



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

Ação e Situação
Interseção da Dramaturgia e da Fenomenologia
Existencial de Jean-Paul Sartre

Vanessa Mendes Martins

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Filosofia
(3º ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor André Barata Nascimento

Covilhã, Fevereiro de 2019

Dedicatória

À minha mãe.

Pedra angular é aquela pedra, pequena, cortada em triângulo e que é colocada mesmo no ponto mais alto de um arco, ou de uma ogiva, e que aguenta e junta as duas partes de uma porta ou de um tecto em arco. É uma pedra que não faz força, não precisa ser grande, mas se alguém a tirar cai tudo. Há pessoas assim: parece que não fazem nada e, contudo, nada funciona sem elas.

Vasco Pinto de Magalhães, s.j.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor André Barata Nascimento, orientador desde sempre nas nossas incursões pelo existencialismo e, em especial, neste trabalho de doutoramento, pelo incontestável apoio quer na escolha da temática quer na sua realização. Por toda a liberdade que nos concedeu, ao longo da investigação, permitindo-nos e estimulando-nos um pensamento próprio e autónomo, mas estando sempre presente nas dificuldades com coordenadas certas e apoio incondicional. Por não nos ter permitido desistir, mas conseguindo sempre respeitar os espaços de que precisámos.

Aos Professores que, ao longo da nossa vida, fizeram parte deste percurso de aprendizagem. A todos eles, sem exceção, porque todos nos ensinaram, de alguma forma, o valor da escola e nos aproximaram deste amor pelo conhecimento a que chamamos filosofia.

À Universidade da Beira Interior, que durante tantos anos – já distantes mas memoráveis – foi casa e família. Pela bonita forma com que nos acolheu e pelo brio na nossa formação.

A grande parte do corpo da Faculdade, com quem nestes anos consolidámos amizade, revelando que o trabalho acontece nos ambientes mais prósperos e se prolonga em relações muito mais estreitas que as meramente laborais. À Catarina Moura, à Catarina Rodrigues, à Sónia de Sá, à Ana Isabel Albuquerque e ao André, pela prontidão de sempre, a disponibilidade, a amizade e o carinho. Ao Rodolfo Pinto Silva, ao Nuno Filipe Barata e ao Fernando Cabral, por um apoio imenso e positivo, disfarçado de gracejos e levezas, numa confraria fracassada à partida, mas que mantemos com sorrisos e agrado. À Sara Constante, ao Tiago Fernandes, ao Professor José Rosa e ao Richard Guise, que, num momento completamente louco, não desistiram de nos ajudar a reaver o material de trabalho perdido. À Cristina Lopes, querida Nashe, por tudo o que foi dito acima e por muito mais. Por ser uma mulher coragem, por encontrar sempre tempo, essa *coisa* tão importante e tão escassa. Por nos incentivar, empurrar e animar. Pela disposição em fazer tudo ao seu alcance, tornando assim este momento mais leve. A todos eles, muito especialmente, pelo talento que colocam em tudo.

A todos os colegas e amigos que, como nós, enveredaram ousadamente por este caminho da filosofia. De uma forma muito particular ao Marcelo, que encurtou um oceano inteiro, numa amizade maior que a distância; ao Ângelo, grande exemplo de persistência e empenho; ao Márcio, que leva a filosofia para a natureza de uma maneira brilhante; à Lina, pelos seus límpidos risos e um trabalho cheio de esperança e consciência.

Ao João Alexandre Amaral. Contra tudo o que seria expectável, também a ele temos de dirigir o nosso agradecimento. Um agradecimento sincero, de quem aprendeu o valor do perdão como condição necessária para seguir em frente. Se Sophia de Mello Breyner disse um dia, falando na voz da poesia e relembrando Antígona, «eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres», nós dizemos que, contigo, fomos forçados a aprender a não ceder a eles, e a libertarmo-nos do seu peso.

À Elsa Ligeiro, editora da Alma Azul, e ao Eugénio Oliveira, presidente da Associação Portuguesa de Ética e Filosofia Prática. Por terem confiado em nós, quando tão pouco conheciam que o justificasse, e nos terem ajudado a desenvolver e divulgar as nossas atividades e interesses.

A Condeixa-a-Nova, terra que nos acolheu em momento de fragilidade e às suas gentes, de uma abertura e de um carinho intraduzíveis. Muito particularmente à Inês Rodrigues, à Doutora Liliana Pimentel, ao Doutor Paulo Archer de Carvalho, à Ana Froufe, à Helena Reis, ao Pedro Galvão, à dona Olinda. Por nos terem feito sentir em casa, desde o primeiro dia.

À Mafalda, à Carolina, à Sara e à Cristina, as amigas que prolongam a infância no tempo e no espaço. À Benvinda, por tanta compreensão. À Marisa, ao Pedro, à Leonor e à Matilde, amigos sempre disponíveis onde tantas vezes roubamos energia e espiritualidade.

Ao Guilherme, nosso quase irmão, por não ter medo. Pelo ouvido atento e crítico e pela mão generosa. Ao Zé, pelo engenho e à vontade com que vive e está presente, sempre. Ao Luís Sousa, pela autenticidade e por uma história de um passarinho que nos contou certa vez.

À dona Natércia, ao senhor António, à Isabel, ao Luís, à Sara, ao Manuel, ao Zé, à Vanda, ao Matias, à tia Celeste, ao tio António Mendes Nunes, família nova e imensa que nos coube em sorte e nos recebeu de braços abertos com total segurança e estima. Por toda a amizade e todo o apoio. Pelos abraços, pelos sorrisos e a mesa sempre cheia de amor e alegria. Por terem duplicado a nossa família em laços de afeto permanentes.

Aos nossos Pais, Rosa e Mário, ao irmão Valter e mana Inês. Ao Afonso, sobrinho delicioso. Por toda a educação, todos os sacrifícios e generosidades. Por terem confiado nas nossas escolhas com um apoio absoluto. Por perceberem que a filosofia, mais do que criar estabilidade, cria pessoas. Por serem, acima de tudo, o nosso vínculo mais estreito e âncora de tudo.

Ao TÓPÊ, nosso alicerce e nosso lar. Pela serenidade, a paciência, o talento e o amor que coloca em cada gesto. Por tornar pequenas quaisquer palavras que lhe possamos endereçar.

Resumo

A investigação a desenvolver pretende tomar a dramaturgia de Sartre como objeto de experimentação fenomenológica, ligando a espacialidade e a intersubjetividade, numa expressão de relacionamentos que modele uma teoria sartriana da ação. O objetivo é, pois, relacionar o problema da alteridade com o teatro de situações, procurando neste uma resposta àquele problema.

Na relação primordial entre o outro e o sujeito – relação de objetividade – impõe-se o problema do olhar, numa consciência irrefletida, existindo enquanto objeto para outro. É sobre esta consciência, assim como sobre as reações que dela advêm, que nos queremos debruçar, procurando solucionar este problema do *ser-com-o-outro* através do teatro de situações, partindo da exterioridade perante si mesmo enquanto ator. Com o *mise en situation*, o teatro confere uma nova relevância aos conceitos de espacialidade e de alteridade, num relacionamento de não objetivação entre ator e espectador, que salvaguarda, por isso, o *eu* e a sua subjetividade.

Pretendemos encontrar em Sartre uma compreensão da ação quer através da sua fenomenologia quer através da dramaturgia, compreendendo a forma como se interseccionam e complementam, sobretudo nas ligações entre espacialidade e temporalidade, assim como nos jogos de liberdade entre sujeitos, na sua estrutura teatral da liberdade. Assim, propomos interpretar no quadro de uma prática da hermenêutica, o texto literário de Sartre, relacionando-o com o filosófico, porque acreditamos que o teatro de situações fornece uma nova compreensão dos relacionamentos intersubjetivos e da sua problemática.

Palavras-chave

fenomenologia, dramaturgia, alteridade, liberdade, ação.

Abstract

The research herein carried out aims to understand the dramaturgy of Jean-Paul Sartre as an apt enactment of his phenomenological analyses, trying to express onstage the Sartrean theory of human action. My main purpose is thus to relate the issue of alterity with the so-called 'Theatre of Situations', looking in the latter for a positive reply to the challenges posed by the former.

Structurally objectifying, the relationship between myself and the Other brings to the fore the problem of the Look which, at the level of the pre-reflective cogito, makes me into a thing before Him. We want to focus on this special form of consciousness, as well as on the typical kinds of reactions it triggers and try to solve the fundamental problems of the category of Mit-Sein through the Theatre of Situations. The starting point of our analysis is the exteriority imposed on selfhood by the very role-playing which happens in stage-drama. Through the *mise en scène*, we claim, the theatre constructs a new form of spatiality as well as otherness, shaping a non-objectifying relationship between Actor and Spectator in which the I and his subjectivity are preserved.

