

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

DÉBORA GARCIA FURTADO

A TRAGÉDIA INDIVIDUAL E O DRAMA COLETIVO EM *LE DIABLE ET LE BON DIEU* (1951), DE JEAN-PAUL SARTRE.

RIO DE JANEIRO
2017

Débora Garcia Furtado

A tragédia individual e o drama coletivo em *Le diable et le bon dieu* (1951),
de Jean-Paul Sartre.

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras
Neolatinas da Universidade Federal do
Rio de Janeiro como quesito para a
obtenção do título de mestre em Letras
Neolatinas (Literaturas de Língua
Francesa).

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Celina Maria Moreira de Mello

Rio de Janeiro
2017

Furtado, Débora Garcia.

A tragédia individual e o drama coletivo em *Le diable et le bon Dieu* (1951), de Jean-Paul Sartre / Débora Garcia Furtado. – 2016.

75 f.

Orientador: Celina Maria Moreira de Mello.

Dissertação de mestrado (pós-graduação em Letras Neolatinas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 64-66.

1. Jean-Paul Sartre 2. Literaturas de língua francesa. I – FURTADO, Débora Garcia. II - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2017. III. Título.

CDD

Débora Garcia Furtado

A TRAGÉDIA INDIVIDUAL E O DRAMA COLETIVO EM *LE DIABLE ET LE BON DIEU* (1951), DE JEAN-PAUL SARTRE.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de mestre em Letras Neolatinas (Literaturas de Língua Francesa).

Aprovada em _____ de _____ de 2017.

Examinada por:

Prof.^a Dr.^a Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Geysa Silva (UFJF)

Prof. Dr. Roberto Ferreira da Rocha (UFRJ)

Prof. Dr. Henrique Fortuna Cairus (UFRJ) – suplente

Prof. Dr. Rodrigo Silva Ielpo (UFRJ) – suplente

**Rio de Janeiro
Janeiro de 2017**

AGRADECIMENTOS

À professora Celina, meu imenso agradecimento por todos esses anos de ensinamento e carinho.

À minha mãe, obrigada por tudo, nunca conseguirei retribuir a dedicação que você sempre teve, mas prometo tentar.

A meu pai, obrigada por me ensinar a ter consideração pelo próximo e dedicação aos estudos. A meu irmão, ir para a universidade pode ser uma experiência muito positiva, mas, se você também tiver “alma de artista”, siga o seu próprio caminho sem medo.

Às minhas avós, obrigada pelo carinho.

A meus amigos, meus agradecimentos pela paciência e carinho, vocês são meus irmãos.

À CAPES pela bolsa.

RESUMO

O presente trabalho traz uma leitura do conflito individual de Gøtz, personagem central da peça *Le diable et le bon Dieu* (1951), de Jean-Paul Sartre, dentro da perspectiva histórica do trágico moderno e sua relação com a tradição do drama (de caráter coletivo), enquanto a condição *paratópica* da personagem se apresenta na figura do bastardo, presente na dramaturgia sartriana. A construção da personagem é lida à luz da tradição do herói do drama romântico, marginal à sociedade e ao momento histórico no qual está inserido. Em uma situação de confinamento, a personagem é compelida a passar de sua condição individual a um plano coletivo, assim, Gøtz ocupa terras de forma ilegítima e funda sua própria cidade utópica – a Cité du Soleil –, criando, desta forma, um lugar e uma identidade para si. Desenvolvemos o conceito de *paratopia* (MAINGUENEAU, 2006) e a noção de *situação de estreitamento* (SZONDI, 2011), entendida como a base da maioria dos dramas modernos.

RÉSUMÉ

Ce travail présente une lecture du conflit individuel de Goetz, personnage central de la pièce *Le diable et le bon Dieu* (1951), de Jean-Paul Sartre, dans la perspective historique de la tragédie moderne et son rapport avec la tradition du drame (à caractère collectif), tandis que la condition *paratopique* du personnage se donne dans le personnage du bâtard, présent dans la dramaturgie sartrienne. La construction du personnage est lue dans la tradition du héros du drame romantique, en marge de la société et tenant compte du moment historique dans lequel il est inséré. Dans le cadre d'une situation de confinement, le personnage est obligé de passer de son statut individuel à un plan collectif, ainsi, Goetz occupe des terres illégitimement et fonde sa propre ville utopique – la Cité du Soleil – créant ainsi sa place et sa propre identité. L'on y développe le concept de *paratopie* (Maingueneau, 2006) et la notion de *situation de resserrement* (Szondi, 2011), comprise comme la base de la plupart des drames modernes.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. O TRÁGICO E O DRAMA MODERNO	04
1.1. Situação de estreitamento	12
1.2. A relação com o Outro	18
2. A FIGURA DE CRISTO NA DRAMATURGIA SARTRIANA	23
2.1. <i>Le diable et le bon Dieu</i> (1951)	34
2.2. O (anti)herói existencialista	38
3. DEUS COMO VOYEUR	43
3.1. A relação carrasco/vítima	53
3.2. Paratopia e utopia: a Cité du Soleil	58
CONCLUSÃO	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

Introdução

Apesar da obra filosófica de Jean-Paul Sartre ser célebre no mundo todo, foi através do teatro que o autor conheceu seu maior público, sendo o gênero capaz de difundir seu projeto filosófico e político para um público que não era necessariamente acadêmico. A recepção da grande maioria de suas peças causavam controvérsias e discussões acaloradas sobre os temas abordados. Assim, a dramaturgia sartriana foi inserida na história do teatro francês como um projeto teatral cujas questões tematizadas relacionam-se diretamente com os conflitos sociais e políticos de sua geração, dominando a cena teatral francesa até meados da década de 1950. Desta forma, o existencialista sartriano buscou representar um novo trágico, que pode ser chamado por “trágico existencialista”, ou “trágico da liberdade”, segundo o crítico Pierre-Henri Simon. O trágico existencialista apresenta um herói libertador, engajado em sua própria liberdade, cuja responsabilidade será despertar o engajamento das demais personagens.

Autores como Raymond Williams e Peter Szondi dedicaram-se às novas configurações do drama trágico, sendo nomeado “trágico moderno”, que corresponderia às peças escritas a partir do fim do século XIX até as peças do pós-guerra. O estudo de Williams, publicado em 1966, intitulado *Tragédia moderna*, no qual o autor dedica um capítulo à dramaturgia de Albert Camus e Jean-Paul Sartre. O crítico considera que os dramaturgos existencialistas souberam atender os sentimentos que impregnavam o mundo após a Segunda Guerra Mundial, atribuindo importância aos três novos sistemas de pensamento da época: marxismo, freudismo e existencialismo. Assim como Williams, Peter Szondi analisara o gênero dramático em 1956, em seu livro *Teoria do drama moderno*; segundo ele, a nova configuração do drama trágico distanciava-se do clássico grego ao mostrar personagens cujas experiências refletem a crise do indivíduo moderno, incapaz de qualquer dialética, encontrando no dialogismo a salvação do teatro moderno.

O diálogo, para Szondi, é o elemento fundamental do drama, e sua salvação encontra-se justamente em sua crise. A personagem do drama moderno é compelida à fala, suas decisões são feitas em relação à sua alteridade, o que gera um confronto; assim, a partir do conflito, as personagens devem agir. Como veremos na concepção hegeliana da personagem, a imagem do indivíduo autoconsciente e ativo, portador do subjetivo que se objetiva na ação dramática, será a base que irá constituir a relação com a ação e seu fim

determinado. O que interessa a Hegel é ação das personagens, cujas decisões devem ser quase sempre precedidas de um conflito interno, que resultam em mais ação. Desta forma, iremos lançar um olhar sobre a teoria do drama moderno e a noção de *estreitamento*, de Peter Szondi, a fim de relacionarmos a nova configuração do gênero com a subjetividade construída a partir do olhar do Outro. Além disso, iremos elucidar alguns conceitos da filosofia existencialista sartriana, como, por exemplo: *alienação*, *angústia*, *engajamento*, *liberdade* e *má-fé*.

Portanto, veremos no primeiro capítulo como o dramaturgo existencialista transpõe suas personagens em uma nova situação, na qual são compelidas à relação com o Outro, vista na experiência do confinamento como na peça *Huis clos*, encenada em Paris ainda sob a ocupação nazista. As personagens deste *teatro de situações* encontram-se em situações extremas, confrontando-se com a liberdade de suas escolhas e a responsabilidade de seus atos. Tendo como principal tema a liberdade individual no momento da escolha. O teatro que Sartre propõe é apresentado em uma situação dada, que exigirá o engajamento e uma moral relativa. Na dramaturgia sartriana, a questão central não reside no “ser”, mas no “fazer” das personagens.

O teatro sartriano não foi teorizado pelo mesmo, assim como o romance no ensaio *Qu'est-ce que la littérature?* [1948], porém, diversas entrevistas e conferências dadas por Sartre entre as décadas de 1940 e 1960 foram transcritas e reunidas por Michel Contat e Michel Rybalka em *Un théâtre de situations*, publicado em 1973. O título demonstra a visão que Sartre tinha sobre seu projeto teatral, no qual ele mesmo intitulou de *teatro de situações*. Em sua introdução, Contat e Rybalka apresentam o teatro existencialista não como um teatro cujo objetivo era propor novas formas dramáticas, nem uma renovação do espaço cênico, mas um teatro cuja primazia era o texto, além de seu conteúdo se ocupar com um retorno ao trágico sob uma perspectiva ateuista.

Os autores acreditam que Sartre tinha, provavelmente, uma atitude mais pragmática que teórica ao olhar o teatro, caso exemplificado quando o célebre ator e diretor de teatro Charles Dullin pediu que Sartre lecionasse em seu curso de história do teatro na *École d'art dramatique*, utilizando suas aulas para atentar-se à leitura dos *Cursos de Estética* de Hegel. A concepção hegeliana vê no teatro a representação do conflito de direitos entre personagens que se confrontam, problematizando a questão da intersubjetividade no coletivo, e o momento histórico no qual estão inseridas. Tal concepção é a chave fundamental do teatro shakespeariano, e que encontraremos também na tradição do drama romântico.

O segundo capítulo irá atentar-se aos elementos relacionados à cristandade que podem ser encontrados na obra teatral de Sartre, sobretudo após a sua experiência durante a guerra com a encenação de *Bariona* em um campo de prisioneiros na Alemanha. Michel Contat lê o teatro de Sartre como o do heroísmo e da desmistificação do heroísmo, suas personagens percorrem uma espécie de via-crúcis, que exige o sacrifício do herói libertador na forma de livre conversão ao engajamento. O mito de Orestes é revisitado por Sartre, que faz sua estreia profissional no teatro com a ajuda de Dullin. A figura do herói existencialista transforma o mito em uma experiência que visa mostrar a situação de Argos ao público parisiense, tomado pela culpa e remorso dos colaboracionistas franceses.

O *teatro de situações* corresponde ao “trágico ateu”, visto que ele é um trágico da liberdade do homem, que rompe com o determinismo a partir do momento que o destino é apresentado como uma escolha. Pretendemos, ainda neste capítulo, relacionar o conflito da individualidade da personagem central da peça *Le diable et le bon Dieu* (1951) dentro da perspectiva histórica do trágico moderno de Williams e do drama moderno de Szondi, assim como sua relação com o contexto social no qual a personagem está inserida, assim como o projeto do *teatro de situações* formulado pelo autor.

A peça estudada tematiza o conflito da personagem Gøtz contra uma moral absoluta, relacionando sua tragédia individual dentro do contexto histórico medieval e a filosofia existencialista de Sartre. Procuramos fazer uma leitura da bastardia da personagem e sua condição paratópica, desenvolvida no terceiro capítulo, através do conceito de *paratopia* do *Discurso literário* (2006), de Dominique Maingueneau. O terceiro capítulo pretende estabelecer a relação intersubjetiva de personagens em situações extremas, forçadas às relações de violência onde cada personagem torna-se o carrasco da outra, em peças como *Huis clos*, *Les mouches* e *Le diable et le bon Dieu*. A relação conflitante do herói libertador e a coletividade irá percorrer um longo caminho desde *Les mouches*. Em *Le diable et le bon Dieu*, vemos como o isolamento é apresentado na condição da bastardia, que será convertida em redenção pelo *conviver*.

Concluiremos o terceiro capítulo demonstrando como o bastardo irá assumir a figurada do *soberano* (PERDIGÃO, 1995), que, além desta configuração, também irá apresenta-se sob o signo do ator. Por fim, pretendemos relacionar conceito de *metateatro* (ABEL, 1963) com as noções de *estreitamento* (SZONDI, 1956) e *paratopia* (MAINGUENEAU, 2006), na leitura da criação da Cité du Soleil. Portanto, a utopia será a única possibilidade de Gøtz conseguir ocupar suas terras e uma identidade livre.

1- O trágico e o drama moderno

O *trágico* foi revisitado por diversos autores durante a segunda metade do século XX. Iremos examinar, neste capítulo, os trabalhos de dois autores: *Tragédia moderna* [1966], de Raymond Williams, para entendermos as configurações do trágico na modernidade, e *Teoria do drama moderno* [1956], de Peter Szondi, a fim de situarmos os conceitos do autor e sua investigação no que se refere à crise em que se precipitava a forma dramática assim como a salvação do gênero ao longo do século XX. Williams traça seus estudos no campo do drama a partir da Crítica de Cambridge, cuja concepção do gênero dramático se apresenta como uma questão textual que serve de análise crítica – uma composição que só se completa no palco –, parte do ramo da crítica literária. Williams, neste estudo, faz uma análise da dramaturgia de autores das tradições realista, engajada e de vanguarda.

Com a *Poética* de Aristóteles, temos uma poética da tragédia cujo objeto aparece como um ensinamento acerca da criação poética, determinando os elementos desta arte. O filósofo define a tragédia como a imitação de ações, tendo como resultado uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser. A ação ou a imitação se realiza por meio de atores, ela deve suscitar medo e compaixão que teria como efeito a purificação – o que Aristóteles chama de catarse – dessas emoções. Roberto Machado, na obra *O nascimento do trágico* (2006), aponta para esses aspectos da composição trágica em Aristóteles, destacando o caráter mimético – imitação, representação – que suscitam o medo e a compaixão e que têm por efeito a catarse. Segundo Machado:

Quando Aristóteles diz que a tragédia é uma mimesis “que, suscitando medo e compaixão, tem por efeito a purificação destas emoções”, medo e compaixão devem ser entendidos aqui como produtos da atividade mimética, como emoções suscitadas pelo *mythos*, pela história, pelo enredo, portanto, objetos purificados pela representação. Posto na presença de uma história na qual reconhece as formas que definem a essência do que é digno de medo e de compaixão, elucidando o sentido dessas emoções, o espectador sente medo e compaixão, mas de forma essencial, pura, apurada. E essa emoção purificada que ele sente nesse momento – que é uma emoção estética – é acompanhada de prazer.¹

Aristóteles considera próprio da natureza humana a tendência a imitar e a sentir prazer com a imitação, uma vez que ela indica a compreensão pelo aprendizado. A análise aristotélica, portanto, se interessa pela estrutura formal, pela organização interna da tragédia,

¹ MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.29.

considerando-a como uma espécie de poesia ao lado de outras. A composição trágica comporta componentes retóricos que permitem qualificar o homem a partir de suas ações, eis a sua finalidade. Importante observar que as tragédias gregas, cujas peças sobrevivem até hoje, constituíam-se para os gregos numa forma de questionamento e de reformulação da ação real dos mitos, ou seja, a transformação em ação dramática indicava a conexão com a experiência presente e com as instituições sociais. Essa força interpretativa genérica do social que a tragédia pressupõe explica em parte as diferentes definições que esta palavra agrega ao longo de um vasto período histórico. No medievo, por exemplo, a ênfase repousa na dramatização das mudanças das condições mundanas, contexto no qual a palavra-chave é Fortuna. Nesse sentido, o debate sobre a Fortuna, e sobre o complexo de ideias a ela relacionado: destino, fado, acaso e providência, passa a ter um papel importante no longo período que se estendeu do mundo clássico ao medieval. A ênfase sobre a queda de homens famosos, sobretudo a queda de monarcas, recai no registro das mudanças das condições mundanas de indivíduos.

Para George Steiner, em sua tese *A morte da tragédia* [1961], todos os homens têm uma consciência trágica da vida, mas a tragédia como uma forma de drama não é universal. A representação do sofrimento e do heroísmo pessoal é ocidental, e as formas trágicas são essencialmente helênicas: “nossa percepção das possibilidades da conduta humana; a *Oréstia*, *Hamlet* e *Fedra* estão tão arraigadas em nossos hábitos mentais, que esquecemos o quanto é estranha e complexa a re-encenação da angústia particular em um palco público.”² O drama trágico surge da necessidade do homem de ir ao encontro de seu destino; a própria concepção de *destino* também apresenta suas especificidades, trata-se do destino dos gregos e elisabetanos, que, segundo o autor, tem relevância por ser público. Na tragédia grega, as personagens encenam suas ações trágicas diante dos olhos da *polis*, já as personagens elisabetanas envolvem o destino do Estado, decretado no âmbito do corpo político.

A personagem trágica não pode se evadir da responsabilidade, ela é rompida por forças irreparáveis, e suas ações irão se refletir no encontro com o seu destino. Para Steiner, a tragédia nos informa que a condição humana demanda uma provocação ou paradoxo, assim, o drama trágico nos conta que os desejos do homem podem se chocar no embate com as forças externas, embora muito próximas a ele. Desta forma, o drama trágico nos diz que as esferas da razão, ordem, e justiça são limitadas, exterior ou interiormente, “o

² STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.1.

homem é *l'autre*, a alteridade do mundo. Chame como quiser: de um Deus oculto e malevolente, destino cego, solicitações do inferno, ou fúria bruta do nosso sangue animal. Ele nos aguarda numa tocaia da encruzilhada.”³ O que Steiner chamará de “morte da tragédia” é justamente o fato do gênero não comportar a compensação, a justiça e o remorso, elementos que aparecerão com a modernidade. Steiner chama de “evasão da tragédia” o remorso configurado através do herói moderno em busca de redenção, assim, examinamos como a tragédia moderna pretende redimir os homens do destino dos deuses, não mais os apresentando em situações absolutas.

Como historiador da cultura, Raymond Williams entende a existência de uma tradição comum greco-cristã que deu origem à tragédia como uma continuidade cultural, compreendendo a tradição como uma interpretação do passado através de sistematizações de uma filosofia grega trágica e transmitida como absoluta. Williams entende as questões referentes ao trágico clássico e medieval – Destino, Necessidade e a natureza dos Deuses – não como princípios sistemáticos e abstratos formulados pelos próprios gregos, mas a compreensão moderna do período clássico. O autor assinala que a cultura grega é marcada por uma extraordinária rede de crenças ligada às instituições e práticas; portanto, é da natureza do mito resistir à elucidação precedente, seus desenvolvimentos partem de suas particularidades em direção à experiência, ou seja, à dimensão da diversidade de interpretação.

O atributo da Necessidade, até onde ela possa ser generalizada, é revisto na modernidade pelo fato de “seus limites sobre a ação humana serem revelados em ações reais, e não conhecidos de antemão ou de forma genérica: precisamente as qualidades que agora caracterizam a Necessidade e que são traduzidas por determinismo ou fatalismo.”⁴ Assim, a tensão das tragédias clássicas consiste no processo de reformulação da ação real dos mitos, transformando sua tensão em ações dramáticas específicas. Williams explica que o sistema moderno comete um equívoco quando interpreta a tragédia abstraindo a Necessidade universal, posicionando, em seu interior e contra ela, indivíduos que experimentam o sofrimento, o que se resume na figura do herói trágico.

O principal motivo da ação é visto então como o isolamento desse herói. As relações entre o coro e os atores formam suas relações dramáticas; a história de determinadas famílias no poder e sua importância representativa na substância compartilhada do mito “incorpora, de maneira única, a história e o tempo presente [...] uma experiência

³ Ibid., p.4.

⁴ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011, p.36.

compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo, e de maneira indistinguível, metafísica e social”⁵. Assim, para Jean-Pierre Vernant em seu estudo *As origens do pensamento grego* [1982], a tragédia é uma instituição social e uma experiência política, uma reflexão da *polis* sobre os conflitos entre a nova ordem democrática – ordem humana e jurídica – e a ordem antiga, aristocrática – ordem religiosa e fundada na hereditariedade –, nascida no momento em que também surgem a ordem democrática e os tribunais, as assembleias, a tragédia questiona e confronta a ordem divina, o destino, a justiça e as tensões entre as formas de autoridade: religiosa, política, familiar.

Portanto, o sentimento trágico reside no embate entre o mundo divino e a ordem humana, forças antagônicas e inseparáveis. Sem este embate e a contradição intrínseca da livre vontade do homem e o sentimento de cumprir um destino inevitável, não há tragédia. Os mitos trágicos comportam uma atmosfera de grandeza religiosa que é característica da tragédia, mesmo quando o herói trágico convive com paixões e sofrimentos comuns à humanidade, segundo Pierre Grimal, o herói trágico “se move em um mundo à parte no qual tudo é maior, mais terrível e, em todos os sentidos ‘exemplar’. Édipo não é mais somente o representante de uma geração maldita, [...] ele se torna a figura inesquecível da vítima inocente sob os golpes do Destino.”⁶ O mito representa a impotência do homem diante da ordem do mundo, e serve de exemplo do consentimento à vontade divina quando Édipo renuncia ao poder de Tebas e à visão; exilado, Édipo encontra na solidão, e na presença de Antígona, a paz com os deuses, tornando-se o herói benéfico em Colona. No capítulo “Os mitos diante da ciência moderna” do livro *Mitologia grega* [1953], Grimal situa a reflexão dos filósofos e dos psicanalistas na releitura e utilização dos mitos:

A mitologia seria um verdadeiro “subconsciente” dos povos antigos, onde estariam representados suas aspirações, seus terrores e tudo aquilo que a moral consciente recusava, horrorizava. [...] Pouco importa que essas aventuras se situem em um tempo anterior ao estabelecimento das normas que atribuem a semelhantes ações uma proibição moral. Nem por isso se tornam menos reveladoras da alma humana, cujos pesadelos e sonhos, desse modo, adquirem corpo.⁷

Com a dissolução do trágico clássico e feudal, a tragédia sofre uma transformação ao dar ênfase à queda de homens famosos – monarcas e homens de Estado – como fonte da tragédia renascentista, vista cada vez mais na sua substância humana. O absoluto dá lugar à instabilidade, mostrando a fragilidade das instituições diante do

⁵ Ibid., p.37.

