai-je me supporter<sup>198</sup>?” (Ibidem, p.18).

Essa ideia de que não é possível deixar de pensar enquanto estiverem ali é exposta em um segundo momento também por uma outra personagem, a Inês, que será a segunda pessoa a chegar no quarto em que está Garcin. Ela diz aos outros em certo momento: “Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous vous empêcherez d’exister? Arrêtez-vous votre pensée?<sup>199</sup>”. Aqui, Inês enfatiza como mesmo o silêncio físico não impede o pensamento constante, e é essa consciência constante de si mesmo e dos outros que constitui o verdadeiro inferno na perspectiva sartriana.

Inês chega ao quarto em que está Garcin com uma postura bastante diferente da que vimos apresentada por ele. Ela não faz perguntas ao rapaz que a levou até lá e parece ter poucos questionamentos com relação ao ambiente. Isso porque, como veremos adiante, ela demonstra ter plena consciência do porquê de estar ali e assume que é “má”. Será ela

---

<sup>196</sup> “É a vida sem cortes” (tradução nossa).

<sup>197</sup> “Nós batíamos as pálpebras. Uma piscadela, era como se chamava. Um pequeno flash preto, uma cortina que cai e sobe: o corte está feito. [...] Você não pode imaginar como era revigorante. Quatro mil descansos em uma hora. Quatro mil pequenas fugas” (tradução nossa).

<sup>198</sup> “Sem pálpebras, sem sono, é tudo um. Não durmo mais... Mas como posso me suportar?” (tradução nossa).

<sup>199</sup> “Seu silêncio grita em meus ouvidos. Pode pregar a boca, pode cortar a língua, vai evitar que exista? Você para o seu pensamento?” (tradução nossa).

também quem pronunciará palavras que outros personagens evitam, como: “assassinos” (Ibidem, p.40). Ao chegar no ambiente, Inês toma Garcin por um carrasco e diz ter pensado que ele fosse um porque “Ils ont l’air d’avoir peur<sup>200</sup>” e completa “Allez! Je sais ce que je dis. Je me suis regardée dans la glace<sup>201</sup>”. Por meio dessas duas frases podemos antecipar alguns juízos no que concerne aos personagens. Por ter visto medo nas feições de Garcin a ponto de confundi-lo com um carrasco, Inês nos expõe o dilema que permeiará o tormento psicológico do homem durante a trama: se ele agiu ou não covardemente ao tentar escapar do país depois da eclosão de uma guerra, posto que era escritor de uma revista pacifista.

O fato de Inês ter identificado medo em Garcin demonstra o temor que ele tem de ser visto como covarde por seus pares, tanto na Terra quanto no próprio inferno. Pois ele tenta demonstrar coragem desde que chegara no local, afirmando duas vezes que “regarde la situation en face<sup>202</sup>” (Ibidem, p.16-17) e declarando, quase como se tentasse convencer a si mesmo: “Je ne prends pas la situation à la légère et je suis très conscient de sa gravité. Mais je n’ai pas peur<sup>203</sup>” (Ibidem, p.25). No entanto, como Inês notou prontamente, ao contrário do que pretende e apesar do que afirma, o que ele demonstra de fato é apenas medo. Por outro lado, a recém chegada se coloca também na posição de carrasco, dizendo que “já se olhou no espelho”. Desta forma, apesar de não demonstrar medo, podemos supor que Inês se identifique com a posição de carrasco porque sabe do mal que fez e que o assume.

A chegada de Inês traz ainda uma mudança significativa no ambiente. Quando Garcin estava sozinho, tentou manter um certo grau de formalidade e manteve sua jaqueta. Inês, por sua vez, logo tira a roupa e assume uma postura mais relaxada. Essa atitude de Inês demonstra uma quebra das barreiras sociais e morais, levando o ambiente a uma dinâmica mais próxima da verdadeira natureza humana, sem máscaras sociais para esconder a verdade interior. A partir deste momento, o inferno se torna ainda mais evidente, não como um lugar de tormento físico, mas como um lugar de exposição constante e julgamento moral pelos outros. A presença de Inês, com sua natureza franca e sem ilusões, catalisa esse processo de exposição e julgamento.

Em seguida, a terceira personagem é apresentada: Estelle. Essa mulher, que demonstra ser, desde o princípio, muito vaidosa e preocupada com frivolidades, chega ao

<sup>200</sup> “Eles parecem ter medo” (tradução nossa).

<sup>201</sup> “Vamos! Eu sei o que digo. Eu me olhei no espelho”(tradução nossa).

<sup>202</sup> “Encara a situação de frente” (tradução nossa).

<sup>203</sup> “Não encaro a situação de ânimo leve e estou muito ciente de sua gravidade. Mas eu não estou com medo” (tradução nossa).

aposento temendo que Garcin fosse alguma outra pessoa e que estivesse lá para atormentá-la. Futuramente, saberemos que ela se referia, provavelmente, a alguém que se matou por causa dela. Antes de revelar seu terrível crime de infanticídio, porém, Estelle se mostra sempre esquiva e em negação com relação à sua culpa. Uma demonstração disso pode ser notada quando ela menciona, inclusive, a possibilidade de estar lá por algum engano: “Pensez à la quantité de gens qui...qui s’absentent chaque jour. Ils viennent ici par milliers et n’ont affaire qu’à des subalternes, qu’à des employés sans instruction. Comment voulez-vous qu’il n’y ait pas d’erreur” (Ibidem, p.39).

Neste trecho, vemos explicitamente a negação de Estelle. Pois podemos notar que a personagem demonstra resistência já no início da fala, quando ao invés de mencionar as pessoas que *morrem* todos os dias, ela opta se referir a essas pessoas como pessoas que “se ausentam” todos os dias. Além disso, a tentativa de justificar sua presença no local como sendo um possível erro é uma outra forma de não somente negar sua culpa, mas também de tentar manter as boas aparências que mantinha na Terra, onde as pessoas que a admiravam não sabiam do crime que havia cometido e, somente por isso, mantinham sua admiração: “Pense à moi, Pierre, ne pense qu’à moi, défends-moi; tant que tu penses: mon eau vive, ma chère eau vive, je ne suis ici qu’à moitié, je ne suis qu’à moitié coupable, je suis eau vive là-bas, près de toi<sup>204</sup>” (Ibidem, p.69)

Estelle acreditava, portanto, que se houvesse alguém que ainda a admirasse, ela não seria totalmente culpada; pois sua inocência seguiria presente na ilusão de alguém. Da mesma forma, Garcin tem a necessidade de que alguém não o veja como um covarde. Depois de um tempo assistindo aos eventos da Terra e desejando avidamente que seus companheiros de trabalho, em especial um homem chamado Gomes, declarassem coisas boas a seu respeito, ele descobre que, na realidade, a conclusão dos homens fora o que Garcin mais temia. Eles concluíram que sua atitude havia sido covarde e, por isso, ele será lembrado dessa forma: “Garcin est un lâche. Voilà ce qu’ils ont décidé, eux, mes copains<sup>205</sup>” (Ibidem, p.80)

A partir dessa revelação, Garcin tenta desesperadamente encontrar consolo em suas companheiras de confinamento; na esperança de que, ao menos uma delas, lhe dissesse que ele não havia sido covarde, mas sim tinha tentado agir bravamente, já que não queria ser

---

<sup>204</sup> “Pense em mim, Pierre, pense apenas em mim, defenda-me; contanto que você pense: minha água viva, minha querida água viva, estou apenas meio aqui, sou apenas meio culpado, sou água viva ali, perto de você” (tradução nossa)

<sup>205</sup> “Garcin é um covarde. Isso é o que decidiram eles, meus amigos” (tradução nossa).

silenciado. Por isso, ele implora a Estelle, que está romanticamente interessada nele, para que não o considere um covarde:

Vois; ils sont mille à répéter que je suis un lâche. Mais qu'est-ce que c'est, mille? S'il y avait une âme, une seule, pour affirmer de toutes ses forces que je n'ai pas fui, que je ne peux pas avoir fui, que j'ai du courage, que je suis propre, je...je suis sûr que je serais sauvé! Veux-tu croire en moi? Tu me serais plus chère que moi-même. (Ibidem, p.82)

Enquanto Estelle confirma para Garcin tudo o que ele quer ouvir, a fim de contrariar a situação que se apresenta, Inês denuncia a falta de veracidade nas declarações de Estelle, apontando que ela está apenas tentando agradá-lo e não sendo sincera: “Elle te dirait que tu es Dieu le Père, si cela pouvait te faire plaisir” (Ibidem, p.84). Inês, por outro lado, demonstra a Garcin que, apesar das boas intenções que ele talvez tivesse, o que molda nossas vidas é a maneira como agimos. Vamos observar o diálogo entre os dois em um momento em que Garcin questiona se seria possível julgar uma vida inteira por um único ato:

GARCIN - Moi, je me foutais de l'argent, de l'amour. Je voulais être un homme. Un dur. [...] Est-ce que c'est possible qu'on soit un lâche quand on a choisi les chemins les plus dangereux? Peut-on juger une vie sur un seul acte?  
 INÊS - Pourquoi pas? Tu as rêvé trente ans que tu avais du cœur; et tu te passais mille petites faiblesses parce que tout est permis aux héros. Comme c'était commode! Et puis, à l'heure du danger, on t'a mis au pied du mur et...tu as pris le train pour Mexico.  
 GARCIN - Je n'ai pas rêvé cet héroïsme. Je l'ai choisi. On est ce qu'on veut.  
 INÊS - Prouve-le. Prouve que ce n'était pas un rêve. Seuls les actes décident de ce qu'on a voulu<sup>206</sup>. (Ibidem, p.90, grifos nossos).

A partir desse trecho, compreendemos que Garcin tinha a mesma intenção que outros personagens sartrianos apresentam neste estudo, a de "ser um homem". No entanto, ele acreditava erroneamente que, por suas tentativas incansáveis de provocar o sofrimento de sua esposa - "Je suis très taquin. J'attendais, j'attendais toujours. Mais non, pas un pleur, pas un reproche" (Ibidem, p.54) - ele seria considerado "um homem duro", como ele mesmo disse. Apesar de fazer sua esposa sofrer, ele buscava sempre a admiração de seus colegas e acreditava estar fazendo "escolhas perigosas", como menciona no diálogo. Por

<sup>206</sup> “GARCIN - Eu, eu não me importava com dinheiro, amor. Eu queria ser um homem. Um duro. [...] É possível que alguém seja covarde quando escolheu os caminhos mais perigosos? Podemos julgar uma vida com base em um único ato?/ INÊS - Por que não? Você sonhou por trinta anos que tinha um coração; e você se poupou de mil pequenas fraquezas porque tudo é permitido aos heróis. Quão conveniente! E então, na hora do perigo, você foi encostado na parede e...pegou o trem para a Cidade do México./ GARCIN - Eu não sonhei com esse heroísmo. Eu o escolhi. Somos o que queremos./ INÊS - Prove. Prove que não foi um sonho. Somente as ações decidem o que queríamos” (Tradução nossa).

isso, ele pergunta se uma única ação poderia determinar uma vida inteira. O que Inês aponta ser possível; dado que ele fingia ser uma pessoa honrada para os colegas e se permitia fazer o que fazia porque acreditava ser um herói. Desta forma, por se ver como alguém corajoso, ele se permitia agir como agia. Inês o lembra, no entanto, que ele optou por fugir quando estava ameaçado; o que ia contra o heroísmo que ele havia pintado para si mesmo. Garcin declara, com efeito, que ele escolheu esse heroísmo e que somos aquilo que escolhemos. Inês contra-argumenta, dizendo que somos aquilo que fazemos, independentemente do que escolhemos. Portanto, são os atos que determinam o que somos.

Continuando com o diálogo, lemos o seguinte:

GARCIN - Je me suis mort trop tôt. On ne m'a pas laissé le temps de faire *mes* actes.