We want to find in Sartre an understanding of human action that, crossing phenomenology with dramaturgy, sheds light on their respective links by highlighting such issues as spatiality, temporality or intersubjective freedom - aware, all along, that they gain a new dimension in a theater room. We thus set in place a new hermeneutic framework which connects Sartre's literary output with his philosophical project, since it is our firm believe that only through a Theatre of Situations will it be possible to get a new grasp of intersubjective relations and their seeming unattainable harmony.

Keywords

phenomenology, dramaturgy, alterity, freedom, action.

Índice

Introdução	1
Primeira Parte – Análise Hermenêutica de <i>L'Être et le Néant</i>	7
Capítulo 1 Elementos para uma Teoria da Intersubjetividade n' <i>O Ser e o Nada</i> de Jean-Paul Sartre.	9
1.1) A Consciência	10
a) Condição Diaspórica da Consciência	10
b) O Ego e o Nada	12
c) A Angústia da Consciência	13
1.2) Ontologia e Metafísica	17
a) O Ser Em-si	17
b) O Ser Para-si	18
c) Temporalidade e Dialética	20
1.3) O Ser Para-Outrem	24
a) A Relação de Objetividade	24
b) O Outro – a problemática do conceito	25
Capítulo 2 Elementos para uma Teoria da Ação n' <i>O Ser e o Nada</i> de Jean-Paul Sartre	27
2.1) Ser e Fazer – a Ação	29
2.2) Ser e Fazer – a Liberdade	30
a) A Consciência Pré-Reflexiva	32
b) A Angústia e a Responsabilidade – Consciência de Liberdade	32
c) A Vontade e <i>Os Dados estão Lançados</i> de Sartre	35
2.3) A Espacialidade Intersubjetiva	40
a) O mundo que me Foge até ao Outro	41
b) A Objetividade	44
c) O Olhar	46
d) O Tempo do Simultâneo	51
e) Reações Subjetivas ao Olhar do Outro	52
e1) O medo	53
e2) A vergonha	54
e3) O orgulho	55
f) A Saída de Si Rumo ao Ser Para-outrem	56

g) O Corpo	58
g1) O Corpo para-outrem	62
h) A Concretude da Relação	64
Segunda Parte – Da Filosofia à Dramaturgia	69
Capítulo 1 Análise Fenomenológica da Dramaturgia de Jean-Paul Sartre	71
1.1) Filosofia e Literatura	72
1.2) A Literatura para Sartre	81
1.3) Literatura e Fenomenologia	86
a) O Ser e o Nada	86
b) A Náusea	88
Capítulo 2 Tempo e Movimento –A Dialética Interna do Teatro	90
2.1) Percurso Histórico Teatral	96
a) A Origem – entre o palco e o céu	96
b) A Antiguidade Clássica	98
c) Idade Média	99
d) Renascimento	100
e) Clássico e Barroco	101
f) Teatro Burguês	101
g) Romantismo	101
h) Do Naturalismo e Realismo em diante	102
2.2) Sartre, um percurso de liberdade	104
2.3) Sartre e o Teatro de Situações	106
Capítulo 3 Principais peças de teatro sartrianas	109
3.1) <i>Les Mouches</i> (1943)	110
a) Argos como Necrópole – a vida en soursis	111
b) A Fest dos Mortos e o Jogo das Confissões Públicas	112
c) Orestes, o ladrão de remorsos e de olhares	114
d) Moscas e Deuses	115
3.2) <i>Hui Clos</i> (1945)	116
a) A Chegada	117
b) O tempo da Companhia ou a Companhia do Tempo	117
c) Os Carrascos	118
d) O Inferno são os Outros	120

3.3) <i>Morts sans Sépulture</i> (1947)	121
a) A Espera e o Julgamento Pessoal	122
b) O Silêncio que Torce os Ossos	123
c) Perder ou Ganhar	125
d) A Chuva a Lembrar Vida	126
3.4) <i>Les Mains Sales</i> (1948)	128
a) O Regresso	129
b) A Missão a Cumprir	131
c) A Revista	132
d) Missão Comprida	135
e) Recuperável ou Não Recuperável	138
3.5) <i>Les Séquestrés d'Altona</i> (1960)	140
a) O Sequestro do Carrasco de Smolensko	141
b) O Herói das Medalhas de Chocolate	143
c) O Tribunal de Crustáceos	144
d) A Sentença	145
Terceira Parte – Filosofia e Dramaturgia Integradas	149
Capítulo 1 Análise Comparativa entre a Dramaturgia e a Fenomenologia de Sartre	151
a) A Situação-Limite	151
b) O Olhar	154
c) O Espaço	157
d) A Escolha	162
e) A Liberdade	165
f) O Projeto de Ser	169
g) A Morte	172
Capítulo 2 O Teatro – Outros Meridianos do Olhar	176
a) Kean e o Teatro como Ato Atuante	177
b) O Espectador e a Experiência da Ação Orientada	181
c) O Palco e a Insularidade	185
d) O Ator e o Contrato de Representação	187
Conclusões	193
Índice Remissivo	201
Bibliografia	205

Introdução

O tempo em que vivemos grita por transparência. Associa-se a transparência à liberdade de informação; à operacionalidade da ação; à disponibilidade do tempo; Byung-Chul-Han explora esta temática na obra *A Sociedade da Transparência* (2014). E explora-a não apenas no âmbito político ou económico, mas assumindo os perímetros sociais deste tempo, numa envergadura alargada. Fala-nos da imediatez da imagem, desprovida de dramaturgia, coreografia e cenografia, que adentra sem necessidade de análise, que está pronta a ser consumida. Fala-nos de um «inferno do igual» (Byung-Chul-Han. 2014, p. 12). Esta uniformização veste-se de transparência, uma transparência promovida pelo sistema social que visa uma aceleração e uma maior operacionalização da sociedade. Relembramos o rebanho nietzschiano. Mas voltamos também à resistência perante o outro, sobretudo ao estranho.

«A alma humana tem necessidade, sem dúvida, de esferas nas quais possa estar em si mesma sem o olhar do outro.» (Byung-Chul-Han. 2014, p.13). Há uma impermeabilidade humana que contrasta com a transparência da máquina. No entanto, nesta sociedade positiva, onde as coisas se confundem com mercadorias, «(...) devem expor-se para ser, o seu valor cultural desaparece em benefício do seu valor de exposição.» (Byung-Chul-Han. 2014, p. 21). A par disto, Guy Debord também nos retrata a sociedade do espetáculo:

A sociedade que repousa sobre a indústria moderna não é fortuitamente ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente espetaculista. No espetáculo, imagem da economia reinante, o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo. O espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si próprio. (Debord. 2005, p. 12).

O que queremos sublinhar, neste momento prévio da nossa investigação, é esta sociedade que, numa ânsia de transparência, cede à exposição e à soberania da imagem e do imediato. «A época do Facebook e do Photoshop torna o "rosto humano" uma face que se dissolve por completo no seu valor de exposição. A face é o rosto exposto sem a "aura do olhar".» (Byung-Chul-Han. 2014, p. 22). Se, para Byung-Chul-Han o olhar tem uma aura que é preciso conhecer e dar a conhecer a outrem, para Sartre a questão do olhar é mais problemática, porque objetiva quem é olhado, numa relação de sujeito-objeto que importa contrariar. Não sabemos o que Sartre diria deste tempo de exposição vazia, onde o valor cultural se perde no valor expositivo e individualista. No entanto, compreendemos que uma fenomenologia do olhar nunca foi tão pertinente como agora. Tomar o olhar tal como Sartre o apresentou, parece-nos uma tarefa relevante do ponto de vista filosófico atual. Para isso, importa-nos um primeiro momento de abordagem hermenêutica, para compreendermos os passos do autor que seguiremos, ao longo de toda a sua ontologia fenomenológica. Este ponto será a nossa

base para a análise da dramaturgia sartriana e dos sinais que nos indica reveladores das mesmas preocupações da sua filosofia. A investigação culminará num ponto de convergência entre a filosofia e a dramaturgia, onde tentaremos alcançar algumas soluções. A primeira e a mais evidente é, sem dúvida, a relação primordial entre a filosofia e a literatura, neste caso concreto a dramaturgia. Porque acreditamos que a filosofia só faz sentido quando é feita para alcançar o maior número de pessoas. Ainda que, em alguns momentos, se disfarce de literatura.

