



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**FERNANDO ALVES SILVA NETO**

**SARTRE E A LIBERDADE NA LÍTERATURA, FILOSOFIA E  
DRAMATURGIA**

**MARINGÁ  
2017**

**FERNANDO ALVES SILVA NETO**

**SARTRE E A LIBERDADE NA LÍTERATURA, FILOSOFIA E  
DRAMATURGIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual de Maringá para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Professor Doutor Wagner Dalla Costa Félix.

**MARINGÁ  
2017**

*A Neide Nogueira Reis*

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, Josefina Alves, minha mãe, Pablina Alves, minha tia, Neide Nogueira Reis, minha avó, pelo apoio e esforço na minha formação;

À Suellen, de quem o carinho e a compreensão foram, e são, essências;

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UEM, pela oportunidade de cursar o mestrado;

À banca desta dissertação, pelas sábias contribuições;

Ao Prof. Evandro Luís Gomes, pela paciência e conselhos ao longo do curso;

À Rosângela, secretária do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UEM;

Ao Prof. Wagner Dalla Costa Félix, pela paciência e orientação ao longo destes anos de graduação e pós-graduação, e por ensinar-me o trabalho de professor de Filosofia;

À CAPES e a Fundação Araucária, pelo apoio financeiro ao longo do curso de mestrado.

*NÃO SEREI o poeta de um mundo caduco.  
Também não cantarei o mundo futuro.  
Estou preso à vida e olho meus companheiros.  
Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças.  
Entre eles, considero a enorme realidade.  
O presente é tão grande, não nos afastemos.  
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.*

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,  
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,  
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,  
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.  
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.*

*Mãos Dadas*  
Carlos Drummond de Andrade

SILVA NETO, Fernando Alves. *Sartre e a liberdade na Literatura, Filosofia e Dramaturgia*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2017.

## RESUMO

Esta dissertação teve por objetivo pesquisar sobre o conceito de liberdade na obra de Sartre, abordando-a em diferentes cenários: Literatura, Filosofia e Dramaturgia. Para isso, a análise inicial da investigação concentrou-se na definição de “literatura” para Sartre, a fim de esclarecer as estruturas formais da arte literária, por meio de *Que é a Literatura?* (1947), obra em que o filósofo trata diretamente desse tipo específico de arte. Em seguida, buscou-se compreender “liberdade” ao longo da *Parte Primeira* de *O ser e o nada* (1943), pretendendo esclarecer o fundamento ontológico do Homem: *ser que é o que não é e que não é o que é*. Investigar esse paradoxo sobre o Homem é fundamental para compreender-se o objetivo de Sartre, o que o levaria a apresentar uma liberdade mistificada/desmistificada no Teatro. Manteve-se, então, o foco em apresentar, ao longo do texto, o desenvolvimento dessa temática, delimitando-a em três momentos específicos: o primeiro deles, compreender o que é “arte literária” para Sartre; o segundo, o *Para-Si* como “ser-livre e indefinido”; e o terceiro, o Teatro como um “teatro da liberdade”.

**Palavras-chave:** liberdade; Literatura; Existencialismo; Dramaturgia.

SILVA NETO, Fernando Alves. *Sartre e a liberdade na Literatura, Filosofia e Dramaturgia*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2017.

## ABSTRACT

This dissertation aimed to research the concept of freedom in Sartre's work, approaching it in different scenarios: Literature, Philosophy and Dramaturgy. For this, the initial analysis of the research focused on Sartre's definition of "literature", aiming to clarify the formal structures of literary art, by means of *What is Literature?* (1947), work where the philosopher deals directly with this specific sort of art. After that, it sought to understand "freedom" along the *Part One* of *Being and nothingness* (1943), intending to clarify the ontological foundation of Man: *being that is what it isn't and that's not what it is*. To investigate that paradox about Man is fundamental to understand Sartre's goal, for it would lead him to present a mystified/demystified freedom in Theater. The focus, then, remained on presenting, along the text, the development of that theme, delimiting it into three specific moments: the first of them, to understand what it is "literary art" for Sartre; the second one, the *For-Itself* as "being-free and indefinite"; and the third, Theater as a "theater of freedom".

**Keywords:** freedom; Literature; Existentialism; Dramaturgy.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I.....	3
1. As artes “não-significantes” .....	3
2. Arte “significante”: a distinção entre Prosa e Poesia.....	7
3. O escritor e a criação artística.....	12
4. A Prosa e a temporalidade do “presente”.....	18
CAPÍTULO II.....	28
1. Literatura e Filosofia .....	28
2. Filosofia.....	32
3. Ser <i>Em-Si</i> e ser <i>Para-Si</i> .....	36
4. Angústia e liberdade .....	39
5. Mentira e <i>má-fé</i> .....	42
6. Condutas de <i>má-fé</i> .....	45
CAPÍTULO III.....	50
1. Teatro de <i>situações</i> .....	50
2. Teatro e <i>mito</i> .....	56
3. Liberdade e <i>situação-limite</i> .....	61
CONCLUSÃO.....	75
REFERÊNCIAS.....	78



## INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve por objetivo realizar uma investigação sobre a liberdade em Sartre, abordando-a na obra literária, filosófica e dramática do autor. Em *O Existencialismo é um Humanismo* (1987), Sartre define o Homem como o ser que, contrário ao ser de um corta-papel, que está definido de imediato, com todas as suas especificações determinadas antes mesmo de sua existência, aquele está sujeito a procurar sua “essência”, suspenso em liberdade, pois os únicos seres a possuir essência definida são as coisas do mundo. O Homem, por sua vez, é um ser *Para-Si*, que “está sempre por fazer”.

No Homem, sua existência humana precede sua essência, o que significa que tem como seu fundamento a liberdade, pois o sujeito primeiramente existe *sendo livre*, para só depois alcançar sua essência. Assim, a partir do momento em que o sujeito toma conhecimento de sua liberdade, começa a perceber que alguma possibilidade de *vir a ser* depende unicamente de sua escolha, implicando que o futuro é uma simples possibilidade, dentre infinidade de tantas outras providas por sua liberdade. Diante dessa realidade, o indivíduo sente, por vezes, aversão à sua condição de *ser-livre*, procurando assim, fugir dela, fuga esta que Sartre define com a figura da *má-fé*, que é a atitude original do Homem em negar sua própria liberdade.

A liberdade descrita pela filosofia sartriana também emerge em sua literatura como o princípio de possibilidade de o Homem realizar o ato de criação artística. Já em 1948, em *Que é a Literatura?* (2004), Sartre descreve sua concepção de “literatura engajada” com o intuito de fugir às críticas dirigidas a seu estilo literário. Com isso, o filósofo apresenta a liberdade como fator constituinte da criação artística, o que torna a Literatura em si mesma o próprio tema central de qualquer escritor, pois escrever, para Sartre, é apelar à e pela liberdade do leitor, esperando que este aceite seu apelo para que essa arte seja possível. Na Dramaturgia, a questão da liberdade tampouco será relegada a uma posição secundária, aparecendo como essencial para que seja possível alcançar um assunto geral para o público variado do teatro francês do pós-guerra. Em outras palavras, é a partir da liberdade como um mito que o Teatro consegue alcançar a essência do Drama: fenômeno coletivo e religioso.

Diante desses três cenários diferentes, o que pretendemos mostrar é que a liberdade sartriana mantém as mesmas características fundamentais em cada faceta de sua obra; mesmo que cada disciplina exija uma forma própria de descrever a realidade humana, a liberdade aparece como o fator constituinte em cada uma. Assim, no Capítulo I, vamos colocar o leitor a par da visão sartriana de “Literatura”, sendo para isso fundamental que realizemos uma análise de *Que é a Literatura?*, procurando cotejá-la com o original em língua francesa *Qu'est-ce que la Littérature?* (1948). Ali, Sartre não apenas procura responder aos críticos de seu estilo literário, mas também

apresenta uma nova compreensão do que é a Literatura, ao levantar questões nunca antes discutidas na história dessa arte. Nessa obra o autor visa compreender o que é a arte escrita em sua essência própria, esclarecendo e estabelecendo os papéis de escritor e leitor, sobretudo, explorando-a não exclusivamente como arte, mas ação humana. Com isso, é preciso, nesse capítulo inicial, reconstruir seu exame da Literatura realizado a partir das três perguntas iniciais de *Que é a Literatura?*, que são: “o que é escrever?”, “por que escrever?”, “para quem se escreve?”. Este trabalho segue, pois, o mesmo trajeto realizado pelo filósofo, sem, contudo, analisar a *Parte Quarta* dessa obra, antes adiando-a para outra oportunidade.

No Capítulo II, o alvo é a relação entre Filosofia e Literatura. Trataremos, portanto, de estabelecer uma chave de leitura a respeito da similaridade dos temas abordados na literatura e filosofia sartrianas, com o intuito de compreender a problematização da liberdade em ambos os corpos de sua obra. Porém, este não é o tema principal do capítulo, cujo objetivo é descrever a base estrutural do Homem, conforme apresentada na *Introdução* e na *Parte Primeira* de *O ser e o nada*, também cotejada com a versão original francesa de 1943, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Assim, descreve-se como a liberdade aparece para Sartre enquanto condição fundamental da realidade humana, em especial, mostrando que o Homem enquanto *ser-livre* é capaz de nadificar a si mesmo, ou seja, que sua realidade está sujeita a esse nadificar-se, como condição de seu próprio fundamento ontológico, o que caracterizaria qualquer atividade de autodeterminação como uma conduta de *má-fé*.

Por sua vez, o Capítulo III descreve o estilo dramático sartriano, a partir de textos e entrevistas de Sartre, selecionados, estabelecidos, apresentados, anotados e publicados em 1973 por Michel Contat e Michel Rybalka em *Un Théâtre de situations* (1992/2005a), e divide-se em três momentos. O primeiro objetiva esclarecer o que é o “Teatro de situações” de Sartre, servindo-se da diferença com o teatro de caracteres. O segundo aponta a importância do mito dentro da dramaturgia do autor, como fator de unificação da preocupação do espectador. O terceiro apresenta o termo sartriano de *situação-limite*, como o instante em que a personagem do drama adquire consciência de sua liberdade, de uma liberdade que tem como axioma o indeterminismo.

Por fim, segue-se a conclusão, com o desfecho da investigação acerca da liberdade em Sartre, através de Literatura, Filosofia e Dramaturgia.

## CAPÍTULO I

### 1. As artes “não-significantes”

Sartre, já no prefácio de *Que é a Literatura?*, esclarece que sua “literatura engajada” era alvo de várias críticas que descreviam o engajamento como o causador da ruína da Arte Literária. O filósofo também comenta que tais críticos apontavam em seu pensamento a possível pretensão de querer engajar também as demais artes, como Pintura, Música e Poesia. Diante disso, diz Sartre, “a melhor resposta que lhes posso dar é examinar a arte de escrever, sem preconceitos” (2004, p. 7/1948, p. 58), a partir de três questões fundamentais: que é escrever, por que escrever, e para quem se escreve.

A *Parte Primeira* de *Que é a Literatura?* objetiva de mostrar as diferenças essenciais de cada arte e suas particularidades. Assim, com a finalidade de expor que o “engajamento” da Literatura não pode ser compatível com o de Pintura, Música e Poesia, Sartre descreve que entre as artes numa mesma época pode haver comunicação, mas que esta não possibilita um paralelismo entre elas, pois tal comunicação não é capaz de sustentar a ideia da existência de critérios universais que sejam aplicáveis a qualquer arte.

Para resolver o problema do possível paralelismo entre as artes, Sartre decide investigar a essência da Arte Literária, a partir da pergunta “O que é escrever?”. O filósofo não as diferencia somente pela forma de cada uma, mas a partir da matéria que constitui cada arte, pois, salienta Sartre, “uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior” (2004, p. 10/1948, p. 60).

Sobre a questão da Arte Literária, comenta Moutinho que a atitude inicial de Sartre de rejeição do paralelismo entre as artes é uma ação metodológica necessária para o projeto a que se propõe, a elucidação da Literatura por ela mesma, uma vez que a “especificidade da Literatura deve sobressair de suas próprias estruturas, da mesma forma que imaginação, sensibilidade, vontade etc. devem ser buscadas por elas mesmas, e não visadas como modos de uma consciência, de um sujeito, de uma substância” (2009, p. 294). Desse modo, para alcançar tal objetivo, o primeiro passo seria a rejeição da concepção de arte como entidade metafísica, que os críticos denominavam de “Arte” em sentido universal, que se caracterizava como uma unidade capaz de exprimir-se em diferentes “linguagens”, para então expor as características próprias da Literatura.

Nesse sentido, o ato de escrever pode ser descrito como a atividade de escrever palavras sobre um papel; entretanto, escritas no papel não são somente desenhos sem significados, elas antes de tudo são, para a Literatura, signos capazes de designar algo para além delas mesmas. A

diferença entre a atividade artística do pintor em relação à do escritor é estabelecida a partir do fator de que as palavras são signos primeiramente, a implicar que por meio delas algo pode ser indicado ou descrito de forma clara.

A atividade realizada pelo pintor, salienta Sartre, não contém nenhuma ambição de traçar signos sobre a tela e, assim, o filósofo exclui qualquer possível similaridade entre Pintura e Literatura, pois aquela não tem a pretensão de designar por meio de si mesma uma outra coisa. Em outras palavras, o ato que é exercido pelo pintor somente deseja criar alguma coisa sobre a tela, algo que não seja necessariamente um signo, pois não pretende designar ou apontar algo para além da tela, senão que sua preocupação está somente em criar algo belo por sobre a tela, mesmo que este “algo” criado não tenha uma referência direta no mundo real.

Por isso, diz Sartre, a preocupação do pintor não está em formar uma linguagem, mas focada em alcançar o grau máximo das formas e cores que são fixados por ele na tela. Porém, isso não significa que a Pintura seja desprovida de algum significado, pois não há sensação ou qualidade que seja completamente ausente de significação. O que ocorre na Pintura é a expressão de um pequeno sentido obscuro e opaco, que não pode ser compreendido com exatidão, mas que ainda expressa um sentido que não pode ser ignorado.

A diferença da Prosa com a pintura será que a primeira arte contém a característica de ser capaz de distinguir com maior precisão o que deseja expressar, justamente porque está no campo da linguagem e dos signos. Esta preocupação de Sartre com a clareza das expressões artísticas é o que marca a distinção da Prosa (Literatura) em relação às outras artes, já que a impossibilidade do paralelismo, para o filósofo, está no fato de ser apenas a Literatura a arte que trabalha signos.

Sartre, em *El artista y su consciencia*, texto presente em *Situations IV*, define que “um objeto é significativo quando se aponta, através dele, outro objeto. E neste caso, o espírito não presta atenção no signo em si mesmo; vai, para além dele, alcançar a coisa significada” (1966, p. 24), daí que a arte que possui esta característica é “significativa”, enquanto que as artes “não-significativas” são aquelas desprovidas dessa atividade transitiva, mas que possuem um “sentido”. Para o filósofo, “um objeto tem um sentido quando é a encarnação de uma realidade que vai mais além dele, mas que não se pode apreender fora dele e que sua infinidade não permite ser expressada adequadamente por nenhum sistema de signos” (1966, p. 24, traduções nossas).

Para Sartre, as cores da pintura não são signos, o que torna a pintura uma arte “não-significativa”, porque criar em tela um objeto não o transcende para além de si mesmo, estando voltado somente para o sentido que pode expressar na tela. O sentido da pintura estará exclusivamente contido nela e, assim, o sentido de um quadro está voltado para ele mesmo, não para algo exterior a ele. Essa diferença entre arte “significativa” e “não-significativa” é também um

fator que extingue a possibilidade de paralelismo com a Literatura (Prosa), pois as artes “não-significantes”, como a Pintura, não possuem algum fim nelas mesmas, ao passo que as artes “significantes” são capazes de transcenderem-se para além delas mesmas, para a coisa por elas visada.

Nesse sentido, não seria possível falar em critérios universais que pudessem ser aplicados a ambas as classes de manifestações artísticas, quando, além de trabalharem com matérias diferentes, estas possuem “atividades” distintas que permitem a um tipo de arte realizar uma atividade direta no mundo, enquanto outra é voltada para si mesma. Portanto, com esta distinção, a qual não aparece claramente em *Que é a Literatura?*, mas é, como vimos, descrita em *Situations IV* (1966 [1964]), Sartre constrói uma sólida divisão entre as várias artes particulares.

Em *Que é a Literatura?*, a descrição da cor amarela no céu de Gólgota de Tintoretto por Sartre é capaz de exprimir melhor tal distinção entre “significante” e “não-significante”. Vejamos:

Aquele rasgo amarelo no céu sobre Gólgota, Tintoretto não escolheu para *significar* angústia, nem para *provocá-la*, ele *é* angústia, é céu amarelo ao mesmo tempo. Não [é] céu de angústia, nem céu angustiado; é uma angústia feito coisa, uma angústia que se transformou num rasgo amarelo do céu, e assim foi submersa, recoberta pelas qualidades próprias da coisa, pela sua impermeabilidade, pela sua extensão, pela sua permanência cega, pela sua exterioridade e por essa infinidade de relações que elas mantêm com as outras coisas; vale dizer, a angústia deixou de ser legível, é como um esforço imenso e vão, sempre interrompido a meio caminho entre o céu e a terra, para exprimir aquilo que sua natureza lhe proíbe de exprimir. (2004, p. 11/1948, p. 61)

Acima, Sartre descreve que a cor exerce uma posição de “cor-objeto” para a pintura, uma cor que é composta a partir de toda a obra, pois os significados de amarelo e angústia adquirem uma composição única, que não possibilita a existência de um sem o outro. Assim, a união em tela destes dois objetos forma um “sentido” singular, que extingue a relação de transcendência entre signo e significante, visto que a cor-amarela e a angústia que aparecem no céu de Gólgota existem somente dentro da obra como cor-amarela-angústia; não há um sentido para esse “cor-amarela-angústia” existir no mundo além da tela.

No entanto, não é porque a pintura não trabalha com signos que ela não possui um “significado/sentido”. Isso seria interpretar a frase de Sartre, “E *O massacre de Guernica*, essa obra-prima, alguém acredita que ela tenha conquistado um só coração à causa espanhola?” (2004, p. 12/1948, p. 63), como uma afirmação da impossibilidade da Pintura comunicar, desmerecendo assim, por completo, o valor da Arte Pictórica ou de *Guernica*. Deste modo, há que compreender, como Sartre mesmo acrescenta, que “alguma coisa foi dita [na pintura] que não se poderá jamais ouvir e que exigiria uma infinidade de palavras para expressar” (2004, p. 12/1948, p. 63).

De acordo com Sartre:

Os esguios Arlequins de Picasso, ambíguos e eternos, possuídos por um sentido indecifrável, inseparável da sua magreza arqueada e dos losangos desbotados de seus trajes, são emoção que se fez carne e que a carne absorveu como o mata-borrão

absorve a tinta, uma emoção irreconhecível, perdida, estranha a si mesma, esquartejada e espalhada pelos quatro cantos do espaço e, no entanto, presente. (2004, p. 12/1948, p. 63)

Em *El pintor sin privilegios*, artigo de *Situations IV*, Sartre, ao comentar a arte de Lapoujade, ressalta que a Pintura não está no campo da significação, mas as pinturas de Lapoujade possuem um sentido que pode ser encontrado em cada quadro. Sentido, porém, que não pode ser expresso por signos. Tal como diz Sartre:

[...] o princípio regulador aflora em cada tela e permanece inseparável dela: nem um nem outro existiriam. Este pintor abstrato deseja uma presença concreta em todos os quadros. E se for necessário dar a todos os mesmos nomes, digamos que cada uma de suas obras se buscou um sentido, sempre encontrando. E, sobretudo, não confundamos: um sentido não é um signo, nem um símbolo – nem sequer uma imagem. (1966, p. 280, tradução nossa)

Em *Que é a Literatura?*, ele comenta brevemente sobre o significado de uma melodia, mas somente para concluir que a Música é análoga à Pintura, por também possuir fim em si mesma. Em *El artista y su consciencia*, Sartre realiza comentário mais extenso sobre a Música, afirmando ser uma arte “não-significante”, já que não é possível uma “linguagem musical”, pois “bem sabemos que a ‘frase musical’ não designa nenhum objeto: ela mesma é objeto” (1966, p. 22).

Nos textos de *Situations IV*, Sartre não descarta o fato de ser possível o engajamento das artes “não-significantes”. Visto que o comunicar não é apenas restrito a signos, há outras formas de comunicação, como a percepção do mundo que pode ser retratada pelo artista, como ocorreu no caso de *Guernica* de Picasso. Pintores não estão interessados em estabelecer comunicação, ou linguagem, mas sim, em levar ao público sua aventura singular através da unidade de sua emoção que é exposta no quadro. Então, o engajamento da Pintura consiste em conseguir expressar, por meio da tela, sua experiência (aventura) singular, transformando-a em outra experiência comum a todos. Artes “não-significantes” não possuem a pretensão de expressarem-se por meio de signos, mas sim sua percepção do mundo, já que o “sentido” das tais “se trata sempre de uma totalidade: totalidade de uma pessoa, de um meio, de uma época, da condição humana” (1966, p. 24).

Segundo Thana Mara de Souza, Sartre enfatiza o engajar das artes “não-significantes” nos artigos de *Situations IV*, mostrando que “o artista é ‘engajado’ não porque por meio de sua arte deseja referir a algo e mudá-lo (caso do prosador), mas porque, no modo de lidar com a sua arte, ele revela seu ser-no-mundo” (2008, p. 26). Assim, o “engajamento” da arte “não-significante” somente aparece quando percebe o seu próprio sentido como a forma de lançar-se neste mundo caótico, ou seja, “ver na própria Música, Pintura e Escultura a encarnação da realidade, sem fazer uma referência externa ao seu criador: essa referência só poderia ser feita internamente, quando o artista, refletindo sobre sua obra, tenta encarnar nela sua condição de Homem” (2008, p. 27).

A preocupação de Sartre sobre o engajamento da Prosa é mais nítida a partir do exemplo

do casebre, pois descreve que o pintor em sua tela pode, muito bem, criar uma casa imaginária, mas não um signo de casa. Esta casa imaginária criada pelo pintor, possui toda a ambiguidade que as casas reais têm, contudo o artista não consegue designar mais do que isso, já que não consegue apontar a partir dela as características particulares como as injustiças sociais ou a indignação de um grupo sobre determinado fato.

Para Sartre, a tela com a casa pode possuir um “sentido” repleto das emoções do artista, contudo estas estão embaralhadas, obscurecidas, e ali ninguém será capaz de identificá-las com clareza. Já na Prosa ocorre o contrário, salienta o filósofo, o escritor “pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostra nele o símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação” (2004, p. 12/1948, p. 62). Diante disso, ele diz, “o pintor é mudo: ele nos apresenta um casebre, só isso, você pode ver o que quiser” (2004, p. 12/1948, p. 62).

Nesse sentido, a preocupação com o “engajamento” é com a capacidade de comunicação da arte, ou seja, a capacidade de descrever, designar e transmitir algo preciso para o público. Isso somente é possível com uma arte que trabalha com signos, pois estes conseguem designar algo com precisão, já que transcendem para além de si mesmos em direção a coisas significadas (como uma ação direta ao objeto). Tal não ocorre com as artes “não-significantes”. Portanto, artes “não-significantes” como Música e Pintura não compartilham do mesmo engajamento que a Literatura, nem podem ser compreendidas como paralelas à Prosa, porque seus materiais de trabalho são distintos e, logo, há a impossibilidade do escritor engajado querer “engajar” as demais artes.

Resta, agora, elucidar por quais motivos Sartre faz uma separação entre Prosa e Poesia, e porque uma arte que trabalha com as palavras pertenceria às artes “não-significantes”.

## 2. Arte “significante”: a distinção entre Prosa e Poesia.

O núcleo da distinção entre Prosa e Poesia em *Que é a Literatura?* reside na forma com que cada artista faz uso das palavras. Para Sartre, enquanto o prosador utiliza-se da “palavra” como uma linguagem, algo capaz de designar e transmitir significados, a partir da capacidade transitiva dos signos, o poeta assume postura oposta, considera “palavras” como coisas e não signos, como “palavras-objetos”, analogamente a pintores criando “cores-objetos” em suas telas.

Sartre lembra que o Homem está “*em situação*” na linguagem, o que implica que as palavras são, antes de mais nada, uma ampliação do corpo do sujeito, ou mesmo uma parte do corpo do indivíduo. Tal ele o descreve:

O falante está *em situação* na linguagem, investido pelas palavras; são prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. (2004, p. 14/1948, p. 65)

Mais adiante complementa ainda que:

Assim a linguagem: ela é nossa carapaça e nossas antenas, protege-nos contra os outros e informa-nos a respeito deles, é um prolongamento dos nossos sentidos. Estamos na linguagem como em nossos corpos; nós a sentimos espontaneamente ultrapassando-a em direção a outros fins, tal como sentimos as nossas mãos e nossos pés; percebemos a linguagem quando é o outro que emprega, assim como percebemos os membros alheios. (2004, p. 19/1948, p. 71)

Isso significa que a fala não é objeto que podemos utilizar e depois descartar, mas uma característica fundamental da nossa existência enquanto *homem-no-mundo* no sentido heideggeriano de Homem. Em Sartre, prosador é aquele sujeito que percebe isso, vive a linguagem como parte de si mesmo, percebe que seu cotidiano é dentro dela, ou melhor, assume que “a fala é um dado momento particular da ação [humana] e não se compreende fora dela” (2004, p. 19/1948, p. 71).

A arte da Prosa constitui-se da compreensão de que a “fala” é ação humana, instrumento que o Homem utiliza em suas atividades sobre o mundo. Em contrapartida, a Poesia assume postura oposta, enxerga as palavras de forma passiva, ou seja, como objetos que podem ser utilizados e descartados. O posicionamento de Sartre sobre a Poesia é também fruto duma crítica, a crise da linguagem surgida no início do século XX, marcada pelo esquecimento dos escritores da forma de utilizar as palavras, já que acreditavam que palavras eram passivas, sem possibilidade de afetar as coisas, que eram tão somente como que *palavras-objetos*.

O que encontramos na Poesia, conta Sartre nos textos de seu *Situações I*, é uma tendência comum que acompanhava a Literatura e a Pintura do século XX, pretender que um quadro, “por exemplo, em vez de uma tradução, mesmo que livre, da natureza, seja por si só uma natureza” (2005b, p. 246). O Surrealismo era a base de toda a arte da época, baseando-se por sua vez na destruição, em destruir as palavras com as palavras, a pintura com a pintura, e a arte com a própria arte; o que explicaria as loucas combinações das palavras da Poesia. Desse modo, a Poesia contemporânea a qual Sartre crítica é marcada por essa preocupação estilística característica do Surrealismo, uma vez que petrifica as palavras em *palavras-objetos*, utilizando somente os seus aspectos sonoros, verbais e visuais, implicando no abandono da transitividade do signo e recusa da condição da linguagem como ação no mundo. Em nota de *Que é a Literatura?*, Sartre explica que sua crítica é especificamente à Poesia que lhe era contemporânea e seu engajamento, uma vez que em outros momentos da história o poeta não usa a linguagem com a mesma finalidade que a da Prosa, antes deposita nela a mesma confiança que o prosador. Ele retrata-lhe a atividade:

E quando o poeta junta vários desses microcosmos [as palavras-objetos], dá-se com ele o mesmo que se dá com os pintores quando juntam cores sobre a tela; dir-se-ia que ele compõe uma frase, mas é só aparência; ele cria um objeto. As palavras-coisas que se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto. (2004, p. 16/1948, p. 67)



Nessa passagem, vê-se como Sartre descreve a palavra para o poeta, como microcosmos que dispensa a relação entre signo e objeto. O poeta é o criador do microcosmos, pois faz uso de uniões e invenções de palavras, de formas livres, na medida em que são necessárias para compor a beleza e unidade do poema, mesmo que tais invenções ocasionem o sacrifício da capacidade transitiva da palavra (signo). É a postura que Sartre crítica na Poesia de sua época, compreender as palavras como objetos que têm o fim neles mesmos, ou melhor, a postura de inventar poemas que são pequenos microcosmos com significados existentes somente neles mesmos.

Por isso que a Poesia é uma arte “não-significante”, pois não vê palavras como atividade significativa, que transcende para além de si mesma em direção a algo no mundo. Daí a palavra poética, por causa disso, não pode ser compreendida como ação, e a palavra é essencialmente uma ação para Sartre, pois o ato de remeter ao um significado não é somente um desvendamento por parte da linguagem, mas ação, uma “vez que ela produz uma mudança no mundo, é isso que importa a Sartre notar. O poeta, coisificando a palavras, recusa-se a essa remissão, e sua recusa é antes de mais nada a recusa de agir” (MOUTINHO, 2009, p. 314-315).

Sartre em, *O Homem e as coisas*, também aborda esta questão sobre a palavra poética. Em suas palavras, descreve a atividade de criação de um poema como:

Após os tateios e as aproximações que lhe oferecem os substantivos e os adjetivos que convirão à coisa, cabe reagrupá-los numa totalidade sintética e de tal modo que a própria organização do Verbo nessa totalidade reconstitua exatamente o surgimento da coisa no mundo e sua articulação interna. É precisamente isso que ele [poeta] chama de poema. [...] E esse poema, justamente por causa da unidade profunda das palavras nele, por causa de sua estrutura sintética e do aglutinamento de todas as suas partes, não será simples cópia da coisa, mas ele próprio coisa. (2005b, p. 246)

A linguagem poética está preocupada com a forma que o poema terá, transformando sua linguagem numa espécie de “pura contemplação”, que nada designa, nada indica, somente cria algo para que o público o contemple. Para Sartre, pelo contrário, o prosador não tem pretensão de saber se as palavras agradam ou desagradam dentro do corpo do texto, “mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada noção” (2004, p. 18/1948, p. 70). Dado isso, o poeta e o prosador dividem somente a semelhança de escreverem sobre o papel palavras, mas palavras com finalidades completamente diferentes.