INÊS - On meurt toujours trop tôt - ou trop tard. Et cependant la vie est là, terminée: le trait est tiré, il faut faire la somme. Tu n'es rien d'autre que ta vie.<sup>207</sup>  
(Ibidem, p. 54, grifo do autor)

Com isso, vemos resumido nesse embate de ideias, por meio de uma dialética que ilustra a autotextualidade sartriana, o princípio existencialista de que o ser humano nada mais é do que aquilo que faz durante a vida: "o homem não é mais do que aquilo que ele se faz", declara Sartre em "O Existencialismo é um Humanismo" (1962, p.182); e Inês demonstra isso a Garcin quando ele diz não ter tido tempo hábil para realizar seu próprio ato. Não existe um momento certo para agir em liberdade. Estamos todos livres para tomar nossas decisões e, mesmo assim, muitas vezes preferimos permanecer presos às convenções sociais e morais que nos fazem parecer "homens duros" ou "queridas águas vivas" para as pessoas que nos rodeiam e que servem como espelhos refletindo nossa imagem "domesticada". Estelle ilustra bem esse princípio: "Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillée" (Ibidem, p.45).

Por isso, quando as portas do aposento finalmente se abrem e todos têm a oportunidade de sair do local, eles decidem permanecer lá. Pois, Garcin agora quer convencer Inês de que não é um covarde: "Fini: l'affaire est classée, je ne suis plus rien sur terre, même plus un lâche. Inès, nous voilà seuls: il n'y a plus que vous deux pour penser à moi. Elle ne compte pas. Mais toi, toi qui me hais, si tu me crois, tu me sauves" (Ibidem, p.89). E mesmo com o caminho livre para saírem do inferno, uma vez que se encontram sem outras perspectivas de construir uma nova falsa "aparência" - já que revelaram suas

---

<sup>207</sup> "GARCIN - Morri cedo demais. Não tive tempo para fazer minhas ações./ INÊS - Morremos sempre cedo demais - ou tarde demais. E, no entanto, a vida está aí, acabou: a linha está traçada, é preciso resumir. Você não é nada além de sua vida (tradução nossa).

maiores faltas uns aos outros - eles optam por permanecerem entre eles. Pois, não há como escapar da responsabilidade dos atos que fizeram de suas vidas o que foram, e tampouco é possível se desvencilhar do olhar julgador dos outros. Portanto, com as portas do inferno abertas, representando a liberdade de ação dos personagens, Inês pergunta: "Alors? Lequel? Lequel des trois? La voie est libre, qui nous retient? Ha! C'est à mourir de rire! Nous sommes inséparables" (Ibidem, p.87).

### 3.5.2 O Jogo entre Aparência e Essência: Construção e Desvelamento do “Eu” pelo Olhar do “Outro”

Como descobrimos ao longo da peça, cada um dos personagens tem um motivo para estar lá. Garcin, tendo sido morto com múltiplos tiros ao tentar fugir para outro país, assume após algum tempo que havia sido cruel com sua esposa durante seu período na Terra e que, por isso, estava condenado ao inferno. Inês, sendo lésbica, diz já ter sido condenada *a priori* apenas por sua orientação sexual; mas assume que, além disso, era culpada por fazer com que uma mulher - que havia se separado de seu primo para ficar com ela - fosse atormentada pela culpa depois da morte dele e tenha decidido suicidar-se ao mesmo tempo em que matava Inês, deixando o gás ligado propositalmente. Já Estelle, depois de muito negar sua culpa, acaba por confessar ter se casado com um homem que não amava e, posteriormente, ter assassinado friamente o bebê que tivera com seu amante.

Uma vez confessados os pecados que cometeram e os levaram até ali, eles estão “nus comme des vers<sup>208</sup>”, como declara Garcin (Ibidem, p.52). O fato de não haver espelhos no ambiente faz com que não seja possível que os personagens se vejam e muito menos que se escondam do olhar dos outros, posto que a luz está constantemente acesa. Além disso, estão aprisionados com outras pessoas, o que causa conflitos constantes e faz com que todas as superficialidades sejam dispensadas no momento em que passam a saber os crimes e maus comportamentos uns dos outros.

Com isso, eles têm que conviver entre si sabendo de seus piores segredos e sendo lembrados constantemente, através do olhar dos outros, de suas próprias faltas. Em um ambiente sem espelhos, são eles os espelhos uns dos outros e podem escolher o que refletirão. Desta maneira, “le bourreau c'est chacun de nous pour les deux autres<sup>209</sup>” (Ibidem, p.42). Eis, pois, o inferno de Sartre; o verdadeiro tormento.

<sup>208</sup> “Nus como vermes” (Tradução nossa).

<sup>209</sup> “O carrasco é cada um de nós para os outros dois” (Tradução nossa).

Em *Huis Clos* (1972), o jogo entre aparência e essência é explorado de forma mais lúdica do que nas demais peças sartrianas. Pois, dado que o próprio ambiente em que se encontram as personagens é o inferno, a ambientação da peça poderia ser feita das mais variadas formas, inclusive com torturas, chifres e chamas, como descrevem muitas crenças e poetas, e como esperavam as personagens da peça. Sartre construiu, no entanto, um inferno revestido em forma de hotel: um salão estilo Segundo Império, com alguns sofás e uma estátua de bronze sobre a lareira (SARTRE, 1972). Um ambiente “falso” para vidas “falsas”, baseadas unicamente em aparências. Garcin, inclusive, declara ter vivido a vida toda em um ambiente “falso” e que gostava disso: “Après tout, je vivais toujours dans des meubles que je n’aimais pas et des situations fausses; j’adorais ça. Une situation fausse dans une salle à manger Louis-Philippe, ça ne vous dit rien?”<sup>210</sup> (Ibidem, p.14)

Essas situações falsas das quais fala Garcin provavelmente se referem às situações cotidianas de sua vida. Coisas que fazia e lugares que frequentava por puro comodismo social ou para agradar alguém, mas das quais não gostava. Sobre isso, Nádia Mariana Gomes Gonçalves escreve em sua dissertação *Liberdade e Escolha em Jean-Paul Sartre*, as seguintes observações: “Percebe-se aí que Garcin deixava de escolher o que desejava, vivia em situações falsas e, com isso, para fugir da escolha que lhe angustiava, refugiava-se na má-fé. Nesta, finge-se escolher sem escolher, colocando a culpa em alguém ou no destino” (GONÇALVES, 2013, p.74-75). E continua: “Essa é a postura típica de alguém que mente para si mesmo como forma de escapar às escolhas que terão de fazer, diferentemente da mentira que é enganar o outro para se livrar de qualquer consequência daquilo que se mente. Garcin mentia para si mesmo e para os outros” (Ibidem, p.75).

Essas realidades forjadas, que parecem ter sido preparadas para ser um dos “momentos perfeitos” pretendidos por Anny - personagem de *La Nausée* descrita como parceira eventual de Roquentin em encontros esporádicos - são uma ilustração das muitas situações cotidianas às quais nos submetemos muitas vezes e sobre as quais poucas vezes refletimos. Sobre Anny e a tentativa de criação de seus “momentos perfeitos”, Roquentin narra: “Elle voulait toujours réaliser des ‘moments parfaits’. Si l’instant ne s’y prêtait pas, elle ne prenait plus d’intérêt à rien, la vie disparaissait de ses yeux, elle traînait paresseusement, avec l’air d’une grande fille à l’âge ingrat”<sup>211</sup> (SARTRE, 1974, p.93).

<sup>210</sup> “Afiml, eu ainda vivia em móveis que não gostava e em situações falsas; Eu adorei isso. Uma situação falsa em uma sala de jantar Louis-Philippe significa alguma coisa para você?” (tradução nossa).

<sup>211</sup> “Ela sempre quis alcançar 'momentos perfeitos'. Se o momento não se prestava, ela não se interessava mais por nada, a vida desaparecia de seus olhos, ela se demorava preguiçosamente, com ar de menina crescida em idade ingrata” (Tradução nossa).

Sartre tenta demonstrar, portanto, colocando em questão os ambientes “falsos” nos quais nos encontramos, que não há, como pretendia Anny, momentos perfeitos. As situações sociais e morais às quais nos sujeitamos são apenas cenários para que desempenhemos nossos papéis e ignoremos nossa liberdade. Os três personagens que se encontram em *Huis Clos* (1972) têm muito pouco em comum além do fato de terem feito algo de prejudicial a alguém. Apesar disso, nos primeiros momentos juntos, tentam manter-se cordiais uns com os outros e buscam transmitir uma imagem melhor de si mesmos, omitindo informações sobre como foram parar ali, até, por fim, revelarem seus segredos.

Esses três indivíduos, percebendo depois de mortos que já não há como exercer suas liberdades e, tampouco, mudar as escolhas feitas durante o período em que estavam vivos, conhecem o próprio inferno ao se verem condenadas a ser eternamente vítimas e carrascos uns dos outros pelo olhar. Um olhar devorador: “Tous ces regards qui me mangent...” (SARTRE, 1972, p.93), e que não cessa de oprimir e revelar a verdade que tanto ensaiamos no espelho para esconder. Eis o olhar do outro.

Estelle, uma das personagens da peça em questão, procura um espelho para não se sentir sozinha enquanto os outros fazem silêncio. Quando não encontra um, teme não saber se ainda existe: “quand je ne me vois pas, j’ai beau me tâter, je me demande si j’existe pour de vrai<sup>212</sup>” (Ibidem, p.44). Sobre o tópico, Inês responde: “Vous avez de la chance. Moi, je me sens toujours de l’intérieur<sup>213</sup>” (Ibidem, p.44).

Observamos ao longo da peça que Estelle se mostra mais vaidosa e mais voltada para as aparências, tentando mantê-las ao máximo, ao passo que Inês é mais sincera e assume mais rapidamente sua essência em detrimento das aparências (ela e Garcin, inclusive, pronunciam palavras que Estelle procura evitar). Isso se reflete na relação entre eles. Estelle sente-se desconfortável de não poder julgar-se por si mesma, porque teme o julgamento feito pelos olhos alheios: “Vous m’intimidez. Mon image dans les glaces était apprivoisée. Je la connaissais si bien...Je vais sourire: mon sourire ira au fond de vos prunelles et Dieu sait ce qu’il va devenir<sup>214</sup>” (Ibidem, p.48). Também Garcin não quer ser covarde aos olhos de Estelle, o que demonstra o quanto o olhar do outro se apropria daquilo que acreditamos ser nossa essência e nos paralisa.

---

<sup>212</sup> “Quando não me vejo, por mais que me apalpe, fico na dúvida se existo mesmo de verdade” (tradução nossa).

<sup>213</sup> “Tens sorte. Eu sempre me sinto interiormente” (tradução nossa).

<sup>214</sup> “Você me intimida. Minha imagem nos espelhos estava domesticada. Eu a conhecia tão bem...vou sorrir: meu sorriso vai até o fundo das tuas pupilas e sabe Deus no que vai dar” (tradução nossa).

Pois, se é verdade, de acordo com o que teoriza a filosofia sartriana, que o homem está condenado a ser livre e carrega consigo a responsabilidade por agir por todos os homens, escolhendo o que acredita ser melhor para todos ao escolher-se (SARTRE, 1962, p.186), também é verdade, segundo Sartre (Ibidem, p.205), que “não posso contar com homens que não conheço, apoiando-me na bondade humana ou no interesse do homem pelo bem da sociedade, sendo aceite que o homem é livre e que não há nenhuma natureza humana em que eu possa basear-me”. Assim sendo, ao mesmo tempo em que tenho minha própria liberdade individual para exercer, também há a liberdade do outro que pode ser exercida. Por isso, ao passo que cada um busca construir-se enquanto seu próprio projeto individual, há também um outro com o qual necessariamente temos que nos ocupar para viver em sociedade:

Na concepção existencialista sartriana, o Outro, perante a realidade humana, é considerado como consciência (de) liberdade em relação a alguém que é igualmente consciência (de) liberdade. A relação de dependência que há entre o *ser-para-si* e o *ser-para-outro*, na qual o homem decide o que ele é e o que são os Outros, é uma relação chamada de *reciprocidade* ou de *intersubjetividade*. Nela, os indivíduos são irremediavelmente iguais: seres-no-mundo, factuais, temporalidades, transcendências, condenados à liberdade, impelidos a perseguirem os fins possíveis, obrigados a inventarem seus valores, a serem solidários e éticos no mundo em que vivem. Neste momento todos os sujeitos são iguais, o que diferencia é que cada um tem sua própria liberdade e é por meio dessa liberdade que a liberdade de um fica limitada à dos Outros e é aí que surgem os conflitos. (GONÇALVES, 2013, p.41)

Sobre isso, também o personagem sartriano Roquentin reflete quando está diante do olhar do retrato do negociante Pacôme - considerado um homem “sem falhas” - em *La Nausée* (1974, p.122): “Je compris alors tout ce qui nous séparait : ce que je pouvais penser sur lui ne l'atteignait pas; c'était tout juste de la psychologie, comme on en fait dans les romans. Mais son jugement me transperçait comme un glaive et mettait en question jusqu'à mon droit d'exister<sup>215</sup>”.