Se é comum que o questionamento deve constituir todos as extensões do quotidiano, numa reflexão que procure sentido, também é verdade que há uma disciplina de excelência para esse trabalho de questionamento e reflexão. No entanto, esse trabalho filosófico está presente em várias dimensões. É na arte que melhor a encontramos. Sempre que pensamos no rigor do filosofar, não podemos deixar de acorrer a uma frase de Ortega y Gasset, logo no início da sua obra *O que é a Filosofia*. Diz-nos ele:

Penso que o filósofo tem que levar até ao limite para si próprio o rigor metódico quando investiga e persegue as suas verdades, mas que ao emiti-las e enunciar-las deve evitar o uso cínico com que alguns homens de ciência se comprazem, como Hércules de feira, em ostentar diante do público os bíceps do seu tecnicismo. (Gasset. 1999, p. 14).

Compreendemos nesta passagem que a filosofia, enquanto atividade de reflexão e questionamento, deve estar ao alcance de todos, sem subterfúgios numa linguagem fechada. Deve, a nosso ver, fomentar a consideração do leitor mais inexperiente. Foi assim que nos aproximámos de Sartre, longe de sabermos que iríamos seguir um percurso académico em filosofia. Repetimos que a atividade filosófica está presente em várias dimensões: podemos referir a título de exemplo a escultura, a pintura, a política, o cinema ou a literatura.

É na literatura que nos queremos focar, especificamente na dramaturgia. Sartre, para lá das suas obras filosóficas, deixou um vasto legado literário, onde se destacam as suas obras dramáticas. O teatro é a literatura em ação e, tantas vezes, também a filosofia. E se a literatura exige um leitor que a reanime, o teatro exige um espectador para que se dê como tal. O teatro conserva em si um aspeto de ritual, num jogo de distância e contacto, e a descrição da conduta do ator em cena é marcada pelo olhar e pela relação com o outro. E tudo isto – a ação, a distância, o contacto, o olhar e a relação com o outro – são temas de grande relevância para Jean-Paul Sartre. Trabalha-os não apenas nas suas obras filosóficas, como os coloca em cena, em situações quotidianas que os seus personagens vestem, num teatro que é, acima de tudo, crítico.

O nosso propósito está então lançado: encontrar nas peças teatrais de Sartre uma correlação das temáticas da sua obra filosófica, centrando-nos especificamente n'*O Ser e o Nada*, o seu ensaio de ontologia fenomenológica, e encontrar nesta correlação uma solução para o

problema da relação intersubjetiva e da própria ação nesta difícil relação. Falamos, então, de três concepções diferentes da ação. Em primeiro lugar, uma concepção não voluntarista da ação: o que distingue Sartre dos outros fenomenólogos é, justamente, uma ênfase muito forte na questão da liberdade, uma liberdade que não é atributo da vontade, mas sim característica ontológica do ser. Para este filósofo, a consciência é livre porque nada a determina: uma vez que a consciência também é uma vivência, uma experiência, ela não é mais que essa experiência, ela não tem outra substância. Mas, ao mesmo tempo, ela não é nenhuma dessas coisas de que vai sendo vivência. Por isso a consciência não tem nenhuma substância, não é uma realidade tangível e, por isso, por não ser nada, não há nada que a possa determinar. Em segundo lugar, uma concepção não solitária da ação: a ligação da minha liberdade com a liberdade do outro, porque uma ação implica dois, numa intersubjetividade constante, mas problemática. Na relação com o outro, surge um problema à liberdade do sujeito e escolha constante: o problema do olhar. Quando o outro me olha, torno-me um objeto para ser captado, *coisifico-me* perante o outro, enquanto o meu ser me escapa a mim próprio. Aqui, a questão da liberdade sublinha-se: a liberdade do outro revela-se a mim através da indeterminação de ser que sou para ele, enquanto me olha e objetiva. Esta imprevisibilidade do meu ser acentua a liberdade do outro. Mas isto não significa que, convertendo-me em coisa, perco a minha liberdade. Significa, porém, que a minha natureza, objeto do olhar do outro, fica fora da minha liberdade vivida enquanto apreendida. Por outro lado, no momento do ser visto, há uma alienação de mim, eu próprio me escapo na minha natureza. E, em terceiro e último lugar, uma concepção da ação em cena: do *espaço* como puro nada a um *lugar* de relação e existência. O palco, inicialmente espaço puramente geométrico, de não-ser, progride, com o *mise en scène*, para inaugurar um espaço-ação, lugar de exterioridade e de relação com os outros, potencializando uma nova compreensão da relação intersubjetiva, numa transformação do olhar objetivador, uma vez que a subjetividade é na ação que se dá, no movimento, na mudança e, portanto, no conflito também. O palco é, então, lugar de subjetividade.

Para procurar resolver esta problemática da objetivação na relação com o outro, propomos estabelecer uma ponte entre a fenomenologia do olhar de Sartre com o seu teatro de situações, numa proposta de transformação do olhar através deste exercício de liberdade. Para isto, utilizaremos como ferramenta a uma exposição inicial de Sartre a análise hermenêutica da obra *L'Être et le Néant – Essai d'ontologie phénoménologique* (1943).

Num segundo momento, faremos uma elucidação prévia do teatro de situações, de forma a compreender as vivências intencionais nos contextos dramáticos em causa. Para chegarmos a este ponto faremos, primeiramente, uma incursão na relação entre a filosofia e a literatura, especificando de seguida o teatro e a sua evolução, para nos centrarmos em cada uma das peças que decidimos por material de trabalho.

Num terceiro e último momento procuramos estabelecer uma análise comparativa entre os textos filosóficos e literários (dramáticos), procurando estabelecer pontes e interseções, para assim alcançar uma nova compreensão da relação intersubjetiva. Para isso faremos uma passagem analéptica até à primeira parte, mas tendo já todo o contributo da dramaturgia do segundo ponto, que nos servirá de alicerce.

Concebemos então este trabalho em três fases distintas. A primeira parte centra-se num trabalho hermenêutico da obra *L'Être et le Néant*, como meio de análise dos elementos fundadores de uma teoria da ação e, por conseguinte, de uma teoria da intersubjetividade, com enfoque muito especial numa fenomenologia do olhar, insinuação não tanto da existência do outro, como da possibilidade permanente de ser visto, que funda uma consciência de nós e do mundo. Importa também trabalhar o espaço na medida em que este, sendo nada, mera idealidade, capaz de desagregação constante em formas, necessita de uma ação para que se constitua como lugar de uma exterioridade, palco de intersubjetividade pelo movimento, pela ação (que envolve sempre dois). Importa sublinhar também que, ao longo de toda a primeira parte, a nossa bibliografia é, quase exclusivamente, a obra *L'Être et le Néant*. O nosso propósito é, justamente, fazer uma leitura e uma interpretação próprias, cuidadas e sem imposições externas.

Neste seguimento, pretendemos, numa segunda parte, analisar a importância do teatro em Sartre, na medida em que a *teoria da ação* de Sartre não é uma teoria, uma conceptualização, porque a liberdade tem de ser pensada fora do sujeito. O interesse consiste não em tratar os temas teoricamente, não os descrever apenas, mas colocá-los numa dada situação, numa pragmatização da liberdade. O teatro coloca no palco a liberdade porque quer evitar o olhar do outro, porque é esse olhar que gera desconforto, porque faz de mim ao mesmo tempo sujeito e objeto, afeta a minha liberdade. Através do teatro tenta anular-se a criação de um objeto, uma vez que não há cruzamento com o olhar dos espectadores: não só estão ofuscados pelas luzes, o movimento, a trama, como estão numa reconstrução ontológica que não abre espaço a objetivações.

Sartre escolheu, de entre todas as situações-limite, a que melhor exprime as suas preocupações: a liberdade, em situação, com todos os temas que daí advêm – a violência, a culpa, o ódio, a morte ou a guerra. No teatro há uma modalização do olhar do outro, uma vez que me empresto enquanto subjetividade a um papel. O ator, enquanto ator, tem uma relação de exterioridade perante si mesmo, mantendo-se sujeito ainda que aos olhos do outro.