Segundo Sartre, “o poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana” (2004, p. 14/1948, p. 65), pois escreve na expectativa de criar uma obra-prima com métricas e rimas perfeitas, já que recorre somente à escrita com a finalidade focada naquela “pura contemplação” e esquece que a linguagem não é apenas um instrumento, que não é possível retirar a linguagem da bolsa e, depois de usada, guardá-la novamente, uma vez que somos a própria linguagem e através dela agimos sobre o mundo. Sartre não concebe as palavras como entidades abstratas que representam algo, mas como frutos de uma atividade

natural do Homem, pois não há linguagem pura que possua um sentido completamente contemplativo, que fuja da nossa realidade enquanto *ser-no-mundo*, já que a linguagem advém do próprio sujeito que a profere como uma ação no mundo.

Moutinho comenta que, em Sartre, “a linguagem não é objeto: não uso minha mão para pegar um objeto; antes eu sou minha mão” (2009, p. 295), uma vez que as palavras não são simples ferramentas das quais se possa dispor e depois delas se ausentar. As palavras são em verdade uma parte de nosso corpo, pois ao falar as utilizamos da mesma forma que se usaria as pernas para caminhar. Antes disso, “eu as sou: a dimensão aqui é a da ‘palavra vivida’, e, se ainda se diz que o falante manipula as palavras, é preciso frisar que ele as manipula ‘de dentro’, sentindo-as ‘como sente seu corpo’” (2009, p. 295).

O Homem é o ser que está ontologicamente fundamentado numa liberdade absoluta, o que significa que está sempre em movimento, pois o seu núcleo é a liberdade enquanto negação de si mesmo e das coisas do mundo. A negação lhe insere no movimento e o fundamenta como o ser incapaz de ser definido, estando sempre em um movimento de *vir-à-ser*. Diante disso, o comentário de Sartre sobre Bataille ganha um grande significado, pois “o Homem não é uma natureza, é um drama; seus caracteres são atos: ‘projeto’, ‘suplício’, ‘agonia’, ‘riso’, palavras que designam processos temporais de realização, não qualidades dadas passivamente e passivamente recebidas” (2005b, p. 158).

O Homem é ação e a fala é parte desta ação humana e, sendo uma ação, subentende-se a Prosa como ação de comunicar, pois lembra Sartre, “os homens não existem primeiro para depois se comunicarem: a comunicação os constitui originalmente em seu ser” (2005b, p. 168). Logo, a finalidade da Prosa acontece então no curso de uma atividade, advém da relação entre os indivíduos, o que a torna uma ação de comunicação, em outras palavras, ação comunicativa.

Segundo Noudelmann e Philipe, “esta postura implica que o escritor é, antes de tudo, um ‘falador’, que faz uso prosaico e transitivo da linguagem, em que a função primordial é da comunicação e revelação, o inverso da Poesia, a considerando desengajada, porque ela considera a linguagem ‘ao avesso’” (2004, p. 291). Na passagem abaixo, podemos ver como o próprio Sartre descreve a emoção que o poema expressa:

Sem dúvidas a emoção, a própria paixão – e por que não a cólera, a indignação social, o ódio político – estão na origem do poema. Mas não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão. À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seus poemas, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo aos seus olhos. A emoção se tornou coisa, passou a ter a opacidade das coisas, é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada. (2004, p. 17-18/1948, p. 69)

Acima, vemos que a emoção do poema é muito semelhante ao “sentido” da Pintura, pois

a Poesia tem uma “emoção” obscura que não pode designar nada além dela mesma, “sentido” que somente tem algum significado dentro do corpo do poema e implica num desengajamento da Arte Poética porque não alcança comunicação através de suas palavras-objetos. Pelo contrário, a atitude do prosador em assumir a palavra como ação comunicativa garante ao signo a capacidade de ser transitivo, o que proporciona a base do engajamento do escritor. Sartre ressalta que:

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir para todos. (2004, p. 20/1948, p. 73)

Mais adiante comenta ainda que:

Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; cada palavra que digo engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. (2004, p. 21/1948, p. 74)

Nessas passagens acima, Sartre expõe a “fala” como ação que possui duas características fundamentais que a tornam engajada. Primeiro, o fator da “fala” ser uma ação de desvendamento, que o ato de nomeação de algo implica conseqüentemente no desvendar do que é nomeado, que não é exclusivo do sujeito que praticou o ato de nomeação (fala), mas um ato de comunicação que envolve todos os homens, significando que a “fala” revela determinadas coisas para mim e todos os homens ao mesmo tempo. Segundo, que por ser ação a “fala” não é isenta de alterações, ou seja, agir implica conseqüentemente em realizar alterações sobre determinada coisa, na qual a ação surtiu efeito, portanto, no instante que a pratico, faço-o com intenção de mudar algo.

Assim, conclui Sartre que o escritor engajado é aquele que sabe que a “fala” é uma ação, e que conseqüentemente provoca mudança sobre as coisas. A comunicação que a Prosa estabelece tem também a finalidade de mostrar a responsabilidade do Homem diante de suas ações, por isso Sartre descreve que “o gesto furtivo” que antes passava despercebido, passa agora a existir para todos. Porque uma das funções da literatura engajada é ser crítica, no sentido de ser reveladora do Homem e do mundo para todos os homens, para que aquilo que antes passava de maneira irrefletida, passe a ser agora visto de forma reflexiva, ou seja, que o leitor, como em frente a um espelho, possa ver sua situação, seus atos, sua condição.

Eis o papel da literatura engajada, comunicar/desvendar a *situação* do Homem para os outros homens, todos eles. O autor engajado assume tal “compromisso” de desvendar a situação da realidade humana, com a intenção de mudar aquilo que é por ele revelado, pois “se a sociedade se vê, e sobretudo se ela se vê vista, ocorre, por este fato mesmo, a contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor lhe apresenta a sua imagem e a intima a assumí-la ou então a transformar-se” (2004, p. 65/1948, p. 129). Desse modo, se Sartre, ao longo da discussão

sobre Prosa e Poesia, apresenta a linguagem como um instrumento, possui como objetivo definir a Prosa como utilitária, para que dentro dessa perspectiva utilitarista da linguagem, o filósofo possa propor a finalidade da Prosa como a comunicação.

Se a “fala” possui como finalidade a comunicação, o que ocorre na Poesia é a recusa em comunicar. Em outras palavras, recusar a capacidade da linguagem em designar objetos por meio das palavras. Portanto, a impossibilidade de um engajamento poético reside no fato da Poesia não conseguir executar as mesmas características que compõe a finalidade da Prosa, a qual “designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (2004, p. 18/1948, p. 70). Se o prosador recusar o uso prosaico da linguagem, como faz o Poeta, recusa aquilo que há de mais comum à Prosa: a ação comunicativa. Não seria possível alcançar o engajamento, nem muito menos continuar a ser uma arte “significante”, pois implicaria na recusa da capacidade transitiva do signo, tornando a Prosa uma arte análoga à Poesia, quando deveria compreender somente a ação que tem como finalidade a comunicação.

Assim, a Prosa é engajada justamente por ser uma arte “significante”, pois entende que a linguagem é um salto em direção ao mundo, enquanto a Poesia e o conjunto das demais artes ‘não-significantes’ não conseguem dar esse salto “para além delas mesmas”, faltando-lhes a elas a capacidade de serem uma ação em direção ao mundo.

### **3. O escritor e a criação artística.**

Em *Por que escrever?*, tópico integrante de *Que é a Literatura?*, Sartre inicia a discussão sobre a criação artística à partir da perspectiva da Fenomenologia. Para o filósofo, a realidade humana é descrita a partir da capacidade da consciência humana de ser desvendante, o que significa que a consciência intencional do sujeito revela para ele as coisas do mundo, ou melhor, sua condição enquanto detector delas. O sujeito apreende que, a partir de algumas associações das coisas que desvenda, pode formar uma paisagem. Percebe também que pode apontar o que há e o que não há diante de seus olhos. Porém, o indivíduo tem consciência de que os objetos por ele percebidos continuam a existir independentemente de sua existência, por exemplo, a árvore e o rio que formam a paisagem que está diante de seus olhos não dependem dele para existir, estarão ali mesmo depois que ele se for embora.

Sartre denomina esse instante da percepção do sujeito, como o “reconhecimento” que o indivíduo tem de sua inessencialidade diante do mundo. Fato fundamental para que o sujeito desenvolva o desejo pela criação artística, porque quando os aspectos que compõe a paisagem por ele percebida são fixados numa tela ou num texto, todas as ordens e determinações da relação entre a árvore e o rio são possíveis graças ao seu ato de criação. Assim, através da arte o

Homem passa de detector do ser, para detentor (criador) do ser, ou melhor, antes o indivíduo era inessencial perante o ser, agora é essencial para sua existência. Para Sartre, o desejo de tornar-se essencial é somente alcançado a partir da criação artística (2004, p. 34/1948, p. 90).

Nesse sentido, é na procura pela essencialidade que o sujeito cria o processo de produção artística. Por decorrência disso, a arte se define como um processo de produção de coisas, que só podem existir a partir do sujeito (Homem) como criador. Mas, salienta Sartre, a arte extingue a inessencialidade humana diante do mundo, ao passo que agora é a obra de arte que se torna inessencialidade para o seu criador, pois a obra de arte é para os olhos do seu criador algo sempre inacabado, uma coisa sempre por fazer, tendo sempre um detalhe ou outro que ainda não foi dado. Por essa razão, a criação artística necessita do olhar alheio, já que a presença do outro atua como uma consciência desvendante para a obra ser essencial, ou seja, para ser terminada (2004, p. 35/1948, p. 91). Esse processo entre inessencial e essencial pela criação artística, não é apenas característica própria da Prosa (Literatura), mas um processo que é aplicável a qualquer arte em geral. Moutinho comenta (2009) que tanto o título do capítulo dessa obra de Sartre poderia ser reformulado, de “por que escrever?” para “por que criar?”, justamente porque ali o autor inicia o capítulo com a apresentação do ato de criação a partir de um aspecto do próprio Homem, a saber, o Homem como meio pelo qual as coisas se manifestam, e assim criador da arte em geral.

A fim de ilustrar sua tese sobre Literatura, Sartre toma como exemplo da criação artística o objeto literário, mas poderia aplicá-la a qualquer arte, pois a descrição do surgimento da criação artística é feita num plano universal aplicável a todas as artes. Procura mostrar na arte da escrita como é manifesta a dialética entre criador e espectador e ele assim define o ato de leitura:

Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e decepções; os leitores estão sempre adiante da frase que lêem, num futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra e forma horizonte móvel do objeto literário. (2004, p. 35-36/1948, p. 91-92)

Enquanto que, no ato de leitura realizado pelo próprio criador (escritor), ocorre o oposto:

[...] a operação de escrever comporta uma quase-leitura implícita que torna impossível a verdadeira leitura. Quando as palavras se formam sob a pena, o autor as vê sem dúvida, mas não da mesma maneira que o leitor, pois já as conhece antes de escrever; seu olhar não tem a função de despertar com leve toque as palavras adormecidas que aguardam ser lidas, [...] para onde quer que se volte, o escritor só encontra o seu saber, a sua vontade, os seus projetos, em suma, a si mesmo; nada atinge além da sua própria subjetividade; o objeto por ele criado está fora do seu alcance, ele não o cria para si. Quando se relê, já é tarde demais; a seus olhos, sua frase jamais será inteiramente uma coisa. (2004, p. 36/1948, p. 92)

A partir do que podemos ver acima, é possível concluir que a existência solitária do escritor resultaria num trabalho incompleto, que nunca chegaria a ser realizado. A relação entre

escritor e leitor torna-se um fato constitutivo do ato de criação, pois somente a interdependência entre escritor e leitor pode proporcionar o surgimento do objeto literário como pronto e acabado, uma vez que é a presença de um ser distinto do escritor, com um ato também distinto, que a obra literária (artística em geral) alcança sua conclusão.

Em *O imaginário*, Sartre faz algumas considerações a respeito da obra de arte. Sobre o retrato de Carlos VIII, lembra ele que não é somente um objeto como as coisas do mundo que são o que são, embora é claro ser possível observá-lo como um objeto. Entretanto, isso implica a impossibilidade da aparição do objeto estético, pois este está no plano transcendente, não no físico. O objeto estético encontra-se “no momento em que a consciência, operando uma conversão radical que supõe a nadificação do mundo, constituir-se-á ela própria como consciência imaginante” (1996, p. 245-246).

Por “consciência imaginante” compreende-se aquela que procura transcender-se, ir de encontro com algo externo, para além do objeto real que não é em nenhum momento dado para ela, mas somente visado como “consciência imaginante”. O retrato de Carlos VIII é apenas visado, avistado e apreendido como irreal para a “consciência imaginante”; portanto, o Carlos VIII que é apreendido na tela é dado como irreal, pois somente a partir do irreal é possível obter o objeto estético. A condição do ato de imaginar é descrita por Sartre como:

A totalidade do real, na medida em que é apreendida pela consciência como uma situação sintética para essa consciência, é o mundo. A condição para que uma consciência possa imaginar é, portanto, dupla: é preciso ao mesmo tempo que possa colocar o mundo em sua totalidade sintética e que possa colocar o objeto imaginado como fora de alcance em relação a esse conjunto sintético, ou seja, colocar o mundo como um nada em relação à imagem. (1996, p. 239)

Na passagem acima, o fator constituinte do ato de imaginar é a negação total do real, pois para que seja possível a consciência imaginante, esta tem que conter a capacidade de, ao mesmo tempo que capta o mundo real, ser também capaz de negá-lo. Nesse sentido, é estabelecida uma espécie de dialética entre real e irreal, colocando o objeto estético para além da percepção do mundo, como uma negação do mundo pela consciência imaginante. Para Sartre, a obra de arte é construída como negação total do real em irreal. O mundo de Hamlet descrito por Shakespeare, por exemplo, não pode ser encontrado ou sentido no plano real, mas somente no plano irreal.

Portanto, todas as palavras que são escritas por dado autor possuem sua existência apenas como “analogon” material, com a finalidade de ser, cujo conjunto de tons reais é que permite que o irreal seja manifestado. Em outras palavras, o autor faria uso do “analogon” para materializar sua imagem mental no romance, para que o leitor possa, através de um ato, imaterializar esse “analogon” no plano real, para materializá-lo no plano irreal, onde reside a consciência imaginante, e alcançar ali a beleza estética da obra. O ator que interpreta Hamlet no palco, por exemplo, está a utilizar seu corpo como um “analogon” dessa personagem imaginária:

Ele utiliza todos os seus sentimentos, suas forças, gestos, como *análogo* dos sentimentos e dos comportamentos de Hamlet. Mas, precisamente por esse motivo, irá irrealizá-los. *Ele vive inteiramente num mundo irreal*. E pouco importa se chora *realmente*, arrebatado por seu papel. Essas lágrimas, cuja origem já explicamos, ele as apreende – e o público com ele – como lágrimas de Hamlet, quer dizer, como *análogo* de lágrimas irrealis. [...] o ator é engolido, tragado pelo irreal. Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se irrealiza em seu personagem. (SARTRE, 1996, p. 249, grifo nosso)

Por essa razão, o ator no palco, ou as palavras nas páginas do romance, possuem a finalidade de construir um “analogon” material, para que possa ser apreendido por todos como imagem. Porém, a beleza estética da obra não pode ser alcançada (vista) a partir desse plano material, mas somente com a negação dessa imagem material, através da consciência imaginante como nadificação do mundo. Ao compreender o objeto estético como apenas possível no plano irreal, Sartre refuta o pensamento de Kant, que consiste em que a beleza da obra de arte seria semelhante à beleza natural, que primeiro existe para só depois ser vista.

Para Sartre, a obra de arte somente existe enquanto é vista; no caso da obra literária, enquanto é lida. O sujeito a desvenda para criar o mundo imaginário, para criar a própria obra literária de tal modo que, a partir da relação entre criador-espectador de *Que é a Literatura?* e da dialética entre real e irreal de *O imaginário*, torna-se impossível uma compreensão kantiana da obra de arte por Sartre. Ele assim o ilustra:

Ler um romance é tomar uma atividade geral de consciência: essa atitude parece-se grosseiramente como a do espectador que, no teatro, vê a cortina levantar-se. Prepara-se para descobrir todo um mundo, que não é o da percepção, mas também não é o das imagens mentais. Assistir a uma peça de teatro é apreender nos atores os personagens, nas árvores de papel, a floresta de *As you like it*. Ler é realizar nos signos o contato com o mundo irreal. Nesse mundo há plantas, animais, campos, cidades, homens: em primeiro lugar aqueles de que o livro trata e depois uma porção de outros que não são nomeados, mas que estão no fundo e dão espessura a esse mundo. (Por exemplo, num capítulo consagrado a um baile, todos os convidados do baile dos quais nada foi dito, mas que estão presentes de algum modo.) Esses seres concretos são objetos de meus pensamentos: sua existência irreal é correlativa às sínteses que eu opero guiado pelas palavras. (1996, p. 92)

Acima a leitura pode “parecer” uma síntese de percepção e criação, mas na verdade é desvendamento acompanhado de “criação”, porque não é no campo da percepção que está o objeto estético, e sim, no campo da consciência imaginante, ou seja, no “imaginário”. A leitura é uma *criação dirigida*, em que o autor guia o leitor, mas o leitor não apenas percorre o roteiro traçado pelo autor, como também vai mais além deste, para que seja alcançado o objeto estético e a conclusão da obra. Porém, para que a *criação dirigida* ocorra é necessária uma crença firme por parte do leitor, uma opção em acreditar totalmente na realidade imaginária, em outras palavras, uma doação de sua pessoa, de seus sentimentos, para a personagem. Diz-nos Sartre:

Raskolnikoff, como já disse, não passaria de uma sombra sem a mescla de repulsa e amizade que sinto por ele e que o faz viver. Mas, por uma inversão que é própria do objeto imaginário, não é sua conduta que provoca minha indignação ou minha estima, mas minha indignação, minha estima, que são consistência e objetividade aos seus comportamentos. [...] Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o

escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. (2004, p. 42/1948, p. 100)

Sartre descreve que leitura é ato de generosidade, pois não há nada que garanta a doação das emoções do leitor, a não ser sua própria generosidade em participar do empreendimento que é a conclusão da obra, isto é, o livro requisita a liberdade do leitor em um ato de confiança, em que “cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo” (2004, p. 46/1948, p. 105). A leitura é, então, uma decisão livre que cada um toma de forma independente, mas que tem como finalidade o mesmo objetivo que é conclusão da obra.

De acordo com Moutinho:

Daí por que a intervenção do público não é contingente, acessória; uma obra não começa existindo e só depois é vista, lida ou ouvida: ela só passa a *existir* pelo público, o público é chamado a fazê-la passar à objetividade *enquanto* obra de arte. [...] Ela não é aquele pedaço de pano emoldurado, pregado na parede, aquele livro físico, ela não é essa coisa real; ela só existe *enquanto* for vista ou lida, na medida do esforço do espectador ou do leitor: é o leitor que faz o fogo pegar. (2009, p. 304)

O escritor é impossibilitado de alcançar a “alegria estética” enquanto cria a obra e recorre à liberdade do leitor, para que este conclua sua obra. A “alegria estética” é indissociável da atividade de leitura, pois somente nela ocorre que o objeto criado seja dado como “objeto” a seu criador. O ato de escrever desvenda, ao mesmo tempo, o mundo e apela à liberdade do leitor, ou seja, recorrendo à liberdade de outros para se fazer reconhecer como essencial. Daí a pergunta feita por Sartre no início do capítulo: existe escolha mais profunda e comum a todos os autores? Pode ser respondida, como única motivação que guia todos os escritores, que é a liberdade.

Portanto, “quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, Homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas um único tema: a liberdade” (2004, p. 52/1948, p. 112). A liberdade não é somente requisitada para conclusão da obra, mas para além disso, na obra literária ela possui o papel de ser o tema central, pois o papel do escritor engajado é desvendar à humanidade sua liberdade, ou melhor, o ato do escritor tem sempre que representar a liberdade como fator constituinte do ser humano, pois o escritor, em alguns momentos da história, assume o papel de condenar a opressão do Homem pelo Homem, com a intenção de revelar a seus semelhantes que todos são livres e não devem se submeter à opressão.

Um livro tem a característica de revelar aos homens que a negação de sua liberdade não pode ser aceita de bom grado e, também, a de mostrar aos opressores sua condição de ser, de ser causador dessa negação. Para tal, Sartre utiliza o exemplo de um escritor negro norte-americano que, ao escrever sobre a recusa do direito de liberdade de sua raça por parte dos homens brancos, não pretende somente expor seu ódio a estes, mas fazer com que, a partir do ato de generosidade



de sua literatura, o leitor branco identifique-se como uma raça que sofre opressão e reconheça que a liberdade não é exclusiva de sua cor branca, mas pertencente e igual a todos os homens.

A literatura engajada tem a característica de revelar a liberdade não como um fundamento particular do sujeito, mas como o de todos os homens e, principalmente, a de levar a eles essa reflexão sobre sua condição humana e histórica, interligada (*situada*) à de toda a espécie humana. A respeito daquele exemplo de discriminação racial, em nota, o filósofo questiona a possibilidade da existência de algum bom romance que tenha sido escrito em prol da questão da opressão de negros, judeus, etc., e que, para ele, não há nenhum exemplo do tipo, e pensar na possibilidade da existência de um romance desses como resposta seria um erro, pois cairíamos em campo teórico abstrato. A discussão ocorre no plano de um fato reconhecido, o caso de um escritor específico, Richard Wright, escritor estadunidense negro que combateu o racismo por meio de suas obras literárias nos EUA dos anos 1920. Disso, Sartre conclui que a liberdade e o desvendamento da mesma sejam o tema e a finalidade da arte literária, e que um escritor não tem como realizar um bom romance senão escrevendo sobre a liberdade.

Sobre isso, Franklin Leopoldo e Silva comenta que o ato da leitura é também um gesto de produção de significação, uma vez que o leitor é uma consciência reflexiva que faz contato com a obra e acaba por também produzir sentido, significações, sobre a obra. Diz que o autor não pode agir sobre o leitor, mas este, ao aceitar o apelo do escritor, termina por realizar ação de produção de significação, que “pode se constituir como condição de outras ações” (2006a, p. 72). Dessa maneira, a relação entre tais liberdades constituiria uma espécie de subjetividade social, que não encerra nenhuma das liberdades subjetivas de cada um, “mas que nasceria deles, superando-os e conservando-os, numa retomada constante de coletividade de si mesma” (2006a, p. 73).

Assim, a obra literária é uma ação da qual nasce a reflexão social, por isso a necessidade de escritor e leitor não verem-na como algo cristalizado, nem tampouco a sociedade como algo definido em suas estruturas, como o escritor negro que não via a situação de seus semelhantes de cor como algo certo e definitivo, mas a observava com olhos críticos. A Literatura, no ato de sua efetivação, que é a dialética entre escritor e leitor, necessita aparecer como um despertar para a reflexão, para que indivíduos e sociedade percebam-se como uma questão permanente para si mesmos. E, ainda, que é a liberdade que os fundamenta ontologicamente que os impede de serem definidos e delimitados. Por isso o tema da Literatura não poderia ser outro que não a liberdade, porque a reflexão somente nasce nas subjetividades de sujeito e sociedade na (e por meio da) tomada de consciência de sua liberdade.

Por essa razão, diz Sartre, “a liberdade de escrever implica a liberdade do cidadão” (2004, p. 53/1948, p. 113). Isso significa que qualquer tentativa de coerção da liberdade do povo

impossibilita a relação entre escritor e leitor, pois esta relação é um jogo que somente pode ser jogado por jogadores livres, visto que uma liberdade tem de responder à outra, seja positivamente ou negativamente. O filósofo descreve o caso de Drieu la Rochelle que, aceitando o cargo dado pelo nazistas, escrevia várias críticas a seus compatriotas, embora não houvesse respostas a respeito de seus escritos, antes apenas o silêncio pairasse no ar. Seus artigos, antes magníficos, foram tomados, assim, pela amargura, pois o apelo à liberdade do leitor não era alcançado por, justamente, haver uma negação da liberdade que impedia esse diálogo entre os dois lados.

Desse modo, conclui Sartre, “não se escreve para escravos. A arte da Prosa é solidária com o único regime onde a Prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas” (2004, p. 53/1948, p. 114). Escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade, desejar que ela seja desvendada e comunicada à todos os homens. Assim, resta agora compreender como a liberdade e a Prosa estão associadas com a história, pois o desvendamento da liberdade não pode ser dado abstratamente, mas situado nela, dentro da história, de forma que haja uma comunicação entre os homens numa mesma época.

#### 4. A Prosa e a temporalidade do “presente”.

Sartre inicia a Parte Terceira de *Que é a Literatura?* com a seguinte questão: *Para quem se escreve?* A fim de responder à questão, Sartre realiza um trabalho de teor histórico a respeito do papel do escritor através dos séculos na França, procurando apresentar ao longo das épocas qual é a motivação que leva cada escritor a escrever. Entretanto, há dois objetivos que Sartre explora nesse capítulo. O primeiro é sobre o papel do escritor e a Literatura como situada dentro da história e do tempo presente de escritor e leitor. O segundo, podemos definir como a descrição mais clara, é sobre o que seria a literatura ideal a partir da hipótese de uma “sociedade sem classes”. Pretendemos elucidar estes dois aspectos ao longo deste presente tópico.

Para Sartre, a Literatura por volta do século XII era constituída do “clérigo letrado [que] escreve exclusivamente para outros clérigos” (2004, p. 67/1948, p. 130), pois a leitura era apenas um instrumento de conhecimento das Escrituras Sagradas e seus comentários. Dessa forma, o escritor se comprometia a escrever sobre Deus e a História Sagrada, possuindo apenas como leitores o público seletivo do clero. Durante esse século o escritor era engolido para dentro de um tempo espiritual, no qual a *situação* humana era irrelevante, pois o que importava de fato era a universalidade do Homem perante a eternidade do sagrado.

Já no século XVII francês, o escritor tinham como público os adeptos da ideologia e da concepção religiosa vigentes, os quais constituíam “uma fração da corte, do clero, da magistratura

e da burguesia rica” (2004, p. 69/1948, p. 134). Porém, o escritor ainda tinha que seguir um certo modelo para agradar seu seletto público, pois “uma obra de arte deve inspirar-se num modelo antigo” (2004, p. 71/1948, p. 136). Em suma, o passado torna-se um tempo eternizado, no qual os escritores vivem sob uma tradição que podemos chamar de classicista e vista como sendo um determinismo da Literatura, já que continua a reproduzir valores e sentidos literários do passado.

Como diz Sartre, sobre este período eles:

[confundem] o presente com o eterno e a historicidade com o tradicionalismo, quando a hierarquia de classes é tal que o público virtual nunca é mais amplo do que o público real, e quando cada leitor é, para o escritor, um crítico qualificado e um censor, quando o poder da ideologia religiosa e política é tão forte e as interdições tão rigorosas que não se trata, em caso algum, de descobrir novos territórios para o pensamento, mas apenas de dar forma as *lugares-communs* adotados pela elite. (2004, p. 71/1948, p. 138)

A Literatura do século XVII é puramente descritiva de si mesma, mas não no sentido de expressar vivências do autor e sim de representar uma imagem daquilo que a elite gostaria que fosse: homens com valores e virtudes seletas e universais. Escritores e leitores nesse período estavam em comunhão, o que ocasionava comodidade para o escritor, uma vez que escreviam somente a um único público. Sem haver contradição entre seus leitores, o escritor carece de um fator necessário à sua arte: *a contradição*. Assim, o escritor encontrava-se obrigado a escrever para a elite vigente, sem contestar o “motivo” central de sua escrita, mergulhada nas exigências de seu pequeno público e suprindo as exigências de seu tempo. Porém, a Literatura não assume papel central de “ação” por meio do desvendamento, senão que é a imagem de seu público a partir das exigências do mesmo, todavia sem ser capaz de desvendar seu tempo presente.

Sartre, ao chegar e narrar sua época, diz que “hoje consideramos a literatura e a escrita como direitos do Homem e, ao mesmo tempo, como meios de se comunicar com o Outro, quase tão naturais e espontâneos como a linguagem oral” (2004, p. 67/1948, p. 131), mas, até um certo momento da história humana, escrita e Literatura pertenciam apenas a clero e elite. Por isso, o filósofo diz que “o escritor só se interroga sobre sua missão nas épocas em que ela não está claramente definida e quando se vê obrigado a inventá-la ou reinventá-la, isto é, quando percebe, além dos leitores de elite, uma massa amorfa de leitores possíveis” (2004, p. 72/1948, p. 137).

Nos séculos passados, salienta Sartre, o escritor esteve preso a um público específico e não escrevia sobre os homens, nem para estes, pois sua preocupação permanecia preenchida pelo tradicionalismo da elite e por uma concepção religiosa esquecida do Homem e voltada a Deus e à Eternidade (eternidade em sentido divino, mas também no sentido de congelar o Homem em um reflexo perfeito e atemporal). Porém, no século XVIII, ocorre a ruína final da classe dominante francesa, compreendendo os limites do seu controle ideológico e ocasionando uma divisão da sociedade em dois lados opostos, o que permite ao escritor, pela primeira vez, como diz o autor, compreender o Homem para além das coisas sacras e do tempo eterno.

Só então, no século XVIII, com essa ruína das ideologias vigentes, o Homem começa a ser enxergado numa forma mais particular, em que tempo espiritual e Homem atemporal não são mais sólidos no altar do escritor. Já que descobre-se o “tempo presente” e uma vez que o público ganha expansão para além da elite, nesse momento o público passa a também se encontrar na sociedade em geral. Afirma Sartre que os escritores nesse período “decidem que o espiritual está na rua, na feira, no mercado, no tribunal, e que o problema não é desviar-se do plano temporal” (2004, p. 85/1948, p. 154), pois o “presente” não é mais um problema e o escritor não possui mais uma forma de escapar dele, havendo apenas um mergulho incessante no tempo “presente”, na *situação* histórica.