As personagens de *Entre Quatro Paredes*, então, passam a temer perderem a identidade que acreditam expressar nas aparências, pois veem-se rotulados e oprimidos pelo olhar do outro, que é estranho; e, por sua vez, julga e condena. Especialmente porque sabem que estão no inferno e que provavelmente há motivos para tal condenação. No ambiente em que se encontram, não é possível manter as aparências por muito tempo e tampouco reconstruí-las num espelho.

---

<sup>215</sup> “Compreendi então tudo o que nos separava: o que eu podia pensar dele não chegava até ele; era apenas psicologia, como fazemos nos romances. Mas seu julgamento me perfurou como uma espada e pôs em questão até meu direito de existir” (tradução nossa).

Sobre optar pelo inferno como plano de fundo das ações nesta peça, Sartre afirma ter recorrido ao absurdo (no caso, um local mitológico e de fácil reconhecimento no imaginário popular) para expor a importância de mudar atos por meio de outros atos. Isto porque o autor acredita que é possível romper com qualquer “ciclo infernal” que vivemos ou, ainda, permanecer nele se esta for nossa escolha (SARTRE, 1973, p.239). Assim, se Sartre afirma, por meio de suas personagens que “o inferno são os outros”, é porque, de acordo com ele próprio:

Existem muitas pessoas no mundo que estão no inferno porque dependem demais do julgamento dos outros. Mas isso não significa que não possamos ter outros relacionamentos com os outros. Simplesmente marca a importância capital de todos os outros para cada um de nós<sup>216</sup> (Ibidem, p.238)

Notamos que o personagem Roquentin de *A Náusea* (2015), sendo um homem solitário, está acostumado com a solidão; mas ao olhar-se no espelho, se depara com algo que não lhe parece familiar. Melhor dizendo, algo como um familiar “estranhado”, de certa forma. Frisando, desta vez por meio do romance, a importância da visão dos outros para nossa constituição humana. Assim, ele narra:

Peut-être est-il impossible de comprendre son propre visage. Ou peut-être est-ce parce que je suis un homme seul? Les gens qui vivent en société ont appris à se voir, dans les glaces, tels qu'ils apparaissent à leurs amis. Je n'ai pas d'amis : est-ce pour cela que ma chair est si nue? On dirait - oui, on dirait la nature sans les hommes<sup>217</sup> (SARTRE, 1974, p.34).

Esta reflexão de Roquentin justificaria o medo de Estelle de não se ver mais no espelho por toda a eternidade. Uma vez que nos vemos no espelho como nossos amigos nos veem, não havendo qualquer um deles por perto, só nos resta nosso estado primordial. Nossa existência sem qualquer essência, sem motivo, absurda e “demais”. Por isso, quando Roquentin, que é um homem solitário, se olha no espelho, ele já não se vê como um indivíduo com personalidade e distinções - posto que a apreciação de tais características geralmente são feitas por pessoas familiares que nos rodeiam; pelo social -, e sim como uma “carne” estranha: “je vois de légers tressaillements, je vois une chair fade qui s'épanouit et palpite avec abandon. Les yeux surtout, de si près, sont horribles. C'est

<sup>216</sup> “Il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous”.

<sup>217</sup> “Talvez seja impossível entender o próprio rosto. Ou talvez seja porque sou um homem sozinho? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver, nos espelhos, como aparecem para os amigos. Não tenho amigos: é por isso que minha carne é tão nua? Diria-se - sim, diria-se a natureza sem humanos” (tradução nossa).

vitreux, mou, aveugle, bordé de rouge, on dirait des écailles de poisson<sup>218</sup>”. Talvez seja por esse motivo que Roquentin quer desesperadamente desprender-se de sua imagem refletida apesar de ainda encontrar dificuldade nisso. Ele se vê muito “cru”; sem as percepções do Outro para lhe dar características para além da existência física: “je m'engluie au miroir, je me regarde, je me dégoûte: encore une éternité. Finalement j'échappe à mon image et je vais m'abattre sur mon lit<sup>219</sup>” (SARTRE, 1974, p.52).

Já as personagens de *Entre Quatro Paredes* têm os seus rostos “roubados” uns pelos outros, pois já não o veem refletido a não ser por olhos estranhos: “Vous m’avez volé jusqu’à mon visage: vous le connaissez et je ne le connais pas<sup>220</sup>” (SARTRE, 1972, p.51). Torturam-se, pois não podem mais se ver como aparentam no exterior ou como acostumaram-se a aparentar. Podem somente existir aos olhos julgadores e caprichosos de estranhos e atuar, ao mesmo tempo, como os olhos e carrascos daqueles para quem olham: “Si le miroir se mettait à mentir? Ou si je fermais les yeux, si je refusais de te regarder, que ferais-tu de toute cette beauté?<sup>221</sup>” (Ibidem, p.50).

Esses olhos que julgam e condenam são a representação de toda uma multidão que, com a responsabilidade de agir e escolher entre os homens e por todos eles, prefere muitas vezes depositar suas próprias percepções no outro, agindo de má-fé para não ter que assumir seus próprios atos, que são, enfim, sua única forma de pertencer aos homens: “Je vous vois, je vous vois; à moi seule je suis une foule, la foule<sup>222</sup>” (Ibidem, p.92).

Em *La Nausée* (1974), por outro lado, os olhares que julgam não se encontram somente entre as pessoas, mas também entre a natureza; uma natureza que parece ter personalidade própria e cuja existência é tão absurda quanto a existência humana. De acordo com o que teoriza Albert Camus em *Le mythe de Sisyphe* (1942, p.29, tradução nossa), “a hostilidade primitiva do mundo, através dos milênios, remonta a nós [...]. O mundo nos escapa desde que se torna ele mesmo. Essas decorações mascaradas pelo hábito voltam a ser o que são. Eles estão se afastando de nós. [...] Essa espessura e essa estranheza

---

<sup>218</sup> “Vejo leves tremores, vejo uma carne insípida que se expande e palpita com abandono. Especialmente os olhos, tão próximos, são horríveis. São algo vítreo, macio, cego, contornado de vermelho; parecem escamas de peixe” (tradução nossa).

<sup>219</sup> “Fico preso no espelho, me olho, sinto nojo: outra eternidade. Finalmente eu escapo da minha imagem e vou cair na minha cama” (tradução nossa).

<sup>220</sup> “O senhor roubou até meu próprio rosto: o senhor conhece o meu rosto e eu não conheço” (tradução nossa).

<sup>221</sup> “Que tal se o espelho comesse a mentir? Ou se eu fechasse os olhos, se não quisesse olhar, que faria você de toda essa beleza?” (tradução nossa).

<sup>222</sup> “Eu os vejo, eu os vejo; Eu sozinha sou uma multidão, a multidão” (tradução nossa).

do mundo é um absurdo<sup>223</sup>”. Notemos que, a partir do momento em que Roquentin passa a perceber de fato a existência das coisas, não como utensílios, mas como seres existentes, sua concepção muda a ponto de não ser mais possível associar essas coisas a seus nomes comumente utilizados: “Les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont la, grotesques, tenues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables<sup>224</sup>” (SARTRE, 1974, p.177). Outra vez, vemos a linguagem sendo insuficiente para falar sobre a existência. Pois, para uma existência absurda, os nomes que damos às coisas soam também absurdos, já que não há qualquer sentido no emprego deles. Essa desagradável presença sem sentido das coisas é, de acordo com o que teoriza Gabriel Paes (2019, p.95), o resultado da própria falta de sentido existencial que vive Roquentin ao vivenciar a náusea. De acordo com o estudioso, as coisas que têm um aspecto utilitário para o coletivo aparecem por um prisma mais sensível para Roquentin, que já não percebe os aspectos da vida coletiva, somente sua inutilidade na cidade; o que se projeta na inutilidade dos objetos. No trecho que destacamos a seguir, perceberemos que, ao invés de serem úteis, os objetos são agora comparados a seres vivos cuja existência assombra pela impossibilidade de ser compreendida; bem como ocorre com a sua própria:

Les objets, cela ne devrait pas *toucher*, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on les remet en place, on vit au milieu d'eux : ils sont utiles, rien de plus. Et moi, ils me touchent, c'est insupportable. J'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient des bêtes vivantes<sup>225</sup> (SARTRE, 1974, p.24, grifo do autor)

Além do absurdo presente na natureza, o absurdo da condição humana reside também nesse mal-estar de existir gratuitamente perante um mundo também gratuito. Sobre essa sensação de “náusea” perante a existência e utilizando este termo de Sartre, Camus (Ibidem, p.29) explica: “Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa queda incalculável diante da imagem do que somos, essa 'náusea' como um autor de hoje em dia chama, é também o absurdo<sup>226</sup>”. Podemos notar essa mudança de prisma de

---

<sup>223</sup> ““L’hostilité primitive du monde, à travers les millénaires, remonte vers nous [...]. Le monde nous échappe puisqu’il redevient lui-même. Ces décors masqués par l’habitude redeviennent ce qu’ils sont. Ils s’éloignent de nous. [...] Cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c’est l’absurd”.

<sup>224</sup> “As coisas se livraram de seus nomes. Eles estão aí, grotescos, contidas, gigantes e parece tolice chamá-las de bancos ou dizer qualquer coisa sobre elas: estou no meio das Coisas, do inominável” (tradução nossa).

<sup>225</sup> “Os objetos não devem se tocar, pois não vivem. Nós os usamos, os colocamos de volta no lugar, vivemos entre eles: eles são úteis, nada mais. E eu, eles me tocam, é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles como se fossem animais vivos” (tradução nossa).

<sup>226</sup> “Ce malaise devant l’inhumanité de l’homme même, cette incalculable chute devant l’image de ce que nous sommes, cette ‘nausée’ comme l’appelle un auteur de nos jours, c’est aussi l’absurde”.

Roquentin, que agora detém uma concepção existencialista do mundo, de maneira bastante ilustrativa no momento em que Roquentin descreve como percebe a raiz de uma árvore:

Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient : elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leurs résistances. Mais tout ça se passait à la surface. Si l'on m'avait demandé ce que c'était que l'existence, j'aurais répondu de bonne foi que ça n'était rien, tout juste une forme vide qui venait s'ajouter aux choses du dehors, sans rien changer à leur nature. Et puis voilà: tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans de l'existence<sup>227</sup> (SARTRE, 1974, p.179).

Eis porque, no romance sartriano, a claridade vindoura do sol, por exemplo, é descrita por Roquentin da seguinte maneira: “Sur tout ce que j'aime, sur la rouille du chantier, sur les planches pourries de la palissade, il tombe une lumière avare et raisonnable, semblable au regard qu'on jette, après une nuit sans sommeil, sur les décisions qu'on a prises d'enthousiasme la veille<sup>228</sup>[...]” . E complementa: “[...]ces froides clartés que le soleil projette, comme un jugement sans indulgence, sur les créatures - elles entrent en moi par les yeux ; je suis éclairé, au-dedans, par une lumière appauvrissante<sup>229</sup>” (SARTRE, 1974, p.29). Por meio dessas descrições, notamos que a claridade se assemelha, na percepção de Roquentin, a olhares julgadores. Ela ilumina tudo que “toca” e, por isso, Roquentin se sente exposto perante essa luz.