⁶ GRIMAL, Pierre. *Mitologia grega*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p.104.

⁷ Ibid., p.118.

humanismo e seu espírito formador de dignidade e compaixão. Williams acredita que a única tragédia inteiramente religiosa é a grega, sendo todo o drama pós-renascentista secular. O drama elisabetano é inteiramente secular em sua prática, embora guarde uma consciência cristã. A ideia de decoro do neoclassicismo não é uma crença, mas um conjunto de preceitos, sendo sua definição de tragédia mais crítica do que moral ou metafísica. No século XVIII, a vinculação do sofrimento ao erro moral era governada pela concepção usual de uma natureza humana estática, de acordo com os habituais códigos morais e sociais, que, mesmo sendo particulares, eram tomados como absolutos. O destino foi substituído por uma “justiça poética”, sendo assim, o espectador era levado a ver apenas o Bem contra o Mal, e a demonstração de suas consequências.

A inabilidade em conceber uma moralidade que não fosse estática, mostrou-se como o ponto fraco da visão do mundo e dos homens. O indivíduo moderno, assim como a tragédia moderna, irá aceitar a dualidade do homem, mostrada no despertar de uma consciência autônoma advinda do movimento romântico, como veremos mais adiante no segundo capítulo ao tratarmos da configuração do herói moderno na dramaturgia sartriana. Assim, a definição de tragédia irá se modificar conforme o momento histórico, uma metafísica da tragédia substitui a moralidade comum das tragédias gregas e a ideia de decoro do neoclassicismo. Para Williams, o pensamento hegeliano foi responsável por distinguir o sentimento trágico do “mero sofrimento”, preocupando-se com suas causas, considerando que, na tragédia, o sofrimento é pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequências de seu próprio ato, reconhecendo a “substância ética” desse ato, limitada a determinadas culturas e períodos.

Sendo assim, para que uma ação seja genuinamente *trágica*, é essencial que o princípio de liberdade e independência individual já tenha sido despertado. A partir desta concepção hegeliana, a distinção entre a tragédia antiga e a moderna passa a residir no conflito do indivíduo com os fins. Na tragédia antiga, as personagens representam os fins éticos substanciais, devendo responder ao destino; enquanto os fins, na tragédia moderna, parecem ser inteiramente pessoais, advindos de personagens isoladas que apresentam suas próprias condições. A questão da resolução e a própria justiça são mais abstratas, podendo aparecer como contingências de circunstâncias externas; a reconciliação acaba acontecendo frequentemente no interior da personagem, como um processo interior aos indivíduos. A individualidade consciente é, portanto, a condição da tragédia, sua resolução trágica está na restauração de uma substância e unidade éticas na e conjuntamente com a derrocada da

individualidade, na vontade de encontrar no *eu* a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências.

Segundo Ian Kott, em seu ensaio de 1961 sobre a relação da obra shakespeariana com o teatro contemporâneo, na tragédia moderna, o destino é substituído pela história, que, cumpre as tarefas que estão de acordo com seus fins, sendo a razão objetiva ao encontro com uma direção determinada: “a história é um teatro que não tem espectadores e comporta apenas atores. Ninguém olha a representação do exterior, todos participam.”⁸ Para Kott, há duas maneiras de sentir o trágico da história: a primeira reside no preço do progresso que a humanidade deve pagar ao resistir à história – em razão de sua inadequação –, concepção do trágico da história defendida por Hegel; a segunda reside na convicção de que a história não tem sentido e permanece a mesma, repetindo seu ciclo, como Sísifo ao empurrar incessantemente a rocha até o topo da montanha. Kott acredita que esta segunda maneira é mais conveniente para compreendermos as tragédias elisabetanas, e que, de certa forma, corresponderá ao herói do absurdo camusiano. O desprezo e a revolta não rompem com a segunda maneira do sentimento trágico da história: “Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória.”⁹ Esta consciência, segundo Albert Camus em *O mito de Sísifo* [1942], irá fazer com que o herói moderno acredite que seu destino lhe pertence.

Williams lê na concepção do trágico da história defendida por Hegel uma aproximação da visão do jovem Marx, embora este houvesse substituído o desenvolvimento objetivo da Ideia hegeliana pelo desenvolvimento igualmente objetivo das forças produtivas. Sob a luz do marxismo, o caráter objetivo da história e o conflito de forças éticas são vistos em termos sociais e históricos. A tragédia ocorre, portanto, quando as forças conflitantes precisam – por sua natureza interna – agir e levar o conflito a uma transformação, que gera um processo social. Deste modo, a tragédia ocorre somente quando as formas sociais e o indivíduo pensam ser necessário agir e recusam-se a ceder. O herói trágico é o indivíduo histórico universal e seus objetivos particulares centralizam o conteúdo do conflito. Ao identificarmos a definição deste conflito como essencialmente social e histórico, encontramos o que Williams aponta como a dificuldade de Hegel em definir a questão trágica moderna:

⁸ KOTT, Ian. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, p.134.

⁹ CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.139.

O espírito absoluto da “justiça eterna” era, obviamente, mais viável na tragédia antiga, na qual o contexto era explicitamente metafísico, do que na tragédia moderna, com sua ênfase sobre o destino pessoal. Logo, a questão não é elevar o destino pessoal isolado a uma identidade com o todo da ação, mas, antes, olhar para tipos de ação que, por causa do seu conteúdo essencial, têm uma propensão e um desdobramento trágicos.¹⁰

À tragédia centrada sobre um conflito de natureza ética, que é a concepção hegeliana, aparece outra, oposta, que é a secularização do destino, que tem como vozes mais atuantes Schopenhauer e Nietzsche. A concepção aristotélica da tragédia, como vista anteriormente, foi determinante e influente na produção literária até o momento em que concepções filosóficas, sobretudo as posteriores a 1800, tomam o lugar da poética. A partir desse momento, são os filósofos que apresentam outras noções sobre o trágico, associado às grandes crises do desenvolvimento humano, que passa a predominar como modelo de leitura da condição humana. Com o pensamento hegeliano, a teoria da tragédia torna-se um sistema de ideias, Williams associa o *trágico* às grandes crises do desenvolvimento humano, isto porque não é só o indivíduo que sofre internamente com seus conflitos de consciência, mas toda uma sociedade que tenta reavaliar seus códigos de conduta e seus conceitos morais. O cenário histórico que produz grandes tragédias, segundo o autor, se dá na derrocada de um sistema e a suplantação de um novo:

Entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva. [...] o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia.¹¹

A destruição do herói, refletida por Williams em seu ensaio, e o sentimento de “justiça poética”, da tragédia burguesa, irão cortar definitivamente os laços com a tragédia clássica; o herói moderno é apresentado ao tentar escapar do destino. Williams nota que há um tipo de leitura que podemos fazer de *Hamlet* [1598-1602], de William Shakespeare, sem o príncipe da Dinamarca, porém, ficamos muitas vezes desatentos para a leitura oposta, e igualmente equivocada, do príncipe sem o Estado da Dinamarca. Na cultura moderna, ligada à experiência individual, a morte do herói pode parecer o fim da ação trágica, porém, Williams ressalta que, apesar da maioria das tragédias – gregas ou elisabetanas – terminarem com a destruição do herói, uma nova configuração sucede à sua morte, assim, tomamos a parte pelo todo, o herói pela ação, isto é, pensamos o *trágico* como “aquilo que acontece ao herói e, no

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. *op. cit.*, p.58.

¹¹ *Ibid.*, p.79.

entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói.”¹² Após o sofrimento e a ação irreparável, o que se constitui é justamente a ação trágica. Sendo assim, o que temos na modernidade são “tragédias individuais”, ao deslocarmos o herói do coletivo, estamos isolando a ação trágica da experiência individual, o que se afasta e rompe com a experiência do mito grego enquanto uma experiência coletiva.

No estudo dedicado à dramaturgia de Albert Camus e Jean-Paul Sartre, Williams considera que os escritores existencialistas souberam atender aos sentimentos que impregnavam o mundo após a Segunda Guerra Mundial, o desespero e a revolta; vinculando a importância dos três novos sistemas de pensamento da época: marxismo, freudismo e existencialismo. O humanismo do século XX se distancia do humanismo liberal do século anterior. A nova concepção de *humanismo* é socialista, também podemos nos referir a esta “humanismo existencialista”, que, via na tragédia, como escreveu Camus, sua condição coletiva. O absurdo camusiano, através do mito de Sísifo, se mostra na busca interminável e sem sentido do homem dentro de um mundo ininteligível, desprovido de Deus e de verdades e valores absolutos, encontrando na revolta a sua saída. O absurdo é, segundo Williams, “um reconhecimento de incompatibilidades entre a intensidade da vida material e a certeza da morte; entre o insistente esforço de racionalização do homem e o mundo não-racional em que ele habita.”¹³ A contradição presente pode se intensificar no indivíduo moderno através da consciência de seu isolamento em relação ao coletivo e até a ele próprio, vendo-se na figura do “estrangeiro” – personagem camusiana que associaremos, no terceiro capítulo, à figura do bastardo sartriano.

A dimensão trágica no pensamento de Camus consiste na permanente confrontação com o destino. Sísifo rejeita o suicídio por desprezo aos deuses, não aceitando o divórcio entre os homens e o mundo sem que resolva a sua condição, que se dá no desespero trágico ocorrido no momento do reconhecimento do absurdo. Em seu ensaio publicado em 1942, Camus rejeita o suicídio como ato físico e na forma de recuo à filosofia irracional. O desespero é apresentado como o meio de que o indivíduo moderno dispõe e que resulta na revolta, e é neste ponto que o humanismo trágico de Camus começa. Nos próximos capítulos, iremos relacionar a obra de Camus com a perspectiva existencialista sartriana, mas já podemos perceber que a obra literária de ambos convive com as contradições da

¹² Ibid., p.80.

¹³ Ibid., p.228.

modernidade, integrando-se no conceito de *tragédia moderna* como experiências que se desdobram no interior das tensões entre a individualidade e o coletivo:

O homem pode atingir uma vida plena somente após violento conflito; ele é essencialmente coibido e, na sua realidade dividida, hostil a si mesmo enquanto vive em sociedade; está lacerado por contradições intoleráveis numa condição na qual impera um absurdo essencial.¹⁴

O conceito de tragédia, portanto, deve levar em conta o período e os autores que dela fazem uso como categoria de compreensão social. Devemos, sobretudo, levar em consideração que a tragédia representa um conteúdo ético e uma ação humana consciente. A compreensão do sentido moderno da tragédia ultrapassa o sentido muitas vezes fatalista impresso pelos antecessores. Ambiguidade e transição são apontadas como termos que podem aproximar as formas trágicas, uma vez que definem uma passagem de um tempo a outro, de um mundo em permanente transformação. Segundo Mauro Meiches:

A tragédia cria, mais do que descobre, novos aspectos da experiência humana; situa o homem em um solo totalmente movido de valores e práticas, em que ele nunca mais poderá encontrar configurações cuja permanência seja garantia de bem-estar. O homem é colocado como um grande problema: sua maneira de proceder na vida em sociedade é um enigma de tal ordem de complexidade que acaba por não comportar soluções.¹⁵

Cada época discute as imprecisões particulares da condição humana. A proposição moderna, ainda segundo Meiches, pensa o *trágico* como o confronto do homem com sua vida civilizada, revelando os “assujeitamentos” aos quais ele deve se submeter e sua posição diante das leis que codificam uma situação e uma condição. O *trágico* em seu conteúdo estético, filosófico e narrativo apresenta uma tradição milenar que, ao longo de sua trajetória histórica, designou o lugar do mais terrível, do sofrimento e da tensão do indivíduo, que se configuram em uma fórmula para ler a condição humana em distintos momentos históricos.

1.1- Situação de estreitamento

O drama é uma arte da era burguesa na qual o embate da intersubjetividade entre os indivíduos – e sua relação com a comunidade que os cerca – se mostra na dialética

¹⁴ Ibid., p.245.

¹⁵ MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000, p.33.

entre sociedade e forma dramática. O caráter constitutivo do diálogo para a forma dramática oferece à dinâmica interna da peça os conflitos que se desdobram a partir de situações cujas ações e decisões das personagens são alheias ao espectador. Peter Szondi identifica em seu livro *Teoria do drama moderno* [1965] uma crise do gênero dramático nas obras de Ibsen – nas quais o crítico lê como dissoluções da dinâmica interna pela encenação de um presente que se volta para motivos do passado, sublinhando a distância que os separa –, além de outros dramaturgos como, por exemplo, Strindberg, na qual a “dramaturgia do *eu*” se distancia do embate intersubjetivo.

O drama da época moderna surge, segundo Szondi, a partir do Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrando-se no diálogo como a mediação universal ao reproduzir relações inter-humanas. O drama, portanto, torna-se “absoluto” no sentido que representa a si mesmo – como uma forma fechada e completa em si mesma – estar de fora do drama, enquanto realidade que não conhece nada além de si, nos mostra que tanto o autor quanto o espectador veem o presente como inteiro. O núcleo do confronto que caracteriza a crise da forma dramática encontra-se na crescente separação do sujeito e objeto, cuja dialética era base do caráter absoluto do gênero, manifesta em obras que impossibilitam o diálogo por uma emersão do elemento épico. O homem renascentista, que exalta as relações humanas, é suplantado pelo homem moderno, que tenta escapar ao olhar do Outro. A melancolia e o isolamento, resultado das grandes guerras, se mostram como o *Zeitgeist*.

Na transição do século XIX para o XX, os dramaturgos privilegiavam a distância entre os homens, a nostalgia e as questões individuais, tornando a frágil relação do indivíduo moderno com a sua comunidade, um tema para ser explorado pelos dramaturgos existencialistas durante a Segunda Guerra Mundial. Na solidão do indivíduo moderno – em que a alteridade é uma ameaça e também uma dimensão constitutiva –, a angústia é apresentada em situações de estreitamento espacial e psíquico. Este conceito de Peter Szondi é apresentado na noção de *estreitamento*¹⁶ e mostra-se como a base fundamental na maioria dos dramas modernos que escapam à conversão épica, isto porque “os homens isolados – aos

¹⁶ Na tradução de Raquel Imanishi Rodrigues, o termo “*Enge*” (que aparece como o título do capítulo na versão original em alemão) contém uma íntima relação com o termo “*Angst*” (angústia). Uma acepção de “*Enge*”, em português, é justamente “angústia” (ao lado de “temor” ou “medo”), termo que pode significar “estreiteza”, “estreitamento” ou “redução de espaço”. Como o autor explora ao longo do capítulo a proximidade entre a situação de angústia e estreitamento espacial e psíquico, a tradutora optou pelo termo “estreitamento”, que, como veremos, é um dos conceitos mais explorados na filosofia existencialista.

quais corresponderia, no plano formal, o silêncio ou o monólogo – são compelidos por fatores externos a retomar o dialogismo referencial.”¹⁷

A relação entre o indivíduo moderno e sua expressão linguística – o diálogo – assume um lugar de destaque no drama desta época. O indivíduo moderno é compelido a tomar decisões em relação à sua alteridade; o crescimento das grandes cidades e a expansão da imprensa e do comércio, conectando e estreitando os laços entre os homens, transformou o entorno que seria necessário para estarem a sós com seus monólogos, transformando-se na salvação do gênero dramático: “a fala de um viola, literalmente, o outro, irrompe seu fechamento e o obriga a retrucar.”¹⁸ Desta forma, o teatro efetiva-se como expressão literária à medida que adota a palavra como veículo de comunicação, ultrapassando suas fronteiras quando executada sobre o palco, sendo definida por uma duplicidade que deve ser levada em conta na análise. Hegel considerava o gênero dramático o ponto culminante da poesia e da arte de um modo geral, pois, o drama utiliza *a palavra* – o que Hegel considera como o mais nobre instrumento que se pode pôr a serviço do espírito – e a união da objetividade da epopeia e a subjetividade da poesia lírica. Para ele, o princípio universal da poesia dramática expõe um interior e a *sua* realização exterior:

Desse modo, o acontecimento não aparece então surgindo das circunstâncias exteriores, e sim do querer e do caráter interiores e alcança significativo dramático apenas por meio da relação com os fins e as paixões subjetivos. Da mesma maneira, contudo, o indivíduo não permanece preso apenas à sua autonomia fechada, e sim se encontra colocado em oposição e em luta contra outros, por meio da espécie das circunstâncias sob as quais toma seu caráter e finalidade como conteúdo de seu querer, bem como por meio da natureza desta finalidade individual.¹⁹

No que concerne à personagem de teatro, Renata Pallottini chama atenção, no livro *Dramaturgia: a construção da personagem* (2013), para o fato de que, em Hegel, a personagem se dá através da imagem do indivíduo autoconsciente e ativo – agente de uma ação –, portador do subjetivo que se objetiva na ação dramática, devendo se constituir em um caráter que guarda relação com a ação e com seu fim determinado, porém, dentro deste caráter particular deve haver uma potência universal. O que interessa a Hegel é ação, agir é a função da personagem, não sendo suficiente para o poeta apresentar personagens com caracteres bem definidos e coerentes, mas inativos. Suas decisões devem ser quase sempre precedidas de um conflito interno, devendo seguir a objetivação ao produzir consequências, e, portanto, mais conflitos que resultam em ações.

¹⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011, p.96.

¹⁸ *Ibid.*, p.97.

¹⁹ HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética vol. IV – Poesia*. São Paulo: Edusp, 2002, p.202.

Na tragédia, os caracteres trágicos são fortes em sua livre independência, sendo capazes de tomar suas decisões, culminando em ações propriamente ditas. A liberdade trágica, para Hegel, é interna. Como citamos na figura do absurdo camusiano, Sísifo acredita escolher seu destino ao empurrar a rocha incessantemente, assim como Prometeu, herói de Ésquilo, citado por Pallottini:

acorrentado aos rochedos do Cáucaso, é livre, porque pode escolher entre submeter-se ou resistir. Escolhe a resistência; assim, embora agrilhado e impedido de mover-se, é uma personagem livre, que tem vontade, decide de acordo com a sua vontade, a qual obedece às suas razões, ideais e convicções, e escolhe. Faz a sua opção e age de acordo com essa opção. No sentido hegeliano, é, portanto, uma personagem livre.²⁰

Para Hegel, afirma Pallottini, o melhor herói trágico é o príncipe, acima dele não deve haver nenhuma força que tire seus direitos ou condene suas vontades, sendo assim, “o protagonista trágico deve estar situado no posto mais elevado da realidade em que vive. O que é justo é definido pelas suas decisões individuais. A vingança de Orestes, por exemplo, provavelmente foi justa, mas foi levada a cabo por decisão sua.”²¹ Hegel estabelece a *aretê* – virtude grega – de caráter individual como responsável por produzir heróis criados na independência de seus sentimentos e vontades, que “aceitam toda a responsabilidade pelos atos que praticam e que, por virtude do imperativo de sua vontade particular, realizam o que é justo e moral.”²² Na tragédia, o objeto principal é o direito moral da consciência e, no que se refere à ação determinada, os direitos da ação em si e por si. A personagem clássica é somente o que parece, ela não se encontra em conflito com questões internas, ela está isenta da indecisão e da colisão com o coletivo, que, por sua vez, sabe que suas decisões e seus atos devem ser colocados à prova.

No entanto, o drama não busca a “queda da felicidade ao infortúnio” aristotélico; ainda que ocorra um resultado oposto ao desejado pelo protagonista, há uma compensação à existência humana, mesmo quando os fins desejados não alcançam sua plenitude. As personagens dramáticas são construídas como as personagens trágicas, suas vontades devem estar, essencialmente, em consonância com suas condições, no entanto, a frustração de seus fins não as condena como na destruição do herói trágico:

As ligações com o divino, com as grandes forças da natureza, com as grandes paixões que se baseiam no mais profundo cerne do homem moral, fazem da

²⁰ PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.46.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.*, p.47.

personagem da tragédia clássica um ser peculiar, inteiro, que a personagem do drama moderno, fragmentado, não consegue ser.²³

Vejamos Orestes²⁴ como um exemplo clássico; seu direito de linhagem paterna lhe pesa sobre seus deveres de filho e irmão, os deveres de príncipe e as expectativas dos súditos o obrigam a vingar a morte do pai, mesmo que isso lhe custe assassinar a própria mãe. Já em *Hamlet*, mesmo que nenhum dos motivos que se assemelham a Orestes seja desprezado, vemos o caráter pessoal nas indecisões do príncipe da Dinamarca, expresso por meio de suas hesitações e transtornos; a frustração individual de Hamlet não se mostra em Orestes, um instrumento de justiça e expectativas dos demais. Embora a personagem clássica carregue as marcas de uma existência humana, dificilmente percebemos em suas palavras e ações vestígios dos conflitos internos que habitam as personagens modernas: “A personagem clássica recebe sua força de um direito legítimo e determinado. Por isso não hesita e não se entrega, senão diante da própria destruição.”²⁵ Segundo Anatol Rosenfeld, *Hamlet é*

a primeira tragédia do homem em si mesmo dissociado, cuja dor do mundo em essência não decorre de nenhum sofrimento ou motivo particular, mas que se sente aniquilado pelo próprio fato de existir, terrivelmente isolado, num mundo renascentista ou pós-renascentista, em que o homem individual tornado, ele mesmo, o seu próprio sentido, já não encontra amparo numa ordem universal.²⁶

A partir da identificação da crise da forma dramática no fim do século XIX, Szondi discute as “tentativas de salvação” do drama, buscando nas dramaturgias naturalista e existencialista a retomada do dialogismo intersubjetivo das personagens. Para o autor, o naturalismo se revela uma escolha conservadora por comportar uma representação compassiva do proletariado como última instância da “naturalidade” contra o embate que concerne todos os indivíduos. A distância se evidencia quando Szondi trata do existencialismo, que buscou formular um novo classicismo:

na medida em que corta o laço de dominação entre *milieu* e homem, radicalizando a alienação. O *milieu* vira situação; não mais atado ao meio, o homem encontra-se doravante livre numa situação que lhe é estranha e, todavia, própria. [...] A dramaturgia existencialista se aproxima, com efeito, justamente daquelas tentativas que pretendem salvar o drama da épica por meio de situações de estreitamento.²⁷

²³ Ibid., p.50.