Num primeiro sentido, a terceira parte ambiciona ser um estudo final que relacione as questões da ação e da liberdade no plano da dramaturgia, servindo de solução ao problema da alteridade e conseqüente objetivação. Propomo-nos delinear uma interseção do teatro na fenomenologia existencial de Jean-Paul Sartre, partindo da sua dramaturgia, mas integrando-

a já com as questões de espacialidade, intersubjetividade e ação tratadas na primeira parte, fazendo agora um balanço final, procurando um equilíbrio e uma resposta a esta questão do ser-para-com-outrem. As peças que nos propomos trabalhar são *Les Mouches* (1943), *Huis Clos* (1945), *Morts sans Sépulture* (1947), *Les Mains Sales* (1948) e *Les Séquestrés d'Altona* (1960). A escolha foi morosa, voltámos atrás na decisão inúmeras vezes, mas, finalmente, parece-nos que são estas as que melhor exploram o jogo da alteridade de que queremos dar conta, assim como a liberdade e a responsabilidade, visíveis nas escolhas que as personagens tomam e justificam ao longo de toda a obra, apesar de todas as consequências.

Contrariando algumas concepções metodológicas, usaremos inadvertidamente a primeira pessoa quer do singular quer do plural. Fá-lo-emos para facilitar o acompanhamento da filosofia de Sartre, recheada com exemplos onde o "eu" e o "nós" são uma constante, mas também para vincar a importância de uma linguagem próxima com o leitor, que não retira valor filosófico ou reflexivo ao enunciado.

Importa sublinhar que Sartre nunca considerou o teatro como veículo filosófico, embora concorde que possa conter uma sensibilidade filosófica. O nosso trabalho pretende justamente não só mostrar que a sua filosofia está toda ela representada na sua dramaturgia, da forma como Ortega y Gasset referia, com a capacidade de chegar a todos; como, para além disso, a procura resolver colocando-a quer em situação quer em cena. Cada peça, cada encenação, comporta em si duas alternativas de escolha: importa escolher uma delas e levá-la até ao final, acarretando todas as consequências e responsabilidades. As peças sartrianas são, a nosso ver, lugar privilegiado da ontologia da escolha e da prática da liberdade. A teatralidade sartriana é a *mise en situation* do ser livre. A ação em Sartre não se fica por uma teoria ou uma mera conceptualização, porque a liberdade tem de ser pensada fora do sujeito, o teatro é uma forma de constituir um mundo, uma situação, em que se possa ver um reflexo da liberdade e assim cada espectador pode tomá-la para si mesmo.

Se muitos autores conceberam já análises à obra sartriana onde literatura, contexto histórico, criticismo e filosofia fenomenológica se relacionam, acreditamos que a relação entre o seu teatro de situações e a sua fenomenologia precisa ainda de uma leitura interligada. Assim, o impacto deste projeto no meio académico e a sua novidade consistem na demonstração da importância da obra dramática de Jean-Paul Sartre numa teoria da ação mas, sobretudo, na resposta à problemática da alteridade: a objetivação que o olhar do outro atribui.

Primeira Parte

Análise Hermenêutica de *L'Être et le Néant*

Capítulo 1.

Elementos para uma Teoria da Intersubjetividade n' *O Ser e o Nada* de Jean-Paul Sartre

Situar Sartre na sua filosofia é situá-lo num período controverso da História, que ultrapassa um tempo de grande otimismo no mundo, como o era o século XIX, com grande confiança na investigação científica, para daí se fixar num momento de viragem marcante: as grandes guerras e a crise de valores que daí resultou, com especial enfoque no valor do próprio homem, já que é ele motor dos valores que desvenda nas suas ações. Perante estas circunstâncias, o pensamento filosófico descentrou-se do otimismo e das certezas assentes no conhecimento científico até aí patente, pôs de lado o sentimento de potência extrema do Homem e de que ele sozinho é capaz de obter todo o conhecimento, numa ideia de totalidade até então vigente, e encontrou novo centro nas questões sobre a ação humana e o humanismo. A reflexão centra-se, então, de agora em diante, no sujeito, na sua construção e nas suas ações. Podemos dizer, também, na forma de relação com o outro.

Para estabelecermos uma teoria da intersubjetividade temos de pensar, em primeiro lugar, numa subjetividade que se apresenta e é preciso conhecer e só depois da relação dessa subjetividade com a alteridade com a qual assume conexões.

Será este, portanto, o itinerário deste primeiro capítulo, que se pretende acima de tudo de acompanhamento da obra *L'Être et le Néant* para que possamos, numa análise hermenêutica, compreender os pontos essenciais e assim estabelecer a passagem do ser-para-si até ao ser-para-outrem e, acima de tudo, compreender o que de tão intrincado há, para Sartre, nesta relação intersubjetiva. Qual é, na verdade, o problema da alteridade, é este o foco com que pretendemos conduzir este primeiro capítulo. No entanto, parece-nos fortuito começarmos com uma análise detalhada *Em Busca do Ser*, tal como Sartre chama à introdução do seu ensaio de ontologia fenomenológica *L'Être et le Néant*.

Começaremos, portanto, com um percurso sobre a consciência, para depois distinguirmos o ser-em-si e o ser-para-si e só depois, trabalhados estes conceitos, partiremos para a compreensão do ser-para-outrem, conceito que nos formará os alicerces para continuar esta investigação. Estes serão, pois, os três pontos fundamentais deste primeiro capítulo. Como ressalva, indicamos a utilização – consciente – das conjugações verbais nas primeiras pessoas quer do singular quer do plural, para mantermos o máximo de fidelidade ao texto que pretendemos aqui distender analiticamente.

1.1) A Consciência

O conceito de liberdade sartriano – tema nuclear da sua filosofia – encontra-se fortemente ligada ao conceito de consciência: é este último que dá sentido e sustenta o primeiro. A consciência é o campo onde se organiza o “vivido”. Mas, antes de mais, convém fazermos uma análise breve sobre o ser, de forma a compreendermos melhor todo o trajeto sartriano.

O ser é, em Sartre, o que se manifesta a todos de algum modo, aquele de que temos certa compreensão e do qual podemos falar.¹ No fenómeno (na aparição do ser), ele é-nos revelado por algum meio de acesso imediato, como o tédio, ou a náusea. Desta forma, compreendemos que o fenómeno é tal como aparece.² Importa notar que podemos examinar o ser como examinamos um objeto. Deste modo, obteremos um conhecimento do ser, não um acesso imediato a esse ser.³ Sartre, logo depois desta explicitação, introduz, no *Ser e o Nada*, o conceito de consciência, determinante para toda a obra: «A lei de ser do sujeito conhecente é a de ser-consciente. A consciência não é um modo de conhecimento particular, chamado sentido íntimo ou conhecimento de si, é a dimensão de ser transfenomenal do sujeito.» (Sartre. 1993, p. 14).⁴ A subjetividade aparece justamente com a consciência (de) consciência: a consciência é consciência de algo, é a revelação de um ser que não ela. Nunca se identifica, portanto, com aquilo de que está a ter consciência. Porque, será que existe alguma situação em que consigamos realmente fundir a consciência de uma experiência com a própria experiência? Sartre acredita que não e, por causa desta não coincidência, a consciência está presente a si própria, mas com uma falta de si, uma vez que nunca coincide com o presente, o instante: o modo de ser dela é não ser. Não dispõe em si de nenhum ser positivo, a minha consciência é consciência de um copo de água e da minha sede não os sendo, porque tudo lhe é exterior. Ao momento em que tomo consciência da própria consciência, chama Sartre consciência refletida.

a) Condição Diaspórica da Consciência

Diz-nos Sartre que a consciência «é o ser conhecente enquanto ele é e não enquanto é conhecido.» (Sartre. 1993, p. 14).⁵ Significa isto que ela só existe para lá da sua apreensão:

¹ «Le phénomène est ce qui se manifeste et l'être se manifeste à tous en quelque façon, puisque nous pouvons en parler et que nous en avons une certaine compréhension.» (Sartre. 1943, p. 14).

² Crítica à fórmula de Berkeley *esse est percipi* (ser é ser percebido).

³ «As noted, Sartre points out that we can, of course, examine being like any other object. We can, for example, inquire into the nature of dreamed-being, although we are then no longer in immediate contact with the being of dreams, but rather with the meaning of dreamed-being. And similarly, when we examine being, we obtain a knowledge of being rather than an immediate access to being itself.» (Catalano. 1985, p. 29).

⁴ «Car la loi d'être du sujet connaissant, c'est d'être-conscient. La conscience n'est pas un mode de connaissance particulier, appelé sens intime ou connaissance de soi, c'est la dimension d'être transphénoménale du sujet.» (Sartre. 1943, p. 17).