Sob esse ponto de vista, podemos abordar mais uma vez a presença do sol como um “olhar que tudo vê” e que tudo expõe. Pois, como vimos ao tratarmos da peça *Les Mouches* (1972) anteriormente, em uma interpretação mais alegórica, o calor e o sol - elementos que contribuem para a criação de uma ambientação sufocante - também fazem analogia a esse olhar expositor e limitador do outro. Pois, segundo o que teoriza a filosofia sartriana, “No momento em que o outro me olha, tudo se modifica como se ocorresse um ‘escoamento interno do universo’, uma ‘hemorragia interna’, pois quando sou visto, não capto os olhos

<sup>227</sup> “Mesmo quando olhava as coisas, estava a cem léguas de pensar que existiam: apareciam-me como um cenário. Tomei-os nas mãos, serviram-me de ferramentas, antecipei a sua resistência. Mas estava tudo na superfície. Se alguém me perguntasse o que era a existência, eu teria respondido de boa fé que não era nada, apenas uma forma vazia que veio para se somar às coisas de fora, sem alterar em nada a sua natureza. E aí, de repente, estava lá, claro como o dia: a existência de repente se desvelou. Perdera seu encanto inofensivo de categoria abstrata: era a própria massa das coisas, essa raiz amassada na existência” (tradução nossa).

<sup>228</sup> “Sobre tudo o que amo, sobre a ferrugem da obra, sobre as tábuas podres da paliçada, cai uma luz mesquinha e razoável, semelhante ao olhar que se lança, depois de uma noite sem dormir, sobre as decisões que se tomou no dia anterior [...]” (tradução nossa).

<sup>229</sup> “Aquelas luzes frias que o sol lança, como um julgamento implacável, sobre as criaturas - elas entram em mim através dos meus olhos; Sou iluminado, por dentro, por uma luz empobrecedora” (tradução nossa)

do outro, vou além e capto uma consciência que me olha por detrás desses olhos” (OLIVEIRA, 2008, p.3-4).

Abordamos previamente, também, a contraposição entre os conceitos de escuridão e claridade em obras como *La Putain Respectueuse* (2005), por exemplo. Se compararmos o personagem de Fred, filho do senador Clarke, de *La Putain Respectueuse* (2005), e o personagem de Roquentin de *La Nausée* (1974), perceberemos que, ao passo que Fred é filho de um homem público e pretende, no futuro, também ser um homem público, a exposição ao “sol” e à “claridade” é algo esperado e desejado. Porém, quando está escuro, ele se refugia no quarto da prostituta Lizzie, onde vive uma paixão secreta e onde ocorrem as manipulações que não podem ocorrer em público; ou seja, situações que não podem ser levadas à luz.

Roquentin, por sua vez, demonstra o contrário. Sendo um homem solitário, ele já não se identifica mais com o coletivo. Observa as pessoas e os locais como sendo pedaços de carne que se mexem ou elementos amorfos que teimam em demonstrar que existem. Por isso, o protagonista do romance se sente “invadido” pela luz solar que entra em seu quarto e prefere sair durante a noite: “Quand il fera noir, les objets et moi, nous sortirons des limbes<sup>230</sup>” (SARTRE, 1974, p.29).

---

<sup>230</sup> “Quando escurecer, os objetos e eu sairemos do limbo” (tradução nossa).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Jean-Paul Sartre, homem de múltiplas composições e interesses, se aventurou por escritas e reflexões que abrangem tanto a crítica literária quanto a psicologia, a filosofia e o fazer literário em suas mais diversas formas. Como salienta Benedito Nunes em *Poesia e Filosofia: uma transa* (2009), a retórica sartriana, que se expandiu grandemente para os mais diversos gêneros, começou com um romance: *La Nausée* (1938). Por meio dessa obra, na qual vemos descrita as percepções de mundo de Roquentin - um homem que tem sua perspectiva modificada quando é tomado pelo que ele chama de “a Náusea” -, também é possível vislumbrar no âmbito da literatura conceitos da filosofia existencialista que Sartre teorizava.

Essa autotextualidade, na qual o autor incorpora referências textuais de suas próprias obras em outras de suas criações textuais, pode ser percebida em *La Nausée* (1938) por meio do que descreve o protagonista Roquentin. Pois, ao criar um personagem que experimenta uma profunda sensação de estranhamento e desolação ao perceber o absurdo e a falta de significado na existência humana e no mundo ao seu redor, Sartre cria uma metáfora poderosa para a angústia e o vazio que ele mesmo discute em sua filosofia existencialista.

Como filósofo existencialista, Sartre argumenta que a existência precede a essência, o que significa que os seres humanos não têm uma natureza intrínseca ou um propósito pré-definido, mas são livres para criar seu próprio significado e valores em um mundo absurdo e indiferente. Essa ideia fundamental é refletida na experiência de Roquentin em *La Nausée* (1938), à medida que ele confronta a ausência de significado das coisas e se sente alienado de sua própria existência.

Assim, a autotextualidade em *La Nausée* (1938) exemplifica como Sartre usou suas habilidades literárias para transmitir e exemplificar suas ideias filosóficas, tornando suas obras literárias uma extensão de sua filosofia existencialista e proporcionando uma visão mais acessível e visceral dessas complexas questões filosóficas.

Em 1943, o autor escreveu o tratado *L'Être et le Néant*, “o qual estabelece, com o gasto sem usura de frases negativas sobre o ser e o não-ser [parodiadas por Raymond Quenau] uma ontologia dramática, com desdobramentos nas peças teatrais do filósofo” (NUNES, 2009, p.34). Por isso, nosso foco principal de estudo está voltado não somente para o romance sartriano de 1938, mas também para as peças teatrais posteriores que

demonstram por meio do que Sartre chamará de “um Teatro de Situações” muitas das ideias filosóficas do autor.

A partir dessa observação, lembramos que Sartre não escreveu ficção com o intuito primeiro de expor ou explicar sua filosofia. Ele escreveu tanto ficção quanto filosofia para falar sobre a relação homem-mundo que observava e sobre a qual teorizava. Neste sentido, as relações entre ficção e filosofia são bastante estreitas, como “vizinhanças comunicantes” (SILVA, 2004) que estão tão entrecruzadas quanto possível.

Suas obras literárias, como tudo o que escrevia, carregam consigo sua filosofia, somando a forma e o pensamento, o objeto e o abstrato. Sartre escreveu em *Que é a literatura?* (2015) que a função do escritor era desvendar o mundo e, em especial, o homem para os outros homens. Isso porque pretendia que, com o engajamento do autor e ao desvendar os homens diante deles próprios, a humanidade finalmente se assumisse diante do objeto, revelando sua inteira responsabilidade (Ibidem). Dessa forma, de acordo com Sartre, todo escritor é engajado, queira ele ou não, e "qualquer ação, por meio de seu exercício de liberdade diante de uma situação, é uma forma de engajamento, de se lançar historicamente" (ALVES, 2006, p.48).

Como consequência, segundo a teoria propagada por Sartre, todos somos responsáveis por nossas experiências e ações perante o mundo, pois estamos todos envolvidos em um jogo participativo de forças; a questão é saber para que “lado” nos engajamos: se nas lutas de libertação ou o na conservação da ordem social. (LABOURET, 2013). Segundo esse preceito, mesmo o não dito, aquilo que o autor silencia, é um engajamento; uma vez que faz parte da liberdade do autor escolher não mencionar determinado assunto e explorar outro.

Pensando na importância da intencionalidade na teoria sartriana e no inevitável engajamento ao qual o escritor está compelido, nos propomos a apontar algumas das ideias sartrianas que podem ser vislumbradas tanto em seus tratados filosóficos quanto em seus empreendimentos ficcionais. Por isso, neste estudo, intencionamos demonstrar alguns aspectos do jogo intertextual que pode ser percebido entre alguns dos preceitos sartrianos e as peças *Le diable et le bon dieu* (1951); *Huis clos* (1944); *Les mouches* (1943); *Les mains sales* (1948) e em *La putain respectueuse* (1946), além do romance *La nausée*, escrito em 1938.

Para tanto, realizamos uma introdução aos estudos intertextuais de Julia Kristeva (2000), Genette (2010) e outros, a fim de compreendermos a teorização desses conceitos e suas possíveis aplicações no contexto das obras ficcionais sartrianas. A partir dessa

compreensão introdutória, propomos uma breve apresentação da teoria existencialista a partir de alguns conceitos-chave que permitissem analisar as obras de nosso *corpus* de estudo no que concerne às suas relações intertextuais e às propostas filosóficas do autor.

Delimitando alguns dos conceitos da teoria existencialista de maneira sumária, nossa proposta de análise das peças e do romance se concentrou em explorar a maneira com que algumas dessas idéias teóricas se apresentavam na ficção engendrada por Jean-Paul Sartre e a forma como se comunicavam, tanto entre si como com outras obras ficcionais - utilizando alusões diretas ou indiretas.

O que podemos notar a partir dessa abordagem intertextual em Sartre, é que muitas das ideias presentes na filosofia existencialista podem ser interpretadas de maneiras diferentes a partir das obras ficcionais criadas pelo autor. Isto porque, sendo a filosofia existencialista uma teoria que prioriza o subjetivismo e a vivência do indivíduo, tanto as peças teatrais quanto o romance são gêneros literários que auxiliam na demonstração das ideias sartrianas por meio da linguagem literária. O teatro porque tem sua principal engrenagem no conflito entre os personagens e o desenvolvimento da trama, e o romance por permitir uma narrativa descritiva para a demonstração do que seria o pensamento existencialista a partir do subjetivismo de um personagem como Roquentin, sem recorrer, no entanto, aos psicologismos que Sartre tanto criticava.

Para o autor e filósofo, o sujeito não tem mais interioridade. Ele é essa coisa que ele visa (LÉVY, 2001). Por isso, suas obras ficcionais não apresentam nada de “onisciente”; pois não há tal possibilidade na fenomenologia da percepção: “nada de ‘ponto de vista privilegiado’, que estaria como que acima do mundo e do espaço-tempo das outras consciências. Há apenas ‘situações’, insiste ele” (LÉVY, 2001, p.63). Ambos os gêneros literários, portanto, servem não apenas como propagação de ideias sartrianas, mas também para delimitar as teorias abstratas no âmbito concreto da escrita de maneira a colocar o indivíduo moderno em questão a partir de linguagens diversas e com diferentes impactos.

O teatro de situações de Sartre, como bem abordamos no subcapítulo destinado ao assunto, priorizava a colocação de personagens em situações extremas que dessem conta de tematizar a própria ação (ou não) dos personagens no exercício de sua liberdade plena. Os conflitos, no entanto, como é de se esperar em gêneros como o dramático, residem na relação com o Outro. Pois, a dissidência que se apresenta tanto na filosofia existencialista quanto do teatro sartriano está, precisamente, no embate entre a liberdade absoluta e a situação-limite ou, ainda, entre a liberdade de ação individual e a responsabilidade sobre as

ações humanas. Responsabilidade esta que, como vimos, traz consigo a angústia existencial.

A angústia teorizada por Sartre se origina da conclusão filosófica de que, uma vez que assumimos que somos livres, estamos assumindo também que estamos sós no mundo. Nossa existência precede a essência porque, primeiro, fomos “jogados no mundo”, sem qualquer propósito ou razão; e, a partir daí, estamos fadados a nos constituirmos enquanto projeto e a realizar nossa essência através de nossas atitudes; já que o homem é aquilo que faz. O fato de a existência não ter razão de ser e, por isso, ser absurda, faz com que nos percebamos sozinhos e únicos responsáveis por nossas decisões; essa conclusão gera a angústia de que fala Sartre.

Assim, constituindo exemplos de autotextualidade, muitos dos personagens sartrianos atuam para ilustrar essa condição humana que nos faz, ao mesmo tempo, inteiramente livres e inteiramente responsáveis por tudo o que fazemos. Também por isso, Sartre declara que a liberdade é o único tema possível no fazer literário: “Assim, quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas um único tema: a liberdade” (SARTRE, 2015, p.57). Eis, portanto, um tema que é caro à filosofia sartriana e que aparece sob os mais diversos enredos na ficção do autor. Uma liberdade que, na obra sartriana, cabe frisar, está sempre acompanhada da responsabilidade e da angústia de existir.