²⁴ Filho do rei Agamêmnon, assassinado pelo usurpador Egisto e a rainha Clitemnestra, esposa de Agamêmnon e mãe de Orestes e Electra. O mito, do ciclo miceniano, foi revisitado por três tragediógrafos: Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

²⁵ Ibid., p.51.

²⁶ ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.81-82.

²⁷ SZONDI, Peter. *op. cit.*, p.100.

A situação de estreitamento se dá na redução espacial e psíquica, quando o confinamento se torna tema e é reiterado no plano formal. Segundo Szondi, esta situação é de natureza accidental, cuja temática se dá na estranheza essencial da situação representada. O teatro existencialista, portanto, transpõe suas personagens em novos ambientes, que lhes são estranhos. Por isso, vemos constantemente o cenário do drama existencialista representado em uma situação de guerra, no cárcere, na cidade em estado de sítio (Worms e a Cité du Soleil, em *Le diable et le bon Dieu*), na cidade isolada pela peste (*Les mouches*, de Sartre e *La peste*, de Camus), etc. Tais cenários refletem a experiência da Segunda Guerra Mundial e da Ocupação nazista. Para dramaturgos como Sartre, a experiência durante a guerra foi fundamental para a encenação de *Bariona* – no campo de prisioneiros na Alemanha – e *Les Mouches*, tornando-se símbolos da França ocupada.

Para Szondi, o equilíbrio mais perfeito entre a transposição dramatúrgica e a filosofia existencialista – no qual se revela o profundo parentesco com a dramaturgia do estreitamento – se dá na peça *Huis clos* (1944). A peça, traduzida para o português como *Entre quatro paredes* e em inglês como *No exit*, já demonstra, desde o título, como o experimento é realizado em um espaço fechado e sem saída. O cenário do salão típico do Segundo Império, que representa o inferno em *Huis clos*, alude à vida social, na qual o Ser se constitui na visão do Outro:

Formalmente, isso também diz respeito à crise do drama. Na medida em que o “ser com outros homens” como elemento existencial se torna problemático, também o princípio formal dramático – a relação inter-humana – passa a ser questionado. A inversão é, porém, ao mesmo tempo a salvação do estilo dramático. Ainda que tal relação seja questionável como temática, graças ao estreitamento que se configura no *salon* fechado, ela se mostra, do ponto de vista formal, como não problemática. [...] a transposição para uma situação “transcendental” não significa apenas tomar distância da existência humana enquanto tal; ela também possibilita um olhar retrospectivo sobre a existência própria a cada um em sua particularidade.²⁸

Assim, a subjetividade é construída a partir do olhar do Outro. A ideia hegeliana de *liberdade e ação* da personagem dramática irá compor toda a dramaturgia de Jean-Paul Sartre. Além disso, para a filosofia existencialista sartriana, é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, isto porque a liberdade do indivíduo lida com os limites da vida pública. A obra filosófica e literária de Sartre apresenta a liberdade como condição fundamental da ação, na qual o homem deve ser responsável por suas ações. O homem existencialista é livre e sua ação é intencional, confirmando sua liberdade através do

²⁸ Ibid., p.102.

engajamento. Tais concepções da filosofia existencialista irão conduzir nosso entendimento da situação de estreitamento através da relação com o Outro.

1.2- A relação com o Outro

A obra de Sartre desenvolve questões nas mais variadas formas, nas quais o autor experimentou: ensaio, crítica literária, conto, teatro, romance, etc. É importante, portanto, a introdução de alguns conceitos-chave da filosofia existencialista sartriana antes de aprofundarmos as análises de algumas de suas obras teatrais. Desta forma, Franklin Leopoldo e Silva apresenta uma meditação sobre o modo como a filosofia sartriana torna a obra de ficção mais do que um mero recurso externo de ilustração de teses pré-concebidas, tratando de desvendar o diálogo entre os dois domínios discursivos. Entendemos que, em sua obra, Sartre investiga a compreensão “da existência como *condição*, e não ‘natureza humana’ abstrata, e da contingência do *horizonte-limite*.”²⁹ Devemos ressaltar a vinculação interna e as imbricações dialéticas que fazem a conexão da filosofia para a dramaturgia, bem mais do que uma mera tradução de conceitos ou sistematizações abstratas. Sendo assim, a expressão filosófica e a literária são igualmente necessárias para Sartre porque, por meio delas, o autor diz e não diz as mesmas coisas. Seria um erro afirmar que Sartre filósofo e Sartre ficcionista dizem coisas completamente diferentes. A relação profunda entre as duas formas de expressão demonstra a diferença entre a elucidação da ordem humana e a compreensão – em situações dadas – de como os homens a vivem, tornando-se a identidade entre o nível das estruturas descritas fenomenologicamente em sua filosofia e o nível das vivências narradas historicamente em sua ficção.

Sartre dedica todo o seu vasto tratado filosófico *L'Être et le Néant* [1943] à elucidação da realidade humana como um acontecimento ontológico único no mundo. A irrupção do Ser para-si – nomenclatura sartriana dada ao que conhecemos como *consciência* – se dá em um processo no qual o Ser em-si – identidade que o indivíduo tem de si – não tem relação interna possível, pois, nenhuma reflexividade dá à luz a *existência* como modo de Ser “sui generis”, isto é, o Ser é constituído pelo processo de sua “nadificação”, ao qual Sartre

²⁹ LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Ética e literatura em Sartre – Estudos Introdutórios*. São Paulo: ed. Unesp, 2004, p. 12.

designará de *liberdade*. A partir daí, lemos na célebre divisa “a existência precede a essência” a máxima existencialista sartriana. O existencialismo ateu de Sartre é um humanismo³⁰, visto que é somente a partir da ação que a essência do homem pode ser julgada; o homem primeiramente existe, se descobre, e, só depois se define:

L’homme, tel que le conçoit l’existentialiste, s’il n’est pas définissable, c’est qu’il n’est d’abord rien. Il ne sera qu’ensuite, et il sera tel qu’il se sera fait. Ainsi, il n’y a pas de Dieu pour la concevoir. L’homme est non seulement tel qu’il se conçoit, mais tel qu’il se veut, et comme il se conçoit après l’existence, comme il se veut après cet élan vers l’existence, l’homme n’est rien d’autre que ce qu’il se fait.³¹

A liberdade constitui, na filosofia existencialista, um dos problemas da sociedade moderna, isto porque ela lida com os limites da vida coletiva. Para Sartre, a liberdade é condição fundamental da ação, por isso, o homem está condenado a ser livre: a escolha é o caráter intencional da ação humana. Sartre diferencia o Ser em “*pour-soi*” (para-si) do “*pour-autrui*” (para-Outro), introduzindo um “Ser exterior”, uma identidade à qual o sujeito não corresponde necessariamente, mas que deve ser assumida. O Ser para-Outro corresponde à imagem projetada que os demais têm sobre nós, ou, em termos sartrianos: a alienação. Neste momento, o filósofo acredita que somente uma liberdade pode alienar outra liberdade, conferindo nela mesma a exterioridade de nós mesmos. A alienação é, portanto, o reconhecimento da liberdade ilimitada do Outro contra o sujeito.

No artigo *Liberté cartésienne* (1946), o conceito de *engajamento* definido por Sartre comporta três aspectos intrinsecamente dependentes: a *adesão plena e irreversível* do sujeito ao se reconhecer como produto de sua liberdade, a *necessidade da escolha* a qual não permite que o sujeito escape às escolhas oferecidas diante de sua liberdade – o indivíduo livre deve tomar uma posição diante dos problemas que lhe são oferecidos –, e a *tradução em atos*, ou seja, é somente na ação que o sujeito se faz, exercendo sua liberdade numa situação dada e que lhe é particular. O conflito do Ser permeia a condição humana na medida em que esta não se dá apenas na subjetividade do homem – separada da objetividade das coisas –, mas na intersubjetividade na qual a liberdade do Outro mostra-se na afirmação de si, mediante a sujeição do olhar do Outro. Assim, após se fazer no mundo, o homem deve tornar-se

³⁰ *L’existentialisme est un humanisme* foi o título de uma palestra que Sartre proferiu em 1945. Nela, o filósofo tenta explicitar alguns conceitos de sua filosofia e as reflexões de seu livro *L’Être et le Néant*, publicado dois anos antes. A palestra foi publicada como ensaio no ano seguinte, e podemos encontrar a tese de Sartre na célebre frase: “*L’existence précède l’essence*”, o que considera seu pensamento filosófico ao afirmar a prioridade da existência sobre a essência. Tal definição funda na liberdade a responsabilidade do homem diante de sua existência, visto que ele existe sem que seu Ser seja predefinido.

³¹ SARTRE, Jean-Paul. *L’existentialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard, 1996, p.29-30.

responsável por sua liberdade; o subjetivismo, segundo Sartre, é pleno quando encontra-se atrelado à responsabilidade que cada homem deve ter diante dos demais, visto que o ato individual engaja toda a humanidade:

Subjectivisme veut dire d'une part choix du sujet individuel par lui-même, et, d'autre part, impossibilité pour l'homme de dépasser la subjectivité humaine. C'est le second sens qui est le sens profond de l'existentialisme. Quand nous disons que l'homme se choisit, nous entendons que chacun d'entre nous se choisit, mais par là nous voulons dire aussi qu'en se choisissant il choisit tous les hommes.³²

A angústia existencialista se mostra constante no sentido de que a escolha original é uma escolha constante, sendo a ausência total de justificação e, ao mesmo tempo, a responsabilidade relativa a todos os homens. Porém, Sartre acredita que, na maior parte do tempo, buscamos fugir à experiência da angústia, escapando à liberdade que nos é devida – o que Heidegger chama de “existência inautêntica” –, que, em termos sartrianos, é representado no conceito de *má-fé*, isto é, nos subterfúgios que tentam apagar o vazio existencial e indeterminar a condição humana, o que Sartre vincula ao conceito de *álibi*. A *má-fé* é a fuga que tenta ignorar esta angústia:

Ainsi ne peut-elle, à proprement parler, être ni masquée ni évitée. Pourtant, fuir l'angoisse ou être l'angoisse, ce ne saurait être tout à fait la même chose: si je suis mon angoisse pour la fuir, cela suppose que je puis me décentrer par rapport à ce que je suis, que je puis être l'angoisse sous la forme de “ne l'être pas”, que je puis disposer d'un pouvoir néantisant au sein de l'angoisse même. [...] cette *mauvaise foi*, destinée à combler le néant que je *suis* dans mon rapport à moi-même, implique précisément ce néant qu'elle supprime.³³

Como veremos mais adiante, o projeto teatral de Sartre se dá na *situação*, pois, diante da presença do Outro, não somos mais donos da situação que nos é imposta. É notável o interesse de Sartre pelo cinema – através de entrevistas e conferências dadas pelo autor, além da tentativa de escrever um roteiro³⁴ –, podemos observar no título de *Huis clos* uma aproximação do termo “plano fechado”, conhecido como um dos tipos de plano cinematográficos que se aproximam do “*close*”. A situação dada pelo autor nos permite observar a condição humana transposta no palco, assim como a problemática apresentada pelo olhar do Outro, revelando-se em uma identidade desconhecida ou pouco apreciada por nós

³² Ibid., p.31.

³³ Id., *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1990, p.81-82.

³⁴ Em 1958, o cineasta americano John Huston convida Sartre a escrever o roteiro para um longa-metragem sobre os anos de formação de Freud. A obra “Freud, além da alma” se torna uma biografia lançada como livro, após o fracasso nas tentativas de fazer um roteiro que fosse transponível às telas de cinema. O livro, que também reúne o segundo tratamento dado ao roteiro, conta com uma sinopse, sendo o único documento que registra o trabalho de Sartre sobre Freud, uma vez que, após tantas mudanças no roteiro, o autor não permitiu que seu nome constasse nos créditos do filme.

mesmos. Além disso, o que não enxergamos, ou não queremos ver – através da *má-fé* se torna nosso próprio inferno –, a situação dada por Sartre é o corte que os editores de cinema escolhem para apresentar ao público.

Como vimos anteriormente na “Situação de estreitamento”, o dramaturgo põe em cena três personagens aprisionadas em um *salon* que representa o inferno; como estão mortas, as personagens se veem impossibilitadas de qualquer ação, portanto, não há mais uma *existência* real. Garcin, Inès e Estelle representam a falsa existência que grande parte dos homens adere ao construir sua imagem a partir do Outro. A permanente luminosidade do *salon* e a ausência de espelhos as obrigam a construir suas subjetividades a partir da alteridade, em um jogo de velar e revelar. Condenadas a coexistir eternamente no inferno sartriano, as personagens se alternam no papel de carrasco e vítima, e tal tortura chega ao seu limite na célebre frase “*l’enfer, c’est les Autres*”, proferida por Garcin no fim da peça:

il sera permis aux trois sinistres personnages de *Huis clos* de vivre sur la scène l’expérience théorique d’une existence qui serait conscience sans être liberté, et de connaître l’angoisse proprement infernale d’êtres devenus des en-soi qui se jugent, des hommes-choses crucifiés par leur propre regard et par le regard des autres.³⁵

Retomando o pensamento de Mauro Meiches sobre o homem trágico em conflito com sua vida civilizada e os “assujeitamentos” por ela revelados, Pierre-Henri Simon reflete como o teatro de Sartre vai além do lado negativo a que o olhar do Outro pode nos submeter; o *eu* liberto da ameaça do Outro abre a porta do *salon* para a verdadeira possibilidade de liberdade existencial: “la liberté de l’un ne s’accomplit pas nécessairement dans l’assujettissement de l’autre, encore moins dans l’exclusion de tous; le *je* sartrien n’est pas exclusif du *nous*; d’une certaine façon il y tend – mais dans quelle mesure l’atteint-il?”³⁶ No inferno sem espelhos, Sartre rompe com a *má-fé* ao colocar personagens e público sem escapatória diante da relação com sua alteridade, em uma situação de estreitamento, na qual o sujeito se vê obrigado a lidar com o olhar e a fala do Outro.

A condição trágica pode, no entanto, ser transformada no momento da escolha, na livre conversão que se converte em uma *práxis*, como veremos em outro momento da obra de Sartre como, por exemplo, em *Le diable et le bon Dieu*. Além disso, iremos examinar mais adiante algumas situações nas quais a dramaturgia existencialista coloca as personagens na

³⁵ SIMON, Pierre-Henri. *Théâtre et Destin – La signification de la Renaissance dramatique en France au XX^e siècle*. Paris: Librairie Arman Colin, 1959, p.167.

³⁶ *Ibid.*, p. 170.

relação de carrasco e vítima, assim como a configuração da alteridade dentro de um universo ateu. O teatro existencialista de Sartre torna-se, portanto, o meio ideal para pôr em cena o conflito intersubjetivo, encenado em um espaço no qual o homem exerce tanto a sua liberdade quanto se vê alienado no olhar do Outro. *Huis clos* teve sua estreia em Paris ainda sob a Ocupação nazista, e, assim como veremos no próximo capítulo na peça *Les mouches*, torna-se um experimento ao abordar questões existencialistas como a *má-fé*, a *alienação* e o *engajamento*, tornando-se a peça mais célebre e encenada de Sartre até hoje.

2- A figura de Cristo na dramaturgia de Jean-Paul Sartre

Em suas correspondências com Simone de Beauvoir, entre novembro de 1939 e janeiro de 1940, Sartre exprime sua vontade de escrever uma peça grandiosa ambientada em uma cidade sitiada e com cenas violentas de massacres³⁷. Sartre estava entusiasmado com a sua redescoberta das peças de William Shakespeare, e descreve que sua intenção filosófica seria mostrar a violência a serviço de uma moral. Por conta dos acontecimentos históricos – com a eclosão da Segunda Guerra Mundial –, e a complexidade do texto que viria a se tornar a tal peça, Sartre preferiu esperar um momento mais adequado para colocar o projeto em prática, levando mais de uma década para ser realizado. No momento da concepção da peça e das correspondências citadas, Sartre ainda não era dramaturgo, o filósofo/escritor era conhecido por seus ensaios filosóficos, tendo alcançado notoriedade como escritor de ficção com o grande sucesso da publicação de seu romance *La nausée* (1938) e contos reunidos em *Le mur* (1939).

Ainda no início da década de 1930, mais precisamente entre setembro de 1933 e junho de 1934, Sartre havia passado uma temporada na Alemanha para desenvolver seus estudos filosóficos no Instituto francês de Berlim. Após o período da pesquisa, Simone de Beauvoir o encontra para uma viagem de verão pelo interior do país. Na ocasião, os dois assistem à famosa representação da Paixão de Cristo, a *Passion d'Oberammergau*, uma representação dos últimos dias de Jesus Cristo e sua crucificação³⁸. O evento acontece ao longo de cinco meses na cidade de Oberammergau, na região da Bavária, desde 1633, como uma promessa dos cristãos da região caso estes fossem poupados da peste que assolava a Europa no século XVII. A partir da década de 1930, as encenações começam a ser realizadas dentro de um teatro construído para sua representação, reunindo um público pagante de milhares de pessoas do mundo todo, católicos na sua grande maioria.

O evento causou um grande impacto em Sartre e Beauvoir, tanto por sua grandiosidade estética como pelo teor antissemita do texto. A representação da *Passion* serviu como propaganda ideológica para Adolf Hitler, que esteve presente no dia 13 de agosto, às vésperas do plebiscito que lhe conferiu totais poderes como *Führer* (líder e chanceler do Terceiro Reich). O texto, inspirado nos Evangelhos, foi editado inúmeras vezes ao longo dos

³⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Lettres au Castor et à quelques autres*. Paris: Gallimard, 1983.

³⁸ CONTAT, Michel (org.) Préface in: *Jean-Paul Sartre - Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005, p.XXII.

séculos, mas mantinha-se caracterizado por seu conteúdo antissemita, destacando um teor nacionalista no ambiente em torno do teatro. O que mais impressionou Sartre durante a representação foram os quadros vivos³⁹ que se misturavam ao ritual, com vastos movimentos da multidão em cena – contando com a participação dos moradores da cidade como atores e figurantes –, e a duração lenta necessária para o ritmo das cenas (a representação durava oito horas com uma pausa para o almoço). Tais elementos cênicos foram fundamentais na elaboração da peça que Sartre viria a escrever em 1951. Podemos considerar que o projeto teatral de Sartre começa a se desenvolver a partir deste evento, porém, sua experiência durante a guerra será igualmente impactante, servindo como ensaio para o futuro dramaturgo.

Durante o período conhecido como “guerra de mentira”⁴⁰, Sartre trabalhou no serviço de meteorologia na região alsaciana. Como o horário de trabalho era flexível, Sartre dedicava-se a escrever diários sobre sua experiência, mantendo a rigidez de escrever por doze horas todos os dias, evitando o contato com os demais por não suportar as relações hierárquicas das forças armadas. No fim deste período, quase duas mil páginas foram escritas e separadas entre cadernos e correspondências com Simone de Beauvoir, sua principal interlocutora no desenvolvimento filosófico do existencialismo sartriano, uma parte dos cadernos foi publicada sob o título *Carnets de la drôle de guerre* e as correspondências em *Lettres au Castor et à quelques autres*, ambas em 1983. A “guerra de mentira” terminou em maio de 1940, e o falso conflito tornou-se real. Em junho do mesmo ano, Sartre foi feito prisioneiro e transferido para o campo de detenção Stalag XII D, em Tréveris, na Alemanha. Sua experiência como prisioneiro o transformou profundamente, descrevendo em seus cadernos como a guerra lhe ensinava a ter solidariedade com os demais, participando vivamente da comunidade de prisioneiros. Sartre era conhecido por participar de lutas de boxe e contar histórias e piadas para seus companheiros de cárcere, sendo convidado a escrever uma representação para a véspera do Natal. Nos anos anteriores à Segunda Guerra Mundial, as representações dos milagres e os mistérios estavam em voga na comunidade católica francesa, sendo encenadas nos pátios das igrejas.

Uma versão do texto da natividade foi autorizada e revisada por Sartre na década de 1960, sem fins comerciais, sendo publicada sob o título *Bariona, ou le Fils du*

³⁹ Unidade do ponto de vista das grandes mudanças de lugar, de ambiente ou de época, correspondendo a um cenário particular no qual as cenas se desenrolam. O quadro vivo (*tableau vivant*, em francês) é a encenação de um ou vários atores imóveis, com poses fixas expressivas que sugerem uma pintura ou estátua.