O Homem em Sartre tem como fundamento a liberdade, ela que é um fundamento sem fundamento, não podendo ser definida ou limitada por nada. Entretanto, essa liberdade está sempre situada dentro da história, o que posiciona o Homem (escritor) como um agente histórico dentro de seu tempo. Diante disso é que Sartre descreve que Richard Wright, aquele escritor negro que vivera em época de grande preconceito racial nos EUA, percebeu que havia, diante de sua posição como negro e escritor, a possibilidade exclusiva de escrever sobre negros e brancos a partir da perspectiva de um negro do Sul estadunidense. O que chama atenção em Wright é a divisão do seu público em dois pólos completamente opostos: o dos negros, no qual ele podia seguir sob o pretexto de escrever para ser “a consciência deles, e [que] o movimento pelo qual ele se eleva do nível imediato até a retomada reflexiva de sua condição é o movimento de toda a sua raça” (2004, p. 64/1948, p. 127); e o dos brancos, no qual procura “comprometê-los e fazer com que eles avaliem as suas responsabilidades, [e que] é preciso indigná-los e envergonhá-los” (2004, p. 64/1948, p. 128). Essa divisão possibilita algo mais do que apenas uma variação de público, visto que a contradição desses pólos faz Wright enxergar sua condição histórica e principalmente o limite sem limite da liberdade humana, em que esta não está presa dentro da visão que os brancos querem impor aos negros.

Nesse sentido, diz Sartre, “um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano reflexivo” (2004, p. 62/1948, p. 124), uma vez que a palavra possui a capacidade de tornar a fala um ato refletido, já que “uma coisa nomeada já não é inteiramente a mesma, perdeu sua inocência” (2004, p. 20/1948, p. 73). Daí que aquela conduta banal dos brancos sobre os negros, que antes passava despercebida, a partir de Wright passa a ser refletida, visto que suas obras revelarão aos leitores brancos as atrocidades de seus atos, além de, consequentemente, também aos negros que o leem as injustiças que são cometidas contra eles.

Por isso, Sartre ressalta que o papel do escritor é primeiramente revelar o mundo, e que a

escrita é uma conduta de “desvendamento”, como podemos ver abaixo:

[...] desde já podemos concluir que o escritor decidiu [escrever para] desvendar o mundo e especialmente o Homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, sua inteira responsabilidade. Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. (2004, p. 21/1948, p. 74)

No século XVII, o escritor pode sem dúvidas dirigir-se a alguma realidade atemporal, na qual segue uma concepção de Homem universal, que não pertence a nenhuma época específica, que somente reflete os desejos narcisistas da elite dominante. Contudo, mesmo que os ideais da elite sejam atemporais, emanam de dado tempo histórico, e o escritor está posto dentro de seu tempo, sujeito a escrever a esse público que é a elite e sobre o mundo em que se encontra, ou seja, sobre um mundo onde os valores humanos são tidos como universais e eternos. Não há como fugir da historicidade, pois a liberdade, que é o fundamento humano, esta interligada com a historicidade. Portanto, o escritor está sempre sujeito a escrever ao público que se mostrar presente, mesmo que tal público tenha uma concepção abstrata de Homem. Assim, a consciência do escritor não é de nenhuma forma uma afirmação de liberdade eterna (atemporal), já que ele tampouco paira acima da história, antes está engajado nela (2004, p. 57/1948, p. 118).

Sobre isso, conforme Moutinho (2009), a Prosa não será simplesmente uma linguagem pura em Sartre, mas sim, uma ação sobre o mundo, ação a respeito de um aspecto do mundo, visto que a estrutura ser-no-mundo é como correlato da linguagem. Não há linguagem sem estar em *situação* com o mundo. A Prosa é uma ação que se faz situada e a Literatura, em sua essência, possui a mesma característica de *ser-no-mundo* que o próprio mundo.

Sartre compreende a liberdade como sendo uma negatividade, porém, ela não pode ser negação de algo abstrato, mas concreto, que está neste mundo, onde escritor e leitor situados estão. E nisso a libertação que o livro propõe não está no plano abstrato, mas no da *situação* e das vivências que escritor e leitores compartilham. Por isso que Sartre vê com bons olhos a Richard Wright, porque diante da situação dos negros, este escolhe seu tema, a negação da liberdade aos negros, assim escolhendo também seu público, os negros, todavia, a causa do “tempo presente”, o escritor acaba por escrever para os dois públicos, brancos e negros, por serem homens que são companheiros duma mesma época e que, por este fator, percebe-se que a escrita é capaz de afetar as coisas do mundo no tempo “presente”, principalmente os homens e sua percepção do mundo.

A esta altura, temos de lembrar como Sartre concebe o termo “negatividade”. Vimos anteriormente que é a partir de um ato de negatividade que é possível a atividade de criação artística, entretanto, a negatividade à qual Sartre refere-se não possui esse mesmo sentido. Neste momento, o filósofo compreende “negatividade” como um espelho crítico, onde a obra literária

oferece ao leitor a possibilidade de negar a si mesmo e à sua vivência histórica, ou melhor, de olhar para si mesmo e colocar em questão seus próprios costumes e valores. Essa é a ideia de negatividade que Sartre procura expressar sobre liberdade e Literatura em *Para quem se escreve?*, por isso assume ali que o livro deve propor uma libertação concreta, que a partir de alguma causa particular do escritor, este deve propor a crítica (desvendamento) dessa causa, que não afetará a ele somente, mas também a seus contemporâneos, situados historicamente na mesma época.

Nas conferências denominadas *Em defesas dos intelectuais*, dadas entre setembro e outubro de 1965 no Japão, Sartre afirma novamente que o escritor, como qualquer outro ser, não pode esquivar-se da sua imersão no mundo. Assim, suas obras adquirem uma característica *universal singular*, uma vez que “a singularidade histórica de seu ser” e a “universalidade de seus olhares” (1994b, p. 62) são ambas as partes que formam o duplo movimento que chamamos de Literatura, pois esses dois aspectos são vivenciados pelo autor enquanto ser-no-mundo. Por estar consciente dessa condição ele é capaz de criar toda a riqueza e ambiguidade características da obra literária.

Quando Sartre cita Merleau-Ponty, nessas conferências, diz que *somos videntes porque somos visíveis*, implicando que somos formados pelo mundo como videntes, o que sugere também que nos apresentamos como visíveis ao mundo, uma vez que haveria uma ligação da nossa existência com esse mundo que se deixa ver. E de tal modo que nosso aparecimento no mundo constitui nosso nascimento em um plano temporal, que nos é dado por ele (mundo), no qual somos sujeitos às condições históricas como: “filho do homem, filho de pequeno-burguês intelectual, filho de família –, um destino geral (destino de classe, destino de família, destino histórico)” (1994b, p. 62). O conceito de *universal singular* significa que aparecemos diante desse universo que nos faz e introduz num projeto de negar a ele próprio, como processo de manifestação de nossa interioridade que se dá acompanhada de sua introdução ao exterior, isto é, em seu ser-no-mundo.

O *universal singular* é o que forma a Literatura, diz Sartre, pois a condição humana é a unidade do mundo, visto que se faz num processo de intersubjetividade um duplo movimento de introdução do sujeito no mundo e negação do mesmo. Isso se reflete como liberdade, condição mesma do sujeito de estar sempre a realizar-se como projeto. Na linguagem fenomenológica, é no processo de intersubjetividade que me percebo como formado por minha interioridade e meu exterior, que sou capaz de apreender minha condição na forma da Literatura. Visto que o objeto desta será o ser-no-mundo “enquanto é *vivido* pelo escritor” (1994b, p. 63), pois o escritor deste tempo se encarregará de revelar em sua obra os acontecimentos deste tempo, o que é próprio da sua condição humana. Como destaca Sartre:

O objeto literário deve testemunhar o paradoxo que é o Homem no mundo, não lhe dando conhecimento sobre *os* homens (o que faria de seu autor um psicólogo amador, um sociólogo amador, etc.), mas objetivando e subjetivando simultaneamente o ser-no-mundo, *neste*-mundo, como relação constitutiva e indivisível de todos com tudo e com

todos. (1994b, p. 65)

Sobre isso, comenta Franklin Leopoldo e Silva (2006a) que não podemos também encarar a concepção de liberdade do escritor como limitada à história por um meio-termo relativista, mas compreender que, em Sartre, a liberdade do sujeito é um absoluto e seus atos são determinados primeiramente pela liberdade. Portanto, devemos aceitar a liberdade como um princípio absoluto que perpassa toda a história, porque mesmo que o sujeito esteja mergulhado entre os anos e as circunstâncias históricas que lhe envolvem, não é capaz de perder o absoluto da livre decisão. A liberdade não é em nenhum caso relativa à história, uma vez que cada ato que acompanha o sujeito numa singularidade histórica possui suas especificidades da ocasião particular, mas não deixa para trás a liberdade como um absoluto.

Diante disso, podemos interpretar o discurso de Sartre sobre Brice-Parain, ao dizer que palavras são como “pistolas carregadas” e, quando disparadas, atingem seu alvo no centro, como que tendo o escritor consciência de sua *situação* histórica e contingente. Assim, não é um atirador às cegas que não visualiza o alvo, mas como quem tem seu alvo bem diante dos olhos e, quando decide escrever (atirar), sabe precisamente sobre o que escreve, já que é uma decisão livre dentro da situação histórica em que se encontra, aquela que deseja desvendar. Então, em cada palavra escrita, desvenda o mundo e também engaja-se um pouco mais nele, já que é uma característica essencial e necessária da liberdade estar em *situação*. Descrever a situação não seria um ataque à liberdade, apenas uma decorrência natural e própria desta, onde o ato do escritor é por si mesmo ação singular, que se constitui como movimento de desvendamento, não somente singularidade presa numa particularidade histórica, mas além disso um ato em relação com a história geral.

De acordo com Silva:

[...] não pode ser um particular no sentido da lógica analítica, mas deve fazer-se singular, isto é, uma expressão do universal particularmente modalizada. Isso significa que o sujeito singular expressa o universal que o constitui quando faz da tarefa da expressão um modelo de totalização subjetiva. Trata-se de uma visão dialética da história pessoal e das relações que essa história mantém com as condições objetivas da história geral. (2006b, p. 157-158)

Porque o escritor está “engajado na mesma aventura que os seus leitores e situado, com eles, numa coletividade sem divisões, o escrito, ao falar deles, falaria de si mesmo e, ao falar de si mesmo, falaria deles” (SARTRE, 2004, p. 118/1948, p. 194). Thana Mara de Souza acrescenta que o fundamento do engajamento sartriano está “nesse desvendamento do Homem para os outros homens”(2008, p. 52), na relação do Homem referir-se a algo exterior a si, a fim de comunicar, através da linguagem, a *situação*, dele e do mundo.

Podemos concluir, aqui, que o conflito entre dois públicos que é retratado por Sartre, a partir de sua retrospectiva do escritor francês através dos séculos, tem como objetivo não apenas

mostrar as opressões de grupo sobre o outro, mas ainda a “característica essencial e necessária da liberdade, o fato de *ser situada*” (2004, p. 113/1948, p. 188), o que implica que na Literatura a relação entre as liberdades de escritor e leitor será uma tentativa de elucidar a liberdade absoluta e situada historicamente dentro dos conflitos que o povo vivencia. Entretanto, as diferentes formas de opressões são meios que obscurecem a visão dos homens sobre sua liberdade, o que também ocorre com os autores, que acabam por desconhecer esta essência da Literatura. Essência de ser um desvendamento da liberdade com o objetivo de alcançar uma reflexão geral, reflexão de todos os homens sobre sua condição, mas algo não facilmente alcançado dentro de uma sociedade de classes. A conclusão é que a ideia de Literatura é histórica, já que dependente unicamente da *situação* do escritor dentro da sociedade (mundo), da relação que estabelece com o público leitor, e do assunto que pretende escrever (mesmo que o tema único da Literatura seja a liberdade, há assuntos singulares e históricos que a exploram, a exemplo de luta de classes, racismo, guerra, ocupação nazista, etc.). Tal como diz Sartre, “não se pode escrever sem público e sem mito – sem um determinado público criado pelas circunstâncias históricas, sem um determinado mito do que seja a Literatura, que depende, em larga medida, das exigências desse público” (2004, p. 113/1948, p. 187).

Porém, esta compreensão da Literatura, como fruto da história, abre caminho para Sartre trabalhar, nas últimas páginas de *Para quem se escreve?*, a ideia de Literatura “pura”, ou melhor, a compreensão hipotética de como esta seria em seu grau mais alto, em que não alcançaria somente dado tema referente a uma classe, seja dominante ou oprimida, mas a sociedade na sua totalidade. Em nota, ele declara que não há exemplos históricos de boa Literatura que tenha sido escrita para apoiar um regime opressor, e que somente podemos pensar tal coisa de forma hipotética, porém, dentro dos fatos concretos só se acham exemplos de boa Literatura sobre a causa dos oprimidos (2004/1948, Parte Segunda, Nota 3).

Para que possamos interpretar esta passagem a respeito de uma Literatura “pura”, devemos compreender estas duas definições de Literatura dadas por Sartre, como seguem.

Primeira definição:

Digo que a Literatura de uma determinada época é alienada quando não atingiu a consciência explícita da sua autonomia e se submete aos poderes temporais ou a uma ideologia, isto é, quando a considera a si mesma como meio e não como fim incondicionado. (2004, p. 114-115/1948, p. 190)

Segunda definição:

Digo que uma Literatura é abstrata quando ainda não adquiriu a visão plena da sua essência, quando estabeleceu apenas o princípio da sua autonomia formal e considera indiferente o tema da obra. (2004, p. 115/1948, p. 190)

Diante destas definições, Sartre argumenta que a Literatura se classificaria em: concreta e



alienada no século XII; negativa abstrata no XVIII; e no XIX estaria em declínio para o que, no começo do XX, seria sua negação absoluta. Mas o fator principal que perpassa esses períodos é que a Literatura, que deveria ser um ato para todos os homens, tornou-se sempre ato para um determinado grupo de homens, uma dada classe social, nunca alcançando qualquer universalidade concreta, mas sempre uma universalidade abstrata. Isso porque a “luta de classes” sempre havia de impossibilitar o que aquela possibilita. Assim, a ideia de uma Literatura pura reside, então, na noção de sociedade “sem classes”, para que, por exemplo, Richard Wright não estivesse limitado somente ao tempo “presente”, em que a questão dos negros estava em pauta nos EUA, mas a sociedade em que vivia já teria de ter consciência de si mesma como igualitária, em que o conflito entre lados opostos fosse inexistente.

Para Figurelli, o termo “société sans classes” possui clara conotação marxista, mas Sartre não tem o objetivo de trabalhar nenhuma posição marxista em seu ensaio, portanto enganar-se-ia o leitor que acreditasse que essa sociedade sem classes seja referência direta ao Marxismo, pois “a Literatura, sonhada por Sartre, numa sociedade sem classes, tem muito pouco em comum com a prática literária que obedecia aos rígidos preceitos do Realismo Socialista, em vigor na União Soviética sob o jugo do Estalinismo” (1987, p. 99). Isso fica claro, segundo Figurelli, logo no prefácio de *Que é a Literatura?*, quando o filósofo expressa que “Se quereis vos engajar, escreve um jovem imbecil, por que esperais para vos inscrever no P.C.?” (2004, p. 7/1948, p. 57), tema que retomaria posteriormente na Parte Quarta dessa mesma obra. De acordo com Sartre:

Apenas nessa sociedade o escritor poderia perceber que não há diferença alguma entre o seu *tema* e seu *público*. Pois o tema da Literatura sempre foi o Homem no mundo. Apenas ocorreu que, enquanto o público virtual permanecia como um mar sombrio em torno da pequena praia luminosa do público real, o escritor corria o risco de confundir os interesses e as preocupações do Homem com os de um pequeno grupo mais favorecido. Mas se o público se identificasse com o universal concreto, é realmente sobre a totalidade humana que o escritor deveria escrever. (2004, p. 117-118/1948, p. 194)

Nesse sentido, a Literatura na sociedade “sem classes” assumiria o papel de ser o meio por onde seus membros tomariam consciência de sua *situação*, olhando para si mesmos de modo reflexivo, pois a Literatura seria ali um ato livre oferecido ao livre julgamento de todos, já que não haveria uma ditadura impedindo-a de alcançar a totalidade humana à qual o escritor deve escrever e, também, não haveria nenhuma causa particular que faria com que ele escrevesse para um grupo específico de homens. Assim, a liberdade dos dois, escritor e leitor, se encontrariam sem qualquer empecilho, possibilitando à Literatura se manifestar da maneira mais adequada possível, uma vez que quando subjetividade individual e exigências coletivas estão em conformidade, a Literatura consegue escrever do universal concreto para o universal concreto.

Em outras palavras, não haveria dissociação entre exigências subjetivas e coletivas, uma

sociedade em que as ideias do indivíduo e as da sociedade se correspondem de maneira livre, sem oposição. Por isso, diz Sartre, “que se trata de uma utopia: é impossível conceber esta sociedade, mas não dispomos de nenhum meio prático de realizá-la” (2004, p. 120/1948, p. 197). Porém, há ainda a necessidade do escritor escrever, salienta Sartre, pois mesmo que as condições para essa sociedade não estejam disponíveis, ainda é preciso escrever visando tal sociedade utópica.

A utopia descrita por Sartre nos apresenta a dois aspectos fundamentais da Literatura Engajada. O primeiro é que a Literatura na história aparece sempre em meio a condições não favoráveis, às quais a sociedade está sujeita, como as “lutas de classes” que impossibilitam ao escritor alcançar um público universal concreto, mas somente a uma parte dele, devido a esses conflitos, pois o tema e os públicos são distintos numa sociedade de classes. O segundo é que a experiência negativa da Literatura abarca algo essencial da liberdade humana, a noção de *projeto*, em que a ideia de Literatura pura com um público universal concreto será sempre um projeto a ser alcançado pelo escritor. Em suas palavras, Sartre descreve que:

Todo projeto humano recorta um certo futuro, por definição: se resolvo semear, projeto um ano inteiro de expectativa adiante de mim; se me caso, minha decisão subitamente faz ressaltar diante de mim a minha vida inteira; se me lanço na política, hipoteco um futuro que se estenderá para além da minha morte. (2004, p. 114/1948, p. 193)

Essa mesma necessidade de criar um projeto ocorre com o escritor e, assim, a sociedade utópica é um *projeto*, que o escritor visa como modelo para sua literatura e, mesmo que não o alcance, ele sempre estará ali sendo visado por aquele. Para Franklin Leopoldo e Silva, “o engajamento deve ser pensado a partir de tudo que nos falta para realizar a ideia de Literatura e a ideia de sociedade, num regime de reciprocidade definido pela liberdade” (2006a, p. 72). Porque a liberdade humana existe acompanhada da inexistência de uma pré-determinação da condição humana, ou seja, “o Homem é originariamente liberdade, e posto que liberdade é escolha originária, isto é, invenção simultânea do ato, do critério, do valor e da finalidade, esse começo radical que em cada ato define o sujeito como projeto de si mesmo (Para-Si)” (2006a, p. 74).

Nesse sentido, a liberdade é então contingência absoluta que não pode ser limitada a uma definição e o Homem nunca será como as coisas do mundo (Em-Si), mas sempre como um *vir-à-ser*, um constante movimento em direção a um *projeto* (essência). Por essa razão, uma literatura utópica pode, sim, motivar uma conduta, pois o escritor não deve simplesmente escrever sobre o “presente”, de maneira descritiva e aceitando as condições sociais que aparecem-lhe, mas deve, em última instância, fazer uma literatura crítica da *situação*, almejando uma mudança futura. Em outras palavras, o escritor (Homem livre) projeta uma imagem utópica de como deveria ser a realidade e escreve com a pretensão de alcançá-la, mesmo que seja apenas uma ideia inalcançável. Trata-se de um correlato da condição humana, pois o Homem, que está submetido a sempre ser

um *vir-a-ser*, cria um *projeto* de como gostaria de ser. Com isso, parte em busca deste como uma maneira de conseguir alcançar *ser*, ou seja, alcançar uma essência, mesmo sendo sonho impossível ao Homem ainda a caminho nessa direção projetada. A Literatura possui a mesma característica, pois ainda que a sociedade sem classes seja um sonho impossível, o escritor escreve na busca de o alcançar.

Por fim, é possível concluir que a literatura sartriana está estabelecida sob a característica de colocar a si mesma em questão e à situação histórica na qual foi criada, pois Sartre comenta em determinado momento que a Literatura é naturalmente revolucionária, visto que almeja o fim da exploração do Homem pelo Homem. Em suas palavras, Sartre diz que:

[...] as liberdades necessárias que a Literatura exige não se distinguem das liberdades políticas que o cidadão quer conquistar, [e] basta ao escritor explorar a essência arbitrária da sua arte e fazer-se intérprete das exigências formais, para se tornar revolucionário: a Literatura é naturalmente revolucionária [...] o que reivindica é muito diferente dessas liberdades abstratas: almeja a maioria material de sua existência, e, mais profundamente, mais obscuramente também, o fim da exploração do Homem pelo Homem. [...] essas reivindicações são homogêneas àquelas colocadas pela arte de escrever, concebida como fenômeno histórico e concreto, isto é, como apelo singular e datado que um Homem, aceitando historicizar-se, lança a propósito do Homem em sua totalidade, a todos os homens de sua época. (2004, p. 94/1948, p. 164)

A Literatura tem como objetivo um *projeto* de si mesma, o que a torna uma experiência negativa de si mesma, visto que não consegue alcançar seu projeto dentro da sociedade de classes. Em meio a isso, o apelo à liberdade do leitor a transforma em consciência reflexiva da realidade, pois diante de uma sociedade que se metamorfoseia sem parar, o apelo produz significações que colocam, tanto o leitor em questão para si mesmo, quanto a sociedade como uma questão para ele. “Em suma, a Literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente” (2004, p. 120/1948, p. 196).

## CAPÍTULO II

### 1. Literatura e Filosofia

Na Parte Quarta de *Que é a Literatura?*, Sartre faz algumas considerações a respeito de seu estilo literário, descrevendo-o como *literatura de situação*. A literatura de situação é caracterizada pelo direcionamento do olhar do escritor e do público para o tempo *presente*, salienta Sartre, pois a partir dos anos 1930, com a crise mundial junto ao avanço do Nazismo na Europa e a Guerra Civil Espanhola, não era mais possível ignorar a condição histórica que acompanhava o Homem enquanto ser situado dentro do mundo. Sobre isso, Sartre comenta que:

[...] a historicidade refluíu sobre nós; em tudo o que tocávamos, no ar que respirávamos, na página que líamos, naquela que escrevíamos, no próprio amor, [e] descobríamos algo como um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e transitório. (2004, p. 158/1948, p. 243)

A presença da guerra no cotidiano transforma a percepção do Homem em uma relação com o “tempo presente”, pois o *presente* que antes se esvaía despercebido, agora passava a ser tomado como o absoluto da condição humana. Antes disso, os romances descreviam as viagens magníficas do turismo de luxo, que predominava no período entre as duas guerras mundiais, o que já não aparece como algo digno da atenção de escritores e público, pois, lembra Sartre, diante do conflito que invadia todo o território europeu e a França, o único assunto que escritores e leitores estavam interessados era no destino incerto de seu país. Assim ele o descrevia:

O próprio destino das nossas obras estava ligado ao destino da França em perigo: os nossos antecessores escreviam para almas desocupadas, mas, para o público a que nos iríamos dirigir, as férias tinham terminado: era um público formado de homens da nossa espécie que, como nós, aguardavam a guerra e a morte. A esses leitores sem horas de lazer, incessantemente absorvidos por uma só preocupação, um único assunto podia interessar: era, sobre a guerra, sobre a sua morte que tínhamos de escrever. Brutalmente reintegrados à História, éramos acudados a fazer uma literatura de historicidade. (2004, p. 159/1948, p. 244-245)

A guerra e a ocupação nazista na França contribuíram para o descobrimento de uma nova forma de absoluto, um absoluto no interior da relatividade histórica do sujeito. Como efeito disso, a Literatura deixava de ser aquela de noções universais, verdades eternas, testemunhos oniscientes, para ser uma *literatura da práxis*: “a práxis como ação na história e sobre a história” (2004, p. 176/1948, p. 265). As personagens passam a ser mergulhadas na ação, sem nenhum destino que as defina, situadas dentro da própria historicidade delas mesmas, voltadas a escolher dentro da relatividade da situação em que se encontram, pois é dentro dessa incompreensível contingência histórica que escritor/leitor estão submersos. Sartre prossegue:

Uma vez *situados*, os únicos romances que poderíamos escrever, eram romances de *situação*, sem narradores internos, nem testemunhas oniscientes; em suma, se quiséssemos dar conta da nossa época, devíamos fazer passar a técnica romanesca da

mecânica newtoniana para a relatividade generalizada. (2004, p. 165/1948, p. 252-253)

Sobre isso, lembra Franklin Leopoldo e Silva, “Sartre entende que sua geração redescobre a função da Literatura quando se dá conta daquilo que deve falar, isto é, essa redescoberta é o encontro do tema, e tal encontro se dá por via de uma reincorporação violenta da consciência na História” (2004, p. 21). Quando o escritor encontra a necessidade de escrever sobre a sua visão de mundo, a *práxis* de sua consciência enquanto consciência da historicidade, a Literatura inicia uma relação com a realidade, “o que recoloca a prática literária como uma *ação na história*, entendida como uma síntese entre o irreduzível e o relativo, entre ‘o absoluto moral e metafísico’ e a contingência histórica” (2004, p. 22).

A condição do sujeito enquanto *ser-no-mundo* implica necessariamente estar em *situação*, ou seja, sempre no interior da História com suas possibilidades completamente correlacionadas com a relatividade histórica. A História não é apenas o meio pelo qual transcorre a vida humana. Em verdade, é nela que a subjetividade humana e sua intersubjetividade se realizam, uma vez que é ali que o sujeito está posto a escolher e agir, enquanto ser individual e social. Afinal, para Sartre, o absoluto não pode ser algo que transcende a situação, mas ela própria enquanto portadora do absoluto (tempo presente), isto é, este é a característica primeira daquela como sua singularidade, a de cada Homem atravessar a situação histórica.

É em momentos de crise social que o indivíduo tem compreensão do absoluto como o “tempo presente”, pois aquela o empurra para dentro de sua própria situação, mostrando-lhe que não há como fugir à sua época. A Segunda Guerra Mundial assume essa função para Sartre e seus contemporâneos, pois “o presente deixa de ser aquele instante de passagem fugaz, [...] ele se apresenta antes como a ocasião da inquietude e da perplexidade, que são maneiras pelas quais a atualidade se prolonga na consciência” (SILVA, 2004, p. 22-23).

Se “a relatividade da situação vivida está ligada à irreduzibilidade da consciência, e essa irreduzibilidade é simplesmente o absoluto a partir do qual cada consciência escolhe, e age, a partir dessa opção, no plano imanente de uma história” (SILVA, 2004, p. 23), isso implica que a Filosofia também não pode ser mais pensada de maneira abstrata, mas de forma concreta na História. Sobre isso, comenta Sartre que “a metafísica não é mais uma discussão estéril sobre noções abstratas que escapam à experiência, mas um esforço vivo para abranger, a partir de dentro, a condição humana em sua totalidade” (2004, p. 164/1948, p. 251), permitindo que as mesmas discussões que são tratadas no plano da reflexão filosófica, possam ser vivenciadas no da experiência ficcional do romance, por exemplo.

Para Prado Jr, essa relação que é estabelecida entre Filosofia e Literatura por Sartre, com a descoberta da historicidade, não pode ser interpretada de maneira errônea, confundindo a ambas

como artes idênticas, mas de perceber “uma Filosofia que seja capaz de exprimir a experiência mais concreta e de valorizar uma Literatura que nos permita ver melhor a nós mesmos e ao mundo presente” (2005b, p. 9). Ele compreende que Sartre, nesse momento de guerra, procura “encontrar, na Filosofia, obras como as de Husserl, que nos levam para além da Epistemologia e nos permitem redescobrir ‘o mundo dos artistas e dos profetas: assustador, hostil, perigoso, com portos seguros de dádiva e de amor’” (2005b, p. 9). Prado Jr diz que, na Literatura, Sartre procura por romances que apresentem um uso considerável de contradição e contingência histórica, para que possa suprir as necessidades que seu tempo exige, pois a guerra empurrou o Homem “a repensar a relação entre essência e fato, entre Filosofia e Política, entre Filosofia e Literatura, e nos mesmos o Homem é aquilo que faz na sua contingente situação presente” (2005b, p. 15).

Porém, o problema que percorre essa relação entre Filosofia e Literatura, ao longo da História da Filosofia, iniciada com Platão a expulsar os poetas do reino da Filosofia (*República*, 594a-b), está na forma com que cada uma utiliza a linguagem. Em geral, caracteriza-se a distinção dessas duas linguagens do seguinte modo: que a preocupação da linguagem filosófica consiste em alcançar clareza e distinção, de maneira que consiga descrever com precisão as noções com que trabalha; enquanto que a Literatura é estruturada dentro do plano do ambíguo, pois não há na linguagem literária a preocupação técnica por termos que procurem uma clareza objetiva.

Em *Os romances de Sartre*, Maurice Blanchot comenta que mesmo o “romance de tese”, por mais honesto que possa ser, ainda caminha pela ficção e não pode explicar o real sem mergulhar dentro do irreal e da ambiguidade. Portanto, um romance em si mesmo pode carregar toda uma gama de “teses” e ideias que o autor almeje expressar para conseguir alcançar atenção do leitor, já que o leitor procura conseguir distração a partir das páginas da obra. Mas para Blanchot, isso não significa que seja um romance de tese ou filosófico, visto que “obra de ficção nada tem a ver com honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando” (2011, p. 201); ou seja, a obra literária deixa de trabalhar clareza e exatidão para fazê-lo numa realidade que é o “deslizamento entre o que é e o que não é” (2011, p. 201), pois sua verdade é um pacto com a ilusão. Em outra passagem, ele diz que:

A Arte Literária é ambígua. Isto significa que nenhuma das suas exigências pode excluir a exigência oposta, e sim, ao contrário, quanto mais elas se opõem, mais se atraem. É por isso também que nenhuma situação literária está definitivamente regulada. A Literatura é feita de palavras, essas palavras produzem uma transmutação contínua do real em irreal e do irreal em real: elas aspiram os acontecimentos, os detalhes verdadeiros, as coisas tangíveis, e os projetam num conjunto imaginário e, ao mesmo tempo, realizam esse imaginário, dando-o como real. (2011, p. 204)

Essa atividade de irreal em real e vice-versa, da Arte Literária, proporciona ao leitor uma oportunidade de vivenciar algo que não conhecia, porque a ficção guarda uma possibilidade de experiência reveladora diferente da filosófica, com a qual não pode ser confundida. O momento

histórico de Sartre é marcado pelo encontro dos projetos filosófico e literário em um idêntico propósito, o do drama da existência, o que faz com que as mesmas questões apareçam de formas diferentes em poemas, romances, teatro, ensaios e textos filosóficos. Assim, argumenta Blanchot, o que ocorre especificamente em Sartre é o “encontro num só Homem de um filósofo e um literato” (2011, p. 204), o que possibilita que Filosofia e Literatura encontrem-se nele, pois não há como ausentar-se por completo o Sartre filósofo quando escreve romances do Sartre romancista a compor ensaios filosóficos, razão porque seus pensamentos são semelhantes em ambas as artes.