Como demonstramos neste trabalho, o romance escolhido para análise, *La Nausée* (1938), apresenta por meio da ótica do personagem protagonista a sensação de incômodo e mal-estar que a percepção sartriana da existência pode vir a causar para aqueles que *sabem* que existem. A Náusea, porém, não está em Roquentin especificamente - como bem observa o personagem - está em todo o lugar. Pois tudo está cercado de existência. Uma existência que não tem sentido e, por isso, é absurda, é “demais”: “La Nausée n'est pas en moi : je la ressens la-bos sur le mur, sur les bretelles, partout autour de moi, Elle ne fait qu'un avec le café, c'est moi qui suis en elle<sup>231</sup>” (SARTRE, 1974, p. 36)

Neste romance, a liberdade é colocada em situação, permeando todas as decisões do protagonista. Na obra, fica demonstrado que, apesar de ser livre para construir sua própria existência, Roquentin muitas vezes se sente “aprisionado” em situações limitantes que lhe parecem falsas. Ele percebe que está cercado por futilidades e jogos de aparências

---

<sup>231</sup> “A Náusea não está em mim: eu a sinto ali na parede, nos suspensórios, em todos os lugares ao meu redor, Ela e o café fazem um só, sou eu que estou nela” (tradução nossa).

por todos os lados, o que lhe causa profunda angústia: “Rien n'avait l'air vrai ; je me sentais entouré d'un décor de carton qui pouvait être brusquement déplanté. Le monde attendait, en retenant son souffle, en se faisant petit — il attendait sa crise, sa Nausée<sup>232</sup>”.

Esse jogo de aparências, no qual cada pessoa tem um papel determinado a desempenhar, representa, para Sartre, uma maneira de ocultar a própria existência de si mesmos e de evitar a responsabilidade por ela, utilizando a má-fé como um mecanismo de fuga. Conforme descreve Gabriel Paes (2019, p.98) em seu estudo, que propõe um diálogo entre Sartre e Walter Benjamin,

[...] a tranquilidade segura e estática semelhante a leis imutáveis dos hábitos regrados de Bouville não passa de uma máscara que esconde o profundo tédio de uma vida absurda. [...] Roquentin, sozinho em meio à multidão de Bouville, de modo semelhante ao *flâneur* de Baudelaire que encontramos nos ensaios de Benjamin, consegue observar o que ficou escondido.

Roquentin compreende em determinado momento que, diferente do que é narrado em romances, “Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voila tout. Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone<sup>233</sup>” (SARTRE, 1974, p.62). Por isso, Gabriel Paes (2019, p.96) determina que,

se Benjamin retrata a perda da capacidade de narrar que é concomitante à perda da experiência, Sartre, na forma de romance, expõe o ridículo que é a insistência de manter um discurso que narra falsas experiências em um mundo onde a experiência não é mais possível.

Seguindo essa premissa, destacamos que o tema da liberdade se apresenta neste romance por meio de seu oposto. Observar, como apontamos anteriormente, as “prisões” sociais nas quais se encontram os moradores de Bouville; isto é, os papéis que as pessoas se esforçam para desempenhar no seu cotidiano coletivo, faz com que Roquentin questione a maneira com que cada um utiliza essa liberdade existencial. Uma liberdade que é inexorável e, ao mesmo tempo, ignorada pela maioria:

---

<sup>232</sup> “Nada parecia real; Eu me senti cercado por uma decoração de papelão que poderia ser removida repentinamente. O mundo esperava, sustinha a respiração, diminuía — esperava a sua crise, a sua Náusea [...]” (tradução nossa)

<sup>233</sup> “Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima nem razão: é uma soma monótona e interminável”

Je parcours la salle des yeux. C'est une farce! Tous ces gens sont assis avec des airs sérieux; ils mangent. Non, ils ne mangent pas: ils réparent leurs forces pour mener à bien la tâche qui leur incombe. Ils ont chacun leur petit entêtement personnel qui les empêche de s'apercevoir qu'ils existent<sup>234</sup> (SARTRE, 1974, p.158).

Também na peça *Les mouches* (1972), vemos presente uma situação de “aprisionamento” no que concerne ao povo de Argos. A população dessa cidade é apresentada aos leitores como um povo amedrontado, que vive um constante luto pelo rei falecido e que faz do arrependimento um hábito. Esse incentivo ao remorso que vemos ser proliferado pela cidade e que perpassa gerações é frequentemente incitado pelo deus Júpiter e pelos rei e rainha regentes da cidade. Isto ocorre porque é a partir desse sentimento de culpa propagado para a população que os poderosos escondem do povo o poder que eles detêm: sua liberdade. Para ilustrar esse poder de escolha, Sartre personifica a atitude de liberdade em Orestes; e isso de maneira que, apesar da ambientação sufocante e de opressão, ele pudesse ser como um guia que procura, por meio do exercício de sua liberdade, livrar a todos, não somente dos tiranos, mas também da culpa que carregavam. Desta forma, o personagem mitológico de Orestes é utilizado por Sartre para ser essa demonstração do homem livre, sem remorsos e que opta por exercer sua liberdade em detrimento de qualquer outra premissa que tentasse limitá-lo.

Neste sentido, Orestes é um personagem que, apesar de sentir também a angústia existencial que sente Roquentin, escolhe agir para expressar sua liberdade; demonstrando por meio da ação o seu poder de escolha. Comparado ao personagem de *La Nausée* (1974), Orestes toma atitudes mais drásticas no que concerne ao exercício da liberdade. Pois, enquanto Roquentin prefere não agir e encontra uma espécie de “fuga” para sua Náusea na arte, o protagonista de *Les mouches* (1972) decide matar os tiranos para “salvar” o povo de Argos e não sente remorso por isso. Como justificativa para essa mudança de atitude percebida nos personagens, Gomez-Muller (2004, p.10, grifos do autor) enfatiza a seguinte teoria:

Antes da mudança, Sartre acreditava que a contingência pertencia essencialmente à existência; seria, portanto, na ausência de um “Ser necessário”, insuperável. A partir da mudança, a questão da contingência muda de status: ela pertence ao

---

<sup>234</sup> “Eu olho ao redor da sala. É uma farsa! Todas essas pessoas estão sentadas com ares sérios; eles comem. Não, eles não comem: eles recuperam suas forças para realizar a tarefa que está diante deles. Cada um tem sua pequena obstinação pessoal que os impede de perceber que existem” (tradução nossa).

registro do ser-em-sociedade, ou seja, à categoria da *relação* e não mais à do *ser*<sup>235</sup>.

Bernard Lévy (2001) aponta também que, neste segundo momento da literatura sartriana, o existencialista passará a adotar a postura humanista que vemos defendida em *L'existentialisme est un humanisme* de 1946. Isto porque, diferente de Roquentin que vê os homens como uma espécie de “massa” estranha e se volta contra o humanismo, os personagens constituídos na maioria das peças seguintes demonstram um Sartre que acredita na possibilidade de ação do homem perante a liberdade que lhe é dada. Desta forma, o Sartre humanista, descrito por Lévy (Ibidem, p.463) “põe-se a postular um fundo comum a todos os homens, lastra o sujeito, até então flutuante e sem amarras, faz de sua situação uma natureza, de sua contingência um destino”.

A partir dessas observações, podemos analisar como o percurso de Sartre o leva de um Roquentin alienado e imerso em suas sensações de náusea para personagens que buscam a ação e o pertencimento em um mundo que lhes parece "falso" e hostil. É essa motivação que leva personagens sartrianos, como Orestes, Goetz, Hugo e outros, a buscarem por *seus atos*, pois, na perspectiva existencialista, é somente através deles que eles podem exercer sua liberdade.

Os personagens de *Huis Clos* (1972), por exemplo, passam todo o período em que estão no inferno lidando com o balanço final de suas atitudes em vida; ou seja, avaliando a maneira como utilizaram suas respectivas liberdades individuais enquanto podiam. A percepção que os três personagens têm de si mesmos e os apegos que demonstram ter tido durante a vida revelam a futilidade que permeava suas convivências sociais e denunciam o jogo falso entre aparência e essência que praticavam quando viviam em sociedade.

Goetz, protagonista de *Le diable et le bon Dieu* (2005), por sua vez, procura viver os extremos do que acreditava ser o Bem ou o Mal. Seja com o intuito de provocar Deus ou de ser amado por ele, o general percebe, depois de muitas empreitadas, que todas as decisões, antes atribuídas a Deus, haviam sido tomadas por ele próprio. Com isso, ele conclui que Deus não existe e que somente o homem é livre para fazer-se. Suas atitudes são gratuitas, assim como sua existência e a existência de tudo em seu entorno.

No que se refere à peça *Les mains sales* (2005), a questão da liberdade é colocada em cena a partir do conflito entre engajamento político e convicções morais e ideológicas.

---

<sup>235</sup> “Avant le tournant, Sartre pensait que la contingence appartient essentiellement à l'existence; elle serait donc, dans l'absence d'un ‘Être nécessaire’, insurmontable. À partir du tournant, la question de la contingence change de statut: elle appartient au registre de être-en-société, c'est-à-dire à la catégorie de la *relation* et non plus à celle de l'*être*” (grifos do autor).

Hugo, protagonista da obra, quer demonstrar seu engajamento no partido em que se encontra a partir do ato de assassinar alguém que se opôs aos posicionamentos morais do partido. Ao tomar para si essa “missão”, porém, ele se vê paralisado pelo conflito entre suas questões morais e ideológicas e o exercício de sua liberdade, bem como pelo que pode aprender e aperfeiçoar. Depois de muito hesitar no cumprimento de sua missão, Hugo acaba agindo por impulso e matando o alvo, mas não para defender seu posicionamento político. Eis, portanto, a ironia presente na ação final de Hugo. A atitude que tanto buscou ter perante aquele que deveria matar não se concretizou por motivações políticas, mas sim por ciúmes. Assim, Sartre leva ao palco uma situação na qual questões políticas e morais são expostas ao questionamento. É importante lembrar que, se a liberdade de ação existe, ela também está sujeita a questões mundanas, como as que são levantadas por Hugo nesta peça. Portanto, mesmo diante dos conflitos enfrentados pelo protagonista, é crucial destacar que eles não determinam suas escolhas a ponto de não haver liberdade de decisão. Assim, Hugo não age com base em suas crenças ideológicas, mas de forma instintiva, sem uma motivação concreta ou um sentido explícito; quase como se fosse por acaso. A ação de Hugo, portanto, é tão absurda quanto a existência que o envolve.

Em *La putain respectueuse* (2005), a liberdade é explorada na peça a partir de uma situação-limite, que, se não impossibilita, ao menos dificulta consideravelmente a ação dos personagens. A obra demonstra que, se personagens como O Negro e Lizzie, a prostituta, têm pouca possibilidade de ação, não é porque são menos livres em sua individualidade, mas porque o contexto histórico-social em que se inserem é opressivo a ponto de limitar suas atitudes perante os que tem “direito de viver”. Ao expor essa dicotomia e tratar de personagens que, ao contrário de Orestes, por exemplo, não conseguem tomar uma atitude efetiva perante a situação que se impõe, Sartre demonstra, mais uma vez, que não é possível evitar o tema da liberdade na criação literária:

Assim, numa sociedade sem classes, sem ditadura e sem estabilidade, a literatura completaria a tomada de consciência de si mesma: [...] compreenderia que a literatura manifesta tanto melhor a subjetividade do indivíduo quanto mais profundamente traduz as exigências coletivas, e reciprocamente; que sua função é exprimir o universal concreto para o universal concreto, e sua finalidade é apelar à liberdade dos homens para que se realizem e mantenham o reino da liberdade humana (SARTRE, 2015, p.129)

Tal composição, porém, é, como declara o próprio Sartre, uma utopia. Por isso, enquanto houver desigualdade e opressão na sociedade em que se escreve, é preciso falar sobre isso: “Tais condições, sem dúvida, não são preenchidas hoje; e é hoje que é preciso

escrever” (Ibidem, p.129). Assim sendo, ainda que a liberdade seja um tema primordial no existencialismo e muitas das obras sartrianas abordem a ação de personagens perante essa liberdade, *La putain respectueuse* (2005) utiliza a não-ação de seus personagens para denunciar de forma enfática o poder de certos grupos perante outros e a aniquilação que certas liberdades que se exercem em detrimento de outras podem causar aos indivíduos socialmente marginalizados.