⁴⁰ O termo “guerra de mentira” (*drôle de guerre*, em francês) designa o período inicial da Segunda Guerra Mundial, entre setembro de 1939 e maio de 1940. Foi o período compreendido entre a declaração do estado de guerra da França e do Reino Unido à Alemanha nazista e a invasão desta última da França, Bélgica, Países Baixos e Luxemburgo, em que não houve verdadeiros combates armados.

tonnerre, porém, na edição das peças completas da *Bibliothèque de la Pléiade*, publicada em 2005, consta uma versão da natividade sob o título *Bariona, ou le jeu de la douleur et de l'espoir*, além de um depoimento de Sartre sobre a ocasião:

À me voir écrire un mystère, certains ont pu croire que je traversais une crise spirituelle. Non ! un même refus du nazisme me liait aux prêtres prisonniers dans le camp. La Nativité m'avait paru le sujet capable de réaliser l'union la plus large des chrétiens et des incroyants. Et il était convenu que je dirais ce que je voudrais.⁴¹

O ateísmo de Sartre não foi motivo para o autor sobrepor suas considerações pessoais, respeitando a religiosidade de seus companheiros de cárcere, sua intenção era representar uma mensagem de esperança e liberdade, convocando os prisioneiros a não desistirem da luta. No texto, fica evidente que a Judeia sob a ocupação romana representava a França sob a Ocupação nazista, o que levou os prisioneiros – tanto os que atuaram na representação quanto os que assistiram – a enxergarem nos soldados romanos uma alusão aos soldados alemães. Ao contrário do antissemitismo da *Passion d'Oberammergau*, o conteúdo da natividade recebeu o título da personagem principal, Bariona, chefe de um vilarejo judeu, que, com a ajuda de seu povo e dos Três Reis Magos, ajuda Maria e José a fugir da Judeia com o menino Jesus, a figura de Cristo, o Messias, filho de Deus e rei dos judeus.⁴² A encenação contou com um projetor de imagens, ilustrando longos discursos argumentativos, os quais o próprio autor critica ao lembrar a ocasião duas décadas depois.

A peça conta com sete quadros – recurso cênico que, provavelmente, remete à experiência do autor ao assistir à *Passion* –; sendo os Três Reis Magos, conhecidos pelos nomes de Melchior, Gaspar e Baltasar (este último interpretado pelo próprio Sartre), responsáveis pela conversão de Bariona. Nos três primeiros quadros, vemos Bariona num dilema entre ajudar sua esposa grávida ou fugir da Judeia. Sabendo que seu próprio filho irá nascer sob a opressão dos romanos, Bariona considera o suicídio, o que leva Baltazar a tentar convencê-lo de que o recém-nascido de Maria seria o Cristo de seu povo e de todos os homens, e que Bariona use seu medo para libertar sua família e seu povo:

Balthazar: Tu souffres, Bariona. (*Bariona hausse les épaules*) Tu souffres et pourtant ton devoir est d'espérer. Ton devoir d'homme. C'est pour toi que le Christ est descendu sur la terre. [...]

⁴¹ SARTRE, Jean-Paul. *Jean-Paul Sartre - Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005, p.1180.

⁴² Nos evangelhos canônicos de Lucas e Mateus, Jesus nasceu em Belém (uma província romana da Judeia). Sua mãe, Maria de Nazaré, conhecida como a Virgem Maria o concebeu através da intervenção divina (Mateus 1:16-25, Lucas 1:26-56, Lucas 2:1-7). No relato do Evangelho de Lucas, Maria, ainda grávida, viajava de Nazaré a Belém com José (seu esposo), quando seu filho, Jesus, nasce numa manjedoura. O episódio foi fundamental na construção do mito de Jesus Cristo, de origem humilde a Salvador de todos os homens, se tornando a figura central do Cristianismo.

Mais lorsque Dieu a façonné la nature de l'homme, il a fondu ensemble l'espoir et le souci.
Un homme, vois-tu est toujours beaucoup plus que ce qu'il est. (*quatrième tableau*)

A censura alemã no campo de Stalag XII D não se manifestou contra a representação; todos, prisioneiros franceses e soldados alemães, assistiram à natividade em silêncio. Marius Perrin, um dos companheiros de Sartre que acompanhou a montagem e assistiu a sua representação, conta que o amigo parecia um profissional que dirigia peças há muito tempo, ocupando-se até do figurino usado pelos prisioneiros/atores. Perrin conta que a versão de Sartre não mostra Bariona como refém da invasão dos romanos, ao contrário, ele escolhe lutar ao ver seu vilarejo sob a ameaça de invasão, pedindo a seus homens que se tornem soldados e protejam a fuga de Maria e José com Jesus. O que surpreendeu Perrin foi o fato dos soldados alemães não reagirem aos gritos das personagens do vilarejo ao exaltar a figura de Bariona, restando a Sartre a conclusão: “Et si beaucoup d’Allemands pensait comme nous tout au fond?”⁴³. Meses depois, após um apelo de Gaston Gallimard e Pierre Drieu la Rochelle⁴⁴, Sartre (assim como outros escritores e artistas franceses presos na Alemanha) consegue ser libertado, retornando a Paris.

Em junho de 1940, o governo francês havia assinado o Armistício de Rethondes, acordo que dividiu a França em duas: a zona ocupada (Paris e norte da França) e a zona não ocupada, tendo como capital a cidade de Vichy, no sul do país. Uma das exigências do acordo era a delação de judeus aos alemães e a desmobilização das Forças Armadas francesas, sendo assim, o Governo de Vichy (ou Regime de Vichy) servia aos interesses dos nazistas, levando o Reino Unido a cortar relações diplomáticas com a França em julho do mesmo ano. O Primeiro-Ministro francês, Marechal Philippe Pétain, promulgou uma nova Constituição, assumindo o posto de chefe do Estado Francês, consolidando a formação de um governo-fantoches. De caráter nacionalista e antisemita, o governo de Vichy limitou o direito de livre circulação dos judeus e criou um registro de sua população, confiscando suas propriedades e, por fim, enviando dezenas de milhares para os campos de concentração na Alemanha. A Ocupação durou quatro anos, com a Liberação da França em 1944.

⁴³ Ibid., p.1181.

⁴⁴ Gaston Gallimard foi o fundador e editor das edições Gallimard, ocupando um lugar importante na vida literária francesa do século XX. Ele concede, em 1940, a direção da N.R.F. (*La Nouvelle Revue Française*) para Pierre Drieu la Rochelle, autor e ativista fascista, concordando em censurar suas publicações impressas durante o período do governo autoritário de Vichy. A atitude de Gallimard foi ambígua durante a Ocupação. Com o suicídio de Drieu La Rochelle, em 1945, Gallimard retoma as publicações e recebe o apoio de escritores da Resistência (Albert Camus, André Malraux e Jean-Paul Sartre). Foi nesta época que Sartre e Beauvoir fundaram a revista *Les Temps Modernes*, distribuída pelas edições Gallimard, com seu conteúdo que vai da crítica literária a ensaios filosóficos, de tiragem trimestral. Todos os direitos da obra literária dos dois autores pertencem à editora Gallimard.

Entre 1942 e 1943, o renomado ator e diretor Charles Dullin confia a Sartre seu curso de história do teatro na *École d'art dramatique*, utilizando suas aulas para dedicar-se à leitura dos *Cursos de Estética* de Hegel. A concepção hegeliana vê no teatro a representação do conflito de direitos entre personagens que se confrontam, problematizando a questão da intersubjetividade no coletivo, e o momento histórico no qual estão inseridas. Assim, o projeto de Sartre não tinha como objetivo propor novas formas dramáticas, nem uma renovação do espaço cênico, sua primazia eram o texto e o diálogo, elementos fundamentais do drama. O dramaturgo existencialista não apresenta suas personagens em seus ambientes habituais, mas as transpõe numa nova situação na qual são compelidas à relação com o Outro. As personagens desse *teatro de situações* se encontram em situações extremas, confrontando-se com a liberdade de suas escolhas e a responsabilidade de seus atos. Tendo como principal tema a liberdade individual no momento da escolha, o teatro que Sartre propõe se dá numa situação dada, o que engaja uma moral relativa:

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. La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer.⁴⁵

Com a França ainda sob a Ocupação nazista, em 1943, Sartre publica *L'Être et le Néant*, obra-prima de sua filosofia existencialista, e inaugura sua carreira como dramaturgo com a peça *Les mouches*, contando com a direção e *mise en scène*⁴⁶ de Dullin (atuando no papel de Jupiter⁴⁷), sendo representada no Théâtre de la Cité⁴⁸. O retorno do herói à sua cidade natal, invadida pelas moscas, serve novamente como alusão à França ocupada – mais

⁴⁵ Sartre, Jean-Paul. *Pour un théâtre de situations* in: Un théâtre de situations. Paris: Gallimard, 2005.

⁴⁶ A diferença entre “direção” e “*mise en scène*” reside na função que cada profissional ocupa no teatro. O diretor se ocupa com a direção administrativa do teatro, que, na França, corresponde à gestão do estabelecimento, assim como, dependendo da relação com o dramaturgo, pode desempenhar outras funções de ordem criativa, trabalhando juntamente com o *metteur en scène* (encenador). O *metteur en scène* é responsável pela parte artística e criativa da encenação (*mise en scène*, em francês), desde a escolha dos atores, e seus respectivos papéis, até a parte estética do espetáculo como, por exemplo, a iluminação mais adequada e a entonação dos atores. No Brasil, há registros do termo “encenador” para se referir ao ofício do *metteur en scène*, porém, neste trabalho, foi adotado o termo em francês para a distinção.

⁴⁷ O nome das personagens aparecerá com a grafia em francês, conforme seus nomes na peça.

⁴⁸ Conhecido como Théâtre Sarah-Bernhardt, batizado em homenagem à célebre atriz e figura importante da vida teatral do século XIX. Durante a Ocupação, o teatro passou a ser chamado Théâtre de la Cité, em razão da origem judaica da atriz. Charles Dullin assumiu a direção do teatro em 1943, recebendo o nome Théâtre de la Ville – Sarah-Bernhardt, em 1968.

precisamente ao regime de Vichy –, representado na alegoria que intitula a peça, *As moscas*, em português. A peça foi escrita como um drama em três atos e apresenta uma versão do mito de Orestes, que, enquanto herói existencialista, se recusa à submissão e ao remorso, agindo de acordo com sua liberdade. A intenção de Sartre ao escrever *Les mouches* se aproxima de *Bariona* ao passo que o dramaturgo convoca o público ao engajamento político, porém, diferentemente da natividade, Sartre se posiciona e denuncia o apoio da hierarquia da Igreja Católica francesa aos alemães, criticando valores morais e religiosos ligados ao que chama de *má-fé*, conduta que, nesta situação, trai a liberdade humana ao gerar álibis que tentam justificar os atos praticados pelos colaboracionistas durante a guerra, retirando qualquer responsabilidade do indivíduo, que se justificava num coletivo inerte diante de um governo opressor.

Após o assassinato de seu pai, Oreste, ainda criança, é banido de Argos, enquanto sua irmã, feita de escrava no palácio, é obrigada a servir os usurpadores Égisthe e Clytemnestre, pelos quais nutre revolta e ódio. Quando criança, Oreste foi acolhido por uma família rica em Corinto, o que lhe permitiu viajar e ler livros que o fizeram enxergar como são diversos os hábitos dos homens em cada circunstância. Em uma de suas viagens, passando por sua cidade natal no dia dos mortos, Oreste e seu preceptor – *le pédagogue* – encontram um povo corroído pelo remorso e sob a opressão de Égisthe, que usurpara o trono protegido por Jupiter, “*dieu des mouches et de la mort*”⁴⁹, e que se julga deus dos deuses e dos homens, cujas estátuas se encontram cheias de sangue, tanto na entrada da cidade quanto na sala do trono no palácio.

Ainda nos portões da cidade, o preceptor diz a Oreste que as moscas que infestam Argos há quinze anos parecem ser as únicas criaturas capazes de reconhecê-lo, enquanto Jupiter, encarnado como homem sob o nome de Démétrios, vindo de Atenas, que acompanha à distância a viagem dos dois. Démétrios se apresenta a Oreste, que esconde sua verdadeira identidade, fazendo-se passar por um viajante chamado Philèbe. A cena visa um jogo entre Oreste e Jupiter retomando os acontecimentos anteriores à encenação, demonstrando a atual situação de Argos, cujas falas quase traem suas verdadeiras identidades. Sendo um deus, Jupiter conhece a verdadeira identidade de Oreste e sabe que sua presença pode ser uma ameaça à ordem estabelecida na cidade, sendo assim, Jupiter irá tentar convencê-lo a deixar Argos, pois, por que iria Oreste tomar parte de uma situação de que ele não participou? O que teria ele a ver com aquele povo? Oreste ilustra dois conceitos da

⁴⁹ Ibid., p.3.

filosofia existencialista sartriana: a alienação e o engajamento. Assim, Oreste passa da alienação de um “*étranger*”, não se reconhecendo naquele lugar e, portanto, não compactuando com o remorso alheio; até o momento do engajamento, reconhecendo que apenas ele, um homem livre, seria capaz de vingar o crime e o luto silencioso do povo de Argos:

Oreste, *lentement* : Chasser Égisthe? (*Un temps*) Tu peux te rassurer, bonhomme, il est trop tard. Ce n'est pas l'envie qui me manque, de saisir par la barbe ce ruffian de sacristie et de l'arracher du trône de mon père. Mais quoi? Qu'ai-je à faire avec ces gens? Je n'ai pas vu naître un seul de leurs enfants, ni assisté aux noces de leurs filles, je ne partage pas leurs remords et je ne connais pas un seul de leurs noms. C'est le barbu qui a raison: un roi doit avoir les mêmes souvenirs que ses sujets. (I,2)

Oreste: Les hommes d'Argos sont mes hommes. Il faut que je leur ouvre les yeux. (III,2)

Oreste se lança ao engajamento e toma para si a responsabilidade pelo destino do povo de Argos. A questão do reconhecimento de sua identidade é central para o herói sartriano, criado fora da cidade, não bastando saber-se filho do rei assassinado, nem da traição de sua mãe; é preciso que ele se torne Oreste, se faça filho do rei assassinado, e que reconheça sua irmã, só assim ele poderá pertencer ao palácio usurpado. Na dramaturgia sartriana, a questão central não reside no “ser”, mas no “fazer” das personagens. O motivo para a vingança e o destino dos irmãos corresponderá às suas decisões, de acordo com o que cada um toma como liberdade, porém, como se trata de uma peça sartriana, pouco importa como Oreste e Électre foram criados, não há espaço para determinismos, o que é relevante para Sartre é a forma como cada um vai agir, como cada personagem se constrói a partir do despertar de sua consciência autônoma. Assim, o herói sartriano desmistifica a autoridade sagrada e divina, revelando a impotência do deus ao tentar qualquer leviandade de intervenção terrestre, provando que seu poder absoluto não passa de uma manipulação do sentimento de culpa do povo ao ser cúmplice do assassinato de seu soberano.

Ainda que desejasse a morte de Égisthe e Clytemnestre, Électre espera o retorno do irmão para colocar seu plano em prática, transferindo a responsabilidade do ato. No dia em que seu desejo de vingança é concretizado, e Oreste comete o duplo assassinato, Électre perde sua razão de ser porque só se reconhece como “escrava dos usurpadores e assassinos de seu pai”, o papel que lhe foi designado é acatado por ela, que, culpando o irmão pelo horror de matar e não arrepende-se do crime, lhe tira também único sonho. É assim que

Sartre personifica seu conceito de *má-fé* em Électre, que, ao sair de sua situação cômoda e revolta passiva, irá se arrepende para fugir das Érinnyes⁵⁰ mandadas por Jupiter:

Jupiter: Électre, l’entends-tu? Voilà celui qui prétendait t’aimer.

Oreste: Je l’aime plus que moi-même. Mais ses souffrances viennent d’elle, c’est elle seule qui peut s’en délivrer: elle est libre.

Jupiter: Et toi? Tu es libre aussi, peut-être?

Oreste: Tu le sais bien.

Jupiter: Regarde-toi, créature impudente et stupide [...] Si tu oses prétendre que tu es libre, alors il faudra vanter la liberté du prisonnier chargé de chaînes, au fond d’un cachot, et de l’esclavage crucifié.

Oreste: Pourquoi pas? (III,2)

Segundo Deise Quintiliano, podemos ler na réplica de Oreste uma intercomunicação com o humanismo de Albert Camus, na imagem do “prisioneiro acorrentado”, o que corresponde ao mito do *Sísifo feliz*:

Sísifo encontra no ato aparentemente gratuito ao qual fora condenado, (rolar incessantemente uma rocha até o cume de uma montanha, de onde a pedra caía pelo seu próprio peso), um sentido existencial. Ao fazê-lo, Sísifo empresta ao ato sua revolta e sua paixão, no exercício pleno da liberdade. É este fato que Sartre parece evocar, ao reconhecer a *liberdade* possível mesmo ao “escravo crucificado”. Lembrando o Cristo-deus-humanizado, a passagem remete também às imagens pascalianas da condição humana, onde homens acorrentados, condenados à morte, eram executados à vista de outros condenados, que viam sua própria condição refletir-se na de seus semelhantes.⁵¹

Em seu ensaio, *O mito de Sísifo* [1942], Camus defende que sempre houve homens para defender os direitos do irracional. Camus mostra Sísifo como o herói absurdo, tanto por suas paixões como por seu tormento; seu desprezo pelos deuses, seu ódio à morte e sua paixão pela vida lhe valem “esse suplício indizível no qual todo o ser se empenha em não terminar coisa alguma.”⁵² Assim, Sísifo é um herói trágico porque é consciente; impotente e revoltado, ele obedece ao destino, mas sua tragédia só começa quando se dá conta do absurdo da vida. Antes de ser assassinado, Égisthe experimenta o vazio do *nada*, mergulhado na náusea sartriana, enquanto Oreste e Électre se encontram escondidos na sala do trono esperando um momento oportuno para matá-lo. Em seu ensaio, Camus, descreve o sentimento que representa o “mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável

⁵⁰ Na mitologia grega, as Erínias, eram personificações da vingança que puniam os mortais, encarregadas de castigar os crimes, especialmente os delitos de sangue, só se satisfazendo com a morte violenta do homicida. São divindades ctônicas (pertencentes ao mundo subterrâneo), não estando submetidas à autoridade de Zeus, vivendo às margens do Olimpo. A rejeição natural que os deuses e os homens sentem por elas, confere sua marginalidade em ambos os mundos.

⁵¹ QUINTILIANO, Deise. *Sartre em dois atos – As Moscas e O Diabo e o Bom Deus*. Petrópolis: De Petrus et Alii, 2010, p.73.

⁵² CAMUS, Albert, *op. cit.*, p.138.

queda diante da imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo”.⁵³ O “autor dos nossos dias” ao qual Camus se refere é Sartre, que, nesta época encontrava-se em conflito ideológico com o pensamento camusiano.

Égisthe: Est-ce là, Jupiter, le roi dont tu avais besoin pour Argos? Je vais, je viens, je sair crier d’une voix forte, je promène partout ma grande apparence terrible, et ceux qui m’aperçoivent se sentent coupables jusqu’aux moelles. Mais je suis une coque vide: une bête m’a mangé le dedans sans que je m’en aperçoive. À présent je regarde en moi-même, et je vois que je suis plus mort qu’Agamemnon. Ai-je dit que j’étais triste? J’ai menti. Il n’est ni triste ni gai, le désert, l’innombrable néant des sables sous le néant lucide du ciel: il est sinistre. Ah! je donnerais mon royaume pour verser une larme! (II,*deuxième tableau*,4)⁵⁴

Égisthe percebe o vazio existencial de reinar sob um povo oprimido e um trono usurpado. Por sua vez, Électre aceita sua condição trágica e obedece, voluntariamente, à maldição que caíra sobre sua família, transferindo sua revolta vazia em um novo álibi para reconhecer sua existência. Como será Jupiter o deus das moscas e dos homens sem o arrependimento de Oreste? Afinal, a peça de Sartre ilustra a demanda pelo arrependimento sustentada na opressão e no medo, o que leva os homens à submissão. Desta forma, o autor utiliza o medo dos argivos para demonstrar a inércia da submissão dos indivíduos face à tirania dos deuses e dos soberanos, que se mostram na falsa salvação de um povo. Jupiter e os usurpadores reinaram por quinze anos porque se apoiaram na culpa dos outros. Ainda na cena em que Jupiter pede o arrependimento de Électre, lemos outra referência ao mito de Sísifo camusiano:

Électre: Qu’exigeras-tu de moi en retour?

Jupiter: Je ne te demande rien, mon enfant.

Électre: Rien? T’ai-je bien entendu, Dieu bon, Dieu adorable?

Jupiter: Ou presque rien. Ce que tu peux me donner le plus aisément: un peu de repentir.

Oreste: Prends garde, Électre: ce rien pèsera sur ton âme comme une montagne. (III,2)

Ao avisar Électre do perigo de se entregar ao arrependimento, Oreste faz alusão à montanha como o caminho que só ela, enquanto indivíduo livre, pode percorrer e assumir; seu destino lhe pertence, assim, a rocha de Sísifo parece ser o remorso dos argivos. A reação do povo de Argos ao crime de Oreste retoma o sentimento de culpa a que os habitantes já se acostumaram, assim como o retorno à atitude escravizada de Électre ao “rebanho” da cidade. O sentimento imposto aos franceses do “*méaculpisme*” diante do regime de Pétain é

⁵³ Ibid., p.29.

⁵⁴ Lemos na fala de Égisthe uma possível referência à célebre frase da peça *Ricardo III*, de William Shakespeare, na qual Ricardo, no campo de batalha, vê seu cavalo fugindo de suas rédeas e seus homens dando meia volta para fugir dos soldados de Henrique, que fecha o cerco ao seu redor. Ricardo então brande sua espada no ar e grita: “Um cavalo! Um cavalo! Meu reino por um cavalo!”.

identificado por François Noudelmann: “C’est l’intérêt des dirigeants que d’encourager le repentir des hommes pour mieux les soumettre; les Argiens sont des humains réduits à état de cloportes.”⁵⁵ A falha do poder divino se evidencia ao longo da peça quando Jupiter percebe que nada pode diante da liberdade dos homens:

Oreste: Peut-être, en effet, ai-je sauvé ma ville natale.

Jupiter: Toi? Sais-tu ce qu’il y a derrière cette porte? Les hommes d’Argos – tous les hommes d’Argos. Ils attendent leur sauveur avec des pierres, des fourches et des triques pour lui prouver leur reconnaissance. Tu es seul comme un lépreux.

Oreste: Oui.