⁵ «(...) la conscience est l'être connaissant en tant qu'il est et non en tant qu'il est connu.» (Sartre. 1943, p. 17).

quando tomamos consciência dela e a queremos conhecer ela esconde-se no sentido em que não a conhecemos no seu presente. Podemos dizer que Sartre se amparou no conceito husserliano de intencionalidade. Na segunda meditação cartesiana, Husserl diz-nos que

todo o estado de consciência em geral é, em si mesmo, consciência de qualquer coisa, seja qual for a existência real desse objeto e qualquer que seja a abstenção que eu faça na atitude transcendental que é minha da posição desta existência e de todos os atos da atitude natural. (Husserl. Meditações Cartesianas, p. 48).

É certo que esta frase exige uma breve distinção entre a atitude natural e a atitude transcendental, conduzindo-nos esta última à redução fenomenológica. A atitude natural não é mais do que a nossa atitude comum na relação com o mundo. Acreditamos que aquilo que apreendemos do mundo existe, e agimos em função das nossas perceções. Já a atitude transcendental exige um pouco de dúvida cartesiana. Necessitamos colocar entre parênteses o mundo. Portanto, tudo o que não é consciência. O que fica é justamente essa consciência perceptiva do mundo, uma consciência que se dirige para qualquer coisa fora dela. A consciência será, para Husserl, sempre intencional, uma vez que a intencionalidade distingue a propriedade do fenómeno mental: a consciência está sempre direccionada para um determinado objeto, seja ele real ou imaginário.

Com toda esta exterioridade, a consciência é um ser para além de si próprio, o que suscita a questão do seu próprio fundamento. A sua existência é dada de facto, mas sem uma razão de ser que a justifique de forma completa, sem um fundamento, porque a sua existência não dá à partida a sua essência ou o seu sentido. O ser reconhece-se, pois, nas coisas de que vai tendo consciência. E como a consciência nunca é aquilo de que vai tendo consciência, nunca se dá na sua positividade, mas sim na sua negatividade.

Esta é uma fenomenologia subjetiva, uma vez que o sujeito não está contido na sua interioridade, mas está *derramado* em todas as coisas de que foi consciência, ele não é um foco isolado, está difuso pelas cidades que percorreu, pelas casas que habitou. Álvaro de Campos diz-nos o mesmo, no seu poema *Aniversário*:

*O que eu sou hoje é como a humidade no corredor do fim da casa,
Pondo grelado nas paredes...
O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas),
O que eu sou hoje é terem vendido a casa,
É terem morrido todos,
É estar eu sobrevivente a mim mesmo como um fósforo frio. (Campos. 2006, pp. 181-182)*

Álvaro de Campos mostra-nos, aqui, esta exterioridade que constitui o sujeito, o seu ser derramado pela casa dos que o amaram, a morte destes, a venda da casa, a própria humidade do corredor. Nesta conceção diaspórica o homem é dispersão, ele é todas estas sensações e memórias e está em todas as coisas e em todas as experiências de que foi consciência. No

final do poema, em jeito de conclusão, assinala «Raiva de não ter trazido o passado roubado na algibeira!...» (Campos. 2006, p. 183); no entanto, todo o restante poema serviu justamente para afirmar que é ele próprio esse passado, que está contido em todas as coisas que foi — a *algibeira* é a consciência de que é ainda o que já foi um dia.

A expressão *tomar consciência*, revela em si mesma a ausência da consciência de uma ação ou atitude senão através de uma reflexão sobre essa mesma ação ou atitude. Nesse momento, a consciência está atenta a essa ação e não atenta a si mesma naquele instante. Sartre exemplifica esta questão na sua *Transcendência do Ego*:

Se, por exemplo, quero lembrar-me de tal paisagem vista ontem no comboio, é-me possível fazer voltar a recordação dessa paisagem enquanto tal, mas posso também recordar que eu via essa paisagem. É o que Husserl chama em A Consciência Interna do Tempo, a possibilidade de refletir na recordação. (Sartre. 1994, p. 50).

Não havendo uma identificação da consciência consigo mesma, tem necessariamente de existir uma relação de identidade, de outra forma não existiria qualquer diferença com o plano das coisas. Este é o móbil para que ela se movimente de forma a suprir a sua falta de si, a sua não coincidência consigo mesmo.

b) O Ego e o Nada

Recuando um pouco no percurso sartriano: se a negação não existisse não se poderia formular nenhuma pergunta. É com a interrogação que é introduzido no mundo uma certa dose de negatividade. Quando se questiona — quando se questiona o ser, em particular — é porque houve um certo distanciamento desse ser. Mas a interrogação é um processo humano. O homem que questiona, que se distanciou do ser que questiona, que se *desagarrrou* do ser, é ele que faz surgir o nada, afetando-se a si mesmo de não-ser. O homem é então o ser através do qual o nada vem ao mundo. Mas então, se o nada surge a partir de um ser, como há de ser este ser, esta realidade humana? Este ser do homem apareceu como liberdade, condição exigida para a nadificação. No entanto, na relação entre interrogador e interrogado podemos falar de uma dupla nadificação: em ambos há um corte entre anterior e posterior; e o que separa esse anterior e posterior é justamente o nada, um nada intransponível. Desta forma, diz-nos Sartre que a condição para a realidade humana negar o mundo é justamente conter em si o nada que separa o seu presente do seu passado. Encontramos aqui o conceito de temporalidade, tão caro a Sartre, mas desta vez marcado por uma fenda, um traço descontínuo que regride primeiro para que possa depois progredir.

O ser do homem é, então, liberdade para que possa haver uma nadificação. É portanto um ser — livre — que faz surgir o nada. O nada provém do ser, é gerado pelo próprio sujeito. Porque

esse não-ser não está perante ou fora de nós: o angustiante é a consciência de que ele está em nós mesmos. No entanto, não é difícil contrariar este nada sartriano: a relação entre ser e nada, no limite, traz problemas a este autor. Patočka enunciou a sua crítica em relação a este ponto da seguinte forma: se a essência da consciência é simplesmente a negação do ser positivo, porque não basta uma negação geral e esta ontologia admite uma pluralidade de sujeitos? O nada só pode negar aquilo que negar ao ser. E isso não pode ser nada; como é que o nada pode vir ao ser a não ser por outro ser? Por isso a consciência só pode não ser *aquilo* de que é consciência sendo de alguma forma já esse mesmo *aquilo*. Mais: só podemos negar qualquer coisa se existir algo de positivo que as diferencie. Esta é uma crítica bastante delicada, de difícil resolução. No entanto, ao dizer *o nada advém ao ser*, este *advém* é da ordem do acontecer. Para além disso, a necessidade de movimento constante já referida, o próprio verbo *néantiser* (a *nadificação* que acontece ao ser), tudo isso nos leva a arriscar dizer que a verdadeira distinção ontológica e metafísica é, não entre o ser e o nada, mas sim entre o ser e o acontecer.

No entanto, importa refletir se Sartre sobrevive a estas críticas ao nada. A resposta é afirmativa, a nosso ver. Fundadas as suas ontologia e metafísica nas duas primeiras partes da obra *O Ser e o Nada*, a partir da terceira parte inicia-se um percurso fenomenológico bastante rico para que mereça ser desprezado ou posto de parte. Para além disso, o para-si é o ser da consciência. Existe um ser da consciência na medida em que esta não cessa o seu processo de nadificação. Ela nega a sua identidade. E porque a nega, ela torna-se mais do que o mero em-si: na sua negação cria dinamismo e não se torna estanque, fixa, imutável ou morta. É este seu nada que a faz ser, fazendo-se constantemente.

c) A Angústia da Consciência e A Náusea

Uma vez que a consciência, tal como vimos, também é uma vivência, uma experiência, ela não é mais que essa experiência, ela não tem outra substância. Mas ao mesmo tempo ela não é nenhuma dessas coisas de que vai sendo vivência. Não é, pois, uma realidade tangível. No entanto, ela nasce sustida pelas experiências que aparecem e manifesta-se negando as coisas de que vai sendo consciência, uma vez que a consciência é consciência do que já passou. E, mais forte que isto, há a permanente possibilidade das determinações de uma consciência serem revertidas, numa constante indeterminação, que é a indeterminação de nós mesmos. A esta consciência da indeterminação chamamos angústia. Com outros autores (como Kierkegaard ou Albert Camus) podemos dar-lhe o nome de absurdo. Mas este absurdo, ou esta náusea, nada mais são do que um mal-estar diante de um mundo que de um momento para o outro se nos apresenta de uma forma muito mais consciente, mais viva, até.