É também por meio desse engajamento social e da consciência das condições histórico-sociais em que vivem os indivíduos que a teoria existencialista sartriana aborda, juntamente com a liberdade, a responsabilidade que lhe é intrínseca. Percebemos, em especial nas peças de Sartre, que as ações determinadas pelos personagens são, ao mesmo tempo, o exercício da liberdade e a angústia de saber-se responsável por seus atos. Orestes, por exemplo, comete o assassinato dos tiranos e não sente remorso porque sabe que fora uma ação tomada em liberdade. Sua atitude, porém, o leva ao exílio existencial, pois sabe que é livre e que nada pode eximi-lo de sua liberdade. Por isso, ele carrega consigo a angústia sartriana. Eis, portanto, um exemplo de autotextualidade no qual podemos notar a referência à máxima existencialista: “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1962, p.194) em um contexto textual literário.

Outros exemplos da responsabilidade geradora da angústia podem ser observados nas peças sartrianas. Para apontar tal conceito em *Le diable et le bon Dieu* (2005), por exemplo, abordamos neste estudo alguns diálogos da peça nos quais muitos dos personagens da obra tentam em vão preservar-se da responsabilidade por suas ações. Como ilustração dessa temática, lemos, durante toda a peça, as consequências de atitudes que haviam sido erroneamente tomadas em “nome de Deus” por aqueles que se autodeclararam “eleitos” em uma tentativa de subtração de suas liberdades e que os levaram à inevitável conclusão de que todas as atitudes e decisões tomadas são puramente humanas. Nada há além dos homens. Eis a conclusão dessa peça e que carrega, inevitavelmente, tanto a liberdade da condição humana, quanto a responsabilidade e a angústia que derivam dela.

Em *Les mains sales* (2005), os personagens de Hugo e Hoederer ilustram a maneira com que diferentes ideologias podem ser exercidas no âmbito político. Por meio das questões morais e éticas apresentadas na obra, Sartre demonstra as possibilidades de escolha que são possíveis neste meio e questiona até que ponto uma pessoa pode exercer sua liberdade mantendo suas convicções morais e políticas. Pois, muitas vezes, as demandas individuais do indivíduo entram em conflito com as exigências coletivas. Assim sendo, por meio das interações entre personagens moralmente antagonistas, Sartre propõe

um exame das responsabilidades pessoais e coletivas, colocando em questão a validade de ideias como “os fins justificam os meios” (defendida por Hoederer) e o idealismo de uma moral que se propõe uma genuína luta contra os opressores sem utilizar artifícios políticos considerados uma “traição” ao movimento (defendida por Hugo).

Em *Huis Clos* (2005), a responsabilidade e a angústia se apresentam para os personagens que estão no inferno por meio da autoavaliação (e da avaliação pelos outros) de suas vidas enquanto estão vivenciando o pós-vida. Desta forma, o fato de estarem no inferno já é um indicativo, tanto para eles quanto para os leitores, de que as atitudes tomadas na Terra não foram totalmente satisfatórias. A responsabilidade de cada um perante as ações que realizaram em vida os levaram até o inferno. Por isso, o desenvolvimento dos diálogos que apresentam o pecado de cada um é importante para contrapor o que buscavam aparentar e o que realizaram de fato em suas vidas. Sartre nos apresenta nessa peça, portanto, personagens que tiveram a liberdade de agir e que, como resultado dessas ações, foram condenados ao inferno. Lugar em que são condenados a terem suas atitudes prévias constantemente julgadas, se não por eles mesmos, pelos outros que habitam o local. A ideia de que “o inferno são os outros” está, portanto, no fato de que, ainda que os personagens tentem se livrar da responsabilidade sobre o que foram em vida e o que fizeram, sempre haverá alguém para julgá-los por elas.

A peça intitulada *La putain respectueuse* (2005), por sua vez, apresenta a protagonista Lizzie em uma situação-limite que coloca à prova suas convicções morais e éticas ao expô-la às mais diversas chantagens realizadas por homens poderosos. Subjugada por sua profissão e deslumbrada com aqueles que possuem mais do que ela jamais sonhara, Lizzie tem de decidir entre condenar um homem negro e inocente e salvar um homem branco que a assediou e assassinou outro homem. Com isso, a peça coloca em questão as (im)possibilidades de ação de alguns grupos sociais que são frequentemente menosprezados, como os dos negros e das prostitutas. O filósofo demonstra com isso que, ainda que possam exercer sua liberdade individual, esses grupos de indivíduos socialmente marginalizados têm poucas opções de ação no que se refere ao contexto histórico-social em que se inserem. A obra nos mostra, portanto, que a responsabilidade sobre a existência, tanto particular quanto coletiva, está delegada a todos. Apesar disso, em muitas situações e na maioria delas, as classes dominantes - repletas daqueles que têm o “direito de viver” - são as que acabam decidindo sobre esse direito; subjugando outros para seu próprio benefício. Outra vez, portanto, vemos exposto o conflito entre as liberdades individuais e coletivas que apresentamos em outras peças; sempre com o intuito de levar o

leitor/espectador à reflexão sobre suas decisões particulares em detrimento de um coletivo. Em outras palavras, sobre o exercício da liberdade individual e absoluta vivenciada em condição.

As condições que se apresentam nas obras ficcionais escritas por Sartre são, como percebemos ao longo do estudo, bastante variadas. Em todas elas, porém, vemos colocadas as premissas existenciais que abordamos anteriormente. Seja como um convite à ação ou à reflexão, a literatura proposta por Sartre demonstra com frequência seu engajamento. Suas composições são, conforme frisamos, um convite ao comprometimento. Esse comprometimento pretende abranger desde as esferas mais abstratas e filosóficas, como a liberdade existencial, por exemplo, até a ação concreta que tem resultado imediato no coletivo, como as ações demonstradas por seus personagens de teatro. Isto porque, o existencialismo não é somente reflexivo, é possível vivenciar essa teoria fenomenológica.

Sartre nos mostra, por meio de sua trajetória literária, que mesmo que a responsabilidade proveniente do fato de existirmos sós em um mundo sem sentido cause a angústia, a liberdade do ser humano é o que faz com que seja possível transformarmos nossa realidade. Por isso, quando o acusaram de ser pessimista em sua filosofia, Sartre respondeu: “[...]é necessário que o homem se reencontre a si próprio e se persuade de que nada pode salvá-lo de si mesmo, nem mesmo uma prova válida da existência de Deus. Neste sentido, o existencialismo é um optimismo, uma doutrina de acção [...]” (SARTRE, 1962, p.235-236).

É devido à sua doutrina da ação, portanto, que Sartre escreve romances e peças. Pois, dessa forma, ele ilustra aos seres humanos os próprios seres humanos e insiste que tomemos consciência de nossa liberdade e responsabilidade, enquanto seres que estão no mundo sem qualquer sentido pré-definido para estar. Por isso, ainda que Sartre exponha a questão humana como solitária perante a existência, ao teorizar o homem como ser livre para agir em situação, ele nos convida a assumir a responsabilidade por nossa existência que, apesar de gratuita, é inteiramente nossa:

[...] l’homme est libre de se choisir traître ou héros, lâche ou vainqueur. En choisissent pour lui-même l’esclavage ou de la liberté, il choisira du même coup un monde où l’homme est libre ou esclave - et le drama naîtra de ses efforts pour justifier ce choix. En face de dieux, en face de la mort ou des tyrans, une même certitude, triomphante ou angoissée, nous reste: celle de notre liberté (SARTRE, 1973, p.245)

Com isso, salientamos que, bem como os conceitos de liberdade e responsabilidade, Sartre também expõe por meio de sua literatura outros conceitos que estão presentes em sua teoria filosófica e que foram expressas em *O existencialismo é um humanismo* (1962). Dois desses conceitos são a má-fé e a angústia.

A angústia, que Sartre define como sendo “[...] a ausência total de justificação e ao mesmo tempo a responsabilidade relativamente a todos” (SARTRE,1962,p.240), está relacionada, como frisa o autor, ao absurdo da existência e à responsabilidade que os seres humanos têm, não somente por sua própria, mas também pela dos outros. Esse sentimento de desolação e angústia perpassa várias das obras sartrianas e ganha sua expressão maior em *La Nausée* (1974), onde é representada por meio do mal-estar recorrente de Roquentin quando, finalmente, percebe sua existência. Outras obras também demonstram esse sentimento de angústia no momento da autoafirmação do personagem enquanto livre e responsável por sua existência, como ocorre com Orestes em *Les Mouches* depois de matar os tiranos; com Hugo em *Les mains sales* após ter “sujado suas mãos” por motivo frívolo; e com Goetz de *Le diable et le bon Dieu*, depois de “matar” Deus.

Contraopondo a ideia da angústia está o conceito de má-fé; que seria, para o existencialista, as formas que as pessoas encontram de não exercer sua liberdade. Métodos, portanto, utilizados para justificarem suas ações remetendo-as a alguma outra coisa ou pessoa que não elas próprias. Em *Les mouches* (1972), por exemplo, as próprias moscas são símbolos do remorso de um povo que prefere permanecer em constante busca pela remissão de seus pecados ao invés de assumir a liberdade de fazer-se. Também em *Le diable et le bon Dieu* (2005), personagens como o padre e o padeiro revolucionário, além de Goetz, buscam representar seus papéis sociais perante um coletivo se autodenominando “eleitos de Deus”. Ao longo da peça concluem, portanto, que tais “eleições” jamais foram feitas por outro que por eles mesmos e, por isso, são os únicos possíveis responsáveis por tudo que decorreria de suas ações. Vemos nessas peças, portanto, exemplos de má-fé que são voltadas para a religião e os costumes, de maneira a servirem como “desculpa” para justificar as atitudes dos personagens.

Em outro exemplo, podemos perceber a má-fé voltada para a superstição; como ocorre em *La putain respectueuse* (2005). Nesta peça podemos observar momentos em que Lizzie culpa um bracelete pela “má-sorte” que ela tem, como se o objeto lhe trouxesse situações com as quais não gostaria de lidar.

Outros exemplos de má-fé podem ser vistos *Les mains sales* (2005), introduzidos no imaginário da ideologia política e moral, e também em *Huis Clos* (1972), na qual o

tentativa de manter as aparências perante o convívio social é apresentado como sendo a maior tentativa de fuga da liberdade existencial do trio de pessoas que estão dividindo um quarto no inferno.

Em *La Nausée* (1974), a má-fé também será voltada para a vivência em sociedade e será observada com revolta e asco por Roquentin. Esse personagem, que já teve, ele próprio, suas “falsas” experiências repletas de má-fé, agora analisa as pessoas ao seu redor desempenhando os “papéis” que lhe foram socialmente designados sem que ao menos questionem a razão disso. Em um desses momentos, enquanto Roquentin observa um senhor que joga, segundo ele, o “jogo dos importantes”, ele reflete: “Tout ce qui s'est passé autour d'eux a commencé et s'est achevé hors de leur vue; de tongues formes obscures, des événements qui venaient de loin les ont frôlés rapidement et, quand ils ont voulu regarder, tout était fini déjà<sup>236</sup>” (SARTRE, 1974, p.100).

Notemos, com efeito, que as chamadas “experiências” adquiridas - que fazem com que muitas pessoas sejam consideradas mais “distintas” e respeitadas do que outras - também são apontadas por Sartre com uma fuga da liberdade de existir. Pois, de acordo com o que vimos exposto através dos pensamentos de Roquentin, tais papéis sociais desempenhados sem qualquer intencionalidade para além das convenções pré-estabelecidas, são a maneira mais “fácil” de viver. Isto porque, para aqueles que acreditam ter o “direito de viver” e são tidos como “profissionais da experiência”, a angústia presente na responsabilidade pela existência não é uma possibilidade.

Consideramos, portanto, que a tentativa sartreana de expressar as noções existencialistas de liberdade, responsabilidade, angústia e má-fé, entre outras, foram bem sucedidas nas obras analisadas neste trabalho. Isso porque - uma vez que essa filosofia defende a ideia de que o que está na base da existência humana é a livre escolha que cada homem faz de si mesmo e de sua maneira de se construir, de forma que a liberdade provém do nada que obriga o homem a fazer-se, em lugar de apenas ser - Sartre utiliza sua literatura para representar os conflitos vividos em situação por esse indivíduo que é livre para poder escolher o que quer ser e como sê-lo, independentemente de qualquer convenção religiosa, institucional ou social, mas que é, acima de tudo, responsável por sua própria liberdade e a de todos os outros.