Jupiter: Va, n’en tire pas orgueil. C’est dans la solitude du mépris et de l’horreur qu’ils t’ont rejeté, ô le plus lâche des assassins.

Oreste: Le plus lâche des assassins, c’est celui qui a des remords. (III,2)

Assim como Électre, que se contenta com o sonho e a passividade, o povo de Argos condena Oreste, que, após a conversão ao assumir-se pertencente àquele lugar e àquele povo, assume o crime de todos, como a redenção dos pecados humanos por Cristo no Evangelho. Ao não compactuar com o sentimento dos argivos, não se contentando em ser um Sísifo feliz, Oreste percebe que aquele não é o seu lugar; o único lugar possível para ele é fora da cidade, no exílio, vivendo como um estrangeiro, um pária. Talvez seu retorno a Argos tenha servido para mexer com as estruturas opressivas. Ao ver o povo se revoltar com a morte de Égisthe e Clytemnestre, Oreste é recebido fora do palácio por um povo que grita insultos e faz ameaças a ele:

Oreste, *s’est dressé* : Vous voilà donc, mes sujets très fidèles? Je suis Oreste, votre roi, le fils d’Agamemnon, et ce jour est le jour de mon couronnement. [...] Vous me regardez, gens d’Argos, vous avez compris que mon crime est bien à moi; je le revendique à la face du soleil, il est ma raison de vivre et mon orgueil [...] ô mes sujets, nous sommes liés par le sang, et je mérite d’être votre roi. Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d’Égisthe, tout est à moi, je prends tout sur moi. Ne craignez plus vos morts, ce sont *mes* morts. Et voyez: vos mouches fidèles vous ont quittés pour moi. Mais n’ayez crainte, gens d’Argos: je ne m’assiérai pas, tout sanglant, sur le trône de ma victime: un dieu me l’a offert et j’ai dit non. Je veux être un roi sans terre et sans sujets. (III,6)

Segundo Michel Contat, a dramaturgia sartriana está impregnada de elementos relacionados à cristandade, o que nos remete à devoção de Sartre à literatura que, desde criança, serviu-lhe na necessidade da fé cuja alma religiosa inventara a literatura como sacerdócio.⁵⁶ Para Contat, o teatro sartriano é o teatro do heroísmo e da desmistificação do heroísmo, suas personagens percorrem uma espécie de via-crúcis, que exige um sacrifício em

⁵⁵ NOUDELMAANN, François. *François Noudelmann commente Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1993, p.21.

⁵⁶ CONTAT, Michel, *op. cit.*, p.XXIV.

forma de livre conversão ao engajamento. Após sacrificar-se em nome dos argivos, Oreste escolhe o autoexílio, liberando a cidade das moscas e deixando os homens diante de sua nova condição, pois, enquanto homens livres, somente eles podem fazer e assumir seus atos. Oreste não se torna um messias porque, enquanto herói existencialista, a única maneira de tornar os homens responsáveis por seus atos é no remover de suas ilusões:

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. Mais son acte restera stérile s'il n'est pas total et définitif, s'il doit, par exemple, entraîner l'acceptation du remords, sentiment qui n'est qu'un retour en arrière puisqu'il équivaut à un enchaînement avec le passé.⁵⁷

Desta forma, lemos o *teatro de situações* dentro da perspectiva da filosofia existencialista sartriana. Para Pierre-Henri Simon, a dramaturgia de autores como Albert Camus e Jean-Paul Sartre deve ser lida como o “trágico do absurdo e da liberdade”⁵⁸, que surge no clima da guerra, na situação extrema que leva o homem ao “assassinato, a própria tortura, todas as injúrias feitas à alma e ao corpo do indivíduo em nome das causas históricas que esmagam o interesse de sua vida e de sua felicidade: nação, partido, revolução.”⁵⁹ O “trágico da liberdade” é um trágico ateu, cuja configuração do indivíduo reside sob a constante ameaça de tortura e guerra. O absurdo advindo de tais conflitos irá gerar indivíduos livres que devem se construir a partir da escolha e da ação, anulando o determinismo sob os indivíduos em outras épocas. *Les mouches* e *Huis clos* foram duas peças escritas e encenadas durante a Ocupação, sendo a célebre frase proferida por Sartre em 1949: “Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande.”⁶⁰

Como veremos mais adiante, a busca incessante do homem em como se fazer diante de uma situação será o percurso das personagens deste teatro. Da conversão de Bariona e Oreste, personagens que escolhem a liberdade como meio de salvar seu povo, à conversão de Gøetz, que, em *Le diable et le bon Dieu* (1951), ilustra a conversão de Sartre a *práxis* de cunho marxista; num mundo polarizado entre o capitalismo e o socialismo, o engajamento concreto será a única solução. De Oreste, indivíduo isolado cuja única saída é o exílio, a Gøetz, que, entre o Mal e o Bem absolutos, escolherá o homem e a luta coletiva. O herói em situação irá mostrar-se na moral relativa.

⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, p.77.

⁵⁸ SIMON, Pierre-Henri, *op. cit.*, p.169.

⁵⁹ *Ibid.*, p.173.

⁶⁰ SARTRE, Jean-Paul. *La République du silence*. In: _____. *Situations III*. Paris: Gallimard, 1996, p.11.

2.1- *Le diable et le bon Dieu* (1951)

Após a liberação de Paris, Sartre contribuiu ativamente para o periódico *Le combat*, fundado na clandestinidade por Albert Camus. Sartre sempre foi um escritor prolífico, principalmente nos anos posteriores à guerra, publicando textos em sua revista *Les Temps Modernes*, participando de inúmeras conferências sobre teatro e filosofia – algumas durante suas viagens aos Estados Unidos, nas quais refletia sobre o teatro francês do pós-guerra –, além de uma trilogia romanesca conhecida sob o nome *Les chemins de la liberté*, compreendendo as novelas *L'âge de la raison* (1945), *Le sursis* (1947) e *La mort dans l'âme* (1949). No teatro, as questões tematizadas em suas peças suscitavam polêmicas e eram recebidas com críticas divididas por grande parte do público e dos críticos; o tema da guerra e a tortura ainda eram muito recentes para os franceses, porém, produziram um efeito inesperado: o público era sempre numeroso e muitos iam até a porta do teatro para participar do evento, culminando em discussões calorosas após as representações, o que Sartre defendia como um exercício de liberdade de expressão.

As reações e críticas geradas após a montagem de *Morts sans sépultures* (1946) e *Les Mains Sales* (1948), foram suficientes para fazer a obra de Sartre entrar para o *Index librorum prohibitorum* da Igreja Católica em outubro de 1948. Após a guerra, Sartre recusou esquecer a tortura e os horrores que atormentaram a França e o mundo, e, a partir do outono de 1945, escreve uma peça sobre este tema. Novas divisões políticas começaram a surgir em meio ao grupo da Resistência, criando ramificações que resultaram na fundação de novos partidos políticos. Sartre se sentia independente dos comunistas, sendo considerado “*compagnon de route*”, título dado aos intelectuais com inclinações comunistas, mas que não eram afiliados ao Parti Communiste Français (PCF). *Morts sans sépultures* foi concebida como um acerto de contas entre os franceses colaboracionistas e os da Resistência. Na peça, os dois lados perdem: os primeiros não acreditam mais em sua vitória, escolhendo a crueldade como despeito; os últimos falham em uma operação mal organizada, persistindo no que eles acreditam ser uma coragem sem esperança. A grande maioria dos diretores dos teatros parisienses recusou encená-la por conta da cena de tortura do segundo ato, sendo apenas Simone Berriau, diretora do Théâtre Antoine⁶¹, a aceitar.

⁶¹ Sucessivamente chamado Théâtre des Arts, Opéra-Bouffe, Comédie-Parisienne e Théâtre des Menus-Plaisirs ao longo da segunda metade do século XIX, o espaço acolheu a trupe do Théâtre-Libre d'André Antoine, de 1888 a 1894. Após uma breve temporada no teatro Odéon, André Antoine retoma a direção do Menus-Plaisirs e

A partir da representação de *Morts sans sépultures*, Sartre inicia um ciclo de cinco peças encenadas no Théâtre Antoine, todas durante a gestão de Simone Berriau. O Théâtre Antoine, que também já foi conhecido como Théâtre Libre, é um célebre teatro com um histórico vanguardista. André Antoine tinha o intuito de renovar o espaço cênico da época, apostando nos autores naturalistas e novos dramaturgos para seu “laboratório” do Théâtre Libre, com suas polêmicas montagens hiper-realistas, que constituíram um modelo levado para outras cidades europeias como Berlim e Moscou. As experiências de Antoine ajudaram a inovar o cenário teatral.⁶² O público que frequentava o Théâtre Antoine após a guerra consistia em estudantes, artistas, jovens atores e dramaturgos, funcionários públicos e universitários. O público de Sartre incluía também seus ex-alunos e novos autores, além de outros que já tinham obtido certa fama, como seus amigos Albert Camus e Simone de Beauvoir.

Amiga de muitos artistas e com bastante experiência em negócios no meio artístico, Berriau obteve muito sucesso durante sua longa gestão (1943-1984) e foi responsável por seguir a tradição de Antoine ao descobrir novos dramaturgos e encenar peças de uma nova escola literária: o existencialismo. Enquanto diretora, Berriau tornou-se responsável pela montagem de metade das peças de Sartre, ajudando o amigo na escolha dos atores e do *metteur en scène*. *Morts sans sépultures* ficou em cartaz por alguns meses, sendo representada mais de 150 vezes, no entanto, a imprensa comunista foi deplorável. Para os críticos, os franceses da Resistência eram tidos como heróis, sendo inadmissível encenar os jovens que perderam suas vidas ou foram torturados daquela maneira tão brutal. A tal “peça grandiosa ambientada em uma cidade sitiada e com cenas violentas de massacres” que Sartre escrevera a Beauvoir seria, enfim, possível de ser encenada.

Com referência à tradição do drama romântico, *Le diable et le bon Dieu* foi escrita e encenada no mesmo ano. Sua estreia ocorreu no dia 7 de junho de 1951, contando

o batiza Théâtre Antoine, em 1897. Hoje, o teatro é conhecido como Théâtre Antoine-Simone Berriau. Fonte: <http://www.theatre-antoine.com/lhistoire-du-theatre>, acessado em 13 de novembro de 2016.

⁶² Durante as duas últimas décadas do século XIX, muitos artistas influentes frequentaram a plateia do teatro, dentre os quais Otto Brahm, que criou o Freie Bühne (Teatro Livre) na Alemanha, e os amigos Nemirovitch-Dantchenko e Constantin Stanislavski, criador do método de composição para atores, chamado método Stanislavski, utilizado até hoje por muitos conservatórios e grupos de teatro no mundo todo. Nemirovitch-Dantchenko e Stanislavski puderam observar algumas das inovações de Antoine, em 1897. Os dois amigos elaboraram um empreendimento que marcaria o teatro no século XX: a fundação do Teatro de Arte de Moscou, local onde Stanislavski pôde testar métodos e técnicas no trabalho de preparação do ator, tornando-o um dos maiores diretores de teatro do século XX. Fonte: HELIODORA, Barbara. *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

com a *mise en scène* de Louis Jouvet. Ambientada na cidade de Worms⁶³, na Alemanha, a peça encena a ameaça de uma revolta camponesa na época da Contrarreforma⁶⁴ e a trajetória de Gøtz, um capitão bastardo que ameaça matar todos e tomar posse das terras de sua família. Gøtz, filho de uma nobre com um camponês, possui terras, porém, por ser filho bastardo, seus direitos são limitados, acreditando que a única forma de conquistá-los é através da violência.

Antes mesmo de Gøtz aparecer em cena, todos os habitantes de Worms já o temem (do clero aos camponeses), a personagem é conhecida por não ter compaixão, o que é ilustrado pelos rumores de Gøtz ter assassinado o próprio irmão para poder ocupar as terras. Contudo, este parece ser o único mal posto em prática pela personagem, ao ser confrontado por outras personagens como Heinrich (um padre de origem humilde) e Nasty (um padeiro protestante), Gøtz percebe que fazer o Mal em estado puro é entediante:

Gøtz: Torture et pendaison... Torture et pendaison... que c'est monotone. L'ennui avec le Mal, c'est qu'on s'y habitue, il faut du génie pour inventer. Cette nuit, je ne me sens guère inspiré. (I, *troisième tableau*, 5)

Gøtz decide então fazer uma aposta que afetaria todos à sua volta: através do resultado de um jogo de dados ele continuaria a fazer o Mal – e destruiria a cidade – ou faria o Bem, deixando todos vivos. Porém, Gøtz trapaceia no jogo, decidindo fazer o Bem, e doa suas terras aos camponeses, criando a Cité du Soleil, uma comunidade cuja maior lei é o amor. A partir daí, Gøtz irá assumir o papel de profeta dos camponeses. Sua livre decisão o faz perceber que tanto o Mal quanto o Bem representam uma moral abstrata e ambas resultam em fracassos. A Cité du Soleil é invadida e acaba suscitando, prematuramente, uma revolta geral, provocando o massacre dos camponeses. Após o fracasso, Gøtz defende sua decisão e justificar sua trapaça a Heinrich:

Gøtz: Accuse-moi de détester les pauvres et d'avoir exploité leur gratitude pour les asservir. Autrefois je violais les âmes par la torture, à présent je les viole par le Bien. J'ai fait de ce village un bouquet d'âmes fanées. Pauvres gens, ils me singeaient et moi je singeais la

⁶³ O episódio conhecido como Dieta de Worms foi uma reunião governamental e religiosa, chefiada pelo imperador Carlos V, em 1521. Na Dieta, o assunto principal tratado pela Igreja eram as 95 teses de Martinho Lutero, que continham acusações à Igreja Católica e exigia uma reforma da mesma, principalmente sobre as indulgências vendidas por membros da Igreja. Como resultado da Dieta, foi emitido o Édito de Worms, no qual a Igreja e o imperador proibiram os escritos de Lutero, rotulando-o inimigo do Estado.

⁶⁴ A Contrarreforma foi um movimento que surgiu no seio da Igreja Católica, servindo como resposta à Reforma Protestante iniciada por Lutero em 1517. Em 1545, a Igreja Católica Romana convocou o Concílio de Trento estabelecendo, entre outras medidas, a criação do *Index librorum prohibitorum*, uma relação de livros proibidos pela Igreja. É importante notar que a obra de Sartre foi colocada no *Index* da Igreja Católica em outubro de 1948, o que pode ter sido uma referência histórica para o dramaturgo no momento da escolha do período em que sua peça se desenvolve.

vertu: ils sont mort en martyrs inutiles, sans savoir pourquoi. Écoute, curé; j'avais trahi tout le monde et mon frère mais mon appétit de trahison n'était pas assouvi: alors, une nuit, sous les remparts de Worms, j'ai inventé de trahir le Mal, c'est toute l'histoire. Seulement le Mal ne se laisse pas si facilement trahir: ce n'est pas le Bien qui est sorti du cornet à dés: c'est un Mal pire. Qu'importe d'ailleurs: monstre ou saint, je m'en foutais, je voulais être inhumain. (III, *dixième tableau*, 4)

Após o fracasso de sua cidade, Gøtz busca o isolamento com Hilda, uma mulher que inspirava a compaixão nos camponeses. Um ano e um dia após a aposta, Gøtz percebe que a única forma de sua revolta dar certo será em uma aliança com Nasty, líder do povo, escolhendo unir-se aos homens, negando as forças absolutas do Bem e do Mal. Desta forma, vemos que a peça ilustra a passagem do absoluto ao relativo. Ao escolher o absoluto, Gøtz aniquila o homem em si; sua conversão, porém, irá aceitar o ônus da contingência humana e procurará conter os opressores, percebendo que a violência é necessária para que o homem possa viver. Sua tragédia individual concentra-se na razão de sua existência e a transição de uma moral absoluta para um engajamento concreto. As ameaças contra a ordem estabelecida se transformam, no fim da peça, em revolta e luta.

Para Pierre-Henri Simon, a peça representa a tragédia da exclusão dos mitos, Bem e Mal, Deus e Diabo, Céu e Inferno, tudo que implica a liberdade humana. Gøtz tenta sucessivamente a falsa liberdade de anarquista e a falsa virtude do cristão, perdendo-se na *má-fé* antes de encontrar-se como um homem que negará o absoluto e a submissão de sua condição histórica. Ao construir sua peça entorno de Gøtz, um bastardo e líder rebelde de um exército, Sartre tematiza o conflito espacial e social em que a personagem está inserida. Seus posicionamentos definem cada etapa da rebelião. Lemos, assim, na personagem, uma referência à figura histórica do condottiere, mercenário que controlava um exército e que estabelecia contratos com qualquer Estado interessado em seus serviços. Tal figura foi muito popular entre os séculos XV e XVI. Assim, a personagem apresenta traços do herói da tradição do drama romântico francês, construída como uma personagem marginal à sociedade e ao momento histórico nos quais está inserida. O herói romântico encontra-se em conflito entre suas ambições individuais e as decisões do coletivo; solitário em sua condição marginal, ele será incompreendido pelas demais personagens:

Gøtz ne cesse de faire saigner l'homme, soit que, condottiere cruel, il massacre et pille à plaisir, soit que, jouant la comédie de la sainteté et pris à son jeu, il condamne au désespoir la femme qui l'aime, impose à son peuple la dictature de la vertu, soit qu'enfin, converti à l'action historique, il admette la terreur comme moyen

nécessaire de l'humanisme et inaugure son rôle de chef par l'exécution brutale d'un mutin.⁶⁵

Veremos no terceiro capítulo como Gøetz irá servir-se da encenação ao criar a própria cidade, tentando, desta forma, criar um papel e um lugar para si. O que Gøetz procura é estabelecer relações com o absoluto como forma de escapar às relações humanas, sua condição de bastardo é determinante em sua conduta. A personagem coloca-se em uma posição na qual pode tomar à força o que quer possuir ou dar segundo sua vontade. Desta forma, a peça ilustra a impossibilidade de manter-se neutro diante de uma situação revolucionária.

2.2- O (anti)herói existencialista

Em um depoimento autobiográfico intitulado *Sartre par lui-même* (1976), dirigido por Alexandre Astruc sob a supervisão de Michel Contat, Jean-Paul Sartre, aos 70 anos, fala sobre como sua adolescência foi marcada por um sentimento de deslocamento, tanto no ambiente familiar quanto na escola, seus colegas de 13 a 15 anos demonstravam, segundo Sartre, um comportamento violento, condicionados pela Primeira Guerra Mundial. O comportamento dos jovens da pequena cidade portuária de La Rochelle não era inicialmente compartilhado pelo jovem Sartre, criado em um ambiente tipicamente burguês em Paris por sua mãe, uma jovem viúva, e por seus avós maternos. Seu avô, Charles Schweitzer, de origem alsaciana e protestante, possuía um comportamento controlador sobre o neto, educando-o em casa até os 10 anos de idade, em um ambiente cheio de livros e isolado de outras crianças. Sartre era mimado por todos, admitindo tanto no documentário de 1976 quanto em sua autobiografia *Les Mots*, publicada em 1964, ter um temperamento narcisista tipicamente burguês.

Em uma conferência filmada, e que inicia o documentário, Sartre discursa para uma plateia repleta de intelectuais célebres, e diz que a burguesia sempre desconfiou dos intelectuais, vendo-os como “estranhos no ninho”, mesmo que sua maioria tenha nascido no seio dela. No entanto, Sartre considerava-se um intelectual que tentou romper com os valores burgueses, recusando-se a dialogar com a classe burguesa, principalmente após as revoltas de 1968. Produto desta cultura, mesmo contestando-a, Sartre admite que seus livros dirigem-se à

⁶⁵ SIMON, Pierre-Henri, *op. cit.*, p.174.

burguesia, mas contesta e recusa a si mesmo, colocando-se ao lado dos que lutaram contra a ditadura burguesa. Sartre vê a contradição interiorizada em sua vida, dizendo que merecia ser punido por ser “uma criança mimada e que deve ser regenerada”. O *enfant terrible* sente a contradição ao mudar-se com a mãe e o padrasto para a pequena cidade litorânea, cujo temperamento burguês e seu vocabulário refinado seriam duramente reprimidos.

Por ser uma cidade portuária, os colegas de Sartre frequentavam os barcos dos marinheiros e contavam histórias de suas relações com diversas mulheres. Os adolescentes tentavam provar aos colegas que participavam de orgias, e tinham um ritual de formar rodas de amigos perto da praia para bater em quem eles quisessem. Sartre era um dos meninos que apanhava e tentava rebater. Aos poucos, começou a roubar dinheiro de sua mãe para comprar doces para dois ou três meninos e fazer parte do grupo, o suborno não surtia muito efeito, e a sensação de exclusão permanecia. Um acontecimento que o marcou negativamente foi quando seu avô o visitou em La Rochelle após a descoberta dos furtos, sendo seu padrasto quem o castigou, o que Sartre credits como o ponto de ruptura entre as duas figuras paternas. Sartre e seu avô estavam em uma farmácia quando uma moeda caiu enquanto seu avô pagava a conta; inclinando-se para pegar a moeda no chão, Sartre viu seu avô, mesmo com artrite, fazer um enorme esforço para abaixar-se e pegá-la, fato que o autor interpreta como uma atitude de exclusão: “foi como se Deus se abaixasse, afastando o pária, o excluído”⁶⁶.

Enquanto ser excluído, o pária foi revisitado na figura do bastardo ao longo de sua dramaturgia. A bastardia, na obra de Sartre, não se dá apenas pelo estado civil, o bastardo é um elemento híbrido que olha o mundo de fora, onde cada um ocupa um espaço que lhe é destinado. Aí está novamente a contradição na qual Sartre referia-se na conferência. Enquanto jovem burguês, deslocado do grupo de “pequenos marginais”, Sartre rompeu com sua família, voltando para Paris a fim de cursar o *lycée*. Ainda na conferência, em plena década de 1970, Sartre diz que sua contradição é inerente à condição histórica em que vive, na qual o impele a viver lutando contra a burguesia, porém, sentindo-se obrigado a “falar sua língua”, já que suas obras e críticas dirigem-se a ela. Com um comentário provocador, Michel Foucault (1926-1984), presente na plateia da conferência, diz que “Sartre foi o maior escritor do século XIX”. Para entendermos esta concepção de consciência histórica do homem situado em seu tempo, e o comentário irônico de Foucault, é preciso entender o movimento romântico e sua concepção de história.