Em *Ética e literatura em Sartre*, Franklin Leopoldo e Silva vai um pouco mais além do que Blanchot em sua compreensão da relação Filosofia e Literatura em Sartre. Mostra que neste há uma *vizinhaça comunicante* entre ambas as artes, ou seja, passagem interna duma arte a outra, e estabelecida como uma necessidade mútua, onde uma precisa da outra para alcançar seus próprios objetivos separadamente. Segundo ele, a ontologia fenomenológica sartriana realiza um exame diferente da “natureza” humana, pois esta filosofia existencial não contém um lugar para abstração e, quando nega a “anterioridade da essência, não poderia o Existencialismo manter a prioridade do universal abstrato” (2004, p. 17), pois ao afirmar que a existência precede a essência, Sartre coloca uma questão mais complexa para o Homem, já que o define como um ser em eterno *vir-a-ser*.

Essa afirmação sartriana carrega teor interrogativo, salienta Silva (2004), e que possui duas razões fundamentais dentro do plano filosófico sartriano. A primeira é a de que o Homem seria uma questão permanente para si mesmo, não podendo tomar-se sua *definição* como início ou fim da Filosofia, já que esta seria sempre e continuamente um questionar da ordem humana, pois o Homem sempre será algo inacabado, por fazer. A segunda é que a realidade humana que Sartre propõe no Existencialismo é a de que tudo está no mundo em relação ao Homem, ou seja, que qualquer aspecto da realidade só ganha significado quando relacionado com projetos humanos.

No momento em que a preocupação filosófica volta-se à ação humana enquanto fator histórico, a comunicação entre Filosofia e Literatura acontece porque coincide que o drama existencial abordado em ambas é o mesmo, pois não se trata mais da busca por personagens com destinos ou essências determinadas por forças transcendentais, mas pela mesma liberdade que fundamenta ontologicamente o Homem na Filosofia. Dado isso, o termo *vizinhaça comunicante* somente é possível graças aos limites a que as duas expressões estão submetidas, uma vez que a reflexão filosófica, por mais que possa fazer-se concreta, ainda não consegue alcançar as situações particulares da realidade vivida. Assim, devido ao limite da linguagem filosófica, não podendo alcançar a particularidade da vivência humana, abre-se o caminho para que a Literatura complete o trabalho de descrever a condição humana, pois a linguagem ficcional é capaz de obter tal

particularidade da experiência humana, a partir da ambiguidade característica de sua forma de escrita, onde o escritor “deve compartilhar com a sua personagem a opacidade que, em cada situação, se interpõe entre a consciência e a realidade, entre a consciência subjetiva e o outro, entre o sujeito e si-mesmo” (SILVA, 2004, p. 19).

Assim, as linguagens filosófica e ficcional estabelecem comunicação em Sartre, na medida em que procuram suprir as diferenças uma da outra, numa espécie de companheirismo, criando a *passagem interna* entre o concreto universal da Filosofia e o singular particular da Literatura. Porém, isso ainda não significa em momento algum que, em Sartre, Literatura seja Filosofia, ou o inverso. Contudo, diante da Segunda Guerra Mundial, e a ocupação nazista, a preocupação do escritor assumirá também a postura de procurar descrever a condição humana, que a Filosofia tratará no plano da reflexão, cabendo à Literatura tratar a condição humana em suas particularidades, as “experiências fictícias e concretas que são os romances” (2004, p. 165/1948, p. 251).

## 2. Filosofia

Se a filosofia sartriana não pode ser compreendida como Metafísica no sentido tradicional do termo, voltada a algo abstrato, a noção de *consciência* também não pode exercer simples função de “representação”, ou seja, que ter consciência de algo é ter-lhe uma “representação” ou “cópia” armazenada na subjetividade, pensado-a como se fosse mera caixa de conteúdo. Tal compreensão de consciência como “caixa de conteúdos” não pode ser concebida na Filosofia de Sartre, pois implicaria anular a relação básica desta, a relação entre sujeito e objeto (mundo). A consciência na filosofia existencial sartriana assume o papel de uma atividade, mais especificamente a de “saída de si”, em que a consciência é caracterizada como: *consciência de alguma coisa*.

Em *Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: intencionalidade* (1939), Sartre apresenta esse pensamento a partir de uma crítica às teorias clássicas de consciência, às quais denomina de “filosofia alimentar”, a “ingerir” para dentro da consciência as coisas do mundo, compreendendo a consciência como uma entidade “faminta” que só se contentaria estando de estômago cheio. Em suas palavras, ele descreve que o *espírito-aranha* “atraía as coisas para sua teia, cobria-as com uma baba branca e lentamente as degludia, reduzindo-as à sua própria substância” (2005d, p. 55), a partir de três pilas: assimilação, unificação e identificação. A crítica de Sartre consiste em que, para resolver o problema entre consciência e conteúdo, há primeiro que se realizar uma purificação da consciência, o esvaziamento da mesma, ou seja, expulsar todos os conteúdos do mundo exterior que até então eram armazenados em seu interior.

Para Sartre, consciência e objeto são coisas distintas, por isso a necessidade de purificação da consciência, já que não haveria como duas coisas distintas coexistirem juntas num mesmo



“recipiente”. Na Fenomenologia de Husserl, a noção de *intencionalidade* da consciência permite sem problemas a dissociação desses dois seres, pois caracteriza consciência como “necessidade da [própria] consciência de existir como consciência de outra coisa a não ser ela mesma” (2005d, p. 57). A intencionalidade possibilita a existência de um sujeito que percebe e uma coisa percebida, consciência e objeto, uma vez que, na Fenomenologia intencional, “consciência” é estar “perto da árvore e no entanto fora dela, pois ela me escapa e me rechaça e não posso me perder nela assim, como ela não pode se diluir em mim: fora dela, fora de mim” (2005d, p. 56). Consciência, então, é explodir em direção a alguma coisa, estar livre “da intimidade gástrica para fugir, ao longe, para além de si, em direção ao que não é si mesmo” (2005d, p. 56), pois com a intencionalidade a consciência torna-se vazia, um nada absoluto, já que para ser consciência necessita estar num movimento de saída de si mesma.

Em *O ser e o nada*, ele explora novamente essa purificação da consciência com o propósito de estabelecer sua estrutura. Assim, Sartre volta a definir que toda consciência é consciência de alguma coisa, isto é, “significa que não há consciência que não seja posicionamento de um objeto transcendente, ou, se preferirmos, que a consciência não tem ‘conteúdo’” (2014, p. 22/1943, p. 17). Com efeito, ela não pode ser tomada como um modo particular de conhecimento ou sentido interno, mas deve ser compreendida como dimensão do ser transfenomenal do sujeito, pois toda *intenção* que há numa consciência posicional do sujeito está voltada ao exterior, ou seja, “todas as minhas atividades judicativas ou práticas, toda minha afetividade do momento, transcendem-se, visam a mesa e nela se absorvem” (2014, p. 22/1943, p. 17).

Dentro da descrição da estrutura da consciência cognoscente, Sartre coloca que esta possui a condição necessária e suficiente para conhecer-se a si mesma enquanto consciência do objeto, uma vez que “se minha consciência não fosse consciência de ser consciência de mesa, seria consciência desta mesa sem ser consciente de sê-lo, ou, se preferirmos, uma consciência ignorante de si, uma consciência inconsciente – o que é absurdo” (2014, p. 23/1943, p. 18). Assim, para que ela seja, tem de necessariamente ser capaz de ter consciência posicional de si mesma, a partir duma consciência refletida, pois no ato de reflexão ela volta-se para si mesma, como consciência de ser consciência do objeto visado.

Para Moutinho, em Sartre a consciência “está voltada para o objeto, não para si mesma, isto é, ela é consciência do objeto. Entretanto, essa consciência mesma, sem duplicação, sem que eu me imagine ser dois, essa consciência única que está voltada para o objeto é consciente de si” (1995, p. 47-48). Desse modo, não é somente consciência de percepção objetal (consciência que percebe o objeto), mas também efetua tal percepção em apenas um ato, ou seja, consciente de si mesma, enquanto translúcida. “Faz parte de sua natureza ser translúcida, visando o objeto [ela] é

consciente de visar o objeto” (1995, p. 48).

Sartre procura apresentar a consciência como reverso do que se revela na Ontologia. Da mesma forma que o Homem não tem uma essência definida antes de sua existência, a consciência também não é primeiro consciência para depois sê-lo de algo. Pelo contrário, primeiro existe e se faz no mesmo instante de ser consciência de algo. Assim, como no Homem é sua existência que implica sua essência, na consciência é a existência desta que explica-lhe a maneira de ser. Daí que:

A consciência (de) prazer é constitutiva do prazer, como sendo o modo mesmo de existência, matéria de que é feito e não uma forma que se impusesse posteriormente a uma matéria hedonista. O prazer não pode existir “antes” da consciência de prazer – sequer em forma de virtualidade, potência. (2014, p. 26/1943, p. 21)

Logo, compreender que há na consciência uma qualidade semi-inconsciente, a existir antes da consciência objetual, implicaria dizê-la existente “antes” de ela ser intencional, algo para Sartre inconcebível. Então, não devemos entender consciência (de) si como ato, mas plenitude de existência, consciência que o é de ponta a ponta, pois *ser consciência* é sua própria maneira de *ser* (é no próprio ato da intencionalidade que a consciência torna-se o que é, consciência).

Sartre descreve-a melhor, quando explica o *cogito pré-reflexivo*, no seguinte exemplo:

Se conto os cigarros desta cigarreira, sinto a revelação de uma propriedade objetiva do grupo de cigarros: *são doze*. Esta propriedade aparece à minha consciência como propriedade existente no mundo. Posso perfeitamente não ter qualquer consciência posicional de contar cigarros. Não me “conheço como contador”. [...] [Mas] no momento em que estes cigarros se revelam a mim como sendo doze, tenho consciência não-tética da minha consciência aditiva. Como efeito, se me perguntam “o que está fazendo?”, responderei logo: “contando”; e esta resposta não remete somente à consciência instantânea que posso alcançar pela reflexão, mas àquelas que passaram sem ter sido objeto de reflexão, àquelas que são para sempre irrefletidas (*irréfléchies*) no meu passado imediato. (2014, p. 24/1943, p. 19)

Conforme Moutinho, se a consciência sofreu uma purificação, então, não é permitido que haja nada dentro dela e a opacidade característica do objeto não existe na consciência (1995, p. 49). Logo, o que encontramos na consciência é um fluxo, fluxo de consciências em que uma dá lugar a outra constantemente. O ato aditivo que o sujeito exerce ao contar cigarros possui várias *consciências irrefletidas*, não percebidas no presente imediato, mas que somente aparecem no passado imediato, dentro do fluxo de consciência, enquanto não-posicionais (não-téticas) do ato aditivo de contar 1, 2, 3, 4..., até chegar ao número específico, no caso doze de cigarros.

Entretanto, nas consciências irrefletidas o “Eu” não aparece ao sujeito, pois são dadas a ele sempre como não-posicionais de si mesmas. Em *A transcendência do ego*, Sartre descreve muito bem essa característica de a consciência irrefletida não conter o “Eu”:

Por exemplo, eu estava absorvido um pouco antes em minha leitura. Eu vou procurar me lembrar das circunstâncias de minha leitura, minhas atitudes, as linhas que lia. Eu vou desta maneira ressuscitar não apenas estes detalhes exteriores, mas uma certa espessura da consciência irrefletida, já que os objetos não puderam ser percebidos senão por meio *dessa* consciência e que eles lhe permanecem relativos. Essa consciência, não é necessário a colocar como objeto de minha reflexão, é necessário, ao contrário,

que eu dirija minha atenção para os objetos ressuscitados, mas *sem a perder de vista*, mantendo com ela um tipo de cumplicidade e inventariando seu conteúdo de modo não-posicional. O resultado não é duvidoso: enquanto eu lia, havia consciência *do* livro, *do* herói do romance, mas o *Eu* não habitava esta consciência, ela era apenas consciência do objeto e consciência não-posicional dela mesma. Esses resultados tomados não-téticamente fazem com que eu possa agora fazer deles o objeto de uma tese e declarar: não havia *Eu* na consciência irrefletida. (1994a, p. 192)

A consciência irrefletida enquanto não-posicional é desprovida da capacidade de voltar-se para si mesma e, com isso, não há nela um “Eu”. A consciência irrefletida seria apenas uma consciência de percepção, mas que não é consciente posicional de sê-lo. Já a consciência reflexiva é consciente de seu ato de percepção, que aparece como refletido, isto é, a consciência irrefletida aparece para a reflexão como refletida e consciente de si, visto que “no ato de reflexão (*réflexion*), emito juízo sobre a consciência refletida, envergonho-me ou me orgulho dela, aceito-a ou a recuso, etc.” (2014, p. 24/1943, p. 19).

Sendo assim, a resposta à pergunta “O que você está fazendo?”, deveria ter o acréscimo do “Eu” de “Eu estou contando e são doze cigarros!”, pois o sujeito na consciência refletida tem consciência posicional do ato que está praticando, enquanto que na irrefletida não a tem. Esse “Eu” revelado na resposta contém também a unificação de todas as consciências irrefletidas, por haver na consciência refletida também a irrefletida, pois “toda consciência posicional do objeto é ao mesmo tempo não-posicional de si” (2014, p. 24/1943, p. 19). Isso implica que na resposta “são doze cigarros” não está em jogo somente o “Eu” como consciência refletida, mas a unificação de todas as irrefletidas, a partir da adição que estava sendo efetuada de forma não-posicional no fluxo da consciência, ou seja, que a consciência refletida é posicional de si mesma, contendo o “Eu” que é ausente na não-posicional, contendo ainda as irrefletidas do ato aditivo que possibilitam a reflexão de que “são doze” cigarros na carteira.

Então, não é a consciência refletida que torna a reflexão possível, mas sim a irrefletida é que é o *cogito pré-reflexivo*, pois é esta que dá origem ao “eu penso” cartesiano, ou melhor, ela é que é a condição de possibilidade do “Eu” da consciência a partir da reflexão. É somente através da reflexão da consciência irrefletida que alcanço o “Eu”, ou ainda, aquela *consciência do ato aditivo* que passava despercebida a mim (como não-posicional) é constituinte da consciência reflexiva de haver doze cigarros na carteira. Isso torna secundária a consciência posicional dos objetos em relação à não-posicional (irrefletida) destes.

Segundo Katherine Morris, essa é passagem confusa entre os comentadores de Sartre e há a possibilidade de existir outra interpretação, pois pode-se interpretá-la como “não que a consciência não-posicional da consciência é um pré-requisito para a reflexão, mas que a consciência posicional de objetos é um pré-requisito para a reflexão” (2009, p. 100), o que significaria, então, uma mudança na afirmação de Sartre de que é a *consciência não-reflexiva que torna*

a *reflexão possível*, para a de que é a consciência de objetos outros que a torna possível (2009, p. 99). Mas tal mudança não implicaria a existência de interpretação errônea do *cogito pré-reflexivo*, muito menos a forma de compreender o exemplo de contar cigarros. Assim, tanto a leitura de que é a consciência irrefletida que possibilita o “Eu” a partir da reflexão, quanto a de que é a consciência posicional de objetos que é pré-requisito à reflexão, estariam corretas diante de Sartre.

Diante disso, ficaremos com a posição de que a consciência irrefletida é o pré-requisito à reflexão e ao “Eu” (consciência refletida), pois Sartre afirma que “a consciência não-tética de contar é a condição mesma da minha atividade aditiva” (2014, p. 24/1943, p. 19), o que implica não haver a possibilidade da consciência de doze cigarros dentro da carteira sem a consciência irrefletida desse ato aditivo. Por fim, a estrutura da consciência não pode ser pensada de forma separada do mundo, já que a consciência é pura intencionalidade que se resume como consciência “de algo”. Dizer que contar é ter consciência de contar, implica dizer que ela enquanto reveladora do objeto o é também de si mesma, pois o próprio ato de percepção do objeto confere a ela a qualidade de ser consciência de percepção, ou seja, que em um ato a consciência faz um lance duplo, em que se define como consciência de percepção e como percepção mesma. Assim, a translucidez da consciência é uma característica de sua própria maneira de ser.

### 3. Ser *Em-Si* e ser *Para-Si*

Se a consciência é definida como consciência de “alguma coisa”, ela possui assim a necessidade de ser intuição reveladora de algo que não seja ela mesma. Para Sartre, “o ser que a consciência implica é o ser desta mesa, deste maço de cigarros, desta lâmpada, do mundo em geral” (2014, p. 35/1943, p. 29), isto é, ser que não possui existência somente quando revelado pela consciência, mas que existe antes mesmo desta o revelar.

Para o filósofo, este ser é o *ser-em-si*. Este é um ser que é inexplicável pela criação, logo a concepção criacionista que parte da ideia de um deus, como meio de possibilidade do fenômeno do *ser* no mundo, não é cabível para Sartre. Daí que pensar-se o Criacionismo como fonte de existência do *Em-Si* implica em acobertamento da concepção real deste ser, pois estaríamos sugerindo ao ser do *Em-Si* uma noção de passividade diante da atividade de um criador. Porém, o *ser-em-si* não possuiria essa necessidade de ser inferido a partir de um agente criativo, visto ser o que *é em si mesmo*. Isso não significa que o *Em-Si* seja causa de si mesmo, como a consciência, mas o que ocorre no *ser-em-si* é que não se constitui como revelação a *si*, e sim, como o *ser que é*. Logo, ele simplesmente é aquilo que é, sem nenhuma implicação anterior ou posterior a seu ser.

Assim, o *Em-Si* não pode conter nenhum pingão de passividade, nem atividade, pois só “existe atividade quando um ser consciente dispõe de meios com vistas a um fim” (2014, p.

38/1943, p. 31), uma vez que tanto atividade como passividade são instrumentos de conduta, a saber, conduta humana. O *Em-Si* não é análogo a “consciência”, no sentido de “ser consciente de si mesmo”, visto que isso implicaria ainda na capacidade de opor seu interior ao exterior, como o *ser-para-si*, que possui a capacidade de ser e não ser o que é. Pelo contrário, o *Em-Si* é, em suma, o ser que é o que é. As três definições do *ser-em-si* dadas por Sartre são: ser que *é*, ser que *é-em-si*, e ser que *é-o-que-é*. Todas bem sucintas e diretas ao definir o *Em-Si*, pois como elas próprias dizem “ele simplesmente *é*”, o fundamento principal de seu ser, sua característica de pleno em si mesmo e residir numa espécie de princípio de identidade, sem poder ser outra coisa que não o que é.

Em termos da descrição dessa definição, Sartre é bem breve sobre o *ser-em-si*, entretanto, quando se divisa sua proposta de descrever o mundo a partir da liberdade do Homem (*Para-Si*), essa pequena definição torna-se fundamental, pois não há como o *ser-em-si* possuir característica interrogativa, já que não é capaz de carregar característica afirmativa nem negativa. Assim, ele não é capaz de interrogar-se a respeito do ser. Logo, a capacidade interrogativa somente é possível ao *ser-para-si* e é com ela que podemos chegar à causa da origem do nada no mundo.

Sobre a atitude interrogativa do Homem, Sartre dá o seguinte exemplo:

Uma rachadura geológica, uma tempestade, não destroem – ou, ao menos, não destroem *diretamente*: apenas modificam a distribuição das massas de seres. Depois da tempestade, não há menos que antes: há *outra coisa*. Até essa expressão é imprópria, porque, para colocar a alteridade, falta um testemunho capaz de reter de alguma maneira o passado e o compará-lo ao presente sob forma do *já não*. (2014, p. 48/1943, p. 42)

Dessa passagem, cabe dizer que a capacidade de reconhecer a destruição, causada por algum fenômeno natural ou pelo próprio Homem, só pode ser exercida por este, enquanto testemunha de tal fato, pois constatar a destruição implica em compreensão *pré-judicativa* do nada, que somente é possível ao ser do *Para-Si*. O Homem é o único ser capaz de captar o não-ser do ser, não no sentido de que o ser das coisas contenha a qualidade de não-ser (já que elas *são o que são*), mas porque ele possui a capacidade de comparar o que era com o que é agora.

A interrogação é utilizada como exemplo por Sartre. A partir dela o filósofo descreve o processo humano de introdução do *nada* no mundo, “a relação de limitação individualizadora que o Homem mantém com um ser, sobre o fundo primeiro de sua relação com o ser, [que] faz chegar a esse ser a fragilidade enquanto aparição de uma possibilidade permanente de não-ser”, em que ele assume sobre a realidade humana como que uma atitude de possibilidade de não-ser, e é “o Homem que torna as cidades preciosas e toma um conjunto de medidas de proteção quanto a elas. Somente por causa dessas medidas é que um sismo ou erupção vulcânica podem destruir as cidades ou construções” (2014, p. 49/1943, p. 43). Assim, a fragilidade ou o não-ser são impressos pelo Homem no ser, como no exemplo anterior, em que não é a rachadura geológica que é a expressão do não-ser, mas o é a atitude interrogativa humana sobre este evento natural, a

partir dessa sua capacidade de comparar o antes com o depois do fato geológico, sendo capaz então, com isso, de introduzir a negatividade naquela paisagem.

Em *O imaginário*, Sartre descreve que uma criação artística somente é possível graças à capacidade humana de *nadificar* o mundo, pois é a partir desta característica que podemos criar o plano irreal com a negação do real:

A condição para que uma consciência possa imaginar é, portanto, dupla: é preciso ao mesmo tempo que possa colocar o mundo em sua totalidade sintética e que possa colocar o objeto imaginado como fora de alcance em relação a esse conjunto sintético, ou seja, colocar o mundo como um nada em relação à imagem. (1996, p. 239)

Em suma, a investigação de Sartre sobre a interrogação mostra a impossibilidade de existência do não-ser nas coisas do mundo, mas que esta aparece no mundo a partir da atitude específica de interrogação que o Homem faz diante do mundo. Em outras palavras, essa atitude humana de interrogação é o que introduz o nada no mundo.

A concepção fenomenológica do *nada* em Heidegger, salienta Sartre, apresenta uma realidade humana capaz de exprimir inúmeras atitudes de “compreensão” desse nada, entre elas a concepção heideggeriana de *Dasein*, que é a possibilidade permanente de o ser encontrar-se frente ao nada e descobri-lo como fenômeno. Para Heidegger, essa condição é própria do surgimento do mundo, realizada por um ato que o transcende, efetuado a partir do *Daisen*.

Em suas palavras, Sartre descreve essa concepção heideggeriana:

O Homem se anuncia a si do outro lado do mundo, e volta a se interiorizar a partir do horizonte: o Homem é “um ser das lonjuras”. É no movimento de interiorização que atravessa todo o ser que o ser surge e se organiza como mundo, sem que haja prioridade do movimento sobre o mundo ou do mundo sobre o movimento. Mas esta aparição do si-mesmo para além do mundo, quer dizer, além da totalidade do real é uma emergência da “realidade humana” no nada. É somente no nada que pode ser transcendido o ser. Ao mesmo tempo, o ser se organiza em mundo do ponto de vista do transmundano, o que significa que a realidade humana surge como emergência do ser no não-ser e, por outro lado, que o mundo se acha “em suspenso” no nada. A angústia é a descoberta desta dupla e perpétua nadificação. (2014, p. 59-60/1943, p. 52)

Essa compreensão de Heidegger, lembra Sartre, mostra justamente que a apreensão do mundo não pode ser dada sem a nadificação do mesmo e, também, que o nada está na origem do juízo negativo, visto que ele próprio também é negação e, assim, “o nada não pode ser nada, a menos que se nadifique expressamente como nada do mundo; quer dizer, que, na sua nadificação, dirige-se expressamente a este mundo de modo a se constituir como negação do mundo” (2014, p. 60/1943, p. 53). Heidegger obteve grandes conquistas na elucidação do nada, entretanto, ao descrever o *Dasein* com termos positivos não obteve tantos avanços, comenta Sartre, pois não houve uma preocupação em fundamentar esta atitude de “negação” em um ser negativo.

Dessa forma, em Sartre, o ser pelo qual o nada vem ao mundo adquire a característica ontológica de ser capaz de nadificar seu próprio ser, a significar que o *ser-para-si* é completamente diferente do *Em-Si*, já que por ser capaz de se nadificar não contém passividade em si mesmo e

nem ser inalterado perante o Nada, como é o *sem-si*. Sendo assim a característica ontológica do Homem que permite-lhe ser capaz de realizar sua própria nadificação é a liberdade. A condição humana constitui-se como *ser-livre*, propriedade que não é específica da essência do Homem, pois esta está ausente dele e “a liberdade humana precede a essência do Homem e torna-a possível: a essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade” (2014, p. 68/1943, p. 59-60).

O Homem não é estruturado por nenhuma essência interna e determinante. Permanece, assim, ontologicamente negativa a determinação da liberdade, uma vez que qualquer tentativa de determiná-la implicará em total indeterminação, pois liberdade é indeterminação absoluta. Então, o *ser-para-si* é o ser pelo qual o nada vem ao mundo, ser em que seu próprio ser está em questão, visto ter a liberdade por fundamento ontológico, pois “é na angústia que o Homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão” (2014, p. 72/1943, p. 63). Diante disso, para melhor compreender o *Para-Si* é necessário elucidar a *angústia*, visto ser conceito essencial ao entendimento da liberdade humana.

#### 4. Angústia e liberdade

O conceito de angústia tem grande importância dentro da compreensão de liberdade em Sartre, pois é somente a partir dela que a consciência se faz “consciência de existir em liberdade”. Para compreendê-la, um exame da distinção entre medo e angústia é fundamental. Sartre parte dessa distinção realizada por Kierkegaard, em que a angústia se caracterizaria pelo angustiar-se diante de si mesmo, enquanto o medo o seria de algo exterior.

O exemplo da vertigem, descrito por Sartre em *O ser e o nada*, consiste em que a situação ameaçadora de cair é repelida constantemente através das várias condutas que aparecem a mim como possibilidades tanto positivas quanto negativas. A fim de evitar a tragédia de cair precipício abaixo, o indivíduo procura evitar as possibilidades que mais se aproximam da fatalidade, por exemplo, evitar proximidade da borda e não pisar em certos cantos para não facilitar a queda. Entretanto, a consciência dessa situação somente torna-se angustiante para o próprio sujeito, pois a conduta que aparece-lhe como possibilidade é um possível essencialmente dele mesmo, ou seja, o de um ser cuja existência funda-se no e do Nada absoluto (a liberdade), nada podendo garantir-lhe que manterá aquele possível, isto é, “Nada” pode garantir que ele não escolherá a fatalidade.

O medo não pode se encaixar nessa descrição, pois a situação que provoca medo é uma ameaça que foge ao ser do sujeito, é-lhe externa e não depende dele. Para ser mais exato, o medo tem por fundamento o desconforto de situações exteriores e toda sensação que é percebida como medo tem suas razões sustentadas a partir de algo “fora” do sujeito, coisas que aparecem-lhe

irrefletidas, dadas como percepções imediatas de coisas do mundo. Na angústia ocorre o oposto, visto que a apreensão é tida como reflexiva, ou seja, a angústia vem de dentro do sujeito, da consciência que o indivíduo tem de sua indeterminação diante das situações mundanas.

Segundo Sartre, “a armação de artilharia que precede um ataque pode provocar medo no soldado que sofre um bombardeio, mas a angústia começará quando ele tenta prever as ações contra o bombardeio e se pergunta se poderá ‘suportar’” (2014, p. 73/1943, p. 63). Assim, é diante da indeterminação, que o Nada como fundamento ontológico reserva para o sujeito, que este sofre a apreensão da angústia, diante da consciência reflexiva de que seu devir aparece como não-necessário, pois é somente algo no plano do possível, do contingente. Como ressalta Sartre:

[...] encontro-me decerto já no devir, e é em direção àquele que serei em instantes, ao dobrar o curso do caminho, que me dirijo com todas as minhas forças – e, nesse sentido, existe já uma relação entre meu ser futuro e meu ser presente. Mas no miolo desta relação, deslizou um nada: não sou agora do que serei. Segundo, porque o que sou não fundamenta o que serei. Por fim, porque nenhum existente atual pode determinar rigorosamente o que hei de ser. Contudo, como já sou o que serei (senão não estaria disposto a ser isso ou aquilo), *sou o que serei à maneira de não sê-lo*. (2014, p. 75/1943, p. 66-67)

Então, a angústia aparece como o próprio devir do sujeito, porém à maneira de ser *não-ser* este devir, já que está sempre como “projeto” de vir-a-ser. A falta de uma essência é o fator chave da angústia, pois vive a contradição de ser e não ser. Nesse exemplo há angústia ante o futuro, mas Sartre ainda descreve outro tipo, angustiar-se ante o passado. Cita a atitude de um viciado em jogo de cartas, decidido que “não jogará mais”, mas que diante da mesa de jogo apreende essa regra imposta a si mesmo como angústia, percebendo que a máxima criada está ultrapassada ante sua consciência, uma vez que a regra aparece somente como uma das possibilidades de jogar ou não jogar, postas diante do Nada que lhe constitui. Por isso, diz Sartre ao comentá-lo, “estou só, desnudo, tal como diante da tentação do jogo, na véspera e, depois de erguer pacientemente barreiras e muros e me enfiado no círculo mágico de uma decisão, percebo com angústia, que nada me impede de jogar” (2014, p. 77/1943, p. 68).