Abordaremos esta náusea, este absurdo, primeiro de uma forma mais alargada, tocando em alguns autores da filosofia e literatura que o abordam, mas centrar-nos-emos, sobretudo, no

romance *A Náusea*, que marca a estreia literária de Sartre, publicado pela primeira vez em 1938, tendo anteriormente publicado apenas dois ensaios filosóficos (*A Imaginação* e *A Transcendência do Ego*).

Este absurdo, ou esta náusea, assenta na tomada de consciência de uma injustificação da realidade. Mas de onde vem esta tomada de consciência? Camus diz-nos, no seu *Mito de Sísifo*: «Acontece que os cenários desabam» (Camus. 2002, p. 22).⁶, os hábitos de um dia-a-dia comum tingem-se um dia de espanto e o “porquê” envolve toda a vivência, num recomeço mais lúcido, mais estranho. A tomada de consciência do absurdo não tem um dia, uma hora marcada. Num momento, sem que se saiba ao certo como, tudo deixa de fazer sentido, tudo parece desordenado, irracional, mecânico e claro, demasiado claro. Acorda-se e vê-se a claridade e a transparência. Um mal-estar diante dos semelhantes. Estrangeiro. Quem entra no absurdo apercebe-se de uma falta de sentido mas resiste, insiste. A vida torna-se infundada, cada vez é mais inumana, menos sentida e com menos sentido. Continua sem conseguir dar sentido às coisas, a sua experiência com o mundo nada lhe dá. Já nada pode permanecer igual, não podemos *fazer de conta*. O absurdo designa acima de tudo uma emoção, uma estrutura e um modo de existência da consciência, uma relação não refletida e espontânea da consciência com o mundo e com o outro, relação essa de ruptura.⁷

É, por conseguinte, sempre de uma comparação, de uma confrontação que nasce o absurdo, ele não existe em si mesmo, dependendo assim o absurdo quer do homem quer do mundo, numa inteligibilidade do real. Um dia há um despertar da vida mecanicista que até aí era tida normal, levantam-se porquês, não se encontra o sentido que se pensava ter. Mas quando descobre o absurdo, a existência descobre também a intrusão, a consciência não deixa espaço, a vida torna-se prisão E o homem sente-se estranho, não está mais integrado; é estrangeiro. O Absurdo provém, então, da lucidez e poder-se-ia pensar então que o absurdo dá uma liberdade perante tudo, mas como diz o autor: «O absurdo não liberta, amarra.» (Camus. 2002, p. 72).⁸ Com o absurdo não se torna tudo possível, mas sim tudo equivalente. A filosofia recomeça, depois de tanto tempo, a refletir sobre a vida do homem, deixando de parte as questões metafísicas, visto primeiro ser necessário dar resposta ao que é, na verdade, o sentido do viver humano.⁹ É precisamente o viver que lhe interessa.

Em Sartre o que importa é justamente a impossibilidade de justificar racionalmente a existência das coisas e do homem e de lhes dar um sentido, numa facticidade como

⁶ «Il arrive que les décors s'écroulent.» (Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 29).

⁷ «I Learn to see the world differently by taking note of the act of consciousness as it beams towards. (...) I do not deny its existence. I do not make it an invention of my consciousness. But I enlarge my field of experience by intensifying it, by allowing the world another dimension, free of ordinary pre-giveness.» (Appignanesi. 2006, p. 54).

⁸ «L'absurde ne délivre pas, il lie.» (Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 96).

⁹ «Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. Ce sont des jeux; il faut d'abord répondre.» Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 17).

contingência, num absurdo de ordem ontológica que coloca o problema entre essência e existência. Camus, por outro lado, indaga um absurdo de ordem antropológica, que se interessa pelas razões de viver do homem. Implica, portanto, uma análise da relação entre o homem e o mundo, e entre o homem e ele próprio. Poder-se-á dizer, assim, que o absurdo em Camus é da ordem do relativo, enquanto em Sartre é da ordem do absoluto, de toda a existência. Há um conflito entre o que o homem quer que o mundo seja, e o que verdadeiramente o mundo é.¹⁰ Ou o aceita e aprende a existir com ele, ou se deixa sucumbir pelo absurdo, «mas o absurdo só tem sentido na medida em que não consentimos nele.» (Camus. 2002, pp. 38-39).¹¹ Olhando o mundo, é assim notória a necessidade de o reduzir a pensamentos, de o tornar racional, como quem o olha e o pensa. Nessa impossibilidade, dá-se o espanto do absurdo, o levantamento dos «porquês», o horror do lado matemático e inumano, assim como a certeza da inutilidade da ação.¹² Vivendo, o homem que tomou consciência do absurdo acompanha-o para sempre, não pode soltar-se do grilhão.

Também Sartre no seu romance *A Náusea* tem, a dada altura, noção de que a sua náusea não desaparecerá. E o livro começa justamente por indícios sobre ela. Voltaremos a tratar desta obra, aquando da relação entre a fenomenologia e a literatura. Contudo, importa aqui tomá-la como instrumento para compreender melhor esta angústia, que Roquentin, o protagonista, tão bem denomina de náusea.

A narrativa começa por mostrar que algo mudou na forma de ver os objetos. E vai descrevendo um certo mal-estar ao mesmo tempo que se tenta aproximar do verdadeiro ser das coisas. Dando desmedida importância ao presente, acaba por, a meio do livro, afirmar que o passado não existe, concluindo pouco depois: «Agora compreendia: as coisas são inteiramente o que parecem – e *por trás delas...* não há nada.» (Sartre. *A Náusea*, p. 122).¹³

Mas é já no último quarto do livro que Antoine Roquentin, atinge o seu objetivo e compreende a náusea que o acompanha ao longo de toda a obra. Diz-nos da seguinte forma: «A Náusea não me abandonou, e não creio que me abandone tão cedo; mas deixei de sofrer com ela, não se trata já duma doença nem dum acesso passageiro: a Náusea sou eu.» (Sartre. *A Náusea*, p. 159).¹⁴ Descreve de seguida a sua tarde passada no jardim e é aqui, na descrição da raiz do castanheiro que repousa mesmo por baixo do banco onde Roquentin se encontra,

¹⁰ «The Camusian conception of the absurd entails more than the notion of man as merely an object within the spatio-temporal real, yet as less than the notion of man as absolutely free. It involves a relation between how man would have the world be, and how the world is. In just this sense, it involves a tension.» (Trundle; Puligandla. 1986, p. 27).

¹¹ «L'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas.» (Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, p. 52).

¹² «When a culture, as does our own, elevates reason itself to the status of an absolute, it paradoxically fosters, by its own standards, irrationality. It leads to a logically absurd view of reality.» (Trundle; Puligandla, 1986, p.18).

¹³ «Maintenant, je savais: les choses sont tout entières ce qu'elles paraissent – et *derrière elles...* il n'y a rien.» (Sartre. 1938, p. 137).

¹⁴ «La Nausée ne m'a pas quitté et je ne crois pas qu'elle me quittera de sitôt; mais je ne la subis plus, ce n'est plus une maladie ni une quinte passagère: c'est moi.» (Sartre. 1938, p. 179).

que chegamos ao auge desta obra no que respeita à descrição desta náusea que envolve o protagonista.

Fiquei sem respiração. Nunca, antes destes últimos dias, eu tinha pressentido o que queria dizer "existir". Era como os outros, como os que passeiam à beira mar nos seus trajes de Primavera. Dizia, como eles: "O mar é verde; aquele ponto branco, acolá, é uma gaivota", mas não sentia que essas coisas existiam, que a gaivota era uma "gaivota existente"; geralmente a existência esconde-se. Está presente à nossa volta, em nós, somos nós; não se podem dizer duas palavras sem falar dela, e afinal não lhe tocamos. (Sartre. A Náusea, pp. 159-160).¹⁵

Até aqui Roquentin atestava no seu diário a incapacidade de dar sentido às coisas que o envolvem na sua experiência com o mundo, numa falta de sentido intrusa, usurpadora do sujeito que a vive, imprimindo-lhe a náusea (que não é apenas um apuro literário para o título da obra, mas sim o cerne da mesma). Chegamos ao momento em que o personagem reconhece não só que a náusea é ele próprio, como só naquele momento alcançara o verdadeiro sentido do verbo existir. Os sinais que a sua consciência lhe ia dando estavam agora espelhados.