⁶⁶ *Sartre por ele mesmo*. Direção: Alexandre Astruc e Michel Contat. Paris, 1976, 187min. Edição: Versátil Home Video. São Paulo, 2015. Formato: DVD.

Em *Romantismo, historicismo e história*, J. Guinsburg acentua que o romantismo é um fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica, abandonando a visão advinda da instauração do Cristianismo, uma visão teocêntrica e teológica judaico-cristã, que concebe a história como um ciclo de revelação do poder divino. Tal concepção presidiu dogmaticamente o pensamento patrístico, medieval e da Contrarreforma. Foi somente no século XVII, com Montesquieu e Rousseau, que as instituições, costumes e normas sociais e jurídicas passaram a ser entendidas como “produto das condições, do comércio e do contrato dos seres humanos, a certa altura de suas relações coletivas, isto é, em certo momento da história da sociedade, mais de uma sociedade de indivíduos dotados de direito natural”.⁶⁷ Sendo assim, a partir do Iluminismo, a noção de progresso instala-se com a passagem do arbítrio divino – como ato pessoal de Deus – a um mundo cujo tempo histórico seria dependente da atuação do homem.

A partir deste pressuposto, o homem, na visão de Rousseau, seria um produto da sociedade em que vive. Os ideais de Rousseau serviram como base para o movimento originado no fim do Século das Luzes. A partir daí, a concepção histórica torna-se hegeliana no sentido de perceber, também nas formas artísticas, as elaborações práticas das circunstâncias históricas. Para George Steiner, não se pode entender o movimento romântico sem perceber seu impulso para o drama, pois “a imaginação romântica injeta na experiência a qualidade central do drama e da dialética. O modo romântico não é nem ordenação nem crítica da vida; é uma dramatização.”⁶⁸ A imagem romântica do homem contrapõe-se à visão clássica, que situava o homem no interior de uma arquitetura estável de comportamento e casta social, harmonizando-o segundo a sua situação temporal. O homem romântico é lido por Steiner como a imagem de Narciso “em perseguição e afirmação exaltada de sua única identidade. O mundo ao redor espelha ou ecoa sua presença”.⁶⁹ O autor acredita que este pensamento narcisista advém da concepção rousseauista adotada pelos românticos. As cadeias do homem, afirmava Rousseau, foram forjadas pelo próprio homem e só poderiam ser rompidas pelos homens, assim, sua forma estava em seu próprio moldar:

o homem não mais permanecia sob a sombra do pecado original; não carregava dentro de si nenhum germe de fracasso pré-concebido. Pelo contrário, ele poderia ser conduzido ao progresso tremendo. Ele era, na linguagem do romantismo perfectível.⁷⁰

⁶⁷ GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.14.

⁶⁸ STEINER, G. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.62.

⁶⁹ *Ibid.*, p.78.

⁷⁰ *Ibid.*, p.71.

Portanto, a visão rousseauista e romântica apresentam correlativos que implicam em uma crítica radical à noção de culpa. Como sua tese, Steiner credita “a morte da tragédia” à visão romântica, por esta ser “não-trágica”. No trágico, grego ou elisabetano, não há o “final feliz”, pois, pela norma da tragédia, não pode haver compensação, porém, é um “Céu compensador” que o romantismo promete no lugar da culpa e dos sofrimentos do homem, sendo o remorso a sua salvação. Sendo resgatado de uma condição de ignorância e injustiça social, o herói romântico é salvo pelo despertar da consciência autônoma:

O rousseuismo fecha as portas do inferno. Na hora da verdade, o criminoso será possuído pelo remorso. O crime será desfeito ou o erro convertido em bem. O crime não conduz ao castigo mas à redenção. [...] Na tragédia autêntica, os portões do inferno permanecem abertos e a danação é real. O personagem trágico não pode se evadir de responsabilidade.⁷¹

Para Steiner, a evasão da tragédia é decisiva para a morte do gênero clássico, já para autores como Williams, Szondi e Simon, o gênero apenas moderniza-se para atender às novas configurações históricas. Assim, o drama romântico serviu-se do passado histórico para encenar suas peças que representavam as questões que eram contemporâneas e universais. Em *Le diable et le bon Dieu*, ambientada na primeira metade do século XVI, o anarquismo de Goetz irá denunciar o calaboracionismo e a extrema direita que queriam apagar a guerra e o holocausto da memória dos franceses. Visto que a responsabilidade e o engajamento são essenciais na filosofia existencialista sartriana, a obra de Sartre representa um trágico envolvido no drama de cunho histórico.

Em seu ensaio *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), o autor faz uma análise sobre a situação do escritor no pós-guerra. À produção literária da geração que começou a publicar seus textos a partir da década de 1930, e que perdurou no cenário literário até o início dos anos 1960, Sartre denominou “literatura de situações extremas”, que soube conciliar o absoluto metafísico e a relatividade do fato histórico, o que ele denominava “romances de situação”. O engajamento literário proposto por Sartre consistia na responsabilidade com as potências do ato de escrever, devendo apresentar o homem como ação criadora, no embate entre o “ser” e o “fazer”. Sartre assume que procurou desfazer a sua própria contradição em suas personagens, com as quais ele mesmo identifica-se na figura do bastardo, sendo este a representação do (anti)herói existencialista.

⁷¹ Ibidem.

“As pessoas dormem tranquilamente à noite porque existem homens brutos dispostos a praticar violência em seu nome.”

- George Orwell

3- Deus como *voyeur*

Como vimos anteriormente, a obra de Sartre reflete a alteridade como um empecilho a ser vencido pelo indivíduo, um tipo de invasão à sua subjetividade, afirmando-se por meio do olhar do Outro – tido como objeto pela consciência humana, o indivíduo é tomado como objeto pelo Outro. A relação intersubjetiva de personagens em situações extremas nos é apresentada em uma dramaturgia cujo ambiente hostil força as relações de cunho violento, cada personagem torna-se o carrasco da outra – tanto no sentido literal, como em *Huis clos*, quanto em outras representações como, por exemplo, em *Les mouches* e *Le diable et le bon Dieu*. Neste capítulo, iremos situar o ateísmo na filosofia existencialista sartriana, assim como a relação de personagens que atuam no papel de carrasco/vítima – cuja existência não pode escapar à existência do Outro.

O existencialismo que Sartre propõe em *L'existentialisme est un humanisme*, em 1945, tinha o objetivo de devolver ao homem o sentido de sua existência diante do absurdo do mundo que acabara que sofrer com os horrores da Segunda Guerra Mundial. O ateísmo sartriano se preocupava em não “mergulhar o homem no desespero”, sendo esta a crítica destinada ao existencialismo ateu por parte dos cristãos; Sartre identifica a sua posição em relação ao “desespero original”:

L'existentialisme n'est pas tellement un athéisme au sens où il s'épuiserait à démontrer que Dieu n'existe pas. Il déclare plutôt même si Dieu existait, ça ne changerait rien; voilà notre point de vue. Non pas que nous croyions que Dieu existe, mais nous pensons que le problème n'est pas celui de son existence; il faut que l'homme se retrouve lui-même et se persuade que rien ne peut le sauver de lui-même, fût-ce une preuve valable de l'existence de Dieu. En ce sens, l'existentialisme est un optimisme, une doctrine d'action, et c'est seulement par mauvaise foi que, confondant leur propre désespoir avec le nôtre, les chrétiens peuvent nous appeler désespérés.⁷²

Na tradição cristã, Deus dá ao homem o livre arbítrio e a liberdade plena, contudo, há um problema de sentido, pois, se Deus existe, toda a nossa existência estaria fundamentada nele. A ideia de liberdade, que fundamenta o ateísmo de Sartre, reside no indivíduo que nega a existência de Deus e a impossibilidade de sua existência. Aqui reside a contradição entre Deus e liberdade: ao afirmarmos nossa liberdade, recusamos o transcendente. O homem existencialista deve seguir seu próprio caminho, sua vida começa para além do desespero, que pode ser evitado ao aceitar a angústia da gratuidade existencial.

⁷² SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, p.77-78.

O crente, nesse caso, está condenado ao desespero, pois só encontra o fundamento de sua existência em relação ao eterno. Portanto, no existencialismo ateu, a conversão ao homem torna-se sua salvação.

Na obra de Sartre, é comum encontrarmos a relação entre política e religião, representada no grupo revolucionário como a coletividade religiosa. Em uma entrevista ao hebdomadário *Samedi-Soir*, em junho de 1951, sob o título *Le diable et le bon Dieu c'est la même chose... moi, je choisis l'homme*, Sartre manifesta algumas considerações sobre a peça, cuja estreia se deu cinco dias após a publicação da entrevista. Nela, Sartre justifica a conversão final de Gøtz: “un choix plus radical s’offre à Gøtz: il décide que Dieu n’existe pas. Cela c’est la conversion à l’homme. Rompant avec la morale des absolus, il découvre une morale historique, humaine et particulière.”⁷³ Mais adiante, o entrevistador comenta sobre as outras personagens da peça, ao dizer que elas representam diferentes atitudes possíveis diante das diferentes situações sociais nas quais estão situadas, no que Sartre responde:

Tous les personnages, notamment, se meuvent dans une atmosphère religieuse. Le chemin que suit Gøtz est un chemin de la liberté: il mène de la croyance en Dieu à l’athéisme, d’une morale abstraite, sans lieu ni date, à un engagement concret. Un autre personnage à côté de lui, Nasty, serait le révolutionnaire. Mais, parce qu’il vit au XVI^e siècle, il a une dimension religieuse. Aussi se dit-il prophète; en d’autres temps il eût fondé un parti politique.⁷⁴

A coletividade religiosa apoia-se na inércia e justifica-se no coletivo, o que resulta a *má-fé*, alienando a liberdade individual. Em *Les mouches*, observamos como o pensamento sartriano atribui à religião e à superstição um caráter anulatório da prática da liberdade do indivíduo, retratando um povo servil que legitima seu remorso através da opressão imposta por Jupiter. Deste modo, Sartre mostra o remorso e a inércia do homem culpado, que, na tradição cristã, perde o direito ao paraíso; o indivíduo servil a um Deus que o condena torna-se uma das maiores críticas de Sartre. Oreste representa o caminho que deve conduzir o homem à negação de Deus, neste caso, Jupiter. Com efeito, Oreste afirma sua existência na própria liberdade:

Jupiter: Oreste! Je t’ai créé et j’ai créé toute chose: regarde. [...] Tu n’es pas chez toi, intrus; tu es dans le monde comme l’écharde dans la chair, comme le braconnier dans la forêt seigneuriale: car le monde est bon; je l’ai créé selon ma volonté et je suis le Bien. Mais toi, tu as fait le Mal, et les choses t’accusent de leurs voix pétrifiées [...] Rentre en toi-même, Oreste: l’univers te donne tort, et tu es un ciron dans l’univers. Rentre dans la nature, fils dénaturé: connais ta faute, abhorre-la, arrache-la de toi comme une dent cariée et puante. Ou redoute que la mer ne se retire devant toi, que les sources ne se tarissent sur ton chemin,

⁷³ SARTRE, Jean-Paul, in: _____. *Un théâtre de situations*, p.314.

⁷⁴ *Ibid.*, p.315.

que les pierres et les rochers ne roulent hors de ta route et que la terre ne s'effrite sous tes pas.

Oreste: Qu'elle s'effrite! Que les rochers me condamnent et que les plantes se fanent sur mon passage: tout ton univers ne suffira pas à me donner tort. Tu es le roi des dieux, Jupiter, le roi des pierres et des étoiles, le roi des vagues de la mer. Mais tu n'es pas le roi des hommes. (III,2)

O herói do drama trágico existencialista forja seu destino a partir da liberdade, que consiste na escolha entre aceitar ou não a fatalidade. O sentido de seus atos encontra-se em aberto, cabendo somente ao herói desobedecer os deuses e assumir suas responsabilidades. A situação limite na qual o herói é colocado exige grandes decisões que interferem no destino dos demais, como François Noudelmann observa:

Une situation ordinaire fait intervenir de nombreux facteurs qui viennent nuancer la décision et diluer la force du choix. En revanche, la situation limite met en jeu une opposition franche entre deux solutions, pour lesquelles n'existe aucun compromis. [...] L'héroïsme consiste à fonder ce choix sur l'affirmation de la liberté. Certes, tout homme est libre, et manifeste sa liberté dans ses choix, mais le "héros" est prêt à confondre le choix et la liberté. Dans une situation limite, l'alternative suppose, pour l'un de ses termes, le sacrifice de soi.⁷⁵

Em *Le diable et le bon Dieu*, a coletividade pode ser vista como a salvação de Goetz, que, após uma vida inteira no isolamento por sua condição de bastardo, entende que a melhor possibilidade de viver reside no *conviver*. Como vimos anteriormente, a personagem é construída por fazer ameaças e ao desafiar o absoluto. Paulo Perdigão identifica em seu livro *Existência e liberdade – uma introdução à filosofia de Sartre* [1995] a tese sartriana de que a realidade humana é sustentada por uma violenta e perpétua tensão entre a *atividade* e a *passividade*. Para o autor, a filosofia existencialista problematiza a existência do indivíduo – constituída no embate entre a práxis livre e a inércia –, “o Para-si temporaliza-se para fugir do Em-si que ameaça petrificá-lo; nessa temporalização, o homem se situa, a cada momento, em relação ao seu passado já totalizado e ao seu futuro em curso de totalização”⁷⁶ O indivíduo é forçado a construir sua identidade o tempo todo, precisando ultrapassar a inércia, desta forma, todo projeto (atividade) exige a permanência do passado (inércia). Perdigão reflete sobre a figura do *soberano* como a tentativa de encarnar a práxis comum, uma vez que um grupo nega as liberdades individuais e impõe a inércia como estrutura, a práxis torna-se o processo no qual a ação comum petrifica-se em passividade e alteridade.

Uma tentativa de reforçar a união do grupo, sempre em vias de dispersão, instala-se na figura do *soberano*. Assim, o grupo não é mais só inércia, mas reaparece na

⁷⁵ NOUDELMMANN, François, *op. cit.*, p.50-51.

⁷⁶ PERDIGÃO, Paulo. *Existência e liberdade – uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995, p.270.

práxis livre – a do soberano – que fará o grupo atuar. Segundo Perdígão, a posição do soberano é imprecisa – visto que ele também pertence ao grupo e está sujeito às estruturas de inércia –, porém, o soberano não é um indivíduo comum, pois, somente ele pode unificar os demais e regulá-los sem que ele mesmo seja unificado e regulado: “ele é de fato todo soberano, porque age como se contemplasse o grupo de fora, manipulando como partículas de um rebanho aqueles que delegaram o poder.”⁷⁷ Assim, o soberano degrada ainda mais o grupo enquanto multiplicidade de ações conjugadas, ele acentua a passividade e a alienação que já existiam no grupo enquanto processo. O soberano só pode reinar sobre a impotência de todos; se existisse uma práxis comum, ele não surgiria, ou sua função seria inútil:

Nasty: Tu continueras donc à n’être qu’un vacarme inutile?

Gøetz: Inutile, oui. Inutile aux hommes. Mais que me font les hommes. Dieu m’entend, c’est à Dieu que je casse les oreilles et ça me suffit, car c’est le seul ennemi qui soit digne de moi. Il y a Dieu, moi et les fantômes. C’est Dieu que je crucifierai cette nuit, sur toi et sur vingt mille hommes parce que sa souffrance est infinie et qu’elle rend infini celui qui le fait souffrir. Cette ville va flamber. Dieu le sait. En ce moment il a peur, je le sens; je sens regard sur mes mains, je sens son souffle sur les cheveux, ses anges pleurent. Il se dit “Gøetz n’osera peut-être pas” - tout comme s’il n’était qu’un homme. Pleurez, pleurez les anges: j’oserai. Tout à l’heure, je marcherai dans sa peur et dans sa colère. Elle flamblera: l’âme du Seigneur est une galerie de glace, le feu s’y reflétera dans des millions de miroirs. Alors, je saurai que je suis un monstre tout à fait pur. (*I, troisième tableau, 5*)

Segundo Perdígão, o soberano quer encarnar a unidade ontológica do grupo, manipulando os membros como objetos, puramente como seus instrumentos passivos:

O soberano se ilude ao supor que encarna uma práxis comum, quando somente ele pode e deve ser livre para dar ordens e corrigir o grupo, realizando a sua liberdade através das ações dos subordinados. Ao querer criar uma unidade, apenas produz um rebanho de partículas inertes que acatam ordens, apenas realiza uma absurda “unificação de alteridades”, tentando fazer uma totalização-em-curso do que já não passa de uma passividade sem progresso, buscando concretizar uma práxis comum quando só se impõe a sua práxis individual, consolidar um grupo quando o que existe agora é só uma coletividade serial.⁷⁸

Antes de Gøetz converter-se aos camponeses – e decidir fundar a Cité du Soleil, na qual o amor ao próximo seria a única lei –, os mesmos homens mostram-se intolerantes à condição de Catherine, uma prostituta tida como morta e, por isso, condenada pelo diabo, devendo ser exilada. Desta forma, o povo de Worms se assemelha ao povo de Argos, que, hipocritamente, não demonstra as virtudes que tanto exige do Outro, condenando Gøetz e Oreste – os (anti)heróis que, ironicamente, são os únicos capazes de expurgar o remorso e a culpa do povo. Ao reconhecer a falha que a Igreja e Deus não conseguem suprir, Gøetz acredita ser o profeta que Worms precisa em meio à rebelião:

⁷⁷ Ibid., p.244.

⁷⁸ Ibid., p.245-246.

Voix: Non! Non! Elle est damnée! Hors d'ici! Dehors! Hors d'ici tout de suite!

Gøtz: Parbleu, chiens, je vous apprendrai la charité chrétienne!

Hilda: Tais-toi; tu ne sais faire que du mal. (*Aux paysans.*) C'est un cadavre: l'âme s'y cramponne parce qu'elle est entourée de démons. Vous aussi, le Diable vous guette. Qui donc aura pitié de vous si vous n'avez pitié d'elle? Qui donc aimera les pauvres si les pauvres ne s'aiment pas entre eux? (*La foule s'écarte en silence.*) Portez-la aux pieds du Christ puisqu'elle le demande.

[...]

Gøtz, à lui-même: Si seulement je pouvais... (*Il prend soudain sa décision et se tourne vers la foule.*) Cette femme s'est perdue par ma faute et c'est par moi qu'elle sera sauvée. (II, *sixième tableau*,5)

[...]

Catherine, plus faiblement: Gøtz! Au secours!

Gøtz: Est-ce que tu m'écoutes, Dieu sourd? Tu ne refuseras pas le marché que je te propose car il est juste.

Catherine: Gøtz! Gøtz! Gøtz!

Gøtz: Ah! Je ne peux plus entendre cette voix. (*Il grimpe dans la chaire.*) Es-tu mort pour les hommes, oui ou non? Alors vois: les hommes souffrent. Il faut recommencer à mourir. Donne! Donne-moi tes blessures! Donne-moi la plaie de ton flanc, donne les deux trous dans tes mains. Si un Dieu a pu souffrir pour eux, pourquoi pas un homme? Es-tu jaloux de moi? Donne tes stigmates! Donne-les! (*Il étend les bras en croix face au Christ.*) Donne-les! Donne-les! Donne-les! (*Il répète: "Donne-les!" comme une espèce de chant incantatoire.*) Es-tu sourd? Parbleu, je suis trop bête; aide-toi, le Ciel t'aidera! (*Il tire un poignard de sa ceinture, se frappe la main gauche avec sa main droite, la main droite avec sa main gauche, puis le flanc. Puis il jette le couteau derrière l'autel, se penche et met du sang sur la poitrine du Christ.*) Venez tous! (*Ils entrent.*) Le Christ a saigné. (*Rumeurs. Il lève les mains.*) Voyez, dans sa miséricorde, il a permis que je porte les stigmates. Le sang du Christ, mes frères, le sang du Christ ruisselle de mes mains. (II, *sixième tableau*,6)

Podemos notar nas personagens Catherine e Hilda uma referência à figura de Maria Madalena e Maria de Nazaré, respectivamente.⁷⁹ A partir de então, Gøtz percebe que deve assumir o papel do *soberano*, tornando-se profeta ao fundar a sua própria cidade, assumindo o papel de herói libertador. Se Deus não atende aos suplícios dos homens, entendemos que sua atitude é passiva aos sofrimentos de suas criaturas, ao compreender isto, Gøtz transforma a igreja em seu palco, enquanto Deus vira mero espectador. Raymond Williams nota que, na tragédia moderna, podemos identificar uma conversão ao mito e ao ritual, sendo possível ler no termo *ritual* a ação dramática na qual o mito é encenado. Para Williams, “mito” e “ritual” são usados como metáforas na ideia moderna de tragédia:

No centro desta ação “ritual”, afinal, está o herói trágico, cujo conflito interno é toda a ação trágica. [...] não apenas encontramos o uso do mito num sentido especificamente moderno, para explicar uma metafísica pós-cristã, mas também a conversão da figura ritual em uma forma do herói moderno: aquele herói que na tragédia liberal é também a vítima; que é destruído pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la.⁸⁰

⁷⁹ O primeiro ato de adoração às Santas Chagas foi realizado por Maria de Nazaré, a Santíssima Virgem, quando desceram Jesus da cruz, realizando o primeiro ato de devoção e adoração às Chagas do Redentor. A Santíssima Virgem devotou-se ao culto de latría, nas fontes sagradas de onde jorrou o sangue de Cristo.

⁸⁰ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, p.68.