O sujeito, enquanto *ser-para-si*, fundado na liberdade como Nada absoluto, percebe que o passado que procura eternizar para determinar suas ações, aparece-lhe somente na condição de não mais ser esse passado de boas decisões que ele é. Assim, ao utilizar os exemplos da vertigem e do jogador de cartas, Sartre mostra não haver espaço para um determinismo dentro da estrutura ontológica do *Para-Si* (Homem), uma vez que a própria angústia é como consciência da liberdade, consciência de que sua determinação de *ser-livre* significa constante indeterminação, ou como Sartre resume, “o Eu que sou depende em si mesmo do Eu que ainda não sou, na medida exata em que o Eu que ainda não sou independe do Eu que sou” (2014, p. 76/1943, p. 67). Então, não haveria uma dependência de meu passado a meu presente ou deste a meu futuro, pois eles são



separados por um Nada que fundamenta seu ser. Sartre prossegue:

Na angústia frente ao projeto único e inicial que constitui meu ser, todas as barreiras, todos os parapeitos desabam, nadificados pela consciência de minha liberdade: não tenho nem posso ter qualquer valor a recorrer contra o fato de que sou eu quem mantém os valores no ser; nada pode me proteger de mim mesmo; separado do mundo e de minha essência por esse nada que sou, tenho de realizar o sentido do mundo e de minha essência: eu decido, sozinho, injustificável e sem desculpas. (2014, p. 83/1943, p. 73)

Diante do fato de que a angústia é a forma da estrutura permanente de apreensão da liberdade, Sartre interroga-se sobre ser a angústia um fenômeno raro. Ora, o que a possibilitaria ser esse fenômeno raro da afetividade humana, quando a estrutura da realidade humana se dá como liberdade e a angústia é a consciência desta? O filósofo, como visto anteriormente, já havia determinado que a distinção entre medo e angústia ocorre nos planos da reflexão e do irrefletido, pois sendo reflexiva, a angústia se diferencia do medo, que é irrefletido. Afirma que a *consciência do Homem em ação é consciência irrefletida*, e assim, quando o alarme do despertador apita pela manhã, remete à “minha” condição de possibilidade em levantar e ir à faculdade. Todavia, levantar da cama, tomar banho e ir à faculdade ocorrem como ato imediato no plano irrefletido, pois no mundo imediato a ação é feita sem se a pensar ou levantar-se questões sobre atitudes cotidianas: “minha possibilidade de ir ou não à faculdade”. Então, a constatação angustiante da liberdade somente aparece no plano da reflexão, quando me questiono que Nada pode exigir de mim a realização daquele possível que se me aparece. Em outras palavras, é porque o Homem não vive constantemente em reflexão que a angústia é descrita como um fenômeno raro.

Sartre, como exemplo, diz que “para que minha liberdade venha a se angustiar com este livro que escrevo, é preciso que ele apareça em sua relação comigo, ou seja, que eu descubra, por um lado, minha essência como aquilo que fui” (2014, p. 81/1943, p. 72) *querer escrever este livro*. Isso significa que ele reconhece o Nada que separa sua essência deste “querer escrever este livro” e que descobre a “possibilidade permanente de abandonar o livro como condição mesma da possibilidade de escrevê-lo”, pois a angústia é a captação de sua liberdade como destruidora do que ele é (querer escrever o livro), tanto no presente quanto no futuro, ou seja, que pode muito bem não escrever, ao mesmo tempo que tenho a possibilidade de querer escrevê-lo. A angústia aparece sempre como apreensão reflexiva de sua liberdade, o questionar de suas obrigações no mundo imediato, revelando a consciência de que “eu” sou o fundamento dos valores que “são meus” fundamentos, ou seja, enquanto ser que possui sua essência separada pelo Nada, só nele está contida a possibilidade indeterminada de vir a realizar a construção ou não do livro.

Assim, a angústia somente é revelada quando há reflexão das ações humanas passadas pelo plano irrefletido. Porém, salienta Sartre, há também condutas realizadas a respeito da própria angústia, denominadas *condutas de fuga*. Em suma, a conduta de fuga visa suprimir a característica

fundamental do *Para-Si*, aplicando a ele as características determinadas das coisas (*ser-em-si*), na expectativa de propor uma espécie de “natureza essencial” que determine ou justifique todos os atos do sujeito, unificando de forma positiva seu passado e futuro, antes opostos entre si por possuírem uma liberdade nãdificadora. A *fuga* é uma atitude que procura propor justificativas aos valores que fundamentam o ser ou, ainda, negar a própria consciência de sua liberdade. Todavia, para que seja possível a existência dessa conduta de fuga da angústia, é necessário que o sujeito tenha completa consciência desta e que dela fogue, que a própria consciência tenha consciência da capacidade de negar a si própria, capacidade que Sartre denomina *atitude de má-fé*, atitude original em que o Homem tem de colocar o seu próprio ser em questão (negar a si próprio).

## 5. Mentira e *má-fé*

“O ser humano não é somente o ser pelo qual se revelam negatividades no mundo, mas também o que pode tomar atitudes negativas com relação a si” (2014, p. 91/1943, p. 81). *Má-fé* é a atitude singular que permite o *Para-Si* ser capaz de negar a si mesmo, ou seja, o modo específico que o Homem possui de negar a própria realidade humana. Como ponto de partida para elucidar esse conceito, Sartre esclarece a diferença entre *má-fé* e mentira, pois o senso comum adota a *má-fé*, erroneamente, como o mentir para si mesmo, mentira sem mentiroso. Entretanto, a estrutura da mentira não pode comportar a ideia de mentir para si mesmo, uma vez que a atitude negativa da mentira recai sobre um transcendente, algum acontecimento no mundo, fora do indivíduo.

A diferença fundamental entre mentira e *má-fé* é estabelecida, então, pelo fato de que “o mentiroso pretende enganar e não tentar dissimular essa intenção ou mascarar a translucidez da consciência” (2014, p. 93/1943, p. 82), isto é, quando o sujeito utiliza de uma atitude mentirosa, pondo em jogo afirmação que pode ser verdadeira ou não, mas em relação a outro indivíduo, um fato exterior à consciência. Assim, o mentiroso está num jogo entre enganado e enganador, em que ele distorce ou esconde um fato de outrem, sem que este fato seja realmente negado para si mesmo, já que está fora da consciência, transcende-a. Daí que, para Sartre, a mentira:

Presume minha existência, a existência do outro, minha existência para o outro e a existência do outro para mim. Assim, não há dificuldade em conceber o mentiroso fazendo com toda lucidez o projeto da mentira, dono da inteira compreensão da mentira e da verdade que altera. Basta que uma opacidade de princípio disfarce suas intenções para o outro, e este possa tomar a mentira por verdade. Pela mentira, a consciência afirma existir por natureza como oculta ao outro, utiliza em proveito próprio a dualidade ontológica do Eu e do Eu do outro. (2014, p. 94/1943, p. 83)

A *má-fé* comporta de maneira apenas aparente a estrutura da mentira, com a diferença de que não há um ato transcendente naquela como há nesta, pois como explica Sartre, “na *má-fé* eu mesmo escondo a verdade de mim mesmo” (2014, p. 94/1943, p. 83), não existindo a dualidade

engano-enganador, já que nunca nada pode ser oculto de e a si próprio. Logo, não é possível compreender a má-fé como uma espécie de mentira que o próprio sujeito faz a si mesmo, mas como o ato íntimo da própria consciência de auto-enganar-se, embora consciente de si mesma ao fazê-lo. A má-fé é o próprio estado da consciência de auto-colocar-se em má-fé, uma consciência refletida de si mesma, como no ato de contar, onde há a necessidade posicional de ter consciência de se estar contando, ou seja, *para contar é preciso ter consciência do ato de contar*. Sartre acrescenta que:

[...] é da própria natureza da consciência existir “em círculo”. O que se pode exprimir assim: toda existência consciente existe como consciência de existir. Compreendemos agora por que a consciência primeira de consciência não é posicional: identifica-se com a consciência da qual é consciência. (2014, p. 25/1943, p. 20)

Assim, a própria estrutura da consciência enquanto translúcida não possibilita à *má-fé* a proeza de não ser consciente de si mesma nessa atitude de má-fé, pois:

[...] com efeito, se tento deliberada e cinicamente mentir a mim mesmo, fracasso completamente: a mentira retrocede e desmorona ante o olhar; fica arruinada, *por trás*, pela própria consciência de mentir-me, que se constitui implacavelmente mais aquém de meu projeto como sua condição mesma. (2014, p. 95/1943, p. 84)

A respeito disso, Franklin Leopoldo e Silva afirma que “a consciência teria que se repartir em duas para que a má-fé pudesse ser comparada à mentira” (2004, p. 160). Isso implicaria em colocar-me a mim mesmo como projeto de outro em meu lugar, criar uma personagem que, embora fosse eu mesmo, não ver-me-ia como o sendo. Nessa situação imaginária doutro *Eu*, em nenhum momento eu mesmo estaria ciente da conduta de minha personagem imaginária, logo não há como isso ser aplicável à *má-fé*, pois a unidade da consciência implica que o sujeito sempre sabe de si, mesmo que este saber seja negação de sua própria consciência. Quanto à capacidade da consciência negar a si mesma, Silva diz que “é de certa maneira natural que se queira explicar essa conduta [a má-fé] pela mentira e, assim, pela dualidade que na mentira sempre está presente, entre quem engana e quem é enganado” (2004, p. 160). Porém, ambas diferem completamente e, má-fé é conduta do ser em relação a si mesmo, uma omissão (que não o é de fato) auto-aplicada.

Sartre prossegue, realizando, num primeiro momento, uma investigação epistemológica da *má-fé*, ali encontrando-se sua necessidade de refutar a Psicanálise e seus conceitos de *consciência* e *inconsciente*. A crítica consiste principalmente na relação entre consciência e “censura”. Segundo ele, a teoria psicanalítica de Freud, com o “Id” e o “Eu”, possibilitam substituir a noção de *má-fé* pela de “mentira sem mentiroso”. Tal teoria permite afirmar que “sou eu, mas não sou o ‘Id’” (2014, p. 96/1943, p. 85), e não se teria nenhuma posição ante o próprio psiquismo inconsciente, já que “não sou esses fatos psíquicos na medida em que os recebo passivamente e sou obrigado a erguer hipóteses sobre sua origem e verdadeira significação” (2014, p. 96/1943, p. 85).

Na Psicanálise, o indivíduo sozinho não é capaz de realizar a síntese entre inconsciente e consciente para que consiga compreender neste os impulsos que são recebidos passivamente por

aquele, supondo necessário outro sujeito, um mediador, no caso o psiquiatra. Esse médico deve, então, tentar realizar a interpretação desses impulsos que estão entre o “Eu” e o “Id”. Entretanto, argumenta Sartre, para que o paciente seja capaz de “censurar” algo de si mesmo, deve estar consciente do que censura. Portanto, pode ocorrer ao psiquiatra em suas consultas que o paciente poderia suspeitar que a análise se aproxima de seu complexo ou trauma e, conscientemente, deve estar esquivando-se das investidas do analista para manter aquilo que deseja esconder, que deseja manter em seu inconsciente (consciente). Sartre insiste no caráter consciente da censura:

Sem dúvida, se rejeitarmos a linguagem e a mitologia coisificante da Psicanálise, veremos que a censura, para agir com discernimento deve saber o que reprime. Com efeito, se renunciamos a todas as metáforas que representam a repressão como choque de forças cegas, será preciso admitir que a censura deve escolher e, para escolher, deve representar-se. Não fosse assim, como poderia liberar impulsos sexuais lícitos e permitir que necessidades (fome, sede, sono) viessem a se expressar na consciência clara? E como explicar que possa relaxar sua vigilância e até ser enganada pelos disfarces do instinto? Mas não basta que distinga as tendências malignas; é necessário, além disso, que as apreenda como algo que deve ser reprimido, o que subentende, ao menos, uma representação da própria atividade. Em suma, como a censura poderia discernir impulsos reprimíveis sem ter consciência de discerni-los? (2014, p. 98/1943, p. 87)

Aqui, Sartre coloca a teoria de Freud diante da norma básica da Fenomenologia: *todo o saber é consciência de saber*. Se a “censura” não possui conhecimento do que irá censurar, não pode distinguir quais atividades deve reprimir, se reprimirá desde desejos sexuais ilícitos a necessidades vitais como sede e fome. Mas se o paciente sabe o que deve censurar, para não vir a censurar uma necessidade como a fome, assumimos que tem consciência do que censura, pois “a translucidez não é uma propriedade da consciência, mas sim a própria consciência; mas como a negatividade está inscrita nessa relação translúcida da consciência consigo mesma, a transparência pode ocorrer na forma de negação” (2004, p. 162). Então, a censura enquanto consciência de reprimir deve também usufruir do axioma fenomenológico, onde censurar é ter consciência da consciência de censurar. Assim, se essa consciência se auto-censura, ela somente pode ser de *má-fé*.

Por isso, diz Sartre, “nada ganhamos com a Psicanálise, porque ela, para suprimir a má-fé, estabeleceu entre inconsciente e consciência uma consciência autônoma e de má-fé” (2014, p. 98-99/1943, p. 87). Para ir mais a fundo em sua crítica à Psicanálise, o filósofo comenta a obra *A mulher frígida* (1926), de W. Stekel (1868-1940). O cerne de seu comentário reside em provar que em todo o processo entre consciência e inconsciente há uma má-fé que não pode ser superada pela Psicanálise freudiana. Segundo Sartre, os relatos clínicos dos casos de frigidez em mulheres, apresentados por Stekel, mostram sempre mulheres que desenvolveram tal quadro por decepção conjugal e, a partir daí, começaram a negar ou mascarar o prazer no ato sexual. Interrogadas pelo psiquiatra, elas negavam constantemente não sentir prazer, enquanto que os maridos informavam que, em certos momentos, sua mulher dava sinais de sentir prazer com o ato sexual. Stekel, então, percebe que mulheres patologicamente frígidas empenham-se em abstrair-se de antemão do

prazer que temem e, como destaca Sartre, “muitas, por exemplo, no ato sexual, desviam seus pensamentos para ocupações cotidianas” (2014, p. 100/1943, p. 89). Como é possível falar aqui em inconsciente, quando a mulher frígida volta sua consciência a algo diferente durante o ato sexual? Assim, para Sartre, não seria possível assumir os relatos de Stekel como prova conclusiva da autenticidade do inconsciente, pois a conduta dessa mulher é fenômeno de *má-fé*, já que “os esforços tentados para não aderir ao prazer experimentado pressupõem o reconhecimento de que o prazer foi experimentado e que, precisamente, esses esforços o implicam para negá-lo” (2014, p. 100/1943, p. 89).

Logo, Sartre conclui a impossibilidade de a Psicanálise suprimir a *má-fé* através da ideia de consciência e inconsciência, já que a estrutura consciente enquanto translúcida não o permite e, para ele, trata-se de *má-fé* o que a Psicanálise descreve. Mas o estudo dessa atitude original do Homem, de negar a si mesmo, não pode estar preso apenas dentro duma questão epistemológica, como descrito. Por isso, o filósofo direciona sua investigação ao exame das condutas de *má-fé*, para viabilizar a compreensão do fator de possibilidade da própria *má-fé*.

## 6. Condutas de *má-fé*

Sartre inicia sua investigação sobre as condutas de *má-fé* a partir do exemplo de uma jovem que está no primeiro encontro. Para o filósofo, a atitude que a jovem moça toma diante de seu pretendente é, sem dúvida, de *má-fé*, pois, ele diz que “a mulher não se dá conta do que deseja: é profundamente sensível ao desejo que inspira, mas o desejo nu e cru a humilharia e lhe causaria horror” (2014, p. 101/1943, p. 90). Desse modo, com o intuito de fugir do horror que o desejo carrega diante de si mesma, ela parte em uma atitude de coisificar o sujeito com quem dialoga, projetando sobre ele características próprias do *ser-em-si*, e esse homem agora aparece para si como coisa, algo dado, isto é, como o “sincero é sincero, como a mesa é redonda ou quadrada, o revestimento da parede é azul ou cinzento” (2014, p. 101/1943, p. 90). Mas, então, o rapaz lhe segura a mão e este gesto novo muda completamente o cenário, pois “abandonar a mão é consentir no flerte, comprometer-se; retirá-la é romper com a harmonia turva e instável que constitui o charme do momento” (2014, p. 101/1943, p. 90).

Contudo, a jovem abandona a mão, mas não percebe que o faz. Para poder compreender o ato da moça, é necessário compreender que a *má-fé* está estabelecida a partir do jogo entre facticidade e transcendência. Para Sartre, a *má-fé* não pretende superar esse dualismo, mas utilizá-lo e, ao “afirmar a facticidade como sendo transcendência e a transcendência como sendo facticidade, de modo que se possa, no momento que captamos uma, deparar bruscamente com a outra” (2014, p. 102/1943, p. 91), a *má-fé* é, assim, capaz de realizar-se. No ato de largar as mãos

sem perceber, a jovem parte para o plano do “puro espírito”, pois escapa da própria facticidade corporal ao negá-la com a transcendência. Esta é uma noção completamente ligada à de *projeto humano*, o que significa que o Homem, enquanto ser indeterminado, sempre marcado pela falta que lhe constitui, como *ser para-além de si mesmo*, sempre como projeto a ser alcançado. A jovem faz uso dessa capacidade de transcender-se para criar uma imagem congelada de si mesma e sem nenhuma possibilidade real e imediata. Então, como coisa que *é somente o que é*, ela visa de longe seu corpo coisificado a partir da transcendência e, agora, é capaz de fugir do horror do desejo que o ato de seu companheiro representa para ela, enquanto possibilidade angustiante de estar consentido ou não no frete.

Sartre aponta que a moça age de *má-fé* ao usar desse jogo contraditório entre *facticidade e transcendência*, pois a *má-fé* é esta arte de trabalhar certos conceitos contraditórios, uma vez que sua possibilidade repousa no fato do Homem *não ser o que é*. Em outras palavras, se o Homem tivesse pura plenitude como um *Em-Si* (que é o que é), não haveria possibilidade para a existência de uma atitude de *má-fé*. Então, se ele não é o que é, significa que pode muito bem encarar uma crítica que empunhem contra ele, pois a partir da transcendência pode afirmar que não é aquilo que anteriormente criticavam (ou criticam) nele. O ato da jovem de jogar sua consciência para o plano transcendente segue esse mesmo sentido, pois mergulha sua existência no plano da pura facticidade diante de seu interlocutor e torna sua mão isenta das possibilidades que aquele ato representa. A mão é somente uma coisa em meio as tantas outras do mundo, pois sua consciência está longe dali, como um espírito que existe somente no plano da transcendência.

A forma paradoxal da realidade humana é apresentada por Sartre com a expressão: “ser que é o que não é e não é o que é” (2014, p. 105/1943, p. 93). Pode ser compreendida em relação com as várias dualidades mostradas a respeito da conduta de *má-fé*: *facticidade e transcendência*; *ser-no-meio-do-mundo* e *ser-no-mundo*; *para-si* e *para-outro*. O fato da realidade humana não ser o que é, significa que não pode ser reduzida somente aos primeiros termos nessas dualidades, pois não é somente o que é na facticidade ou *ser-no-meio-do-mundo*. Logo, dizer que a realidade humana “é o que ela não é” implica na inclusão dos segundos termos de cada uma daquelas dualidades, tais como transcendência e *ser-no-mundo*.

Desse modo, a facticidade está internamente relacionada à transcendência, pois não há possibilidade do sujeito transcender sem haver uma parte dele na facticidade. Nessa relação cabe muito bem o exemplo do garçom, visto que o “garçom não pode ser garçom, de imediato e por dentro, à maneira que esse tinteiro é tinteiro, esse copo é copo” (2014, p. 106/1943, p. 94). Ele está somente limitado a brincar de ser garçom, pois todas as suas ações e obrigações desta função não refletem o que ele é, mas apenas a condição que o sujeito exerce enquanto “representação”

para si mesmo e para os outros. O indivíduo somente pode ser “garçom” à maneira de não sê-lo, pois a facticidade consiste em que:

O Para-Si acha-se sustentado por uma perpétua contingência, que ele retoma por sua conta e assimila sem poder suprimi-la jamais. Esta contingência perpetuamente evanescente do Em-Si que infesta o Para-Si e o une ao ser-Em-Si. Sem se deixar captar jamais, é o que chamaremos de *facticidade* do Para-Si. É esta facticidade que nos permite dizer que ele é, que ele existe, embora não possamos jamais *alcançá-la* e a captamos sempre através do Para-Si. (2014, p. 132/1943, p. 119)

Assim, não há como ser garçom à maneira de *ser-em-si*, e ser garçom sempre será uma brincadeira, ou melhor, uma “representação”, como a de um artista no palco quando assume a face de uma personagem imaginária. Serei Hamlet, mas somente como ator que atua sobre um papel. Nunca serei necessariamente Hamlet, como também não serei garçom de maneira efetiva. Portanto, compreender esse fato junto com o assumir a condição de ser garçom, como sua própria condição, seria uma conduta de *má-fé*, pois estaria a confundir de forma proposital o seu *estado* de “ser-no-mundo” com o de “ser-no-meio-do-mundo”, ou seja, estaria a impor ao *Para-Si* a característica do Em-si, afirmando que o fato de “estar aí”, como a mesa, a cadeira, é algo próprio da estrutura do Homem. Logo, ignoraria que a consciência de “estar aí” refere-se à pura contingência de um *Em-Si* nadificado sobre o fundo do *Para-Si*, já que através de uma liberdade nadificadora o *Para-Si* tem consciência de sua facticidade como um completo “estar aí para nada”.

Por essa razão, há a necessidade de um exame da “sinceridade” por Sartre, visto que esta cairia como princípio de identidade ao *Para-Si*. Na medida em que ser sincero significa que a pessoa seja simplesmente o que é, que a consciência do *Para-Si* seja simplesmente idêntica a si mesma, sem contradição ou contingência, a sinceridade estará caminhando em sentido contrário à sua estrutura ontológica.

Sartre comenta que “a consciência do outro é o que não é” (2014, p. 109/1943, p. 97), pois não podemos ter acesso a ela, que aparece e acaba para mim como o imediato e, “assim, o fato objetivo do ser-em-si da consciência do outro se põe para desvanecer-se em negatividade e liberdade: a consciência do outro é como não sendo: seu ser-em-si do ‘aqui’ e do ‘agora’ consiste em não ser” (2014, p. 109/1943, p. 97). De igual modo, também um ato de sinceridade realizado por outro indivíduo aparecerá a mim, sempre como representação de *algo que ele não é* (como não sendo o que é), assim como ocorre com o jovem garçom que atende-me no restaurante, sempre a “representação” de garçom, mas que *nunca é o que ele mesmo é*, em pura liberdade nadificadora.

Segundo Bornheim, “representar um papel, ser ator, a sedução do títere, pertence à condição humana” (1984, p. 51). A condição humana desdobra-se para assumir outra condição, pois “se o médico não realizasse os gestos típicos de sua profissão, talvez não convencesse suficientemente ao exercer suas funções; o público exige que o médico, o vendeiro, o garçom, desempenhem as atribuições inerentes a cada função à maneira de um cerimonial” (1984, p. 51).

Assim, na sociedade tudo acontece como se cada um se assumisse qual marionete, tornando o garçom em *coisa-garçom* e o médico em *coisa-médico*. Portanto, a *má-fé* em Sartre não é um problema particular, ou um comportamento entre outros, mas ela se refere mais a uma “ameaça que surge como constitutiva da própria existência humana e que está ontologicamente presente em todos os comportamentos, simplesmente por serem humanos” (1984, p. 51).

A *sinceridade*, que necessariamente seria oposição à *má-fé*, acaba por constituir-se da mesma contradição característica desta, pois quem confessa ser “malvado” num ato de pura sinceridade, apresenta-o como possibilidade de ser *o que é*, ou seja, “malvado”, à maneira do *ser-em-si*. “Assim, [diz Sartre] encontramos no fundo da sinceridade incessante jogo de espelhos e reflexo, perpétuo transitório do ser que é o que é ao ser que não é o que é – e, inversamente, do ser que não é o que é ao ser que é o que é” (2014, p. 113/1943, p. 101). O ideal de sinceridade é uma atitude de má-fé que o sujeito pode assumir diante da realidade humana, por isso não há a possibilidade de dizer que “sou corajoso” como esta mesa é mesa, nem que “sou um pouco corajoso”, pois ainda seria impor ao sujeito uma determinação característica do *ser-em-si*. Leopoldo e Silva ressalta que:

Quando a consciência nega sua indeterminação original e procura se determinar em algo, *um ser*, poderíamos dizer que ela nega *para ser*. Mas com isso ela se determina como o seu ser não é ela na sua estrutura originária, já que aí ela é nada, ao ser de forma determinada e negar seu próprio nada ela não é ela mesma, ou seja, ela é *para não ser*. É nesse sentido que se poderia dizer que ela foge de seu nada para ser algo, mas como o nada é o seu ser, isso que ela vem a ser ao fugir para diferentes determinações não é o seu ser. **O determinismo é o fundamento de todas as condutas de fuga** porque a consciência foge de si *para* determinar-se com isso ou aquilo. Mas esse *si* do qual ela foge é o seu próprio nada ou a sua liberdade originária. (2004, p. 159, grifo nosso)

Assim, a atitude do homem sincero quando assume um pouco de covardia em prol da sinceridade está a fugir do seu estado indeterminado originário, ou seja, sua sinceridade acaba por ser atitude de fuga, ato de má-fé. Por isso, noutro exemplo, Sartre compara a atitude do pederasta com a do campeão de sinceridade. O pederasta reconhece que “homossexual não é homossexual como esta mesa é mesa ou este homem ruivo é ruivo” (2014, p. 111/1943, p. 99), mas admite toda conduta que possa ser considerada conduta homossexual. Assim, é capaz de assumir que não pode ser considerado “pederasta”, já que “a realidade humana escapa a toda definição por condutas” (2014, p. 111/1943, p. 99). Logo, ele não é pederasta, pois a realidade humana permite que sempre renasça como novo. Entretanto, salienta Sartre, o pederasta interpreta o *não sou* como o não-ser do *Em-Si*, o que significa que mediante certa lista de condutas que o caracterizam como *sendo* pederasta, pode assumir que *não é*, como uma mesa não é cadeira, usando não sou dentro da perspectiva “não ser em si”, não a do “não ser” constitutivo da estrutura ontológica do *Para-Si*.

Em suma, a conduta do homossexual é de má-fé da mesma forma que aquela do homem sincero, pois a exigência formal de sinceridade necessita que algo se constitua como coisa para que, então, não mais seja tratado como tal, e assim escapar ao julgamento do outro. Mas isso nos



empurra de volta ao problema que parecia até então superado, o da mentira, pois um mentiroso poderia utilizar desses conceitos descritos para enganar um interlocutor. Sartre diz que “no momento mesmo em que me dispus a me fazer de má-fé, já fosse de má-fé com relação a essas próprias disposições. Se eu as representasse como de má-fé, seria cinismo” (2014, p. 115/1943, p. 103), atestando, com isso, que não seria diferente de um mentiroso cínico.

A chave para a solução que Sartre apresenta está na afirmação de que: “crer é saber que se crê, e saber que se crê é já não crer” (2014, p. 117/1943, p. 105). A primeira parte da afirmação do autor, como ele mesmo diz, é que a “lei do *cogito pré-reflexivo* implica que o ser do crer deva ser a consciência de crer” (2014, p. 117/1943, p. 105, destaque nosso), porém o problema está na segunda parte dela, que “saber que se crê é já não crer”. Aqui há a possibilidade de a crença colocar seu próprio ser em questão, visto que o ser só pode existir destruindo-se como não-ser. Se o *Para-Si* em sua estrutura ontológica, como visto, não pode ser constituído como algo que é, como *Em-Si*, então, mediante este fato que constitui seu ser, a premissa “crer é não-crer” torna-se constitutiva da *má-fé*, pois é por ter o ser uma infinidade de ausências, isto é, indeterminações, que permite ao ser crer. Para Sartre, se a crença sempre é uma crença impossível, que não pode ser alcançada, assim, a *má-fé* se assemelha à crença na medida em que o ideal de sinceridade é também impossível, ou seja, a consciência é constantemente fuga de si, pois no momento em que ela é imediata é também mediação, em que é relativa é absoluta, em que é absoluta é relativa, em que ela é “crença” é “não-crença” (2014, p. 117/1943, p. 105). Portanto, no mesmo instante em que a má-fé é fuga de sua condição, ela é uma fuga impossível, que não pode ser alcançada, por isso a crença aparece como uma *fé cega*, que não pode levar a lugar nenhum, pois não há como o Homem fugir da condição de *ser o que é-o-que-não-é e não ser o que é*.

## CAPÍTULO III

### 1. Teatro de situações

As primeiras peças de teatro de Sartre estão situadas dentro do período histórico da ocupação nazista da França. Naquele momento, a França encontrava-se governada por Philippe Pétain (1856-1951), chefe de estado do Regime de Vichy (1940-1944), e pelos colaboracionistas aliados da ocupação do país pelas tropas nazistas alemãs. A partir do armistício francês com a Alemanha de A. Hitler (1889-1945), embora de forma dissimulada, o regime de Pétain estimulava um ambiente favorável aos interesses do invasor alemão. Assim, o país estava submetido a escutar, dos setores colaboracionistas franceses, absurdos sobre a imagem do povo francês e que, aliás, nada poderia ter impedido a ocupação nazista, pois, para os colaboracionistas, “o francês é aéreo, irrefletido, gabarola, egoísta, [e] que ele é incapaz de entender um povo estrangeiro, que a guerra apanhou o nosso país já em plena decomposição” (SARTRE apud JEANSON, 1965, p. 14). Entretanto, não foram apenas os setores desse governo-títere que colaboraram com a ocupação nazista, pois uma parte da hierarquia da Igreja Católica se comprometera em difundir um sentimento de resignação entre os franceses diante da derrota de 1940, impondo-lhes uma espécie de “culpa” por certos “pecados” que teriam cometido adotarem um novo estilo comportamental que incluía certo abandono dos valores relativos a família, religião e nação.