---

<sup>236</sup> “Tudo o que acontecia ao redor deles começava e terminava fora de suas vistas; formas escuras, acontecimentos que vinham de longe passavam rapidamente por eles e, quando queriam olhar, já estava tudo acabado” (tradução nossa).

## REFERÊNCIA

- ALBOUY, Pierre. **Mythes et mythologies dans la littérature française**. Collection U<sup>2</sup>. 2 ed. Librairie Armand Colin, 1969.
- ALMEIDA, Ricardo M.G. **O mito individual do neurótico e a impossibilidade na definição da verdade**. (Tese de doutorado). PUC-SP. São Paulo, 2021.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Sartre: direito e política: ontologia, liberdade e revolução**. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Direito. São Paulo, 2011.
- ALVES, Igor S. **O teatro de situações de Jean-Paul Sartre**. 2006. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- ANDRADE, Carlos D. Confissões de Minas. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Aguilar: Rio de Janeiro, 1967.
- ARANHA, Maria Lúcia A. & MARTINS, Maria Helena P. **Filosofando: introdução à filosofia**. 2.ed. São Paulo: Moderna, 1993.
- ARAÚJO, João Dóia de. **A tragédia moderna e a dialética da eticidade: o antagonismo dramático entre Blanche Dubois e Stanley Kowalski em Um bonde chamado Desejo (dissertação de mestrado)/ João Dóia de Araújo - João Pessoa, 2016.**
- \_\_\_\_\_, Marcus V.G. Uma breve compreensão sobre o Dasein de Heidegger (artigo). **Revista Lampejo**. nº 6 - 02/2014. (p. 200 – 206).
- \_\_\_\_\_, Renata L. Breve discussão sobre a intertextualidade (artigo). **Lettres Françaises**. n.21(2), 2020.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Trad. Ana Maria Valente. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2004.
- BARBOSA, Jefferson. E. P. **O direito à morte e o compromisso literário: Maurice Blanchot e Jean-Paul Sartre**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2017.

BARTHES, Roland. *Théorie du Texte*. **Encyclopædia Universalis** (online), 1973. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>. Acesso em: 18 jan 2022.

BEAUVOIR, Simone. **O existencialismo e a sabedoria das nações**. Trad. Manuel de Lima; Bruno da Ponte. Porto, Portugal: Editorial Minotauro, 1965. (p.13-95).

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. (Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1983

BENTLEY, Eric. De Strindberg a Jean-Paul Sartre. In: \_\_\_\_\_. **O dramaturgo como pensador**. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991 (p.263-299).

BIASI, Pierre-Marc de. **Théorie de l' Intertextualité**. Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Encyclopædia Universalis - Albin Michel, 1998. (p. 371-378). Disponível em: [http://www.pierre-marc-debiasi.com/textes\\_pdf/2023.pdf](http://www.pierre-marc-debiasi.com/textes_pdf/2023.pdf). Acesso em: 20 jan 2022

BIRCHAL, Ian. O otimismo ultrajante de Jean-Paul Sartre. **Revista Jacobin Brasil**. Trad. Caroline Freire. Publicada em 17 abr 2020. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2020/04/o-otimismo-ultrajante-de-jean-paul-sartre/#:~:text=Como%20o%20pr%C3%B3prio%20Sartre%20observou,guerras%2C%20pela%20fome%20e%20opress%C3%A3o>. Acesso em: 10 mai 2023.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: \_\_\_\_\_. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BRANDÃO, Jacyntho. Mito e literatura na Grécia: a questão da mimese. In: CARDOSO, Zelia de A. (Org.). **Mito, religião e sociedade**. Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos. São Paulo – SBEC, 1991.

BRANDÃO, Junito S. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. V.1. Letras J-Z. Petrópolis, RJ:Vozes, 1991.

CAIADO, R & SILVA, G. A intertextualidade: um conceito em muitos olhares. In: **Jornada Nacional do GELNE** (25: 2014: Natal, RN). Anais da XXV Jornada Nacional do GELNE, Natal, RN, 01 a 03 de outubro de 2014 / organizadores Marco Antonio Martins, Lucrécio Araújo de Sá Júnior e Sulemi Fabiano Campos. Realização Grupo de Estudos Linguísticos e Literários do Nordeste- GELNE. - Natal, RN: EDUFRN, 2014.

CALZAVARA, Rosemari B. Aspectos da Tragédia Moderna da Dramaturgia de Jorge Andrade. In: **Congresso Internacional da ABRALIC**. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba, Brasil

CAMINO, Ana L. S. **Mito e tragédia moderna**: Orestes e Electra revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre. Tese (Doutorado em Letras) – UFPB, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <

[http://www.echla.ufpb.br/ppgl/wpcontent/uploads/2013/06/images\\_AnaLuisaCamino.pdf](http://www.echla.ufpb.br/ppgl/wpcontent/uploads/2013/06/images_AnaLuisaCamino.pdf)>  
Acesso em: 27 Dez 2017.

CAMPOS, F.;MIRANDA, R. **A escrita da História: ensino médio/** Flavio de Campos e Renan Garcia Miranda. São Paulo, Escala Educacional, 2005

CÂNDIDO, Antônio, & CASTELO, J. Aderaldo. Realismo, parnasianismo, simbolismo. In: **Das origens ao realismo**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

CARDIM, Leandro N. A forja do mito em As moscas de Sartre. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 40, n. 4, p. 167-186, Out./Dez., 2017.

CARMO, Maria S. M. **“Fedra”, de Jean Racine: moral do século XVII e criação literária**. Letras, Santa Maria, v. 24, n. 49, p. 153-174, jul./dez. 2014.

CARVALHO, J. J.. A antropologia e o Niilismo filosófico contemporâneo. **Anuário Antropológico**, 11(1), p.153–181. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6381>>. Acesso em 22 fev 2023.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J.Guinsburg, Miriam Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Manuel A. Apresentação. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Arte: corpo, mundo e terra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 12.

CAUBET, Rosa. A obra dramática de Jean-Paul Sartre. **Travessia**. v.5 n.8/9: Luís Delfino 150 anos. Editora da UFSC, Santa Catarina, 1984. (p.122-136).

CAXITO, Fabrício. Absurdo e contingência em Camus e Sartre. **Contextura**, Belo Horizonte, nº 13, dez. de 2018. (p. 31-38).

CEZARINI, Leonardo. **Um olhar sobre Hegel: Crítica da razão dialética de Jean Paul Sartre**. Porto Alegre, Intuitio. v.1. nº2 (p.188-200). Nov 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/viewFile/4043/3339>>. Acesso em: 13 fev 2023.

CESERANI, Remo. Procedimentos Formais e Sistemas Temáticos do Fantástico. In: \_\_\_\_\_. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHÂTELET, François. História da filosofia: Ideias, doutrinas. In: \_\_\_\_\_. **A filosofia do mundo científico e industrial: de 1860 a 1940**. v.6. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1974.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**, São Paulo: Contexto, 2004

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre: uma biografia*. Tradução de Milton Persson. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008

CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. **Les Écrits de Sartre**. Paris: Gallimard, 1970.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Humanitas)

CORRALES, Luciano. A intertextualidade e suas origens. In: **SEMANA DE LETRAS**, 10, PUCRS, 2010. Porto Alegre: 10ª Semana de Letras 2010. EDIPUCRS, Comunicações, grupo 11. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Luciano-Corrales.pdf>>. Acesso em: 03 jan 2022.

DOS SANTOS BELO, R. Filosofia e Literatura em Jean-Paul Sartre. **Eleuthería - Revista do Curso de Filosofia da UFMS**, v. 5, n. 09. (p. 58 – 79). 20 dez. 2020.

ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: \_\_\_\_\_. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. 2.ed. São Paulo – Brasil: Perspectiva, 1986.

ERFANI, Farhang. Dickinson and Sartre on Facing the Brutality of Brute Existence. In: **Emily Dickinson and philosophy** / [edited by] Jed Deppman, Oberlin College, Marianne Noble, American University, Gary Lee Stonum, Case Western Reserve University, 2013.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e tradução Jaa Torrano – São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionísias) (Orestéia :1).

\_\_\_\_\_. **Coéforas**. Estudo e tradução Jaa Torrano – São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionísias) (Orestéia :2).

\_\_\_\_\_. **Eumênides**. Estudo e tradução Jaa Torrano – São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004 – (Coleção Dionísias) (Orestéia :3).

FERNANDES, Fernanda Vieira. **O personagem negro na literatura dramática francesa do século XX: *La Putain respectueuse*, de Jean-Paul Sartre, e *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Disponível em: <[000930694.pdf \(ufrgs.br\)](#)> . Acesso em 27 de mai de 2023

\_\_\_\_\_. Uma Breve Reflexão Sobre o Personagem Negro e a Crítica ao Racismo na Peça *La Putain Respectueuse*, De Jean-Paul Sartre. **Organon**, Porto Alegre, v. 32, n. 63, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/76283>>. Acesso em: 27 maio. 2023.

FERRARI, Wallacy. Caso Scottsboro Boys: 92 Anos do Episódio de Racismo na Justiça Americana...**UOL: AH Aventuras na História**. Publicado em 29 jun 2021- Atualizado em 24 mar 2023. Disponível em: <[Caso Scottsboro Boys: 92 anos do episódio de racismo na Justiça americana \(uol.com.br\)](#)>. Acesso em: 01 jun 2023.

FESTUGIÈRE, A.J.. **De l'essence de la Tragédie Grecque** – Paris : Editions Aubier, Montaigne, 1969.

FINLEY, M. I. **O Legado da Grécia: uma nova avaliação**. Brasília, D. F.: Ed. da UnB, 1998. 523 p. ISBN 8523005250

FOULQUIÉ, Paul. **L'existentialisme**. e.14. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de Parmênides. In: **E-biografia**, 2017. Disponível em: <[Biografia de Parmênides - eBiografia](#)>. Acesso em: 30 jan 2023.

FUJIWARA, Gustavo. Filosofia & Literatura, Linguagem Literária & Linguagem Filosófica: entre Sartre e Deleuze. **Existência e Arte** – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei – ANO IX – Número VIII – Janeiro a Dezembro de 2013.

FURTADO, Cíntia. Rússia E A Teoria De Raskólnikov Em Crime E Castigo – Dostoiévski. **Revista Melkberg**. 9 nov 2020. Disponível em: <[Rússia E A Teoria De Raskólnikov Em Crime E Castigo – Dostoiévski – MELKBERG](#)>. Acesso em: 20 mai 2023

GENECAND, Marie-Pierre. *Les Mains Sales*, une leçon de politique. **Les Temps**. 28 abr 2013. Disponível em: <[«Les Mains sales», une leçon de politique - Le Temps](#)>. Acesso em: 20 mai 2023.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**: Edições Viva Voz. Belo Horizonte, 2010.

GILLIGAN, Kathleen E. Nascida em 1830, de pais calvinistas, em Massachusetts, Emily Dickinson é reconhecida como uma das maiores poetisas dos Estados Unidos. In: MESQUITA, José. **Literatura – Uma mulher, uma arma carregada: Emily Dickinson**. 19 jun 2016. Disponível em: <[Literatura – Uma mulher, uma arma carregada: Emily Dickinson – Blog do Mesquita](#)>. Acesso em: 06 fev 2023.

GONÇALVES, Nádia M.G. **Liberdade e Escolha em Jean-Paul Sartre**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal De Uberlândia Instituto De Filosofia Programa De Pós-Graduação em Filosofia. Uberlândia, 2013. Disponível em: <[\\*3ddjmb1600121081.pdf \(123dok.com\)](#)>. Acesso em: 28 mai 2023.

GOMES, Giovanna. O Flautista De Hamelin: Conheça a Lenda e as Principais Teorias sobre o Personagem. **Revista Aventuras na História**. Jun 2021. Disponível em: <[O flautista de Hamelin: conheça a lenda e as principais teorias sobre o personagem \(uol.com.br\)](#)>. Acesso em: 29 abr 2023

GREELANE. **Os Garotos de Scottsboro**: Linha do tempo do caso Scottsboro. Atualizado em 22 de dezembro de 2018. Disponível em: <[Quem são os Scottsboro Boys? \(greelane.com\)](#)>. Acesso em: 29 mai 2023.

HAMON, P; ROGER-VASSELIN, D. **Le Robert des grands écrivains de langue française**, 2000, Dictionnaires Le Robert. (p.1272 - 1285).