Sartre insiste, desde *L'Être et le Néant*, no fim das dicotomias: essência e aparência; interioridade e exterioridade; potência e ato. As estruturas ontológicas devem coincidir com a experiência concreta, que se dá na vivência, assim como a afinidade entre o discurso filosófico e a ficção. O homem é o agente de sua própria liberdade, e é pelo *fazer* que o indivíduo deve construir sua identidade, sob o pano de fundo da nadificação. Assim como o *ator* representa uma ação através de *scripts* teatrais, a natureza fictícia tende a ser mais ou menos apagada da consciência reflexiva, colocando-se como uma camada, uma espécie de “segunda natureza” sobre o Ser e a expansão da teatralidade como um dado mais ou menos consciente na sociabilidade cotidiana. Esta “dramaticidade existencial” está justamente no esforço da realidade humana, na fusão do para-si da consciência com o em-si das coisas. Ao longo da peça *Le diable et le bon Dieu*, fica evidente a consciência que Goetz projeta para fora de si como uma tentativa de fugir de sua atitude solipsista e integrar-se no coletivo através de suas próprias regras:

Goetz, *avec colère*: Tu ne joues pas le jeu!

Hilda: Non, je ne le joue pas. (III,*dixième tableau*,2)

Goetz: À la bonne heure. Ni données, ni reçues: c'est plus simple. Les pistoles du Diable se changeaient en feuilles mortes quand on voulait les dépenser: mes bienfaits leur ressemblent: quand on y touche, ils se changent en cadavres. Mais l'intention, tout de même? Hein? Si j'avais eu vraiment l'intention de bien faire, ni Dieu ni le Diable ne pourraient me l'ôter. Attaque l'intention. Ronge-la.

Heinrich: Ce sera sans peine: comme tu ne pouvais jouir de ces biens, tu as voulu t'élever au-dessus d'eux en feignant de t'en dépouiller.

Goetz: O voix d'airain, publie, publie ma pensée: je ne sais plus si j'écoute ou si c'est moi qui parle. Ainsi donc tout n'était que mensonge et comédie? Je n'ai pas agi: j'ai fait des gestes. (III,*dixième tableau*,4)

Tanto na tragédia grega como no drama trágico elisabetano as ações mortais estão cercadas por forças que transcendem o homem, o palco trágico é, segundo Steiner, uma “plataforma que se estende precariamente entre o céu e o inferno. Aqueles que caminham sobre ela podem encontrar, a qualquer virada, ministros da graça ou da danação. Édipo e Lear instruem-nos sobre quão pouco do mundo pertence ao homem”.⁸¹ Porém, o trágico moderno, principalmente o de cunho humanista – como o existencialismo sartriano –, mostra que o homem é o único responsável pela própria liberdade, que deve ser assumida como sua condição existencial. Para Sábado Magaldi, o homem sartriano se define pela ação através de uma *práxis*, assim como o drama pela própria etimologia é ação; podemos, portanto, assimilar o conceito sartriano de teatro à noção de *metateatro*:

⁸¹ STEINER, George, *op. cit.*, p.111.

O palco traz também uma angústia do vácuo em direção a um mundo que é incessantemente criado. O jogo de atos e gestos das personagens se confunde com o movimento do drama. Impelida muitas vezes por situações forçadas, com o objetivo de mostrar uma concepção própria do homem, a peça de Sartre nunca deixa por isso de ser teatral. Não se trata, propriamente, de uma dramaturgia de tese. É o próprio teatro se pensando.⁸²

A teatralidade erigida por Sartre, em aspecto fundamental da própria condição humana, resulta da necessidade do drama moderno ao ser transposta para o palco como uma reflexão da própria situação encenada. O termo *metateatro*, cunhado em 1963 por Lionel Abel no estudo clássico *Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form*, teria surgido com *Hamlet* de Shakespeare, sendo utilizado por autores como Corneille, Calderón, Pirandello, Beckett, Genet e Brecht. O *metateatro* implicaria uma espécie de conscientização das personagens quanto ao teor de ficcionalidade que há nelas próprias e nas narrativas que “vivem”. Magaldi compara a “metateatralidade sartriana” com a técnica de Pirandello no que concerne à personagem que se supõe uma, mas é vista sob uma diferente faceta de acordo com cada um de seus interlocutores. A imagem projetada da personagem não contradiz à sua essência ao revelar-se, contudo, pela justaposição das figuras separadas, forma-se sua imagem totalizada, acrescida pela projeção do Outro, desta forma, segundo Magaldi: “O jogo dos reflexos lançado por Sartre tem origem na técnica pirandelliana de fracionar o herói em imagens isoladas. O homem sartriano se faz, a cada momento, mas se fixa pela imagem que oferece aos outros. Pela imagem que os outros fazem dele.”⁸³ Sartre mostra seu (anti)herói entre a angústia existencialista e a liberdade de ser agente da própria ação, como um ator consciente que representa um papel:

Goetz: Je ne suis pas un homme, je ne suis rien. Il n’y a que Dieu. L’homme, c’est une illusion d’optique. (III, dixième tableau, 2)

Retomando a citação de Anatol Rosenfeld sobre Hamlet ser a tragédia do homem em si mesmo dissociado e aniquilado pelo próprio fato de existir, Lionel Abel mostra o teor ficcional que personagem tem de si. Para Abel, Hamlet é a primeira figura transposta ao palco com uma consciência aguda sobre o fato de ser encenada, como um Ser que tem a imaginação de um dramaturgo, inaugurando na tradição do drama moderno uma personagem cuja consciência dramática serve de molde para a criação de personagens mais complexas. Segundo o autor, Sartre estaria correto ao afirmar que a autoconsciência não permite que o

⁸² MAGALDI, Sabato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.306.

⁸³ *Ibid.*, p.307.

indivíduo faça algo drástico na vida ou no palco, ao menos que esteja completamente comprometido com a sua situação. A situação limite, vista também como *situação de estreitamento*, é particularmente propícia ao processo de perda de aderência das máscaras habituais que o homem veste sob a máscara da *má-fé*. O homem, para Sartre, cria e representa seu drama enquanto vive as contradições de sua situação.

Peter Szondi lê o teatro existencialista como o flagrante da solidão do indivíduo moderno e a tentativa à retomada da experiência comunitária, estabelecendo uma ligação de cunho religioso à experiência do teatro, como no *ritual*. Portanto, ao inserir suas personagens no conflito de uma situação dada, o dramaturgo mostra ao público a descoberta da potência da autonomia da consciência; sendo o teatro o gênero que demanda a colaboração coletiva. Este limiar pode aludir à própria ideia de teatro:

Representar um papel, ser ator, a sedução do títere, pertence à condição humana. Melhor: a condição humana como que se desdobra para assumir uma segunda natureza, uma outra condição. Se o médico não realizasse os gestos típicos de sua profissão, talvez não convencesse suficientemente ao exercer as suas funções; o público exige que o médico, o vendeiro, o garçom desempenhem as atribuições inerentes a cada função à maneira de um cerimonial, executando como que uma “dança”. Assim, o garçom se torna coisa-garçom, e o soldado coisa-soldado. Na sociedade tudo se passa, portanto, como se cada um devesse assumir uma marionete.⁸⁴

O tema do ator como expressão da condição humana articula-se com a figura do bastardo. O (anti)herói existencialista – e isso a começar do próprio Sartre, como revela em sua autobiografia *Les mots* – é fundamentalmente um bastardo, dado seu distanciamento irônico, e sua assunção reflexiva; os caracteres, para eles, são escolhas em relação ao automatismo dos *scripts* sociais, como a família, a religião, e o Estado. A figura do bastardo em Sartre é explicitada por Francis Jeanson em sua obra *Sartre*, publicada em 1955, lida como o indivíduo deslocado do convívio social; obrigado a ver o mundo de fora, em exílio, fora da totalidade protetora do mundo, o bastardo rompe com a *má-fé* dos demais. Deste modo, o bastardo é um espectador de sua própria condição cênica, graças a isso é permitido ao bastardo ver o mundo com a mesma lucidez que o público vê a situação desvendada na cena. Além de espectador, o bastardo irá assumir-se como ator, livre das coações e proteções da suposta unidade substancial da consciência, desta forma, ele é capaz de colocar-se como o para-si, em estado de permanente *criação* de identidades, de papéis que, mesmo quando “antissociais”, demandarão um público que os legitime.

⁸⁴ BORNHEIM, Gerd. Sartre. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.49.

Tal consciência – advinda do romantismo – coloca o bastardo como um herói romântico, cuja concepção de ironia mostra-se na capacidade de se elevar acima de suas contradições e de alcançar a plena consciência de si e a harmonia de suas forças. Retomando a ideia do gênio romântico, Marcio Suzuki se refere à ironia romântica como a “consciência clara”, inteiramente lúcida, que representa a percepção da relatividade da oposição exterior-interior e sua capacidade de situar-se na interface de si e do Outro:

a verdadeira Bildung consiste justamente na mediação e iluminação recíproca – nesse constante diálogo interior a que se entregam os indivíduos de um único e mesmo eu, que é, a um só tempo, [...] criador e intérprete, autor e leitor de si mesmo. [...] buscar a formação das próprias faculdades pressupõe como momento complementar a capacidade de compreender um outro.⁸⁵

No mundo do trágico moderno, o destino, os deuses e a natureza são substituídos pela história, como vimos anteriormente na leitura de Ian Kott sobre o espectador que se torna ator, o agente da ação, visto que não se pode assumir uma atitude passiva diante dos acontecimentos. O autor atenta-se para o fato que Hegel considerava que os heróis trágicos da história eram aqueles que chegaram tarde demais: “Suas razões são nobres, mas unilaterais. Eram justas na etapa precedente, no ato precedente. Se insistem em defendê-las, devem ser esmagados pela história.”⁸⁶ Assim, podemos comparar o pensamento de Harold Bloom sobre Hamlet ser um herói moderno preso em um mundo medieval. Para Kott, a figura do bastardo em Sartre encontra-se em uma relação com a figura do bobo do drama trágico elisabetano. Eis aqui uma consideração de Kott sobre a peça de Shakespeare *Rei Lear* [1606]:

na base da filosofia do bobo está o princípio de que todos são bobos, e que o pior bobo – ou louco – é quem não sabe que o é, ou seja, o próprio príncipe. Eis por que o bobo deve tomar os outros como bobos. Caso contrário, ele não seria o bobo. Ele é vítima da alienação por ser bobo, mas ao mesmo tempo não pode aceitar a alienação, ele toma consciência dela e a rejeita. O bobo encontra-se na situação social do bastardo, tal como Sartre a descreveu muitas vezes. O bastardo é bastardo enquanto aceitar seu destino de bastardo, enquanto considerar isso como inevitável. O bastardo deixa de ser um bastardo quando ele próprio não se reconhece mais como tal. Mas ele deve então destruir a distinção entre bastardos e filhos legítimos, erguendo-se contra os princípios da ordem social ou pelo menos desmistificando-os. Os outros querem que o bufão atenha-se a seu papel de bufão, querem o tempo todo etiquetá-lo de bufão, mas ele não aceita; é ele que põe a etiqueta nos outros.⁸⁷

Para Bloom, o grande tropo teatral de *Rei Lear* encontra-se na palavra que reveste a peça: “*fool*”, na qual o crítico designa os seguintes significados: “ator, ser moral,

⁸⁵ SUZUKI, Márcio, *op. cit.*, p.183.

⁸⁶ KOTT, Ian, *op. cit.*, p.134.

⁸⁷ *Ibid.*, p.154-155.

idealista, criança, querido, louco, vítima, pessoa que diz a verdade.”⁸⁸ A consciência do homem dionisíaco a qual Nietzsche faz referência em sua obra *O nascimento da tragédia* [1872] vive a realidade cotidiana sob a náusea e a disposição ascética. Para o filósofo, o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca estaria no consolo metafísico, na reconciliação do homem civilizado grego com o Estado e a sociedade, sobretudo no abismo entre um homem e outro. Neste sentido, segundo Nietzsche, o homem dionisíaco aproxima-se de Hamlet:

ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer* e a ambos enoja atuar; pois sua atuação não pode modificar em nada a eterna essência das coisas, e eles sentem como algo ridículo e humilhante que lhes exija endireitar de novo o mundo que está desconjuntado. O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão – tal é o ensinamento de Hamlet.⁸⁹

Reparamos o rompimento com a bastardia quando Goetz liberta-se de sua condição social imposta desde seu nascimento. Desta forma, o (anti)herói existencialista pertence ao mundo do trágico ateu; assumindo sua condição e seu próprio destino, ele irá assumir a identidade de herói libertador ao romper com Deus e o determinismo, escolhendo-se na *práxis* da luta do coletivo, vista desde a encenação da peça escrita por Sartre no campo de prisioneiros na Alemanha em plena guerra :

Goetz: Les chefs sont seuls: moi, je veux des hommes partout: autour de moi, au-dessus de moi et qu'ils me cachent le ciel.

[...]

Goetz: J'ai tué Dieu parce qu'il me séparait des hommes et me voici que sa mort m'isole encore plus sûrement. Je ne souffrirai pas que ce grand cadavre empoisonne mes amitiés humaines: je lâcherai le paquet, s'il le faut. (III, onzième tableau, 2)

Bariona, seül: Libre...! [...] Je serais libre, libre contre Dieu et pour Dieu, contre moi-même et pour moi-même... (sixième tableau, 6)

Portanto, a *má-fé* é rompida através de personagens que assumem a figura do herói libertador – libertando-se da alienação da bastardia –, que correspondem às personagens representadas sob o pano de fundo do (anti)herói existencialista. Oreste (*Les mouches*) e Inès (*Huis clos*) são exemplos de *bastardos*, pois negam os *scripts* impostos e retiram o alibi dos demais ao escolherem a liberdade dentro da situação:

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

⁸⁸ BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas – Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.90-91.

⁸⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.53.

la mienne. Je ne reviendrais 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. (III,2)

Inès: Je veux choisir mon enfer; je veux vous regarder de tous mes yeux et lutter à visage découvert. (*scène 5*)

A partir deste caminho, iremos analisar a relação de personagens que atuam no papel de carrasco/vítima na dramaturgia sartriana, cuja existência não pode escapar à existência do Outro, e sua consciência que lhe é denunciada.

3.1- A relação carrasco/vítima

A geração de escritores que, como Sartre, fizeram parte da Resistência e tiveram suas obras publicadas entre as duas grandes guerras – assim como ao longo dos períodos da Ocupação e do pós-guerra –, não poderia esquivar-se de temas como a fome, a guerra, a tortura e tudo que remetesse aos horrores do holocausto. Sendo assim, Sartre via o papel do intelectual como aquele responsável por trazer tais temas à tona, não permitindo o esquecimento e a alienação dos franceses que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial, assim como as vítimas que foram torturadas, muitas delas jovens pertencentes à Resistência e aos grupos políticos de esquerda. É evidente que o ato individual que engajaria toda a humanidade, descrito por Sartre como o engajamento da liberdade humana, em *Liberté cartésienne*, deveria ser realizado em atos concretos.

Como vimos, na filosofia sartriana, o conflito do Ser permeia não só a subjetividade do indivíduo, mas a intersubjetividade; sendo a liberdade do Outro uma ameaça mediante a sujeição que a alteridade faz à liberdade do indivíduo. Desta forma, Franklin Leopoldo e Silva compreende que a liberdade do Outro é maior conflito que permeia a obra literária de Sartre:

a liberdade, quando é absoluta, tende a uma expansão indefinida, em princípio incompatível com o fato de que ela teria de ser limitada por outra liberdade. Tomemos um exemplo célebre, a relação entre o senhor e o escravo. A liberdade do senhor existe na medida da submissão do escravo; o senhor se afirma como livre na

proporção em que o escravo não o é. Se não tenho o escravo, perco a minha condição de senhor.⁹⁰

A dialética do senhor e do escravo é introduzida por Hegel em sua obra *Fenomenologia do Espírito*, na qual o senhor aparece como a potência da liberdade e o escravo como um ser para o Outro, sendo comparado a uma “coisa”. O senhor é visto como consciência, o para-si, enquanto o escravo é a ponte entre o senhor e o objeto de seu querer, sendo o escravo uma coisa de seu senhor: “o que o escravo faz é justamente o agir do senhor, para o qual somente é o ser-para-si, a essência: ele é a pura potência negativa para a qual a coisa é nada, e é também o puro agir essencial nessa relação”⁹¹ O pensamento de Hegel vê a consciência-de-si como algo que é para-si e ser-para-outro, gerando uma ideia de duplicação da consciência. Observando o conceito de Hegel da consciência-de-si, podemos ver que há outra consciência-de-si que vem do exterior, retomada por Sartre em *L'Être et le Néant* como o em-si.

No para-si, o desejo reside na busca do Outro, que acaba o aniquilando ao tentar envolvê-lo em sua identidade, ou, em termos sartrianos, na *alienação*. Desta forma, Hegel introduz a ideia de que o Outro é mediador. Na dialética do senhor e do escravo, este afirma contra o Outro o seu direito de ser uma individualidade, assim, o ser-para-outro aparece como uma etapa necessária do desenvolvimento da autoconsciência. Após esta etapa, o Outro é afirmado como “outro eu”, um “eu-objeto” que totaliza a consciência do Ser. Gerd Bornheim analisa este conflito com o Outro na filosofia sartriana a partir da experiência do olhar: “esse olhar não pode ser elucidado com o auxílio da categoria do objeto; de fato, quando apreendo o olhar, cesso de perceber os olhos que me veem. [...] o olhar me devolve a mim mesmo, e a experiência absorvente que passo a ter deriva desse ser-visto.”⁹² É pela experiência do olhar que o indivíduo é reduzido ao ser-objeto, roubado de si mesmo enquanto está inserido no mundo.

Veremos, aqui, de que modo a relação intersubjetiva é apresentada como um dos principais temas das peças de Sartre; suas personagens, transpostas na situação-limite, veem na alteridade a figura do carrasco, aquele que toma à força a liberdade individual ao compelir ao embate entre as demais personagens. Iremos nos ater às peças que demonstram a relação do carrasco e da vítima, tanto no sentido literal, em *Huis clos* e na representação de

⁹⁰ LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *O outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.25.

⁹¹ HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992, p.131.

⁹² BORNHEIM, Gerd. *Sartre – Metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.86.

Bariona, quanto em *Le diable et le bon Dieu*. Logo de início, *Huis clos* apresenta um carrasco sob uma forma humana, comum às outras personagens da peça. O carrasco, identificado como a personagem *le garçon*, aparece na primeira cena apresentando o inferno disfarçado de *salon style Second Empire* para Garcin. Ele irá aparecer brevemente na metade da peça, mas sua ausência em cena é proposital. O que Sartre quer mostrar é que, apesar do inferno não ser um local em chamas e com correntes arrastadas por almas penadas, ele pode mostrar-se como um lugar relativamente comum e desconfortável ao mesmo tempo.

Na última cena, vemos Garcin já consciente de que aquele *salon* e aquelas duas mulheres, Inès e Estelle, representam o inferno. Sartre mostra que o *conviver* é eterno, mesmo quando suas personagens estão mortas, a intersubjetividade não apresenta uma escapatória possível ao indivíduo, ele precisa ser eternamente *engajado* na própria liberdade para escapar da *alienação*, mesmo que o indivíduo esteja enclausurado:

Garcin: Tous ces regards qui me mangent... (*Il se retourne brusquement.*) Ha! Vous n'êtes que deux? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (*Il rit.*) Alors, c'est ça l'enfer. Je n'aurais jamais cru... Vous vous rappelez: le soufre, le bûcher, le gril... Ah! Quelle plaisanterie. Pas besoin de gril: l'enfer, c'est les Autres. (*scène 5*)

A alternância em desempenhar o papel de carrasco/vítima é a mesma da dialética do senhor e do escravo. O senhor só é senhor enquanto possui um escravo, assim como o escravo só o é enquanto há alguém que desempenhe o papel de opressor. Assim que Inès e Garcin são apresentados, na cena 3, a relação é estabelecida:

Garcin: Très bien. Parfait. Eh bien, la glace est rompue. Ainsi vous me trouvez la mine d'un bourreau? Et à quoi les reconnaît-on les bourreaux, s'il vous plaît?

Inès: Ils ont l'air d'avoir peur.

Garcin: Peur? C'est trop drôle. Et de qui? De leurs victimes?

Inès: Allez! Je sais ce que je dis. Je me suis regardée dans la glace. (*scène 3*)

A questão do olhar, presente também na relação entre Goetz e Hilda, chegará à relação masoquista em *Le diable et le bon Dieu*. O “assujeitamento” do ser-objeto revela uma tentativa não de fascinar o Outro, mas de “me fazer fascinar por mim mesmo pela minha objetividade-para-outro”, segundo palavras de Sartre em *L'Être et le Néant*; citado por Bornheim, na relação masoquista, a questão da subjetividade passa a ser considerada como “um obstáculo que impede a unidade amorosa; anulando minha subjetividade, ofereço-me ao outro como objeto.”⁹³ O resultado, para o autor, mostra-se no fracasso da subjetividade:

⁹³ Ibid., p.105.