Diante desse contexto, através de peças como *As Moscas* (1943) e *Huis Clos* (1943), escritas e apresentadas durante o período da ocupação nazista, somos capazes de observar o retrato que Sartre fez do clima de angústias e perda de identidade que seu povo enfrentava. Em *As moscas*, por exemplo, encontra-se um retorno à Grécia Antiga, com a cidade de Argos ocupada e dirigida por um usurpador, que tomou o poder de forma indevida. Egisto é o governador ilegítimo, que governa com ajuda de Clitemnestra, esposa de Agamemnon, por ela traído, enquanto Orestes, o legítimo rei de Argos, encontra-se exilado.

*As moscas* retrata uma situação semelhante à da França ocupada, pois Egisto é o retrato de Pétain, acusado de trair o país e contribuir em sua ocupação. Assim, diante da barbárie da guerra, o público francês é elevado a nível mais exigente, já que necessita de uma temática, tanto literária quanto filosófica, que englobe todas as questões cotidianas vivenciadas por eles. As circunstâncias históricas e o povo (espectador) exigia que o dramaturgo repensasse a forma de escrever suas peças, uma vez que precisava suprir a necessidade popular, ocasionando um modo diferente de realização do Drama, que Sartre denominaria de “teatro de situações”.

Sartre, em *Forges des mythes*, conferência que apresentou em Nova Iorque em 1946, aponta que o estilo dramático que surge na França durante a ocupação nazista e no pós-guerra, já com

grandes representantes como Anouilh, Camus, Simone de Beauvoir e ele próprio, distingue-se do Drama estadunidense realizado até então, que denomina “*teatro de caracteres*”. Este, realizado pelos dramaturgos norte-americanos e por alguns franceses, constituía-se da análise das paixões das personagens, com as quais desenvolvia-se todo o ambiente do drama. A covardia da personagem possibilitava explicar, por exemplo, todo o ambiente e situação que a envolvia e, também, seus atos e escolhas.

Por isso “as melhores peças deste período [nos EUA] eram estudos psicológicos de um homem covarde, de um mentiroso, de um ambicioso ou de um frustrado; o dramaturgo se esforçava para esclarecer os mecanismos de uma paixão – o amor, habitualmente – ou de analisar um complexo de inferioridade” (SARTRE, 1992, p. 58). O *teatro de caracteres* era, portanto, uma espécie de mergulho na Psicologia, como fazia Jean Racine em seus dramas, estudando a partir de suas personagens “o ciúme de uma maneira abstrata, pura, isto é, sem nunca permitir que considerações morais ou a vontade humana” (1992, p. 62) as influenciassem. Assim, estas eram desvinculadas da realidade humana, causando ao drama uma perda considerável, pois esse “teatro psicológico” ou de “caracteres” excluía todo um contexto humano que abarca valores morais e religiosos, tabus, conflitos de classes e de direitos, vontades e ações (1992, p. 61), importantes fatores para um público que conviveu com as violências da guerra e dificuldades no pós-guerra.

O Teatro de Sartre e seus contemporâneos surge, então, da recusa em reconhecer o Homem somente por seus aspectos psicológicos, pois para esses franceses o Homem não é para ser definido como um animal racional”, pensante, ou “social”, mas como ser livre, inteiramente indeterminado, tendo necessariamente que escolher seu próprio ser quando confrontado com certas necessidades (1992, p. 59). A dramaturgia francesa parte, então, ao encontro do Homem enquanto totalidade, isto é, pensá-lo dentro do mundo, no qual está sujeito a escolhas, pois o maior e único axioma humano é a liberdade e, como ser livre, passível de encarar situações que o obriguem a escolher. Portanto, o que caracteriza o Drama francês é possuir preocupação maior com as *situações* em que se encontram as personagens do que com a estrutura psicológica interna de suas personalidades, uma vez que é nas situações que a personagem se construirá.

*Antígona* (1944) de J. Anouilh é dos melhores exemplos dessa dramaturgia francesa oposta ao *teatro psicológico*, pois parte do estudo do Homem enquanto totalidade, em que “ela não é mais o mero suporte de uma paixão que deverá se desenvolver segundo as regras aceitas por uma psicologia qualquer. Ela representa uma vontade nua, uma escolha pura e livre, [onde] não se pode distinguir nela entre a paixão e a ação” (1992, p. 58-59). Para Sartre, a obra de Anouilh pode parecer muito abstrata àqueles acostumados a um teatro de *caracteres*, pois não é constituída em cima de personalidades ou influências externas que por fim culminem na determinação de atos e

decisões. Antígona é, em verdade, “uma mulher livre, sem traços de caracteres até quando ela os escolhesse no momento em que afirma sua liberdade diante da morte” (1992, p. 59-60).

Gassner comenta que Anouilh foi uma grande descoberta para o Teatro inglês, tendo por tema a *situação* de seu tempo, como outros dramaturgos franceses da época, tanto que *Antígona*, sua peça mais famosa, é “crítica velada aos nazistas, que devem ter permitido sua representação na Paris ocupada, porque o modo pessimista como Anouilh via a humanidade dava à peça uma aparência apolítica” (2003, p. 425). Em contrapartida, nenhuma de suas peças encenadas até 1952 nos EUA alcançou impressão favorável entre o público, apesar de a popularidade de Katherine Cornell, atriz que interpretou *Antígona* na montagem nova-iorquina, não se refletir na da peça na Broadway. Para Gassner, talvez essa impopularidade venha da atitude dura que Anouilh possui a respeito da vida, pensamento comum aos europeus nos períodos de antes e depois da guerra, que consistia em “representar o negativismo e o cansaço do mundo” (2003, p. 425) em suas obras. Algo tão marcante e incompreendido para o público americano, que ele não chegou nem mesmo a chamá-la de confusa ou decadente. Assim, esses espetáculos nos EUA serviram para mostrar que havia uma grande diferença entre as mentalidades americana e francesa/europeia.

Diante disso, percebe-se que é difícil para esse público, ausente da situação da França e da Europa, compreender o estilo de teatro francês ou a temática que trabalha. O Teatro de *situações* volta-se a um público específico, em época e situação específicas. Uma situação em que o público francês, em seu cotidiano vivido, encontrava-se pressionado a pensar que a sua liberdade era algo pré-determinado e que nada podiam fazer a respeito, pela pressão por sua vez exercida tanto pela ocupação nazista, quanto pelos colaboracionistas e a Igreja Católica. O “Teatro de situações” surge com a finalidade de apresentar a liberdade como ponto central das personagens, a partir da qual estas formam-se e que esta liberdade é igual também à liberdade do próprio espectador.

Cabe lembrar também que o *Teatro de situação* não é um tipo de Teatro Realista, adepto da doutrina do Realismo, visto ser impossível alcançar o objetivo pretendido por ela. Em *Mythe et réalité du théâtre* (jan/1967), Sartre comenta as diferenças entre os teatros burguês e crítico. Para ele, o “teatro crítico” ou *novo teatro* não causa um declínio do Drama, ao explorar a distância entre público e espetáculo pelo ato imaginário, todavia rejeita os preceitos do Realismo, que procurava apresentar o espetáculo teatral como sendo a própria realidade, e os do determinismo psicológico questionável, típico do Teatro de *caracteres*. Tais rejeições ocorrem porque a vida humana é algo para além das duas concepções, pois o drama humano é um absoluto fundamentado num princípio de liberdade dentro da relatividade da História (tempo presente). Ao rejeitá-las, o “teatro crítico” faz outra opção, que serve para que o dramaturgo consiga centralizar-se no tema único e fundamental do Teatro: “o Homem como evento, o Homem como História no evento”

(1967/1992, p. 208). O imaginário entra como ferramenta que permite ao dramaturgo apresentar ao espectador um desvendamento da realidade humana, não como um fato que está a ocorrer na cena, mas a revelação dos aspectos fundamentais da condição humana através da realidade imaginária. De fato, o objetivo de Sartre é outro, mostrar uma forma de Teatro na qual a trama se desenrola a partir de situações particulares e comuns a homens enquanto seres livres, já que os escritores franceses sentem, nessa época, a necessidade de trazer ao palco *situações* que iluminam aspectos da condição humana enquanto livre, visando envolver o espectador nessa liberdade que a personagem possui de escolher livremente em uma dada situação (1992, p. 59).

Em *Pour un théâtre des situations*, que integra a coletânea de obras de Sartre *Un théâtre de situations*, elucida com clareza esta necessidade de definir as personagens dentro do paradigma da condição humana: “[...] se é verdade que o Homem é livre em uma situação dada e que se escolhe nesta e por esta situação, então é preciso mostrar, no Teatro, situações simples e humanas e liberdades que se escolhem nestas e por estas situações” (1992, p. 20). Porém, isso não significa que ele recuse a psicologia que envolve o ser, antes o que realiza é a introdução dos problemas enfrentados no “teatro psicológico” para o contexto da vida humana, que se faz em *situação*, pois o Homem não é a “soma de traços psicológicos, mas os limites contra os quais os homens lutam em toda parte” (1992, p. 59) enquanto ser-no-mundo. De tal modo, Sartre ressalta que:

O fascismo de Creonte, a obstinação de Antígona, para Sófocles e Anouilh, a loucura de Calígula para Camus, são *ao mesmo tempo* eclosões de sentimentos que têm origem no mais profundo de nós e expressões de uma vontade inquebrantável que são a afirmação de sistemas de valores e de direitos, tais como os direitos dos cidadãos, os direitos da família, a moral individual, o direito de matar, o direito de revelar aos seres humanos sua condição digna de pena, e assim por diante. Não rejeitamos a psicologia, o que seria um absurdo: nós a integramos à vida. (1992, p. 61-62)

Disso, comenta Magaldi que “as situações não esmagam o Homem a ponto de valer por si próprias, passando os caracteres a um plano secundário. Na dialética do caráter construído pela situação e a situação modificada pelo caráter, Sartre acaba criando, também, grandes caracteres” (2012, p. 307). Isso corresponde à Sartre quando diz que “o que o Teatro pode mostrar de mais emocionante é um caráter no ato de formar-se, o momento da escolha, da livre decisão que empenha uma moral e toda uma vida” (1992, p. 20).

Seu *Teatro de situações* pode ser interpretado correlativamente como “teatro da liberdade”, em razão de poder mostrar aquilo que caracteriza o momento mais emocionante da condição humana, o de “escolha e livre decisão”. A dramaturgia sartriana cria uma realidade em que o movimento das personagens gera toda a obra, visto que todo o desenrolar da trama é voltado às escolhas delas em sua situação presente, já que atribui-se-lhe a oportunidade de auto-definir-se a partir de sua liberdade. Assim Sartre reinterpreta tal ideia:

Acabaram-se os caracteres: os heróis são liberdades apanhadas numa armadilha, como acontece com toda a gente. Cada personagem nada mais será do que a escolha de uma

saída e não valerá mais do que a saída que escolheu... Sob certo aspecto, cada situação é uma ratoeira, com muros a toda a volta. Expressa-me mal: não há saídas a escolher... Uma saída é coisa que se inventa. E cada qual, inventando sua própria saída, inventa-se a si mesmo. O Homem é para se inventar todos os dias. (apud JEANSON, 1965, p. 18)

Acima percebe-se as personagens postas numa liberdade da qual não podem fugir, presas nela como em armadilha a que não podem escapar sob nenhuma hipótese. Para Noudelmann, a compreensão de Sartre sobre personagem e liberdade o leva a interpretação distinta da do drama grego, pois a liberdade de sua personagem recusa a tradição literária em que todo o comportamento do herói grego implicaria um determinismo que rege todos os seus atos ou, viveria sob um livre-arbítrio que justifica a possibilidade de uma ação condicional (1993, p. 49).

Para Vernant e Vidal-Naquet, a situação da liberdade humana na Tragédia Grega une-se ao plano divino que, mesmo aparentemente muito distinto do humano, é-lhe ainda inseparável. O que há que compreender na Tragédia Grega é que “o sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto autônomo que baste plenamente a si mesma” (2008, p. 4). Ela está no domínio em que os atos humanos são articulados junto com as potências divinas, pois apenas no divino há a revelação do verdadeiro sentido do ato da personagem trágica, sentido ignorado por ela própria, porque inserido “numa ordem que ultrapassa o Homem e a ele escapa” (2008, p. 4).

Porém, a compreensão de Sartre sobre o Teatro Grego antigo, ou a forma de interpretá-lo, difere da de Vernant e Vidal-Naquet, pois para ele tanto o seu teatro como o grego possuem o mesmo objetivo: interrogar a vida. E isso é mais marcante do que a relação do herói com seu destino divino, o qual Vernant e Vidal-Naquet frisam sempre em suas obras, para o filósofo a questão que rege tanto suas personagens quanto as gregas é o caminho de suas escolhas livres. Por isso, que para Sartre, a personagem trágica não é um sujeito que sai ao encontro de seu destino e o obedece contra sua vontade, mas o herói que descobre sua liberdade e o poder dela em meio aos homens, mais especificamente no mundo. Sartre argumenta que:

Na grande tragédia, a de Ésquilo e de Sófocles, a de Corneille, sua mola principal é a liberdade humana. O Édipo é livre, [são] livres Antígona e Prometeu. A fatalidade que acredita-se ver nos dramas antigos é o inverso da liberdade. As paixões são elas mesmas liberdades presas em sua própria armadilha. (1992, p. 19)

Por isso, que pensar o Teatro Antigo como “teatro da fatalidade”, parece a Sartre uma forma de declínio da Tragédia, pois Édipo é consciência livre e situada que deve constantemente escolher-se dentro do mundo, uma vez que não há um destino a aguardá-lo, mas uma liberdade que, ao escolher, escolhe a fatalidade.

Ao pensar-se o Homem sartriano não se deve esquecer a influência de Edmund Husserl e sua Fenomenologia, pois a partir dele a consciência toma outro rumo e, agora, “a consciência e o mundo são dados ao mesmo tempo: exterior por essência à consciência, o mundo é, por essência,

relativo à ela” (2005d, p. 56), o que implica que ela tem necessidade de estar em *relação* com o mundo para *existir*, pois “toda consciência é consciência de alguma coisa para existir” (2005d, p. 56). Logo, a consciência é intencional, significando que deve sair de si mesma para existir, numa espécie de movimento para dentro do mundo, para que possa existir como consciência de algo que não ela mesma. Nessa filosofia da transcendência o conceito *ser* adquire o novo significado de *ser-no-mundo*, isto é, “ser, é manifestar-se no mundo, é partir de um nada de mundo e da consciência para de repente se manifestar-consciência-no-mundo” (2005d, p. 56-57). Daí que o Homem em Sartre é um sujeito que em sua existência descobre sua condição de *estar-no-mundo*, também acompanhada pela descoberta de sua liberdade, pois sua “*existência precede a essência*” no Existencialismo sartriano, o que impossibilita qualquer viabilidade de ter essência determinada. Assim, não há essência no Homem, que o determine antes de seu nascimento. Logo, ele é “livre”, pois pode escolher o que vai ser, isto é, sua essência enquanto projeto *irá ser*. Assim, ele não é escravo das circunstâncias ou produto do universo ou de divindades, mas *o-que-escolhe* diante da *situação* que ameaça sua integridade, podendo optar por render-se à ameaça ou lutar contra ela. Contudo, ele será unicamente aquilo que escolher naquela determinada situação.

Em sua primeira peça, *As moscas*, Sartre realiza uma viagem ao mundo grego e ressuscita o mito das Átrides. A partir da personagem de Orestes, apresenta perspectiva não-tradicional do destino do herói trágico, o qual não rege a vida do herói, mas sim sua condição humana de estar situado no mundo enquanto ser livre. Colocar que Sartre apresenta interpretação não-tradicional do herói trágico significa que este não é visto pelo filósofo como ente com destino determinado por “complexos” psicológicos, mas ser-livre. Sartre apresenta a liberdade humana através de um diálogo entre as personagens sobre a semelhança entre reis e deuses quando, escondidos, Orestes e Electra ouvem Egisto e Júpiter discutirem, testemunhando o maior segredo que compartilham reis e deuses entre si: “Tens. O mesmo que eu. O doloroso segredo dos deuses e dos reis: é que os homens são livres, Egisto. Tu sabe-lo; eles é que não” (1965a, p. 124).

Sartre não se preocupa em revelar um destino às personagens, mas em mostrar a que elas possuem uma liberdade. Por isso, que a “fatalidade” que acompanha a família de Orestes, fator hereditário também em Electra, através do mito de Átrides, implicaria que estão fadados a seguir o mesmo fim de seu pai Agamêmnon. Entretanto, Sartre não procura apresentar tal conceito de hereditariedade através de Orestes, antes critica-o e a qualquer interpretação que tente mostrar a liberdade do herói como destino determinado. Pois os novos dramaturgos franceses, como Sartre salienta, “não pensam que os indivíduos pudessem ser presas de uma paixão ou de uma loucura que se explicaria senão por conta da hereditariedade, do meio ou da situação” (1992, p. 59), mas que são “as situações nas quais se encontra o Homem, quer dizer, [que] não é a soma de traços

psicológicos, mas os limites contra os quais os homens lutam em toda parte” (1992, p. 59), seja em suas relações morais, religiosas, sociais, etc. Nesses limites o sujeito é levado a escolher entre dois extremos e assumir responsabilidade pela escolha, pois esta é completamente sua, sem refúgios, hereditariedade, Deus, ou outros valores que a determinem.

Para Contat e Rybalka, em sua *Introduction a Un théâtre des situations*, “Sartre autor dramático é sem dúvida herdeiro importante da aventura teatral francesa entre as duas guerras. Ele não buscou renovar as formas [teatrais], mas purificar o conteúdo [delas] por um retorno ao trágico” (1992, p. 14). Assim, o que se pretende dizer não é que Sartre cria novo estilo dramático, mas que faz um “retorno ao trágico”, justamente porque retoma das tragédias clássicas o aspecto em que o protagonista vive o ponto de maior intensidade de seus conflitos, o momento da livre-escolha.

Portanto, o Teatro de Sartre é uma empreitada dentro da existência humana enquanto *livre*, dentro dos limites desta liberdade conquanto localizada dentro de *situações*. Esse Teatro não é mais uma demonstração de personagens sujeitas a fatalismo mecânico ou, ainda, a determinismo absoluto, mas um drama que deriva duma lei da *vontade livre*. Após essa exposição sobre o estilo dramático de Sartre, cabe investigar a importância do *mito* dentro de sua dramaturgia.

## 2. Teatro e mito

Para compreender-se o Teatro de Sartre, a noção de *mito* é importante, pois só ela torna compreensível o significado de sua expressão de que o Teatro é “um grande fenômeno coletivo e religioso” (1992, p. 64). A importância do mito dentro de sua dramaturgia não se limita somente à compreensão de *As moscas*, que se passa em cenário grego antigo, mas também à de todas as suas outras peças, em especial compreender o próprio estilo dramático de Sartre, pois ele salienta que “o verdadeiro campo de batalha do Teatro é o da Tragédia Grega – drama que incorpora um *autêntico mito*” (*apud* MESZÁROS, 1991, p. 51, Nota 3). Assim, “não há razão alguma para que o Teatro não deva contar uma história de amor ou casamento, na medida em que ela tenha *uma qualidade de mito*; em outras palavras, na medida em que ela se ocupe de algo mais do que rixas conjugais ou desentendimento de amantes” (*apud idem, ibidem*).

Em *Forger des mythes*, Sartre descreve que não há regra para o público de Teatro, pois este é composto por diversos indivíduos, onde “um homem gordo de negócios se senta ao lado de um viajante comercial ou de um professor, um homem perto de uma mulher, e cada qual com suas preocupações particulares.” (1992, p. 64). Por isso o dramaturgo possui grande dificuldade em relação ao tema que deve propor, já que necessita alcançar algo que seja comum a todos esses indivíduos, que possuem diferentes preocupações. Então, resta apenas que o dramaturgo crie seu próprio público, derretendo de certa forma todas as suas diferenças em um só elemento e, assim,



alcance de maneira profunda o espírito de todos os homens de sua época, através de um *mito*.

Para Mészáros, a preocupação de Sartre reside na ideia de que “o teatro deve transpor todos os seus problemas em uma forma mítica” (1991, p. 52), pois “o importante [no filósofo] é a definição do drama como *eidós* da existência cotidiana” (1991, p. 53). Desse modo, a finalidade do Teatro deve ser a de transmutar todos os aspectos da vida (política, religião, Nazismo, guerra) em uma forma mítica que, além de compreensível a todos, consiga expressar de maneira clara a existência humana e sua temporalidade.

Sartre relata que em sua primeira experiência teatral, *Bariona* ou *O Filho do Trovão* (1940), encontrou situação particularmente favorável à uniformidade de preocupações dos espectadores:

Minha primeira experiência teatral foi particularmente feliz. Quando prisioneiro na Alemanha em 1940, escrevi, dirigi e atuei em uma peça de Natal que, enganando o censor alemão por meio de símbolos simples, se endereçava a meus companheiros de cativo. Esse drama, que não era bíblico senão em aparência, havia sido escrito e montado por um prisioneiro, interpretado por prisioneiros com cenários pintados por prisioneiros; ele era exclusivamente destinado a prisioneiros (a tal ponto que jamais permiti depois que fosse montado ou até impresso). E ele se endereçava a eles falando de suas preocupações de prisioneiros. Sem dúvida a peça não era boa nem foi bem interpretada: era um trabalho de amadores, diriam os críticos, produto de circunstâncias particulares. No entanto, como eu me dirigia a meus camaradas [...] lhes falando de sua condição de prisioneiros, quando os vi tão notavelmente silenciosos e atentos, compreendi o que o Teatro deveria ser: um grande fenômeno coletivo e religioso. (1992, p. 63-64)

Entretanto, essa situação é completamente singular em relação à maioria que pode ser contratada nalgum teatro em Paris, visto que, em geral, espectadores são pessoas com diferentes preocupações diante do Teatro. Por essa razão os dramaturgos, afora situações muito específicas, devem recorrer ao *mito* como forma de conciliar o público em um só, homogeneizar suas diversas preocupações, pois a *situação* retratada pela Dramaturgia tem de abranger característica universal que seja como que um *eidós* da vida cotidiana, para que ocorra o fenômeno coletivo religioso.

Em suas palavras, Sartre diz que:

Para mim, o teatro é essencialmente um mito. Tome-se o exemplo de um pequeno-burguês e sua mulher, que brigam um com o outro durante todo o tempo. Se você gravar essas brigas, estará registrando não apenas eles dois, mas a pequena-burguesia e seu mundo, o que a sociedade fez dela e assim por diante. Com dois ou três estudos como esse, qualquer possível romance sobre a vida de um *casal pequeno-burguês* estaria superado. Ao contrário, a relação entre *homem e mulher* como vemos em *A dança da morte*, de Strindberg, jamais será superada. O tema é o mesmo, porém, levado ao *nível do mito*. O dramaturgo apresenta aos homens o *eidós* de sua existência cotidiana: a própria vida deles de tal modo que eles a veem como se a olhassem de fora. Esse foi, de fato, o gênio de Brecht. Brecht teria protestado violentamente se alguém lhe dissesse que suas peças eram mitos. Contudo, o que é Mãe Coragem se não isto – um anti-mito que, apenas de si mesmo, torna-se um mito? (*apud* MESZÁROS, 1991, p. 53)

As preocupações literárias e filosóficas de Sartre se encontram nessa busca contínua de apresentar aos homens esse *eidós* de sua existência, tanto que afirma, em *The purposes of writing*, que “a Filosofia é dramática pela própria natureza” (*apud* MESZÁROS, 1991, p. 54), isto é, que “a

Filosofia preocupa-se com o Homem – que é ao mesmo tempo um agente e um ator, que cria e representa seu drama enquanto vive as contradições de sua situação” (*apud idem, ibidem*), tornando a Filosofia dramática e o Drama filosófico. Todavia, a investigação filosófica preocupa-se com o conflito a partir da estrutura ontológica do ser e, para realizar-se, utiliza linguagem discursiva que permite tratar *diretamente* a questão do ser. A diferença entre Filosofia e Teatro reside em que este trata-a *indiretamente*, ou seja, o Drama trabalha o Homem a partir da *representação*, “mediante a apresentação de indivíduos sob a forma de mito, produzindo assim uma *mediação* artística adequada entre a realidade sensível e as determinações mais gerais do ser” (*apud idem, p. 56*).

O *mito* é empregado pelo dramaturgo como a maneira específica que o Teatro possui para explorar a questão da condição humana, já que só a Filosofia é capaz de utilizar conceitos para esclarecer ou apresentar a existência do Homem. Assim, o mito é a forma que o escritor tem de apresentar ao espectador sua própria condição de *ser-no-mundo*, por sua “*representação*” no palco, onde o espectador coloca-se no lugar das personagens. A peça teatral é uma espécie de “espelho” no qual o público se vê como reflexo de si mesmo, a refletir as características fundamentais do Homem e sua *situação* histórica, bem como permitir ao público observar-se ao olhar para o palco.

O Teatro de Sartre não pode ser pensado de maneira desassociada da Política, visto que pensar sua dramaturgia é considerar a tomada de consciência política desta. Logo, somente é possível compreender o jogo de reflexos no Teatro sartriano quando posicionado na esfera do *político*, pois, ao mesmo tempo que o drama teatral cria no palco um espetáculo sobre o Homem e suas *situações*, reflete também as necessidades deste e da sociedade. Sartre, por exemplo, em *As moscas*, descreve “a França sob o jugo alemão, e era óbvia a assimilação de Egisto ao invasor (nazistas), de Clitemnestra aos colaboracionistas franceses, de Electra à importância do povo em face do exército nazista, e de Orestes ao Homem da Resistência” (2012, p. 309).

A declaração de Sartre de que “todo teatro popular não poderia ser senão político” (*apud MAGALDI, 2012, p. 308*), já nos mostra a necessidade de vê-lo como reflexo da sociedade, pois “o que importa é fixar conflitos humanos em situações históricas e mostrar que eles dependem delas” (*apud idem, ibidem*). Considerando seu trabalho dramático em sentido amplo, em *As moscas* (1943), *Os mortos sem sepultura* (1946), *O diabo e o bom Deus* (1951), percebe-se o teor político de suas peças. As tramas iniciam por colocar os heróis como seres excluídos do grupo e, assim, todo o caminho que percorrem termina com sua introdução dentro dele (sociedade), pois Sartre parte do individualismo para mostrar que o Homem é livre, mas somente capaz de exercer sua liberdade *em situação* no interior da coletividade social. O conjunto da obra dramática visa mostrar o retrato crítico da sociedade e da concepção de liberdade do público. Portanto, o jogo de reflexos será o modo de o dramaturgo apresentar o público a si mesmo, em uma imagem que

capte a angústia e resignação disseminadas pela ocupação nazista e a Segunda Guerra Mundial sobre a França e a Europa.

A consciência trágica situa-se dentro do plano contingente da experiência humana, quando o Homem e sua ação alinham-se na própria perspectiva do trágico dentro da história. A Tragédia também, diz Vernant, “permitiu ao Homem grego, na virada dos séculos V e IV, descobrir-se, na sua atividade de poeta, como um puro imitador, como criador de um mundo de reflexos, de aparências enganosas, de simulacros e de fábulas, constituindo, ao lado do mundo real, o da ficção” (1991, p. 91). Esses dois aspectos unem-se para formar a estrutura da Tragédia Grega, onde o *mito* não irá trabalhar o Homem somente dentro realidade temporal, mas em âmbito geral, o da lógica da ação da personagem, que faz desenrolar o trágico mesmo que ainda esteja completamente ligada ao destino divino. Para Sartre, o estilo dramático francês é um pequeno retorno do “esplendor das tragédias antigas”, com a leve diferença de praticar rigorosa economia de palavras e diálogo, o que encurta as peças. Esse esplendor das tragédias antigas é, especificamente, a capacidade de seu *mito* expressar a vida como ação humana e que somente através dela pode-se alcançar a reflexão, juntamente com a distância entre real e imaginário. Ao rejeitar o Realismo no Teatro, em vários momentos Sartre afirma a necessidade dessa relação entre real e irreal dentro da obra teatral. Em *Théâtre et cinéma*, ele afirma que “o Teatro é então a representação do Homem para outros homens através de atos imaginários” (1992, p. 96).

Em sua *Poética*, Aristóteles coloca que *mito* e Tragédia se encontram a partir da própria definição daquele, já que “mito é o princípio e como que a alma da tragédia” (1973, p. 247) e esta não existe sem que as ações das personagens sejam imitação de ação, pois “a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem” (1973, p. 246). A definição aristotélica estabelece uma relação de necessidade das personagens com a ação, excluindo a obrigatoriedade entre estas e os caracteres que as definem, uma vez que “sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (*ibidem*). O discurso da Tragédia não é ordenado para trabalhá-los, pois mesmo um discurso com caracteres bem ordenados não seria capaz de alcançar o feito trágico. Conforme Aristóteles, a imitação que constitui o mito trágico tem que ser de ações, porém não enquanto imitações de homens e, sim, ações como fatores essenciais e constituintes da vida, ou seja, ação como finalidade própria da vida humana (*ibidem*). Isso significa que as personagens podem assumir caracteres para efetuar determinadas ações na Tragédia, mas estes não são a finalidade desta, pois sendo o *mito* princípio e alma da tragédia, “só depois vêm os caracteres” (1973, p. 247).

O Teatro de *situações* retoma alguns desses apontamentos de Aristóteles sobre a Tragédia Grega, como a importância secundária dada aos caracteres dentro da trama teatral. Porém, essa

retomada realizada por Sartre e seus contemporâneos não significa que há uma intenção de criar tragédias gregas na França ocupada, mais a de reviver os aspectos importantes da Arte Dramática que os gregos souberam tão bem explorar, em especial o fato primordial do teatro como imitação de ações e vida humanas. Isso provavelmente justifica que Sartre retome o termo grego *eidōs*, pois nessa língua significa o aspecto da coisa mediante o “acompanhamento de seus contornos, de suas linhas-limites, de seus aspectos, de sua aparência” (SCHUBACK, 1999, p. 172), não simples características definidas e limitadas pela visão, mas os limites que abrangem o seu ser ou não-ser. Assim, quando ele se refere ao *eidōs* da vida cotidiana, isso não pode significar brigas e confusões de um casal pequeno-burguês, mas aquilo que fundamenta e compõe duas vidas em sua *existência*, ou seja, o fundamento ontológico que constitui todo o existir humano, que é a *liberdade* em Sartre.