Mas, ao contrário de Albert Camus, como já referimos brevemente, que insistia na ideia de absurdo, só neste momento aparece esse conceito no diário de Roquentin:

Vem-me agora à pena a palavra "absurdo"; há bocadinho, no jardim, não a encontrei, mas também não a procurava, não precisava dela: ia pensando sem palavras, sobre as coisas, com as coisas. O absurdo não era uma ideia na minha cabeça, nem um sopro da voz, mas aquela longa serpente morta a meus pés, aquela serpente de madeira. Serpente ou unha de carnívoro ou raiz ou garra de abutre pouco importa. E sem formular claramente nenhum pensamento, eu compreendia que tinha encontrado a chave da Existência, a chave das minhas Náuseas, da minha própria vida. De facto, tudo quanto pude alcançar em seguida me fez voltar à noção desse absurdo fundamental. Absurdo: outra palavra, afinal; debato-me com palavras, no jardim cheguei a atingir as coisas. (Sartre. A Náusea, p. 162).¹⁶

Esta consciência que é sustida apenas pelas experiências vividas, que não se apreende de forma meramente racional, que nos foge por não ser uma realidade tangível, esta consciência que não é nada porque nada a determina, é a consciência da nossa incapacidade de determinação. O momento em que isto se nos apresenta como algo inquestionável é o

¹⁵ «Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire "exister". J'étais comme les autres, comme ceux qui se promènent au bord de la mer dans leurs habits de printemps. Je disais comme eux "la mer est vert; ce point blanc, là-haut, c'est une mouette", mais je ne sentais pas que ça existait, que la mouette est une "mouette-existante"; à l'ordinaire l'existence se cache. Elle est là, autour de nous, en nous, elle est nous, on ne peut pas dire deux mots sans parler d'elle et, finalement, on ne la touche pas.» (Sartre. 1938, pp. 179-180).

¹⁶ «Le mot d'Absurdité nait à présent sous ma plume; tout à l'heure, au jardin, je ne l'ai pas trouvé, mais je ne le cherchais pas non plus, je n'en avais pas besoin: je pensais sans mots, sur les choses, avec les choses. L'absurdité, ce n'était pas une idée dans ma tête, ni un souffle de voix, mais ce long serpent de bois. Serpent ou griffe ou racine ou serre de vautour, peu importe. Et sans rien formuler nettement, je comprenais que j'avais trouvé la clé de l'Existence, la clé de mes Nausées, de ma propre vie. De fait, tout ce que j'ai pu saisir ensuite se ramène à cette absurdité fondamentale. Absurdité: encore un mot; je me débats contre des mots; là-bas, je touchais la chose.» (Sartre. 1938, p. 182).

momento em que Roquentin estaca perante a bruta realidade de uma raiz de castanheiro. É a consciência a tomar conta da nossa relação com o mundo.

1.2) Ontologia e Metafísica

A grande característica do ser de um existente, do ser em-si é, justamente, não se revelar a si mesmo à consciência, uma vez que o ser é o fundamento da sua existência, não se pode privar dele, atribuindo-o à consciência. Ele é o ser que contém e que, simultaneamente, o encobre e o revela: o ser *é o que é*.

Mas a consciência pode ultrapassar esse ser que é, dotando-o não de atributos mas de sentido. Assim, o em-si transcende o ôntico rumo ao ontológico: do estático ao movimento, de um mero ente rumo ao próprio ser.

Como afirma Sartre «O fenómeno de ser não é o ser (...).» (Sartre. 1993, p. 24).¹⁷ O ser revela-se à consciência através da realidade, indica o ser, e exige-o, pois só havendo ser o fenómeno pode ser revelado. O que se manifesta é, portanto, apenas um indício, uma revelação através da realidade, de um ser que se dá a conhecer mas que, como tudo aquilo que conhecemos, nunca é a sua realidade completa, mas apenas um desvelar de si.

Convém neste momento elucidar algumas características do ser em-si, para melhor captar o seu sentido. Em primeiro lugar, podemos dizer que o ser é incriado, por isso é si-mesmo, ou em-si. Não se cria a si próprio, ele existe, não havendo nem atividade nem passividade, fundindo-se na sua própria identidade: o ser é o que é – ao contrário, o ser da consciência *tem-de-ser* o que é. Esta identidade designa também a opacidade do ser-em-si: não possui um dentro, não tem segredos, é totalmente maciço. É, podemos dizer, síntese. Por isso, nunca é alteridade, nunca se posiciona como outro que não ele mesmo: esgota-se a ser si mesmo.

a) O Ser Em-Si

Percebemos então que a consciência é sempre consciência de alguma coisa, está consciente de algo: é a relação de nós a um ser transcendente: «(...) ser consciência de alguma coisa é estar face a uma presença concreta e plena que não é a consciência.» (Sartre. 1993, p. 23).¹⁸ Pode ter-se consciência de uma ausência, no entanto, se existe a consciência de uma ausência, é porque ela está intimamente ligada a uma presença. Assim, a consciência é uma subjetividade real e, se quisermos que o ser do fenómeno do qual temos consciência dependa

¹⁷ «Le phénomène d'être n'est pas l'être (...).» (Sartre. 1993, p. 29).

¹⁸ «(...) être conscience de quelque chose c'est être en face d'une présence concrète et pleine qui n'est pas la conscience.» (Sartre. 1943, p. 27).

dessa consciência que temos dele, então é necessário que o objeto se distinga da consciência através, justamente, da sua ausência, pelo seu nada e não pela sua plenitude. «Se o ser pertence à consciência, o objeto não é a consciência, não na medida em que é um outro ser, mas naquela em que é um não-ser.» (Sartre. 1993, p. 23).¹⁹ O ser do objeto é, então, falta, define-se como não ser, é o que se esconde e é justamente este não ser o fundamento do ser. O subjetivo ausente torna-se, então, objetivo. É o que se dá, como diz Sartre, *por «perfis fugidios e sucessivos»* (Sartre. 1993, p. 23).²⁰ As coisas dão-se por perfis, por aparições, ganhando uma certa transcendência, remetendo umas para outras, no entanto, cada uma é já por si mesma um ser transcendente, uma plenitude, uma presença do ser que é. Essa representação, essa sombra do que se desvela é, então, um nada pela ausência do que define, mas também, em larga medida, uma transcendência plena, uma representação objetiva que existe e está ali, pronto a ser descoberto. Se falamos de subjetividade falamos, então, da consciência da consciência ela mesma, nunca da consciência de um ser existente, porque ele revela-se objetivamente ainda que por penumbras ou perfis. Assim, se a consciência é sempre consciência de alguma coisa, então ela procura e revela a essência de um ser revelado que ela não é mas que existe já para que ela o revele. O ser existente, objetivo, é então em-si: é-o de forma plena e existe para lá da consciência que o apreende: é transfenomenal, existe e mantém o seu ser mesmo não aparecendo ao ser da consciência.

b) O Ser Para-Si

Se o ser em-si é este ser maciço, que simplesmente é, com uma consistência para além da negação e da afirmação, do ativo e do passivo, numa síntese de si consigo mesmo, então teremos de perceber o que é o ser-para-si e o que distingue cada uma destas categorizações.

O *si*, segundo Sartre, não pode ser apreendido como existente real, não designa o ser nem como sujeito nem como predicado: o próprio pronome reflexivo *se* não é o sujeito, diz Sartre que «Se, de facto, eu considero o “se” de “aborrece-se”, por exemplo, verifico que ele se entreabre para deixar aparecer atrás de si o próprio sujeito» (Sartre. 1993, p. 102).²¹ Não é o sujeito, mas deixa aparecer o sujeito, desvela-o. Pressupõe-se aqui uma distância entre o sujeito e o si mesmo:

O si representa então (...) uma maneira de não ser a sua própria coincidência, de escapar à identidade estabelecendo-a ao mesmo tempo como unidade; em suma, de estar em equilíbrio perpetuamente instável entre a identidade como coesão absoluta,

¹⁹ «Si l'être appartient à la conscience, l'objet n'est pas la conscience non dans la mesure où il est une autre être, mais dans celle où il est un non-être.» (Sartre. 1943, p. 27).

²⁰ «profils fuyants et successifs» (Sartre, 1943, p. 27).