JACQUES, Ines. Les Mains sales, Sartre : résumé et commentaire linéaire. **Au Futur**. 27 mar. 2023. Disponível em: <[Les Mains sales, Sartre : résumé et commentaire linéaire - AuFutur](#)>. Acesso em: 20 mai 2023

JAEGER, Werner. **Lugar dos Gregos na história da educação**. M. Parreira. 5 ed. São Paulo, Martins Fontes, 2010

KOCH, J. & CAVALCANTI, M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semântica**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 2005 – (Debates; 84).

\_\_\_\_\_. **Sentido e contra senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LABOURET, Denis. L'existencialisme et la 'littérature engagée'. In : \_\_\_\_\_. **Littérature française du XXe siècle**. Paris, Armand Colin, 2013.

LECARME, Jacques. La théorie de la littérature selon Sartre et selon Blanchot. **Études Sartriennes**. n.10, Dialectique, littérature avec des esquisses inédites de la Critique de la raison dialectique (2005), p. 211-229.

LEMONS, Carlos de Almeida. A imitação em Aristóteles. **Anais de Filosofia Clássica**, vol. 3 no 5, 2009. ISSN 1982-5323.

LESKY, Albin. Os primórdios. In:\_\_\_\_\_. **História da Literatura Grega**. 3 ed. Trad.Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Edições 70, Lisboa - Portugal, 2000 p.57-75

LÉVY, Bernard-Henri. **O século de Sartre**: Inquérito filosófico. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

LUTIGNEAUX, Roger. L'existentialisme. **Revue des deux mondes**. Décembre, 1951.

MAGALDI, Sabato. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

MAMET, David. **Três usos da faca**: sobre a natureza e a finalidade do drama. Trad. Paulo Reis. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MARIANNE. La cruche cassée: l'innocence perdue selon Greuze. In: *Plume d'Art*. 22 mar 2021. Disponível em: <<https://www.plumedart.com/post/la-cruche-cass%C3%A9e-l-innocence-perdue-selon-greuze>> Acesso em: 2 jun 2023.

MARQUES, Joaquim C. Misticismo, Moralismo e Classicismo. In:\_\_\_\_\_. **História da Literatura Ocidental**. Vol 2. São Paulo, LeYa, 2011.

MELO, Dainara C. M.. **Crime e Castigo**: uma análise da personagem Raskólnikov pela lente do Existencialismo Sartriano. Universidade Federal do Rio Grande do Norte Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes Departamento de Psicologia. Trabalho final da disciplina Psicologia Humanista Existencial do semestre 2020. Natal, 2021.

MELLO, Daniel P. **A possibilidade de uma literatura engajada a partir de Jean-Paul Sartre**. Dissertação de mestrado. Vitória, ES, 2017.

MOREIRA, Mayara F. **Em torno da literatura engajada**: Sartre e o debate estético. Brasília, 2012.

MORETTO, Fulvia M. L. O teatro clássico francês: a tragédia. In:\_\_\_\_\_.; Barbosa, Sidney (Org.). **Aspectos do teatro ocidental**. Editora UNESP, 2006. p.50-67.

MOUNIER, Emmanuel. Sartre, perspectivas existencialistas e perspectivas cristãs. In:\_\_\_\_\_. **A esperança dos desesperados**. Trad. Naumi Vasconcelos. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1972.

NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976 (p.129-139).

\_\_\_\_\_. Poesia e Filosofia: uma transa. In: ROHDEN, Luiz & PIRES, Cecília. (org.). **Filosofia e literatura: uma relação transacional**. Ijuí: Unijuí, 2009. (Coleção filosofia; 29). (p.17-37)

OLIVEIRA, Carolina M. C. **A psicanálise existencial de Jean-Paul Sartre na peça “Entre Quatro Paredes”**: o jogo de espelhos do encontro com o Outro. Artigo publicado

nos Anais do I Simpósio de Psicologia Fenomenológico-Existencial realizado pela Fundação Guimarães Rosa, Belo Horizonte, 2008.

PAES, Gabriel G.G. A narrativa dos “homens de bem” e o silêncio dos que não têm o direito de existir: um diálogo entre Sartre e Walter Benjamin. **PERI - Revista de Filosofia**. v.11 n.01, 2019 (p.90-105).

PAULINO, Graça.; WALTY, Ivete.; CURY, Maria Z. **Intertextualidades: Teoria e Prática**. Belo Horizonte, MG: Editora Lê, 1995.

PAVIANI, Jayme. Traços Filosóficos e Literários nos Textos. In: ROHDEN, Luiz & PIRES, Cecília. (org.). **Filosofia e literatura: uma relação transacional**. Ijuí: Unijuí, 2009. (Coleção filosofia; 29). (p.61-77).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira. 3 ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Deise Q. As moscas: ideologia e resistência. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.18, n.1, jan./jun. 2014. (p. 133-147).

\_\_\_\_\_. O teatro comparado: Sartre leitor dos clássicos. **Revista Aletria**, 2000.

PINTO, Bianca B. Maquiavel e sua influência na política contemporânea: entenda! **Revista Politize**. 24 jun 2021. Disponível em: <<https://www.politize.com.br/maquiavel/>>. Acesso em: 20 mai 2023.

RIBEIRO JR., Wilson A. Tantálidas e Atridas. **Portal Graecia Antiqua**, 1998, São Carlos. Disponível em: <[greciantiga.org/arquivo.asp?num=0027](http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0027)>. Acesso em: 11 mai 2023.

RIBEIRO, Renato J. O pensador que engajou a filosofia na política. **Revista Cult**. 14 mar 2010. Disponível em: <[O pensador que engajou a filosofia na política \(uol.com.br\)](http://O_pensador_que_engajou_a_filosofia_na_politica(uol.com.br))>. Acesso em: 20 mai 2023.

RODRIGUES, Elizabeth A.; PAIVA, Eliana S. A impossibilidade da ação absoluta na peça sartriana *O Diabo e o Bom Deus*. In: **ENCONTRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES**, 2. 2011, Fortaleza. SEMANA DE HUMANIDADES, HUMANIDADES: ENTRE FIXOS E FLUXOS, 8., 2011, Fortaleza. Anais... Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; Universidade Estadual do Ceará, 2011. (p. 1-10).

RODRIGUES, M. A. **Um conceito plural: a ἄτη na tragédia grega**. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015. Disponível em: <[Microsoft Word - TESE\\_FINAL\\_NOVA\\_TESTE\\_INDICE.docx \(unesp.br\)](#)> Acesso em: 08 mar 2022.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Brasília, Editora UnB, 1999. (p.1-8).

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. (Ed.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RUFINONI, Priscila R. Liberdade Dramática: ética e literatura na escrita de Sartre. **Kriterion**, Belo Horizonte, Nº 117, Jun./2008, p. 201-218.

SÁBATO, Ernesto. **Três aproximações à literatura de nosso tempo: Sartre, Borges, Robbe-Grillet**. Trad. Janer Cristaldo – São Paulo, Editora Ática S.A, 1994. (p. 1-15).

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAINT-SERNIN, Bertrand. Configurações da razão em meados do século XX. In: \_\_\_\_\_. **A razão do século XX**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro. Jose Olympio; Brasília, DF; EdUnB, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. Apresentação de *Les Temps Modernes*. Trad. Oto Araújo Vale. **A Terra é Redonda**. 05 fev 2022. Disponível em: Apresentação de Les Temps Modernes - A TERRA É REDONDA (aterraeredonda.com.br). Acesso em: 06 jun 2022.

\_\_\_\_\_. **As Moscas**. Trad. Nuno Valadas. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

\_\_\_\_\_. **A náusea**. Trad. Rita Braga. 1º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Entre Quatro Paredes**. Tradução de Guilherme Almeida – São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

\_\_\_\_\_. **Huis clos suivi de Les mouches**. Paris: Éditions Gallimard, 1972.

\_\_\_\_\_. **La Nausée**. Collection Folio. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

\_\_\_\_\_. Les Écrivains en Personne. Entrevista a Madeleine Chapsal. **Situations IX**. Gallimard, Paris, 1972, p.12.

\_\_\_\_\_. New Left Review, reproduzido em **Le Nouvel Observateur**, jan 1970.

\_\_\_\_\_. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução, prefácio e notas de Virgílio Ferreira. Porto: Editorial Presença, 1962.

\_\_\_\_\_. **O idiota da família**: Gustave Flaubert de 1821 a 1857. Vol 1. Trad. Julia da Rosa Simões. 1 ed. Porto Alegre, RS: L&M, 2013.

\_\_\_\_\_. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 6 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Que é a literatura?**. Trad. Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **Situações I**. Trad. Cristina Prado; pref. Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Un théâtre de Situations**: textes choisis et présentés par Michel Contât et Michel Rybalka, Editions Gallimard, 1973.

SCHILLING, Voltaire. **Caderno de História Memorial do Rio Grande do Sul / Centenário de J. P. Sartre**. 2005. Disponível em: <<http://www.miniweb.com.br/biblioteca/artigos/sartre.pdf>> Acesso em: 09 Jan 2022.

SCHÜLER, Donaldo. Filosofia e Revolução Literária. In: ROHDEN, Luiz & PIRES, Cecília. (org.). **Filosofia e literatura: uma relação transacional**. Ijuí: Unijuí, 2009. (Coleção filosofia; 29). (p.37-61).

SILVA, Aline Maria V. B. A concepção de liberdade em Sartre. **Revista Filogênese**. Vol. 6, nº 1, Marília, 2013. (p.93-107). Disponível em: <[\\*alinesilva.pdf](#)>. Acesso em: 06 mar 2023.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios** – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. Literatura e Experiência Histórica em Sartre: o engajamento. **Dois pontos**, Curitiba, vol.3, n.2.out, 2006. (p. 69-81).

SILVA, H. P. da. Apontamento sobre a moral subsumida em “As mãos sujas”. **Cenários da Comunicação**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 89-95, 2007.

SNELL, Bruno. Myth and reality in Greek Tragedy. In: \_\_\_\_\_. **The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought**. Translated by T.G. Rosenmeyer. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1953.

\_\_\_\_\_. Tragedy. In: \_\_\_\_\_. **Poetry and Society: the role of poetry in Ancient Greece**. Bloomington, Indiana University Press, 1961. (p.72-91)

SOARES, Caio C. **Sartre e o pensamento mítico: Revelação arquetípica da liberdade em As Moscas**. Dissertação [mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP]. São Paulo, 2005.

SOLIPSISMO. Dicionário Aulete Digital. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/solipsismo>>. Acesso em: 10 Fev 2023.

SOUZA-AGUIAR, Maria A. Teatro ideológico: Sartre. In: MORTARA, M. (org.) **Teatro francês do século XX**. Rio de Janeiro. Editora do Livro, 1970.

STRATHERN, Paul. **Sartre (1905-1980) em 90 minutos**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1999 ISBN 85-7110-499-9.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAPLIN, Oliver. **Fogo Grego**. 1ª ed. RTC/Gradiva: 1990

TOURINHO, Carlos D.C. A consciência e o mundo na fenomenologia de Husserl: influxos e impactos sobre as ciências humanas. **Estudos e pesquisas em psicologia**. Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, 2012. (p. 852-866) ISSN 1808-4281.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução Myriam Campello. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

\_\_\_\_\_. O momento histórico da Tragédia na Grécia: Algumas condições sociais psicológicas. In: VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VESCHI, Benjamin. Etimologia de fenômeno. In: **Etimologia: origem do conceito**. 2020. Disponível em: <<https://etimologia.com.br/fenomeno/>>. Acesso em: 12 fev 2023.

VEYNE, Paul. **Acreditaram os gregos nos seus mitos?**. Trad. Antônio Gonçalves, Lisboa – Portugal. Edições 70, 1987. (p.30-68).

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. 2ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZAMAGNI, Elena. Le piège de l'amour-propre dans Le Diable et le bon Dieu de Sartre. **Malice**, nº2 - L'amour propre, 2012. (p.1-16).

ZILLES, Urbano. Fenomenologia e teoria do conhecimento em Husserl. **Revista da Abordagem Gestáltica** – XIII(2): 216-221, jul-dez, 2007. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v13n2/v13n2a05.pdf>>. Acesso em: 12 Fev 2023.