- Gøetz:** Je fais trembler l'Allemagne et me voici sur le dos comme un nourrisson aux mains d'une nourrice. Es-tu satisfait, Seigneur, et connais-tu pire abjection que la mienne? Hilda, toi qui prévois tout, si j'étanche ma soif tu sais ce qui viendra après?
- Hilda:** Oui, je sais, le grand jeu, la tentation de la chair: tu voudras coucher avec moi.
- Gøetz:** Et tu veux tout de même que je boive?
- Hilda:** Oui.
- Gøetz:** Si je me jetais sur toi?
- Hilda:** Dans l'état où tu es? Allons, tout est réglé comme la messe: tu crieras des injures et des obscénités et puis pour finir tu te donneras le fouet. Bois.
- Gøetz, prenant la cruche:** Encore une défaite! (*Il boit.*) Le corps est une chiennerie.
- Hilda:** Le corps est bon. La chiennerie, c'est ton âme.
- [...]
- Gøetz:** Tu es belle. La Beauté, c'est le Mal.
- Hilda:** Tu en es sûr?
- Gøetz:** Je ne suis plus sûr de rien. (*Un temps.*) Si j'assouviss mes désirs, je pêche mais je m'en délivre; si je refuse de les satisfaire, ils infectent l'âme tout entière... La nuit tombe: au crépuscule il faut avoir bonne vue pour distinguer le Bon Dieu du Diable. (*Il s'approche, la touche et s'éloigne brusquement.*) Coucher avec toi sous l'œil de Dieu? Non: je n'aime pas les partouzes. (*Un temps.*) Si je connaissais une nuit assez profonde pour nous cacher à son regard...
- [...]
- Gøetz, lui tendant le fouet:** Fouette-moi. (*Hilda hausse les épaules.*) Allons, fouette, fouette, venge sur moi Catherine morte, ta jeunesse perdue et tous ces gens qu'on a brûlés par ma faute.
- Hilda, éclatant de rire:** Oui, je te fouetterai, sale moine, je te fouetterai parce que tu as ruiné notre amour.
- Elle prend le fouet.*
- Gøetz:** Sur les yeux, Hilda, sur les yeux. (*III, dixième tableau, 2*)

Hilda percebe o *ritual* encenado por Gøetz, que age conforme suas regras: “*tout est réglé comme la messe*”. A peça, portanto, apresenta dois *rituais* encenados: de ordem religiosa – ao fazer referência às chagas de Cristo na igreja –, e o de ordem sexual com Hilda, personagem que representa a “santa” amada por todos os camponeses. Desta forma, assumindo o teor metateatral que o bastardo tem de si, Gøetz procura realizar *rituais* que legitimem a violência, passando de pária a *soberano*. Assim vemos a conversão de Gøetz, que, mesmo decidindo-se pelo relativo, o coloca na solidão do líder, mostrando-se tão isoladora quanto a do bastardo. Porém, a impossibilidade do conviver é rompida pelo (anti)herói libertador que, diferentemente do exílio imposto a Oreste, irá juntar-se ao coletivo:

- Gøetz:** N'aie pas peur, je ne flancherai pas. 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. (*III, onzième tableau, 2*)

Desde a encenação de *Bariona* no campo de prisioneiros, Sartre percebeu que era preciso falar sobre a liberdade mesmo quando o indivíduo encontra-se em cativeiro. Retomando o testemunho de Marius Perrin, companheiro de Sartre no campo de Stalag XII D: “il faut laisser du mou et des illusions... Faire croire au prisonnier qu'il lui reste encore

beaucoup de libertés, puisqu'il a celle de rire de son geôlier..."⁹⁴ A natividade deveria trazer esperança aos prisioneiros ao falar dos sofrimentos e da tortura que seriam impostos ao Cristo que acabara de nascer:

Balthazar: Écoute: le Christ souffrira dans sa chair parce qu'il est homme. Mais il est Dieu aussi et, avec toute sa divinité, il est *par-delà* cette souffrance. Et nous autres, les hommes faits à l'image de Dieu, nous sommes par-delà toutes nos souffrances dans la mesure où nous ressemblons à Dieu. [...] Jette-toi vers le ciel, Bariona, perce ta douleur comme une épée et jette-toi vers le ciel et alors tu seras libre, ô créature de surplus parmi toutes les créatures de surplus, libre et tout haletant, tout étonné d'exister en plein cœur de Dieu, dans le royaume de Dieu qui est au ciel – et aussi sur la terre. (*sixième tableau*,6)

Para o filósofo Slavoj Žižek, o sacrifício de Cristo é sem sentido, visto que o sacrifício repousa sobre a noção de troca, mas um ato injustificado destinado a redimir a humanidade ao demonstrar que o indivíduo pode libertar-se do pecado pelo pagamento, assim, ao invés de pagar pelo pecado dos homens, Cristo os desfaz através da demonstração de seu amor pela humanidade. Žižek, advindo das escolas hegeliana e lacaniana, relaciona o “grande Outro” de Lacan – substância simbólica que regula a interação social – com a noção de sacrifício, gesto que representa a recusa da impotência do grande Outro: “o sujeito oferece seu sacrifício não para ele próprio lucrar, mas para preencher a falta no Outro, para sustentar a aparência de onipotência do Outro ou, ao menos, sua consistência.”⁹⁵ A rejeição de Lacan ao sacrifício como ato autêntico é localizada na falsidade do gesto sacrificial; o indivíduo encena a falta, um querer ocultado pela falta do Outro, e a encenação aproxima-se do paradoxo da castração simbólica enquanto constitutiva do desejo. Assim, o objeto de desejo é um objeto que emerge através de sua perda/retirada, como o sentimento de perda de algo que nunca foi consumado:

Na medida em que o Outro da Lei simbólica proíbe o gozo, a única maneira de o sujeito gozar é fingir que lhe falta o objeto que lhe proporciona gozo, *i. e.*, ocultar do olhar do Outro sua posse, encenando o espetáculo de uma busca desesperada por ele. Isso também lança uma nova luz sobre o tópico do sacrifício: não se sacrifica para obter algo do Outro, mas para enganar o Outro, para convencê-lo de que algo ainda falta, *i. e.*, o gozo.⁹⁶

Žižek situa o significado do sacrifício para o perverso, utilizando-se do *Seminário* (lição de 5 de dezembro de 1962) de Lacan, que assume o papel de sacrificar-se. O sacrifício, para o perverso, serve para ele mostrar-se como objeto-instrumento capaz de

⁹⁴ CONTAT, Michel. (org.) *Documents sur “Bariona”*. In: SARTRE, Jean-Paul. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005.

⁹⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p.35.

⁹⁶ *Ibid.*, p.38.

preencher a falta do Outro. A falsidade de tal sacrifício reside porque o perverso pressupõe ser o gozo. Assim, podemos ler a aproximação com o *soberano*, o herói libertador que Sartre nos apresenta em seu teatro é o perverso lacaniano. Goetz assume o disfarce do herói libertador ao doar as terras, mas seu sacrifício surge da necessidade de ser amado e de construir um lugar para si. Ao fundar a própria cidade, na qual teria o controle através do amor de todos, esta irá mostrar-se como uma utopia.

3.2- Paratopia e utopia: a Cité du Soleil

Seguindo a linha do discurso literário de Dominique Maingueneau, podemos encontrar o conceito de *paratopia* como a negociação entre o lugar e o não-lugar. Maingueneau atenta-se ao caráter de inserção no espaço literário, que começa pelo escritor quando este cria as condições de sua própria obra. Ainda que um escritor conceba uma obra com a pretensão de ser universal, sua emergência é fundamentalmente um fenômeno local, uma obra só é constituída por meio das relações de força dos lugares nos quais ela é escrita, estabelecendo a relação entre escritor e sociedade, cuja legitimação pode exigir o empreendimento coletivo, como vemos em Sartre. Sua ativa participação em manifestações nos anos 1960, e a própria escolha genérica pelo teatro como difusão de seu pensamento filosófico e político, nos mostram a dimensão do caráter democrático que o autor pretendia alcançar, desligando-se academicamente como intelectual após a Segunda Guerra Mundial.

Desta forma, Maingueneau explica que a paratopia “só existe se integrada a um processo criador. O escritor é alguém que *não tem um lugar/uma razão de ser* (nos dois sentidos da locução) e que deve construir o território por meio dessa mesma falha.”⁹⁷ Mais adiante, Maingueneau trata do “insustentável” como o motor de criação que implica a necessidade da criação de uma determinada obra, pois, é para escrever que o escritor preserva a sua paratopia, e é escrevendo que ele pode se redimir. Como exemplos literários, Maingueneau recorre a diversos gêneros para mostrar personagens em condições paratópicas, nas quais o autor as nomeia de “parasitas”. Voltando-se para as ficções de ordem teatral,

⁹⁷ MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*, São Paulo: Contexto, 2006, p.108.

vemos o exemplo clássico de *Hamlet* de Shakespeare na qual o príncipe encontra-se na condição “máxima-mínima”, recorrendo à encenação como a recusa em desempenhar o papel que lhe foi conferido:

Essa condição máxima-mínima lhe permite identificar-se com os marginais institucionais que são os comediantes, dotados em compensação do poder de ocupar no teatro o lugar do rei. Sua loucura liberta uma palavra de escritor, de pária, desarraigado, lúdico, enigmático, uma palavra por definição irresponsável, sem pai, como ele. A exemplo dos escritores, em vez de agir diretamente sobre a realidade, Hamlet só produz palavras e espetáculos.⁹⁸

Maingueneau conclui que, enquanto pária, a única “família” na qual Hamlet parece querer pertencer é o grupo paratópico dos comediantes errantes. É interessante notarmos que a etimologia de “comédia” – tal como aparece na *Poética* de Aristóteles – vem de *kômas* (aldeia) e que os “comediantes” derivam seu nome por andarem de aldeia em aldeia por não serem tolerados na cidade (1448 b). Assim, podemos encontrar a paratopia nos próprios comediantes, nos bobos, na figura do bastardo sartriano, entre outros. Como vimos anteriormente, Gøtz utiliza-se da encenação ao criar a própria cidade, criando um papel e um lugar para si, desta forma, o bastardo é aquele que não tem lugar, por isso, é preciso que ele invente a própria comunidade onde será aceito.

A Cité du Soleil mostra-se como uma utopia, cuja concepção aparece pela primeira vez no livro *A utopia* (1516), de Thomas More, que criou o termo ao unir o advérbio grego “ou” (que significa “não”) ao substantivo “topos” (que quer dizer “lugar”), desta forma, “utopia” significa “nenhum lugar”. Também encontramos outro sentido possível atribuído à palavra, substituindo o advérbio “ou” pelo advérbio “eu” (feliz, bem-aventurado), compondo-se o vocábulo “eutopia”, ou seja, “lugar afortunado” ou “lugar feliz”. Assim, o significado de utopia origina-se em um texto ficcional, referindo-se, ao mesmo tempo, a uma cidade irreal e feliz. More, de fé cristã, acreditava que o homem deve estreitar os laços com a comunidade que pertence, sendo o senso comunitário vital para o cristianismo. Em sua obra, More descreve um Estado imaginário sem propriedade privada nem dinheiro, preocupando-se com a felicidade da comunidade e a organização da produção, de cunho religioso.

A partir desta ideia, a utopia passou a ser relacionada ao socialismo econômico, dando início a um gênero literário que traria resultados como a obra *A Cidade do Sol* (1602),

⁹⁸ Ibid., p.124.

de Tommaso Campanella⁹⁹, até os escritos dos socialistas do século XIX. Já em Rousseau, vemos que a propriedade é um roubo, a crença rousseauista na perfectibilidade do homem sobreviveu às derrotas parciais do liberalismo em 1830 e 1848. A autocracia e a ganância burguesa combatiam com ações momentaneamente vitoriosas da retaguarda. A cidade da justiça encontrava-se distante, alguns a chamam de democracia, como fizeram os revolucionários românticos do ocidente, ou de sociedade sem classes, como fez Marx.

O (anti)herói libertador de Sartre, enquanto bastardo, irá lutar para ocupar um lugar. Oreste luta por um palácio e por uma cidade dos quais ele não se lembra, Gøtz irá ocupar as terras que não lhe pertencem legitimamente:

Oreste: Je veux être un roi sans terre et sans sujets. (III,6)

Gøtz: Agenouillez-vous tous. Vos prêtres sont des chiens ; mais ne craignez point ; je reste au milieu de vous : tant que le sang du Christ sur ces mains coulera, aucun malheur ne vous touchera. Retournez dans vos maisons et réjouissez-vous, c'est fête. Aujourd'hui, le règne de Dieu commence pour tous. Nous bâtirons la Cité du Soleil. (II,*sixième tableau*,6)

O Reino de Deus é um dos elementos-chave dos ensinamentos de Jesus no Novo Testamento. Jesus promete a inclusão no reino de todos aqueles que aceitarem a sua mensagem. Chama os homens a renegarem seus pecados e a dedicarem-se a Deus, pedindo aos seus seguidores que não descartem a Lei. Entre os diversos ensinamentos de Jesus estão amar os inimigos, reprimir o ódio e a luxúria, e oferecer a outra face (Mateus 5:21-44). Retomando a concepção lacaniana do perverso, Gøtz irá fundar a Cité du Soleil sob a lei do amor, mas a doação das terras esconde seu verdadeiro propósito:

Gøtz: Ils sont à moi. Enfin. (II,*sixième tableau*,6)

A forma de solucionar o dilema do poder político encontra-se na consolidação do homem, criando uma figura messiânica. O autocrata é um governante independente, cujo poder (*kratos*) é derivado de si mesmo (*auto*). Ele continua no poder por seu próprio decreto e é apoiado pelo poder militar. O absolutismo monárquico e a autocracia sempre foram sinônimos de incoerência pragmática em qualquer Estado. Em Sartre, a cidade dos homens não corresponde a uma ordem de fins pré-estabelecidos; recusando Deus, Sartre recusa

⁹⁹ A obra de Campanella mostra uma ordem social e uma hierarquia inspiradas na astrologia, devendo servir como harmonia e êxito na produção coletiva para a organização da sobrevivência. As leis da cidade são fundadas em uma lei eterna, que exprime a arte e a sabedoria divinas, e todos possuem iguais condições de vida. O supremo soberano, Hoh, detém o poder espiritual e temporal, sendo, ao mesmo tempo, governante, cientista e sacerdote. É possível que Sartre tenha tirado o nome da Cité du Soleil como referência à obra de Campanella

simultaneamente estar inserido em um mundo regado e determinista, onde a responsabilidade perderia a verdadeira existência. A responsabilidade do homem existencialista deve ser com as potências de sua liberdade.

Conclusão

O conceito de tragédia deve levar em consideração o período histórico e os autores que dela fazem uso como categoria de compreensão social. Devemos, sobretudo, levar em consideração que a tragédia representa um conteúdo ético e uma ação humana consciente. A partir da concepção hegeliana, a distinção entre tragédia antiga e moderna passa a residir no conflito do indivíduo com os fins. O cenário histórico propício para produzir grandes tragédias é representado na derrocada de um sistema e a suplantação de um novo. O que temos na modernidade são “tragédias individuais”; ao deslocarmos o herói do coletivo, estamos isolando a ação trágica da experiência individual, o que se afasta e rompe com a experiência do mito grego enquanto uma experiência coletiva.

O projeto filosófico de Jean-Paul Sartre corresponde ao *teatro de situações*, uma vez que o homem deve estar *situado* em sua época. O teatro foi o gênero escolhido por Sartre por seu caráter coletivo, apresentando suas personagens na configuração do trágico moderno, cujo destino mostra-se livre ao homem, diferenciando-se do clássico grego. O destino da tragédia grega é fixo, aqui, a tragédia moderna diferencia-se ao mostrar que o destino é relativo à situação. O *trágico existencialista* é ateu na medida em que o autor mostra as potências humanas em um cenário de *estreitamento* físico e psíquico, no qual a questão da alteridade aparece como uma ameaça à liberdade do indivíduo. O homem existencialista é livre para assumir a responsabilidade exigida em cada situação, devendo romper com o alibi que o corrompe na *má-fé*, engajando-se contra a *alienação* do Outro. Vimos, ao longo do estudo, que a *má-fé* é um conceito que ilustra a remoção da responsabilidade do indivíduo, que procura justificar-se em um coletivo inerte.

A obra filosófica e literária de Sartre reflete a alteridade como um empecilho a ser vencido pelo indivíduo, um tipo de invasão à sua subjetividade, afirmando-se por meio do olhar do Outro – tido como objeto pela consciência humana, o indivíduo é tomado como objeto pelo Outro. A relação intersubjetiva de personagens em situações extremas nos é apresentada em uma dramaturgia cujo ambiente hostil força as relações de cunho violento, cada personagem torna-se o carrasco da outra. As personagens sartrianas, colocadas em uma situação-limite, são impelidas ao confronto, devendo responder às consequências de suas escolhas. O confinamento da situação-limite é encenado por personagens que alternam-se no papel de carrasco e vítima, elas estão, na maioria das vezes, em cárceres, prestes a morrer – ou

serem torturadas – ou prestes a matar. Os temas abordados por Sartre ao longo de sua dramaturgia são o reflexo de uma sociedade cujo ambiente hostil do pós-guerra divide a França entre a Resistência e o colaboracionismo. O cenário em meio a guerras, golpes de Estado, ações revolucionárias, bombardeios e massacres, não demonstra ser propício para julgar a essência do homem, mas o que ele faz diante de uma determinada situação.

O teatro de Sartre preocupa-se com o *fazer* das personagens; seus posicionamentos manifestam a liberdade da escolha, na qual a própria condição humana é testada. A *situação*, portanto, quebra com o determinismo, assim, o existencialismo mostra-se como um novo humanismo. Lemos, desta forma, que o teatro sartriano é o teatro do heroísmo e da desmistificação do heroísmo, suas personagens percorrem uma espécie de via-crúcis, o que exige um sacrifício no momento da livre conversão ao engajamento. Assim, este teatro joga com os próprios *scripts teatrais*, nos quais a consciência ficcional funde-se com a consciência autônoma e reflexiva, criando um distanciamento irônico, e não permitindo que o público faça conjecturas sobre os caracteres das personagens antes do fim da peça.

O homem sartriano é definido pela ação através de uma *práxis*, assim como o drama pela própria etimologia é ação; podemos, portanto, assimilar o conceito sartriano de teatro à noção de *metateatro*. Como exemplo de *metateatralidade*, o teatro sartriano apresenta a figura do bastardo, que não se dá apenas pelo estado civil, mas como elemento híbrido: o pária é um ser excluído que olha o mundo de fora assim como o público vê o espetáculo. O (anti)herói existencialista é fundamentalmente um bastardo, o que lhe confere um distanciamento irônico; os caracteres, para eles, são escolhas em relação aos *scripts* sociais desempenhados em relação à família, à religião e ao Estado. Portanto, o bastardo é um sujeito que vive sob o signo do ator. Desta forma, Sartre encena as contradições de sua própria existência no (anti)herói que mostra ser o libertador de seu povo.

Ao inserir suas personagens no conflito em uma situação dada, o dramaturgo mostra ao público a descoberta da potência da autonomia da consciência, sendo o gênero dramático responsável pela a colaboração coletiva. Como vimos, as personagens deste teatro irão progressivamente converter-se à *práxis*: de Bariona e Oreste – que escolhem a liberdade como meio de salvar seu povo –, à Gøtz, que escolhe a luta dos camponeses na época da Contrarreforma, relacionando-se com o mundo polarizado do pós-guerra. A peça *Le diable et le bon Dieu* (1951), escrita e encenada no início da Guerra Fria, ilustra a impossibilidade de manter-se neutro diante da revolução. A tragédia individual da personagem principal da peça

concentra-se na razão de sua existência e a transição de uma moral absoluta para um engajamento concreto. As ameaças contra a ordem estabelecida transformam-se em revolta e luta. Gøtz tenta sucessivamente a falsa liberdade de anarquista e a falsa virtude do cristão, perdendo-se na *má-fé* antes de encontrar-se como um homem que negará o absoluto e a submissão de sua condição histórica.

Concluimos, portanto, que o indivíduo solitário vive a angústia das contradições de sua época, porém, sua individualidade é rompida pela alteridade, compelindo-o à convivência com o Outro no drama do coletivo. O bastardo encontra-se em condição *paratópica*, sendo aquele que não tem lugar e que, por isso, precisa criar sua própria comunidade onde será aceito. Apesar de não ter um destino traçado pelos deuses como na tragédia clássica, vimos que o olhar do Outro e o julgamento do povo forjam o trajeto do (anti)herói sartriano. Ao tomar consciência de sua situação, o bastardo irá lutar contra as condições impostas e escolherá a liberdade como a única saída para fugir da alienação imposta pela alteridade, porém, a mesma coletividade pode ser vista como a salvação de Gøtz, que, após uma vida inteira no isolamento, entende que a melhor possibilidade de viver reside no *conviver*.

Referências bibliográficas

- ABEL, Lionel. *Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form*. Nova York: Holmes & Meier, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Prefácio Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas – Poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre – Metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- CASSIRER, Ernst. *O Mito do Estado*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: CórteX, 2003.
- COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- COLLIOT-THELÈNE, Catherine. *Max Weber e a História*. Trad. Eduardo Biavati Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- CONTAT, Michel & RYBALKKA, Michel. *Introduction in: SARTRE, Jean-Paul. Un Théâtre de Situations*. Paris: Gallimard, 2005.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GRIMAL, Pierre. *Mitologia grega*. Trad. Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HELIODORA, Barbara. *Caminhos do Teatro Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética vol. IV – Poesia*. Trad. Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses e Karl-Heinz Effen. Petrópolis: Vozes, 1992.
- JEANSON, Francis. *Sartre*. Trad. Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Ética e Literatura em Sartre – Estudos Introdutórios*. São Paulo: ed. Unesp, 2004.
- _____. *O outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MASCARENHAS, Paula e QUINTILIANO, Deise. *Sartre em dois atos: As moscas e O Diabo e o Bom Deus*. Rio de Janeiro: DP et Alii, 2010.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. *A travessia do trágico em análise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.
- MÉSZÁROS, István. *A Obra de Sartre – Busca da Liberdade*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NOULDELMANN, François. *François Noudelmann commente Huis Clos et Les Mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1993.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: A Construção da Personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (org.) São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PERDIGÃO, Paulo. *Existência e Liberdade – uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *Huis Clos suivi de Les Mouches*. Paris: Gallimard, 2003.
- _____. *L'existencialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard, 1996.
- _____. *Le diable et le bon Dieu*. Paris: Gallimard, 2009.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 2008.
- _____. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005.
- _____. *Un Théâtre de Situations*. Paris: Gallimard, 2005.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006
- SIMON, Pierre-Henri. *Théâtre & Destin – La Signification de la Renaissance Dramatique en France au XX^e siècle*. Paris: Librairie Arman Colin, 1959.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. *Le drame romantique*. Paris: Éditions Belin, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Isis Borges B. Da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)*. Trad. Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.