Viu-se que Sartre, em *Bariona*, descobre ter o Teatro de ser fenômeno coletivo e religioso, ao perceber que mesmo com roteiro simples, narrativa comum e cenário precário, a ideia central da peça foi capaz de ser vivenciada por todos justamente porque a *liberdade* negada a Sartre e seus companheiros de cativeiro aparecia a todos como preocupação comum, logrando assim unificar o público. Na Paris ocupada, Sartre tentaria novamente realizar essa experiência do Teatro como celebração coletiva, apresentando a liberdade de maneira *mistificada* em *As moscas* e *Huis clos*. A *liberdade*, em meio a um momento específico de sua negação, que foi a ocupação nazista, surge como o *mito/eidōs* necessário que o Teatro precisava explorar para a unificação do público.

Para Sartre, a liberdade aparece ainda como meio de mostrar que há uma saída daquela visão que tanto os colaboracionistas quanto a Igreja Católica queriam impor ao povo francês. Através da *liberdade mítica* num “Teatro da liberdade”, o público repensaria os fundamentos de Ética e Moral, e o próprio conceito de Homem diante duma sociedade devastada. Em muitos aspectos, o *mito* introduzido no Teatro francês é o mito trágico clássico. Entretanto, ao utilizá-lo, Sartre realiza uma leve mudança, que consiste em que a *mistificação* é também uma *desmistificação*.

Em *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*, Sartre diz que “todo espetáculo de Teatro deve ser desmistificado, [e] penso que para atingir realmente esse objetivo, ele não pode se restringir em ser apenas mera crítica” (1992, p. 79), mas em si mesmo envolver o público e levá-lo, para além da crítica pura, a *desmistificar* a própria personagem. A mistificação deve também ser *desmistificação* no Drama, pois o papel deste é apresentar os aspectos universais e comuns da condição humana, e não os inalcançáveis ao Homem comum. A situação da França durante a ocupação nazista já colocava o povo francês sob exigências de uma condição humana “mistificada”, conquanto parte da Igreja Católica depositava sobre os franceses várias críticas a respeito de suas condutas de vida, empurrando-lhes a figura de “Homem aéreo” e incapaz de evitar a derrota, isto é, bombardeados pela “imagem mistificada” de si mesmos de que a fatalidade era-lhes inevitável e nada poderiam

fazer sobre isso, já que aquilo era supostamente o destino reservado à nação francesa.

No *Préface* ao *Théâtre complet* de Sartre, Michel Contat lembra que, de modo geral, *As moscas* não tinha nada de grego a não ser a referência ao *mito*. Em realidade, o que marcava a peça era sua crítica ao espírito de resignação, mais especificamente, contra a ideologia religiosa que a Igreja Católica utilizara como forma de sustentar o regime de Pétain, governo que também pregava ideologicamente a submissão à ocupação nazista. Assim, Sartre fundamenta seu teatro numa filosofia de liberdade e espírito de resistência, propiciando-lhe a escrita de um “teatro do heroísmo e da desmistificação do heroísmo” (2005c, p. XXIV-XXV), por meio da *liberdade*.

Então, o *mito* no teatro sartriano não deve implicar heróis inalcançáveis, por isso que há a necessidade de apresentar o Drama a partir de um mistificar/desmistificar do *eidos* da vida cotidiana (liberdade), para que o espectador consiga ver com seus próprios olhos que o *drama da liberdade* da personagem é também o seu. Por fim, Sartre diz que o Teatro, para tornar-se fenômeno coletivo e religioso, autêntico *mito*, “[...] não pode se restringir em ser apenas mera crítica” (1992, p. 79), mas envolver o público para além desta, *desmistificando* a própria liberdade através da personagem, para mostrar que a condição mesma em que esta encontra-se, de liberdade, escolha, livre-decisão e construção de seu “destino”, é também válida ao público, ou seja, que este está igualmente condicionado ao mesmo critério que as personagens do Drama. Em suma, Sartre tem o trabalho de apresentar por meio de uma *liberdade mítica* a liberdade humana *desmistificada*.

### 3. Liberdade e *situação-limite*

As circunstâncias muitas vezes atroz de nosso combate nos tornaram capazes de viver, enfim, sem disfarces e sem véus essa situação dilacerada, insuportável que se chama condição humana. O exílio, o cativo e, acima de tudo, a morte que mascaramos habilmente nas épocas felizes, eram os motivos perpétuos de nossas preocupações, percebíamos que não são acidentes evitáveis, nem mesmo ameaças constantes, mas exteriores: era preciso reconhecer nelas nosso quinhão, nosso destino, a fonte profunda de nossa realidade de Homem; a cada segundo vivíamos sem sua plenitude o sentido desta pequena frase banal: “Todos os homens são mortais.”. E **a escolha que cada um fazia era autêntica porque era feita na presença da morte**, porque poderia sempre se expressar como “Melhor morrer do que...”. (SARTRE, 2009, p. 117, negrito nosso)

Tal fala de *A república do silêncio* permite compreender como a consciência da liberdade é alcançada pela personagem teatral. Sartre denomina a *situação diante da morte* como uma *situação-limite*, termo característico não apenas de seu teatro, mas também da literatura sartriana, conforme *Que é a Literatura?* (2004/1948). Uma situação comum possui diversos fatores que influenciam a decisão do indivíduo, podendo até oferecer várias saídas a um determinado problema, todavia não oferece ao sujeito um vínculo tão forte de responsabilidade diante de sua escolha. A *situação-*

*limite* aparece como o oposto de *situação comum*, pois aquela possui apenas duas soluções, entre si extremamente contrárias, cuja escolha de uma delas influenciará toda a vida da personagem.

A morte assume papel fundamental em relação à situação, como gatilho que impulsionará o sujeito a realizar certa escolha, pois se é “melhor morrer do que...”, logo, *escolher* é melhor que a morte que, por definição, é interrupção definitiva da vida humana, ou seja, fato irremediável, que não pode ser desfeito, corrigido *a posteriori*, e assim guarda em seu interior a ausência absoluta de ação humana. Desse modo, é diante da morte que a condição humana aparece mais claramente, e se aquela é negação definitiva da ação do Homem, a partir dela este toma também consciência de sua própria *liberdade*. Sobre isso, comenta Sartre que:

[...] a própria questão da liberdade se impunha e nós estávamos no limiar do conhecimento mais profundo que o Homem pode ter de si mesmo. Porque o segredo do Homem não é o seu Complexo de Édipo ou de Inferioridade, é o limite mesmo da sua liberdade, é seu poder de resistência aos suplícios e à morte. (2009, p. 117)

Eis a razão de Orestes definir-se a escolha de matar Egisto e Clitemnestra. Em *As moscas*, a *situação-limite* é o assassinato, pois o herói Orestes possui apenas duas alternativas distintas a escolher: ir embora de Argos e deixar sua irmã ou cometer tal crime para ser aceito como cidadão ali. O ato de assassinar marca a vida de Orestes, pois com ele o herói assume-se contra o destino que foge-lhe às mãos, ou seja, pelo crime é a liberdade revelada ao herói. O heroísmo sartriano consiste em fundamentar a *escolha* como *afirmação de liberdade*, pois todo Homem é livre somente quando manifesta esta liberdade em escolhas. Assim, “herói” é aquele que confronta sua escolha com sua liberdade, que pela escolha adquire consciência de sua liberdade.

A revelação da condição de *ser-livre* também pode ser apresentada como a própria negação dessa liberdade, já que tal condição humana permite condutas de *fuga de si*. É o caso de Electra que acaba por rejeitar o crime (vingança) que arquitetara durante quinze anos em seus sonhos, consistindo em matar Egisto e Clitemnestra. Entretanto, após a morte dos dois, com a revelação de sua liberdade (mal recebida por ela), Electra recusa a responsabilidade que acompanha sua escolha, enquanto fruto de sua *liberdade*, aceitando, assim, o destino reservado por Júpiter como uma conduta de *fuga de si*, em outras palavras, como ato de *má-fé*. Eis a situação no diálogo:

JÚPITER: Para quê? Não te disse já o quanto me repugna castigar? Se aqui vim foi para vos salvar.

ELECTRA: Salvar-nos? Basta de troca, senhor da vingança e da morte, pois não é permitido – nem para um Deus – dar aos que sofrem uma esperança enganadora.

JÚPITER: Poderias daqui sair dentro de um quarto de hora.

ELECTRA: Sã e salva?

JÚPITER: Dou-te a minha palavra.

ELECTRA: Que me pedirás em troca?

JÚPITER: Nada te pedirei, minha filha. [...]

JÚPITER: Ou quase nada. Apenas o que me podes dar com maior das facilidades: um pouco de arrependimento. [...]

JÚPITER: És ainda uma menina, Electra. As outras meninas gostariam de vir a ser mais ricas ou mais belas entre as mulheres. Mas tu, fascinada pelo destino atroz da tua raça, quiseste ser a mais dolorosa e mais criminoso. Jamais quiseste o mal; nada mais

desejaste senão a tua própria desgraça. Na tua idade, as crianças brincam ainda com bonecas ou jogam à calha; agora tu, sem brinquedos nem companheiras, puseste-te a brincar aos assassinos visto ser um jogo que se pode jogar sozinho.

ELECTRA: Ai, que é assim! Ai, que é isso mesmo! Quanto mais te oiço mais vejo claro dentro de mim.

ORESTES: Electra, Electra! É agora que és culpada. Aquilo que quiseste, quem mais o pode saber senão tu? Deixarás que seja outrem a decidi-lo? Para quê alterar um passado que já não pode defender-se? Por quê renegar essa Electra irada que foste, essa jovem deusa do ódio que tanto amei? Então não vês que esse Deus cruel está a fazer troça de ti? (1965a, p. 158-159)

Electra, ao tomar consciência de sua liberdade após o ato de assassinar, compreende que o mundo em que vivia já não existe e aquele ódio e espera por vingança acabaram, tirando-se-lhe o sentido de mundo, agora vivendo-lhe a ausência. Daí seu ato de aceitar as palavras de Júpiter, aparecendo a Electra qual forma de trazer de novo um sentido a seu mundo, ou seja, negar sua própria liberdade pela natureza definida e estabelecida pelos deuses. Alfredo Margarido comenta:

O Homem reconhece a existência de mil caminhos que conduzem a Deus, ao imanente, mas recusa-se a trilhá-los para se manter fiel à natureza. Natureza que, contudo, nega a natureza de Deus, pois que podemos aqui encontrar a definição de duas naturezas que se opõem, que se degladiam, em nome da liberdade do Homem. A sua natureza, a natureza humana, digamos, opõe-se à natureza do Deus, mostrando que o reino humano não pode submeter-se às leis da natureza. Para que esse reino se possa construir e levantar como uma entidade autónoma, não pode fazer outra coisa que não seja negar a força e a validade da natureza. Júpiter fica assim posto fora do caminho e se Orestes dissera já a Electra que existem, do outro lado do rio e das montanhas, outro Orestes e outra Electra, isso significa que escolhendo um novo enquadramento, uma nova situação entre os homens, eles poderão optar por um caminho novo e diferente. Não há nada de irremediável no seu ato, desde que sejam capazes de partir em busca de uma nova definição, diz Orestes. (1965, p. 41-42)

Renunciar, então, à natureza divina implica a Electra a consciência de que não há rotas construídas e já prontas a seguir, apenas caminhos a construir a partir de sua liberdade. Embora tome rumo diferente do irmão, a decisão de seguir Júpiter não está no plano do destino divino, pois ela não o faz de forma *involuntária*. Na discussão final com Júpiter, Orestes conclui, “porque sou Homem, Júpiter, e cada Homem deve descobrir o seu próprio caminho” (1965a, p. 167), pois “nada mais há no céu, nem o Bem nem o Mal, nem ninguém para me dar ordens” (1965a, p. 166), atestando que somente o Homem é o fundamento dos valores de suas condutas e fugir de sua liberdade também resulta de *escolha livre* do sujeito, enquanto *ser-de-plena-liberdade*. Portanto, a escolha de Electra é *voluntária* pelo poder do Deus, já que ela, como *ser-livre*, tem total e completa liberdade de escolher aderir àquele caminho oferecido por Júpiter.

Sobre isso, Noudelmann comenta que Sartre realiza, por meio de Orestes, uma crítica que ataca os fundamentos da Moral, intentando extinguir a ideia de *Bem Absoluto*. Quando dirige-se a Júpiter, Orestes não proclama somente sua liberdade, inicia também um processo de *desmistificação* dos valores. “O bem não é mais o bem comum, uma lei acima dos indivíduos, [...] mas um bem particular, um valor relativo” (1993, p. 24), sob poder de cada indivíduo livre. Portanto, “o ato de Orestes será [para] além do bem e do mal, sem desculpas ou legitimidade *a priori*” (1993, p. 25).

A liberdade instituída por Orestes contra Júpiter visa mistificar e desmistificar a liberdade mesma, pois é objetivo de Sartre apresentá-la como algo possível e alcançável a todo Homem, em especial o de sua época. O Teatro de Sartre trabalha a existência humana a partir do plano do imaginário, utilizando a linguagem das personagens e as metáforas, para desvendar sua condição humana, a ambiguidade da experiência vivida no plano concreto, histórico. Aborda, assim, as grandes dificuldades geradas pela guerra: violência, dilemas morais, escolhas e os homens (*o outro*).

Vê-se como o mito é a maneira particular de o Teatro explorar essa questão da condição humana, já que somente a Filosofia é capaz de utilizar conceitos universais para esclarecer ou apresentar a existência do Homem. Assim, a *situação-limite* assume papel de meio de possibilidade pelo qual a condição humana é revelada no teatro sartriano, pois através dela a *consciência da liberdade* é obtida por algumas personagens, embora outras delas já possuam conhecimento de sua liberdade antes mesmo da *situação-limite*, a exemplo de Orestes e Goetz. Mesmo no momento de renúncia “voluntária” à liberdade, a personagem ainda sabe que realiza um ato de sua própria liberdade, aparecendo-lhe desmistificada através da *situação-limite*, como ocorre no caso de Electra, cuja atitude de fuga a outra determinação é necessariamente uma *escolha livre*, auto-determinação. O Homem é *essencialmente livre* para deixar de ser, optando por quaisquer determinações, divina, social, psicológica, dentre outras. De acordo com Jeanson:

Sartre não pensa de modo algum que sejamos mistificados “por natureza”. Para ele não há “natureza humana”, mas uma *condição humana* – que não tende para a natureza senão precisamente na medida em que a sofremos sem a assumir, por uma consciência de má-fé que apenas visa a dissimular-se a si própria. [...] Só somos mistificados se escolhemos sê-lo: a nossa consciência dilacera-se, mas dela depende que isso a paralise ou não. (1965, p. 57)

Em *O ser e o nada*, Sartre não descreve apenas a *má-fé* como a atitude epistemológica da consciência que se auto-engana, mas o fundamento ontológico do Homem, já que este é o ser que introduz a *negatividade* (o *Nada*) no mundo e também é capaz de colocar seu próprio *ser* em questão (*má-fé*). Isso significa que a realidade humana só é possível porque o Homem é “*o ser que é-o-que-não-é e não-é-o-que-é*”. Diante disso, o indivíduo realiza uma *conduta de fuga*, não com a intenção de fugir dessa condição, mas a de querer ser algo, *algo* determinado, como o são as coisas do mundo (*Em-Si*), conforme abordado no Capítulo II desta dissertação, à página 41.

Para Jeanson, “o teatro da liberdade, o teatro sartriano, é indissolavelmente um *teatro de má-fé*” (1965, p. 112), pois quando este decide descrever a *condição humana* não pode ignorar a má-fé, justamente porque esta não é acidente que ocorre com o Homem, e sim *condição originária* que fundamenta toda a sua realidade. *Má-fé* “é a *ambiguidade*, a *dilaceração*, a *contradição*, que definem o estado da nossa existência enquanto entregue a si própria” (*ibidem*). Logo, ao abordar a *liberdade*, é necessário a Sartre trabalhar tal contingência, a própria condição da realidade humana.

Em *Os dados estão lançados* (1947), roteiro de cinema comumente reconhecido como



romance, Sartre descreve essa impossibilidade de determinar a condição humana, conseguindo elucidar de forma clara a contingência característica da personagem dentro de sua Literatura. A trama é construída a partir da vivência de pós-morte de Eva (Éve) e Pedro (Pierre), ambos presos no mundo dos mortos, os quais andam livremente sobre a Terra junto aos vivos, embora estes não possam vê-los ou ouvi-los, nem comunicarem-se entre si. Antes de sua morte, Pedro era um revolucionário, morrendo antes de dar início à revolução que tramava com seus companheiros. Eva, por sua vez, era uma mulher de classe média que falece após ser envenenada discretamente por seu marido, que queria ficar com o dinheiro da falecida. Após morrerem, ambos encontram-se no mundo dos mortos e percebem-se apaixonados um pelo outro, o que abre a possibilidade de voltarem à vida, já que, segundo o Artigo 140, “um homem e uma mulher, destinados um ao outro, que não se tenham encontrado em vida, poderão pedir e obter autorização de voltar à Terra sob certas condições para aí poderem amar-se e viver a vida em comum de que tinham sido injustamente privados” (1965b, p. 50). Tal artigo só se lhes aplica porque a morte, sendo ausência total, não poderia refletir as condições da vida humana como *ação* (movimento constante). Ilustra este conceito, de *vida* como *movimento*, o diálogo de Pedro com um Velho, sobre como distinguir quem está vivo ou morto, importante para entender-se a forma com que a contingência humana é vivenciada pelas personagens no pós-morte:

Uma multidão variada movimenta-se numa pequena praça. Vivos e mortos estão misturados. Enquanto os vivos têm um ar apressado, os mortos vão caminhando devagar, tristes e um pouco envergonhados. A maior parte, de resto, contenta-se em estar sentada ou em parar nos cantos, diante das montras, nos vãos das portas.

– Mas que multidão! Exclama Pedro.

– Não é maior que de costume, responde o Velho. Apenas agora, que você está registrado [como morto], vê também os mortos.

– Como se podem distinguir dos vivos?

– É muito simples: os vivos estão sempre com pressa.

E como nesse momento passa um homem com um andar apressado, uma pasta debaixo do braço, o Velho diz:

– Repare neste... É vivo pela certa. (1965b, p. 21)

Essa explicação do Velho, sobre como diferenciar quem está vivo de quem está morto, parte do princípio de que *estar vivo* é estar em *movimento* com as coisas do mundo, ou seja, estar sempre embarcado dentro de *situações*, agindo dentro das mesmas, motivo da caracterização do Homem vivo como “sempre com pressa”. Se Pedro e Eva tivessem prestado atenção nessa característica antes de regressarem à vida, compreenderiam que o amor predestinado deles (na esfera do inerte) seria impossível (na esfera do movimento), justamente porque o Artigo 140 só se lhes é aplicável por estarem mortos, em *ausência total* de ação, não podendo alterar as condições da vida humana no âmbito desta, o *movimento constante*. Por isso, que em vida não há como se manter imparcial diante de *situações*. O Homem necessariamente *escolhe agir* sobre as circunstâncias que aparecem-lhe, não podendo, assim, o amor predestinado ser o guia do destino do casal e

tornar válida aquela norma (Artigo 140), pois esta serve apenas para determinar o destino do indivíduo humano enquanto entidade morta, ausente e inerte.

Sem examinarem essas condições, mas animados com a notícia, o casal segue feliz pela oportunidade de volta à vida outra vez. Porém, enquanto passeavam como mortos pelo mundo, Eva descobre a verdade sobre sua morte e que seu marido planeja conquistar sua irmã, para depois aplicar-lhe o mesmo golpe. Pedro, por sua vez, descobre que o plano de seus companheiros de revolução foi desvelado pelo governo e os milicianos pretendem realizar uma emboscada para acabar com os revolucionários. Diante de tais fatos, o que antes aparecia-lhes como uma oportunidade de viverem sua paixão (voltar à vida) transforma-se-lhes em *dilema*, entre a ocasião de intervir para impedir a evolução desses fatos ou tão somente viver apaixonados.

De volta ao mundo dos vivos, o casal possui um período de tempo das 10:30 até às 10:30 horas do outro dia para efetivar a profecia com um beijo de amor verdadeiro. Nesse ínterim, ambos são levados pela vontade de mudar as circunstâncias que presenciaram no mundo dos mortos, Pedro parte para salvar os companheiros e Eva a irmã. A seguir o desfecho dos dois:

– Ai não, não, Pedro... Eva perturbada repete:  
 – Não podes... Não é possível. Vais matar-te e é absurdo. Lembra-te que te amo, Pedro... Foi para nos amarmos que nós voltamos à Terra.  
 O BARRACÃO.  
 Através dos vidros da cabina, vê-se Pedro a telefonar.  
 Também ele está perturbado, mas não pode recuar..  
 – Compreenda, Eva... suplica. É preciso que me compreendas... não posso deixar os companheiros... Sim eu sei... eles não têm sorte nenhuma, mas eu não posso...  
 Por cima dele, na cabina, um relógio eletrônico marca 10 horas e 29..  
 A FACHADA DO BARRACÃO.  
 Duas camionetas cheias de milicianos chegam a toda velocidade, e param diante do barracão. Uma onda de milicianos espalha-se rapidamente e cerca o edifício.  
 A SALA DO GHARLIER.  
 Eva continua ao telefone: Não Pedro, não faças isso... Tu mentiste-me... Abandonaste-me... Nunca me amaste..  
 O BARRACÃO.  
 – Mas eu amo-te, responde Pedro. Amo-te, mas não tenho direito de deixar os companheiros.  
 Não repara Luciano Derjeu que, pelo postigo, aponta cuidadosamente o revólver a Pedro.  
 Angustiado, Pedro chama:  
 – Eva, Eva..  
 Luciano Derjeu dispara raivosamente a arma. (1965b, p. 102-103)

Acima, vê-se que o retorno à vida aparece para Eva e Pedro como *situação-limite*, pois têm de escolher entre o destino e as suas causas particulares. Diante disso, percebe-se que na realidade do Homem é a *ação* do sujeito que procede sobre sua vida e não uma norma que determina seu “destino”. Ambos poderiam completá-lo caso suas ações de vida dependessem de algo superior (divino), contudo, dentro da realidade humana, não há nada que possa garantir-lhe absolutamente o cumprimento duma norma, pois cumpri-la sempre será a *escolha* entre cumprir e não-cumprir. Assim, através de um romance com vestes espíritas, Sartre apresenta a condição humana que não

pode ser delimitada por destino ou determinação transcendente. Por isso que ao término da obra, quando Eva diz ao Velho que “os dados estavam lançados”, ao contar sua estória de retorno à vida, ela já não se refere ao destino que estaria a agir sobre eles, mas à livre decisão que acompanhou-os no mundo dos vivos, o *ato de escolher* entre o destino e as suas causas particulares.

O ambiente construído por Sartre e a frase final de Eva ilustram a contingência embutida no seio da existência humana. Pode-se apontar duas coisas importantes nesse romance: primeiro, que o Homem é incapaz de manter-se imparcial diante do mundo, que estar nele é *estar-em-ação* sobre o mesmo, *engajar-se nas situações* que acredita valerem a pena, ou seja, o Homem diante do mundo não pode ser mero observador, mas agente que *observa-e-age* em situações; segundo, que qualquer determinação transcendental só poderia influenciar de modo direto a condição humana quando o Homem é posto em cenário *inerte*, onde sua liberdade é *pura ausência*, como na morte (a ausência total e absoluta) ou, ainda, quando sua liberdade *escolhe* ser determinada pela atitude ou conduta de *má-fé*, como Electra optou por fazer.

Por sua vez, *O diabo e o bom Deus* (1951) ilustra a impossibilidade do absoluto dentro da realidade humana. Peça ambientada na Alemanha religiosa do século XVI, onde valores absolutos de Bem e Mal são as regras máximas a gerar ações humanas, atenta para a trajetória dramática de Goetz, maior general de guerra alemão, que sitia a cidade de Worms, promete a si mesmo tomá-la, matar vinte mil homens, mulheres e crianças, e duzentos clérigos, considerando-se a própria encarnação do Mal, e objetiva fazer o mal pelo mal, ser o próprio símbolo absoluto da maldade.

Em entrevista, Sartre relata que essa peça visa apresentar, através da trajetória do herói Goetz, a queda dos valores absolutos, pois seu caminho é o “da liberdade: ele começa da crença em Deus ao ateísmo, de uma moral abstrata, sem lugar ou sem data, a um engajamento concreto” (2005a, p. 315) e que, antes de ele iniciar essa via de realidade humana, há que discutir-se sobre os valores absolutos de Bem e Mal para que “entre o Diabo e Deus, ele escolha o Homem” (2005a, p. 314, traduções nossas). Assim, num primeiro momento, Goetz não age visando o plano dos homens, mas o divino, pretendendo voltar sua capacidade de fazer o Mal pelo Mal não para provar que é o mal aos homens, mas a Deus, Aquele que o herói *escolhe* como inimigo, dizendo:

Inútil, sim. Inútil aos homens. Mas que me importam os homens? Deus me ouve e é para os ouvidos de Deus que eu falo – e isso me basta. Porque é o único inimigo digno de mim. Há Deus, eu e os fantasmas. E será Deus que crucificarei esta noite, em ti e em vinte mil homens, porque seu sofrimento é infinito e torna infinito quem o faz sofrer. Esta cidade vai arder. Deus sabe. Neste momento, ele tem medo, sinto-o bem. Sinto seu olhar sobre minhas mãos, sinto sua respiração sobre meus cabelos – e seus anjos estão chorando. Ele pensa: “Talvez Goetz não ouse”. Exatamente como se fosse apenas um Homem. Pois chorai, chorai, anjos de Deus: eu ousarei. Daqui a pouco, mas chorai dentro de sua coléra e de seu medo. Ela arderá! A alma do Senhor é uma galeria de espelhos e, nela o fogo se refletirá em milhões de outros espelhos. Então, saberei que sou um monstro. (SARTRE, s. d., p. 105-106)

Em outro momento, em um diálogo com Catarina, Goetz diz ainda que:

Goetz: Claro que não. Então, alegre-te: tomarei a cidade hoje.  
 Catarina: Mas por quê?  
 Goetz: Para fazer mal.  
 Catarina: E por que fazer o Mal?  
 Goetz: Porque o Bem já está feito.  
 Catarina: Feito por quem?  
 Goetz: Por Deus, nosso Pai. Eu, porém, invento. (SARTRE, s. d., p. 88)

O Mal que Goetz pratica tem por finalidade contrapor o Bem referente a Deus. Goetz até recebe uma proposta de Nasty (o padeiro) de firmar aliança com os pobres, já que Deus para este está sempre ao lado deles, o que implicaria que a ação de matar ricos e clérigos não mais seria um ato mal, senão um bem realizado aos olhos de Deus. Se Goetz não pretende fazer o Bem, antes com o Mal desafia a Deus, logo, rejeita a proposta de Nasty, de montar uma aliança ao lado dos homens e de Deus. Goetz também a rejeita por não estar ainda inserido na humanidade, tendo de descer dos valores absolutos à História, ao tempo humano. Sua condição de bastardo era o que sempre o impedira de ver o mundo em meio aos homens, pois Goetz sempre fora aos olhos dos *outros* o bastardo. Assim, via o mundo através duma fechadura, longe dele e dos homens.

Francis Jeanson realiza leitura interessante sobre a bastardia de Goetz, comparando-o a Saint Genet, pois para ele “se Goetz é impostor, é porque nasceu na impostura, é porque o mundo, desde que ele aí surgiu, lhe tornou impossível qualquer atitude clara” (1965, p. 69), já que a condição de bastardo, herdada duma mãe que não era nobre, o perseguia desde a infância, pois a sociedade apenas recebera aquela criança em seu seio “para lhe fazer sentir a cada instante que estava excluído dela” (*ibidem*), sempre envolvido por desprezo, a percorrer todo o íntimo do ser, como fosse exemplo de malfeitos, oposto de atitudes nobres. Porém, salienta Jeanson, a imagem ficcional de Goetz, o bastardo, existente apenas no Teatro, é muito semelhante nalguns aspectos com Saint Genet, figura real, criança abandonada, criada pela Assistência Pública, entregue a uma família camponesa e tratada “como ladrão por um roubo sem importância cometido por volta dos seus dez anos” (*ibidem*). Desde então, a sociedade que sempre esteve ali, antes mesmo de sua existência, marca seu ser como “ladrão”, a partir de um mero ato infantil. Sartre o descreve:

Imediatamente opera-se a metamorfose: ele não é mais do que já era e no entanto ei-lo irreconhecível. Expulso do paraíso perdido, exilado da infância, do imediato, condenado a ver-se, provido, exilado da infância, do imediato, condenado a ver-se, provido subitamente de um “eu” monstruoso e culpado, isolado, separado, em suma, transformado em podridão... A vergonha do pequeno Genet descobre-lhe a eternidade: é ladrão desde nascença e sê-lo-á até à morte, o tempo não é mais do que um sonho. A sua má natureza refracta-se aí em mil brilhos, em mil pequenos roubos, mas não pertence à ordem temporal. Genet é um ladrão, necessário é portanto que seja sempre em todos os lados: não apenas quando rouba, mas quando come, dorme ou beija a sua mãe adoptiva. Cada um dos seus gestos trai-o, revela a toda a luz a sua natureza infecta. A todo o momento o professor pode interromper o ditado, olhar Genet nos olhos em voz forte: “Ora vejam um ladrão!” Em vão julgará merecer o perdão, confessando a sua falta, dominando a perversão dos seus instintos: todos os movimentos do coração são igualmente culpados porque todos exprimem do mesmo modo a sua existência. (*apud* JEANSON, 1965, p. 70-71)

A estória ficcional de Goetz e a história real de Genet, afirma Jeanson, apontam que, no drama da condição humana, o sujeito não limita-se apenas a escolher entre opções dadas em situações extremas, mas também a encarar o peso que o *outro* exerce sobre ele, e Sartre dá mostra de que o Homem “está sozinho contra os outros e é bem necessário que sejam os outros a ter razão: os outros, as pessoas honestas, as pessoas de bem, os justos, os que constituem o mundo e são seus proprietários” (1965, p. 71). Logo, Goetz e Genet são como *bodes expiatórios*, visto que os *outros* recusam-se a considerá-los seres ambíguos, contingentes, contendo tanto mal quanto bem, pois o ato de caracterizá-los assim só ofusca a mentirosa honestidade desses *outros* homens.

Goetz, porém, sabe que o título de bastardo não passa de algo dado por outros e, ainda, que os crimes que cometeu são realizações de suas ações e não de outro ser. Jeanson pondera que “os outros, sem dúvida, estão aí desde o começo; eles estavam *já aí*; eles obsidiavam a nossa consciência, antes mesmo de ela se tornar, efetivamente, consciente de si. Resta que ‘*o importante não é o que fazem de nós, mas o que nós próprios fazemos daquilo que fazem de nós*’.” (1965, p. 73). Sua escolha em travar distância é opcional, pois sabe que não foi Deus que desejou a morte de seu irmão pelas suas mãos, mas sua própria vontade de traí-lo, ou seja, é esta e não sua bastardia que o condicionara ao título de traidor. Já Heinrich, ao trair o Bispo que pretendia entregar a chave de Worms a Goetz e matar todos os cidadãos que mantinham os padres como prisioneiros, isenta-se hipocritamente, dizendo a si mesmo: “Senhor quiseste que a traição fosse o meu quinhão na Terra. Seja feita a tua vontade! Seja feita a tua vontade!” (SARTRE, s. d., p. 43).

Segundo Sartre, Heinrich é personagem que reflete o tipo mítico pleno, homem que tem razoável liberdade, mas totalmente enrolada em suas circunstâncias, postas completamente fora do alcance de suas mãos, já que segue no plano do divino, daí viver sempre uma situação falsa. Típica imagem da personagem mítica, logo, sua desmistificação deve ocorrer com a quebra dessa característica, apresentando aos espectadores uma personagem baseada, agora, nos seguintes atributos da liberdade: os aspectos de ser *própria, em construção, responsável*, um ser *engajado* em uma *ação sem limite* (1992, p. 80).

Portanto, Goetz vai na contramão de Heinrich, ao dizer que “uma chave em uma mão não pode ser mau: louvemos a Deus por todas as mãos que seguram chaves, neste momento, em todas as regiões da terra. Mas quanto ao que a mão faz da chave, o Senhor declina de qualquer responsabilidade” (SARTRE, s. d., p. 114-115), procurando mostrar que a responsabilidade dos atos é vinculada ao agente deles. Assim, não é Deus quem decide que a matança dos ricos é um bem, enquanto a dos pobres é um mal, mas o Homem que *decidiu* (escolha) *realizar* (ação) tal ato.

O ápice da peça acontece quando Goetz, ao recusar o acordo do padeiro Nasty, ouve as palavras de Heinrich. O padre exclama que todos os homens estão fadados a fazer o mal, e que

Goetz faz um maior do que o das outras pessoas, apenas por dispor de condições para fazê-lo, embora, em um plano geral, não ser um mal superior ao delas. Observe-se-o no diálogo abaixo:

Goetz: Então todo mundo faz o Mal?  
 Heinrich: Todo mundo.  
 Goetz: E o Bem? Ninguém nunca o fez?  
 Heinrich: Ninguém.  
 Goetz: Perfeito. (Volta para a tenda.) Pois aposto que vou fazê-lo.  
 Heinrich: Fazer o quê?  
 Goetz: O Bem. Aceitas a aposta?  
 Heinrich: Não, bastardo. Não apostarei coisa alguma.  
 Goetz: Estás errado. Ensinaste-me que o Bem é impossível e eu aposto que farei o Bem: é, ainda, a melhor maneira de se estar só. Eu era um criminoso. Transformo-me, viro minha veste pelo avesso e aposto que serei um santo. (SARTRE, s. d., p. 119)

Essa aposta oferecida por Goetz a Heinrich, mas só efetuada com Nasty, consiste em que, ganhando Goetz, Worms estará condenada a ser destruída e o Mal será feito e, perdendo, a cidade será poupada e Goetz fará o Bem tornar-se possível no mundo. O ato de apostar apenas mostra que a vontade divina não é a autora do resultado do lançar dos dados, mas que Goetz, como Homem, procura desafiar a Deus a partir do jogo. Eis porque Goetz trapaceia no jogo de dados, justamente para mostrar a impossibilidade de a vontade divina atuar na vida humana, isto é, que não era Deus que comandava seu destino nos dados que jogava, mas ele próprio quando rouba no resultado deles, para que tudo seja condizente com seu desejo.

Na procura por realizar o Bem no mundo, Goetz cria uma cidade utópica, a Cidade do Sol, em que a lei maior é o Bem. Todavia, seu amor pelos homens ainda é inexistente. Mesmo se mata seu irmão Conrado, doa suas terras aos pobres e funda nelas essa cidade, ele não consegue enxergar-se no meio dos homens. Até ao levar Hilda, mulher amada pelo povo, não logra atingir o plano humano. Goetz só vive em função de Deus e o Homem é mera ilusão de ótica.

Sobre isso, comentam Idt e Phillippe, a preocupação de Sartre em *O diabo e o bom Deus* não é criar uma moral, reconstruir valores, mas “desenvolver uma ética sem garantias transcendentais, seja de Deus ou da humanidade concebida como em abstrato; para isso, é preciso construir uma moral da situação e da alteridade que permita uma saída do solipsismo sem promessas de valores absolutos” (2005c, p. 1413). Assim, a aventura de Goetz “se apresenta mais como uma psicologia do ser livre [que] confronta valores formulados como absolutos para lançar-se para fora da alienação pela reivindicação de sua contingência” (*ibidem*). Ele, então, no primeiro momento, vive sob a sombra da existência de Deus e seus valores absolutos e o mundo dos homens está fora de sua visão. Logo, alcançar a reivindicação de sua contingência necessita revelar a morte de Deus, para que o caminho para o Homem seja aberto ao herói. Eis o diálogo entre Heinrich e Goetz:

Heinrich: Ninguém. O Homem é o nada. Não finjas surpresas: sempre o soubeste. Já o sabias quando lançaste os dados. Se não o sabias, por que, então, trapaceaste? (Goetz quer falar.) Trapaceaste, sim: Catarina viu. Impuseste tua voz, para cobrir o silêncio de Deus. És tu mesmo que te envias as ordens que pretendes receber.  
 Goetz (refletindo): É verdade: sou eu.

Heinrich (espantado): Sim. Tu mesmo.

Goetz (mesmo jogo): Eu. Apenas eu.

Heinrich: É o que te digo: Tu.

Goetz (erguendo a cabeça): Eu, sozinho, padre: tens razão. Eu sozinho. Supliquei, pedi um sinal, enviei mensagens ao Céu: nenhuma resposta. O Céu ignora até meu nome. Eu me perguntava, a cada minuto, o que eu poderia ser aos olhos de Deus. Agora, já sei a resposta: nada. Deus não me vê, Deus não me ouve, Deus não me conhece. Vês esta brecha na porta? É Deus. Vês este buraco na terra? É Deus, ainda. A ausência é Deus. O silêncio é Deus. Deus é a solidão dos homens. Eu estava sozinho: sozinho, decidi o Mal; sozinho, inventei o Bem. Fui eu quem trapaceou, eu quem fez milagres, eu quem se acusa. Agora, eu somente, quem pode absolver-me. Eu, o Homem. Se Deus existe, o Homem nada é; se o Homem existe... Para onde vais? (SARTRE, s. d., p. 265-266)

No momento acima, quando o herói sartriano faz tal revelação, é que a desmistificação dos valores absolutos (Bem e Mal) acontece. Heinrich ainda permanece na imagem mítica, crendo que Goetz é um herege e que a justiça divina ainda percorre o mundo dos homens. Esse padre é um indivíduo que foge de sua liberdade, pois diz que “se Deus não existe, não há meios de escaparmos aos homens” (*idem*, p. 267). Contudo, mesmo sem a existência do divino pode-se escapar dos homens ou de sua condição humana de *ser-liberdade*, pois há sempre a livre e voluntária escolha em recusar sua liberdade, assim como faz Electra, atitude de má-fé em que nega-se a própria liberdade, e, entretanto, ao negá-la, afirma-se-a ainda mais como tal.

Por isso Goetz exclama, “matei Deus, porque ele me separava dos homens, e sua morte ainda me torna mais só. Não admitirei que esse grande cadáver envenene minhas amizades humanas” (*ibidem*, p. 277). Se antes ele tinha os homens à distância, agora, percebe que esse hiato tem de ser encerrado, pois a realidade humana se faz dentro de relações humanas. Então, o herói parte para sua redescoberta da vida, esta agora submersa na contingência histórica humana. A bastardia entra na trama da peça para marcar sua distância dos homens, como o exílio de Orestes marca seu distanciamento do povo de Argos, necessitando assassinar Egisto e Clitemnestra para ser incluído ali. Semelhante ato de assassinato é necessário a Goetz, o de Deus, para ser incluso entre os homens, conseqüentemente extinguindo sua bastardia. Talvez, só com o fim do maior valor absoluto (Deus), Goetz perceba que os demais valores impostos pelos *outros*, também tidos por absolutos, sejam igualmente inválidos ante a *liberdade humana*, ressocializando-o no convívio da espécie humana. Aparentemente, tal exclusão dos heróis dentre os homens funciona como um artifício metodológico de Sartre, método usado para introduzir a necessidade de tratar a *liberdade* enquanto *situada-dentro-do-mundo-dos-homens* na Dramaturgia. Eva e Pedro, vale lembrar, também inserem-se nesse artifício, pois sua *liberdade* só aparece no *mundo-dos-vivos*, dando a entender estarem excluídos dos homens no mundo dos mortos. Relata Jeanson:

A aventura pessoal de um Homem, por singular que ela seja, só assume valor humano quando a esse Homem o põe em situação de reconhecer os outros homens e de ser pela humanidade. Acresce que toda a aventura é singular e antes de mais, para cada um de nós, enfrentar o mundo (a situação que se lhe cria no mundo) é o mesmo que enfrentar a nossa própria solidão. (1965, p. 73)

O comentarista acresce que “toda a aventura [humana] é singular”, o que não significa estarmos sozinhos no mundo, mas sim termos de “enfrentar o mundo” e “nossa própria solidão” (*ibidem*) diante dele. Do mesmo modo, a *situação-limite* somente aparece a Goetz quando assume seu lugar no meio dos homens, na escolha entre ser soldado ou comandante dos camponeses, anunciando sua liberdade, pois como soldado a morte dos camponeses seria certa, já que não havia ninguém dentre eles com sabedoria militar, enquanto como comandante era possível a vitória, uma vez que o maior general da Alemanha estaria ao lado deles. A figura de Goetz não visa tão somente desmistificar, para o espectador, que valores tidos como universais não são capazes de definir a “essência” paradoxal humana, mas apresentar que sua escolha singular possui também ressonância universal, pois se houvera escolhido estar junto de Nasty como soldado implicaria assumir a derrota dos camponeses ante os exércitos bem treinados dos senhores de terra, porém, escolhera assumir o posto de comandante daqueles e a possibilidade de vitória dos pobres, pois dizia: “não enviarei ninguém para a morte, porque agora sei o que é morrer. Nada existe Nasty, nada: só temos, mesmo a nossa vida” (SARTRE, s. d., p. 276). Ao final, sua escolha já não remete somente a ele, mas a todo o grupo no qual ele se encontra.

Se a aventura singular do Homem está sempre sujeita a estar em relação com o mundo e as pessoas nele, então o caminho que o herói percorria em a Cidade do Sol deve ser negado, Goetz tem que pôr fim à utopia de criar um paraíso terreno para poder encontrar sua liberdade dentro do mundo. A renúncia a seus ideais, à comunhão em prol do “Bem”, a “paz” e o “amor”, que ele afirmava e pregava em sua cidade como tentativa de realização utópica do paraíso na Terra, para assumir a necessidade de participar da guerra ao redor da Cidade do Sol, que antes evitava por caminhar no plano dos absolutos, passando a apoiar a guerra contra os senhores de terra, marca principalmente o fim do desengajamento de Goetz diante de situações políticas (a disputa entre camponeses e senhores de terra), e conversão ao *engajamento*, que sempre esteve presente na figura do padeiro Nasty, que é o revolucionário, o sujeito *engajado* em sua militância política em favor do povo e suas causas. Assim, a passagem de Goetz enquanto “santo” desengajado, sujeito da “paz” na Cidade do Sol, é a expressão de resignação perante o mundo, renúncia à responsabilidade que o indivíduo possui por estar *em situação* nele, ou seja, é o sujeito *desengajado* fora do tempo do mundo, ou aquele que, de má-fé, opta pelo desengajamento. Sartre sempre lembra que a ação humana não é apenas singular em seu projeto social, mas que, ainda, toda ação singular tem também seu caráter universal, e não assumir este fato é optar de *má-fé* pelo desengajamento. O encontro de Goetz com os homens no engajamento não é só com a condição contingente de sua espécie, a *liberdade* marcada por ela e a impossibilidade de valores absolutos determinantes das ações humanas, mas revela ao espectador a relação que o Homem possui com



o engajamento que liga-o completamente com o mundo à sua volta, simbolizando esse encontro engajado que circula entre as ações humanas no mundo, as quais não implicam somente a cada um, mas a todos os homens do meio social em que convivem. Estar no ou tentar adentrar o âmbito dos homens é afirmar sua *liberdade* e também assumir-se *engajado* dentro da *situação*, dentro do mundo, junto aos demais, como Sartre retrata a responsabilidade de Goetz para com a vida dos camponeses, ao escolher ser soldado ou general dos revolucionários.

Em suma, o Teatro de Sartre tem como máxima apresentar sempre a *liberdade* de forma *desmistificada*, possível a todos os homens (espectadores). O presente capítulo buscou mostrar que a *situação-limite* possui papel fundamental dentro da estrutura teatral de Sartre, assumindo a importante função de ser o *momento de revelação da liberdade* da personagem, instante em que, a partir de sua escolha diante da morte ou de um valor absoluto, percebe que esta depende unicamente dela, ou seja, a *situação-limite* revela à personagem a consciência de sua consciência de *ser-livre*, pois somente sua *escolha-livre* justifica escolher um destino ou valor transcendente que possa fundamentar suas ações.

Só temos a vida para desfrutarmos da liberdade, justamente porque a morte, como em Eva e Pedro, é sua negação completa. Como em *Os dados estão lançados*, esse casal representa a ideia de que a morte transforma a vida em destino determinado, uma vez que apaga desta o fator constituinte da realidade humana, a liberdade como ação, sem a qual não é possível ao Homem realizar escolhas, condenado-o a seguir servilmente algo que foge de suas mãos, ao passo que a volta do casal ao mundo dos vivos demonstra que a vida resume-se efetivamente à liberdade de escolher o seu próprio destino, ao invés de acatar uma regra transcendente, mesmo que a de um amor predestinado. Esse destino determinado, “vida-morta”, é a própria negação do conceito de liberdade, a saber, a *possibilidade de ação do ser humano*. Por isso, qualquer determinismo torna-se inviável no mundo dos vivos. No caso de Goetz, vê-se que a existência humana é o próprio fundamento dos valores humanos, razão pela qual teve a necessidade de matar Deus, pois sua inexistência faz com que o Homem perceba que suas ações são os fundamentos dos valores humanos *em vida* e que, sem a existência da divindade, o Homem é *plena liberdade*.

Por fim, é possível afirmar que, dentro do universo dramático de Sartre, é necessário apresentar um contraponto entre a vida e a morte, que aparece como a *situação-limite* diante da morte, onde a escolha humana contrapõe com o irremediável, com um *ato* irremediável, a morte, pois a partir dela é que esse Sartre dramaturgo trabalha a *liberdade*. Logo, a verdadeira liberdade da personagem sartriana só é adquirida ao preço de sua escolha ser colocada diante dessa irremediável negação que o autor situa como a morte, liberdade essa que não pode ser adquirida pela personagem num ambiente fora do mundo e do convívio dos homens, mas onde o herói

encontra-se no fundo do abismo e, ao levantar-se, descobre-se como humano, pois o horizonte do teatro e da vida está no movimento perpétuo de renascimento do Homem na liberdade. Assim, esta deve ser descoberta juntamente com a revelação de que o herói é um homem no meio de homens. Portanto, a função que a *situação-limite* tem dentro do drama sartriano consiste em ser o *momento de descoberta da liberdade* da personagem em *situação* com *os outros*, o *mundo*.

## CONCLUSÃO

O Capítulo I percorre o caminho trilhado por Sartre em *Que é a Literatura?* e, nesse percurso, observa-se que a *Literatura engajada* de Sartre apresenta a liberdade como o tema único de todo escritor, visto que o apelo do autor à liberdade do leitor é constituinte da estrutura da obra literária, o que a torna um tema que percorre todos os períodos da história. Entretanto, os fatores mais característicos da Literatura enquanto engajada são: desvendamento, transmissão e mudança. O escritor *engajado* é definido por Sartre como aquele que está “embarcado” dentro de seu tempo e procura através do ato da escrita desvendar a *situação* do mundo em que se encontra. Esse desvendamento do mundo possui a finalidade de ser uma comunicação, ou seja, o escritor *engajado* objetiva desvendá-lo a outros homens. Todavia, a escrita não é somente desvendamento, mas também uma ação que visa à mudança da sociedade. Isso implica que, a partir da obra literária, o autor pode também mudar o mundo, uma vez que aquilo que é descrito por ele não passa mais despercebido a seus leitores. Logo, o escritor pode, em determinados momentos da História, assumir o papel de revelador das injustiças e, principalmente, o de crítico da negação da liberdade humana dentro da sociedade do tempo presente.

Junto a isso, no Capítulo II, efetua-se uma breve revisão da descrição filosófica de Sartre sobre liberdade humana, a partir do conceito de *má-fé*, que marca a Parte Primeira de *O ser e o nada*, indicando a impossibilidade que o Homem possui de se *auto-definir*. Foi importante abordar esses temas depois de uma análise de *Que é a Literatura?*, obra em que o filósofo define o que é sua *literatura engajada*, porque era necessário explorar, mesmo que brevemente, a devida aproximação entre Filosofia e Literatura nas obras sartrianas, explicitando uma relação que não poderia ser posta de lado, pois é inerente em Sartre.

O acerto dessa estratégia encontra-se justificado no Capítulo III, quando foi possível observar todo o comprometimento filosófico de Sartre com seu estilo literário *engajado*, algo que se deu somente através de um mergulho dentro do estilo dramático sartriano. O *Teatro de situações* de Sartre permitiu a análise mais específica daqueles aspectos da Literatura engajada, onde rejeitar o estilo dramático de *caracteres* aparece como exigência do público ao autor ou, ainda, como um olhar do autor (Sartre) para a História, sua percepção de que naquele período histórico específico não haveria outra maneira de fazer um teatro a não ser engajado, ou como ele prefere chamar, de *situações*. Naquele momento, este consistia na necessidade de que o Drama aborde e expresse as frustrações e angústias que o povo sofria diante da *situação* de guerra e ocupação nazista do país.

Assim, o estilo dramático sartriano segue os mesmos objetivos de sua Literatura engajada, ou seja, desvendar, transmitir e mudar a *situação* que aparece ante escritor e espectador. Se a Literatura tem como tema único a liberdade, visto que o escritor escreve para homens livres e

apela à liberdade destes para construir a obra literária, o Teatro, tendo necessariamente este mesmo tema, apresentará, porém, essa liberdade no plano do *mito*, porque ela acontece como uma *liberdade mistificada* do drama.

Em meio à barbárie da guerra e negação da liberdade na ocupação nazista da França, o Homem é levado a repousar sua consciência sobre a crença de que a liberdade é uma utopia, que ele não tem como fazer nada diante da morte que o aguarda. A Literatura engajada de Sartre, ou melhor, sua Dramaturgia engajada, objetiva mostrar a esse público que sua condição humana não está presa a nenhum destino ou natureza determinante, mas é uma condição possível e presente de modificação para todos, pois não há como o Homem um ser livre ser pré-determinado. Assim trabalha Sartre a dialética de *mistificar/desmistificar* a liberdade no Teatro, como maneira de desvendar a esse público a liberdade por eles ignorada até então. Por isso a figura de Orestes mistifica a liberdade e a desmistifica quando descobre o segredo dos deuses e afirma ser criador de seu próprio caminho, ou como a de Goetz, quando “mata” Deus e descobre sua solidão no mundo e seu lugar no meio dos homens, lugar marcado pela consciência de “estar” em *situação*, passando de sujeito imparcial a sujeito *engajado* na luta dos camponeses.

A relação entre Literatura e Filosofia, demonstrada no Capítulo II, reaparece no Capítulo III, mas ela já não é explícita dentro do Teatro. Agora, neste, a relação é interna, em que, para se descrever a condição humana, o Drama e Filosofia acabam por recorrer um ao outro, para que assim consigam dar conta de descrever essa realidade do homem. Nesse sentido, esse processo o teatro sartriano abarca os critérios gerais de sua literatura, e também aprofunda-se na condição humana que sua Filosofia define como *impossibilidade ontológica* de o Homem ser definido, já que é um ser livre e capaz de negar sua própria liberdade. Claro que o Teatro não chega a fazer o mesmo papel que a Filosofia, entretanto, o drama teatral consegue tratar da condição humana de forma análoga à Filosofia, quando coloca a personagem diante de uma *situação-limite*, ou seja, quando esta percebe, diante da morte, ausência total da práxis humana; que a realidade humana é impossível; que todas as escolhas são sua responsabilidade enquanto *ser-livre*; que a escolha por algum valor absoluto (Deus/Valores Morais Absolutos/Destino) é ainda escolha “voluntária” de sua própria liberdade; enfim, que a própria condição da realidade humana repousa sobre a possibilidade de negar sua própria realidade através de uma atitude livre, muitas vezes de *má-fé*.

O Teatro possui a característica de trabalhar a liberdade de maneira mistificada, como vimos, para que consiga unificar as preocupações do público, pois o espetáculo teatral necessita ser um fenômeno coletivo e religioso para Sartre, o que só pode ser alcançado através da *liberdade mítica*, esta explorada como algo comum e essencial à condição humana. Dentro de um ambiente onde a liberdade era negada a todos (ocupação nazista), Sartre ao revelar a liberdade como algo

comum a todos a partir das ações das personagens, com isso, alcançou a unificação do público dentro do cenário conturbado da Segunda Guerra. A aproximação com as citadas três características da *Literatura engajada* ocorre no e pelo processo de *mistificação* e *desmistificação* da personagem teatral, pois é o meio do dramaturgo comunicar e desvendar a *situação* do Homem e das questões que vivencia em sua época.

Diante do percurso da pesquisa, esta dissertação conclui com duas observações acerca do trabalho filosófico e literário de Sartre. A primeira delas, que a filosofia sartriana não pode ser determinada de maneira generalizante ou parcial, como se fora uma filosofia abstrata e a-histórica, mas como uma filosofia que é fruto de seu tempo, que vivenciou a negação da liberdade e exigia uma reflexão sobre esta. Isso foi perceptível ao longo deste trabalho, quando observa-se dentro do drama sartriano que a liberdade desvendada pela Literatura é em muitos aspectos semelhante àquela descrita ontologicamente pela sua Filosofia. A segunda observação é a de que não há a menor possibilidade de enxergar a obra dramática sartriana (literária em geral) sem que seja sob o viés *engajado*, pois o engajamento definido e descrito pelo filósofo em *Que é a Literatura?*, estrutura todo o valor de seu trabalho artístico em uma relação necessária o público e os problemas deste público. Diante disso, Sartre é sem dúvida um escritor que escreveu para o seu tempo, com temas que foram pensados e escritos a leitores contemporâneos a ele. Em outras palavras, deve-se sempre pensar a relação entre Literatura ou Drama e História de forma presente dentro do conjunto de suas obras, pois suas personagens são reflexos de seus espectadores.

Por fim, no entrelace desses três cenários abordados, encontramos a liberdade como a preocupação central de Sartre, como o fundamento de toda a realidade humana. Ela aparece na Literatura como o tema central de todo escritor engajado; na Filosofia, como o fundamento ontológico do Homem; e, no Teatro, como o mito que possibilita a unificação do público, e que aos espectadores apresenta suas personagens submersas em uma liberdade sem limites, que é o fator das escolhas e consequências das personagens na peça.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Col. Os Pensadores. Tradução e comentários: Eudoro de Souza; São Paulo: Nova Cultural, 1973.
- BLANCHOT, Maurice. Os romances de Sartre. Tradução: Ana Maria Scherer. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011 [1949].
- CONTAT, Michel. *Préface*. In: SARTRE, Jean-Paul. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005c.
- CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. Introduction. In: \_\_\_\_\_ (Orgs.). *Un Théâtre des situations*. Paris: Gallimard, 1992.
- BORNHEIM, Gerd. *Sartre: Metafísica e Existencialismo*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- FIGURELLI, Roberto. *Sartre e a literatura engajada*. Curitiba, 1987. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19255>>. Acesso em: nov. 2017.
- GASSNER, John. Teatro e Drama dos meados do século. In: *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- IDT, Geneviève; GILLES, Philippe. Pièce philosophique ou Psychanalyse existentielle? In: SARTRE, Jean-Paul. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005c.
- JEANSON, Francis. *Sartre por ele próprio*. Tradução: Vergílio Ferreira. Lisboa: Portugaláia, 1965.
- MAGALDI, Sábado. Sartre, dramaturgo político. In: *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. Parte II, cap. 20, pp. 306-313.
- MARGARIDO, Alfredo. *Jean-Paul Sartre*. Lisboa: Presença, 1965.
- MÉSZÁROS, István. *A obra de Sartre: busca da liberdade*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ensaio, 1991.
- MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *A lógica do engajamento: Literatura e Metafísica em Sartre*. In: *Discurso*, n. 39, 2009, pp. 291-320. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/68271/70983>>. Acesso em: abr. 2016.
- MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Sartre: Existencialismo e liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.
- MORRIS, Katherine J.. *Sartre*. Tradução: Edgar da Rocha Marques. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- NOUDELIMANN, François. *Huis clos et Les mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris: Gallimard, 1993.
- NOUDELIMANN, François; PHILIPPE, Gilles. *Dictionnaire Sartre*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- PRADO JR, Bento. Sartre e o destino histórico do ensaio. In: *Situações I, críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005b [1947].
- SARTRE, Jean-Paul. A república do silêncio. Tradução: Rachel Gutiérrez. *Fólio - Revista de Letras*, Vitória da Conquista, n.º. 1, vol. 1, UESB, 2009 [1944]. pp. 117-120. Disponível em <<http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/9/21>>. Acesso em: nov. 2017.
- \_\_\_\_\_. *As moscas*. Tradução: Nuno Valadas. Lisboa: Presença, 1965a.
- \_\_\_\_\_. *A transcendência do Ego*. Tradução: Pedro M. S. Alves. Lisboa: Colibri, 1994a [1935-6].
- \_\_\_\_\_. El artista y su consciencia. In: *Situations IV: literatura y arte*. Tradução: María Scuderi. Buenos Aires: Losada, 1966 [1964].

- \_\_\_\_\_. El pintor sin privilegios. In: *Situations IV: literatura y arte*. Tradução: María Scuderi. Buenos Aires: Losada, 1966 [1964].
- \_\_\_\_\_. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994b.
- \_\_\_\_\_. Forger des mythes. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel (Orgs.). *Un Théâtre des situations*. Paris: Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Le Diable et le bon Dieu. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel (Orgs.). *Un Théâtre des situations*. Paris: Gallimard, 2005a [1951] [1973].
- \_\_\_\_\_. Le style dramatique. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel (Orgs.). *Un Théâtre des situations*. Paris: Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 1943.
- \_\_\_\_\_. Mythe et réalité du théâtre. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel (Orgs.). *Un Théâtre des situations*. Paris: Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Mythe et réalité du théâtre. *Le Point*, n° 7, jan/1967, pp. 20-25.
- \_\_\_\_\_. *O Diabo e o bom Deus*. Tradução: Maria Jacinta. São Paulo: Circulo do Livro, s.d.
- \_\_\_\_\_. O Existencialismo é um Humanismo. In: *Obras Escolhidas*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987 [1946].
- \_\_\_\_\_. O Homem e as coisas. In: *Situações I, críticas literárias*. Tradução: Cristiana Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005b [1947].
- \_\_\_\_\_. *O imaginário*. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996 [1940].
- \_\_\_\_\_. *Os dados estão lançados*. Tradução: Maria Luísa da Rosa. Lisboa: Presença, 1965b.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 23ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014 [1943].
- \_\_\_\_\_. Pour un Théâtre des situations. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel (Orgs.). *Un Théâtre des situations*. Paris: Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 2004 [1948].
- \_\_\_\_\_. Qu'est-ce que la Littérature? In: *Situations II*. Paris: Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005c.
- \_\_\_\_\_. Théâtre et Cinéma. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel (Orgs.). *Un Théâtre des situations*. Paris: Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. Théâtre populaire et théâtre bourgeois. In: CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel (Orgs.). *Un Théâtre des situations*. Paris: Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. The purposes of writing. In: MÉSZÁROS, István. *A Obra de Sartre: busca da liberdade*. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ensaio, 1991.
- \_\_\_\_\_. Um novo místico. In: *Situações I, críticas literárias*. Tradução: Cristiana Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005b.
- \_\_\_\_\_. Uma idéia fundamental da Fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: *Situações I*. Tradução: Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005d [1947].
- SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante (Org.). As cordas serenas de Ulisses. In: *Ensaio de Filosofia: homenagem a Emmanuel Carneiro Leão*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e Literatura em Sartre*. São Paulo: EDUNESP, 2004.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento*. *Revista Dois Pontos*, Curitiba, vol. 3, n. 2, p. 69-81, 2006a.

SILVA, Franklin Leopoldo e. O imperativo ético de Sartre. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b.

SOUZA, Thana Mara de. *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e consciência infeliz*. São Paulo: EDUSP, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Ana Lia A. Almeida Prado et alli. Vol. I, 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução: Bertha Halpem Gurovitz, com Hélio Gurovitz Vol. II, 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991 [1986].