²¹ «Si, en effet, je considère le “se” de “il s'ennuie”, par exemple, je constate qu'il s'entrouvre pour laisser paraître derrière lui le sujet lui-même.» (Sartre. 1943, p. 112).

sem vestígio de diversidade, e a unidade como síntese de uma multiplicidade. É aquilo a que chamaremos a presença a si. (Sartre. 1993, p. 102).²²

Encontramos aqui o fundamento do conceito de presença a si. Porque toda a presença prevê dualidade. Assim, o fundamento ontológico da consciência, o ser-para-si, implica que o ser seja *si mesmo* como presença a si. Esta presença a si implica que o ser se solte de si próprio, de forma a ser sua presença: «Se ele [o ser] está presente a si, é porque não é absolutamente si. A presença é uma degradação imediata da coincidência, pois ela pressupõe a separação.» (Sartre. 1993, p. 103).²³ No entanto, se existe uma separação entre o si mesmo e o sujeito que é presença, impõe-se a pergunta: o que é que os separa? Sartre conclui que é *nada*: «essa fissura é um negativo puro» (Sartre. 1993, p. 103).²⁴

Retomando um pouco o que já foi dito, contrastando com a inércia do ser-em-si, o ser dos objetos que não se revela a si mesmo à consciência, encontramos aqui o ser-para-si, que, como presença que se dá, defronta-se com o mundo num processo dinâmico e que faz com que o ser-em-si se desvele. Neste sentido, o que separa o ser de si mesmo não se deixa captar ou ser concebido fora dele. Tentando captá-lo, descobre-se nesse momento a fissura, revelando-se quando não o queremos ver e desaparecendo quando há uma tentativa de contemplação. Chegamos aqui a essa fissura que é o nada, um negativo puro.

O binómio em-si e por-si designa, então, uma estrutura dupla do ser, falando ontologicamente e não metafisicamente. De um lado temos o ser na sua plenitude, maçico; do outro o ser que não é aquilo que é, que se *nadifica* a cada momento, num esforço de recuperação como em-si. O para-si sai constantemente de si mesmo, tentando encontrar-se onde não está: no em-si. E como não se encontra, porque já foi ou ainda não é, retorna a si mesmo. Como nunca está no instante em que é, o para-si questiona o ser. Há assim um movimento perpétuo do ser aos objetos e dos objetos ao ser. Um esforço incessante, mas como um Sísifo que ampara uma pedra que vai cair incansavelmente. Este é um jogo dialético entre o em-si e o para-si, onde o ser se esconde e se vai desvelando, mas nunca no momento do acontecer.

²² «Le soi représente donc (...) une façon de ne pas être sa propre coïncidence, d'échapper à l'identité tout en la posant comme unité, bref, d'être en équilibre perpétuellement, instable entre l'identité comme cohésion absolue sans trace de diversité et l'unité comme synthèse d'une multiplicité. C'est ce que nous appellerons la présence à soi.» (Sartre. 1943, p. 113).

²³ «S'il est présent à soi, c'est qu'il n'est pas tout a fait soi. La présence est une dégradation immédiate de la coïncidence, car elle suppose la séparation.» (Sartre. 1943, p. 113).

²⁴ «Cette fissure est donc le négatif pur.» (Sartre. 1943, p. 114).

c) Temporalidade e Dialética

A respeito desta fissura, deste nada no âmago da consciência, Sartre diz-nos que o ser para-si não é: «Mas o nada (néant) que surge no cerne da consciência não é. Ele é sido.» (Sartre. 1993, p. 103).²⁵ E acrescenta: «O ser da consciência, enquanto consciência, é o de existir à distância de si como presença a si, e essa distância nula que o ser transporta no seu ser é o Nada.» (Sartre. 1993, p. 103).²⁶ Se o ser para-si é o ser da consciência, e uma vez que esta nunca coincide consigo mesmo – como adiante trataremos melhor – nunca pode existir uma identificação da consciência consigo mesma. Isto é, ela foge-nos constantemente, nunca sendo consciência do instante presente. Por isso ela movimenta-se constantemente, procurando suprir o nada presente que é, a sua falta de si e a não coincidência consigo mesma quando se procura e reflete no momento atual. Sartre explicita melhor esta ideia, da seguinte forma:

O nada é o questionamento do ser pelo ser, ou seja, justamente a consciência ou para-si. (...) O nada é a possibilidade inerente ao ser e a sua única possibilidade. Mesmo assim, esta possibilidade original só aparece no ato absoluto que a realiza. O nada, sendo nada de ser, só pode vir ao ser pelo próprio ser. (Sartre. 1993, p. 104).²⁷

Chegamos, sem dúvida, ao cerne do conceito sartriano de ser-para-si. A constituição deste ser é justamente um nada presente a si, do qual tenta fugir constantemente. É nesta percepção do nada que se reconhece a verdadeira distinção entre o em-si e o que constitui o ser-para-si no seu âmago. É por isto que Sartre afirma que o nada é a única possibilidade do ser: é com esta fuga da consciência, este devir, que o ser se procura e constitui. Mas constitui-se como realidade humana, extraordinariamente, por não passar do seu projeto de nada original. A realidade humana é este ser que é o fundamento do nada no ser. «No entanto», diz-nos Sartre, «o para-si é. Ele é, dir-se-á, ainda que a título de ser que não é o que é e é o que não é.» (Sartre. 1993, p. 104).²⁸ É, como acontecimento; é, enquanto lançado no mundo; é, enquanto situação; é, sobretudo, enquanto presença, uma presença a si: a sua presença no mundo.

Sartre assemelha esta captação do ser por si mesmo como não sendo o seu próprio fundamento ao *cogito* reflexivo de Descartes. É uma intuição da nossa contingência: existimos, mas porque duvidamos. E porque duvidamos sabemos desta existência, uma existência imperfeita, que nos conduz à ideia de perfeição. Este nada do ser, podemos

²⁵ «Mais le néant qui surgit au coeur de la conscience n'est pas. Il est été.» (Sartre. 1943, p. 114).

²⁶ «L'être de la conscience, en tant que conscience, c'est d'exister à distance de soi comme présence à soi et cette distance nulle que l'être porte dans son être, c'est le Néant.» (Sartre. 1943, p. 114).

²⁷ «Le néant est la mise en question de l'être par l'être, c'est-à-dire justement la conscience ou pour-soi. (...) Le néant est la possibilité propre de l'être et son unique possibilité. Encore cette possibilité originelle n'apparaît-elle que dans l'acte absolu qui la réalise. Le néant étant néant d'être ne peut venir à l'être que par l'être lui-même.» (Sartre. 1943, p. 115).

²⁸ «Portanto, le pour-soi est. Il est, dira-t-on, fût-ce à titre d'être qui n'est pas ce qu'il est et qui est ce qu'il n'est pas.» (Sartre. 1943, p. 115).

concluir, é um acontecer de si, um devir de busca do seu íntimo. Este ser da consciência é na sua raiz em-si, para se nadificar em para-si numa permanente possibilidade. Esta possibilidade é a estrutura ontológica do real: a possibilidade que o ser é, que tem-de-ser. Podemos dizer, aqui, que o ser é e não pode nada mais além de ser, porque é possibilidade constante de ser. Contrastando com a inércia do em-si, o ser para-si revela-o defrontando-se com o mundo num processo sempre dinâmico. O ser para-si tem um papel importantíssimo justamente por isso: revela o ser em-si, descomprime-o; mas sobretudo, fundamenta-se a si mesmo. Tudo isto numa relação com o ser em-si e com o mundo, num tempo que se prolonga, sem fim.

«É “no tempo” que o para-si é os seus próprios possíveis segundo o modo do “não ser”; é no tempo que os meus possíveis aparecem no horizonte do mundo que eles fazem meu.» (Sartre. 1993, p. 128).²⁹ O sentido da sua transcendência explica-se, então, através da sua temporalidade. Qual é o ser de cada tempo? Retrocedendo, através da memória, o ser do passado não pode ser outro que não o em-si. Por outras palavras: ele é, no fundo, um para-si recapturado pelo em-si e invadido por ele. «A passagem ao passado é modificação de ser.» (Sartre. 1993, p. 141).³⁰ O para-si que existiu no passado tornou-se o próprio passado que o para-si do presente tem de ter sido. Por outro lado, se ao falarmos do ser para-si falamos de presença a si, então o tempo próprio do ser para-si é justamente este presente a que ele é presença. Mas, versando no lado oposto ao tempo passado, tempo do em-si; no tempo presente o ser é o para-si, que é presença ao ser em-si. Mas se, como diz Sartre, «(...) o para-si é o ser pelo qual o presente entra no mundo; de facto, os seres do mundo são co-presentes, enquanto um mesmo para-si lhes é simultaneamente presente a todos.» (Sartre. 1993, p. 142).³¹ Compreendemos então que é através do para-si que o ser do em-si participa do presente.

Mas se antes tínhamos dito que o para-si é o ser da consciência – que exploraremos adiante –, então este seu ser está fora de si, é fugidio, escapa-se no tempo, fora de si, atrás e adiante. Enquanto é presente, o para-si já não é aquilo que é, uma vez que a consciência da consciência se escapa, mas também não é o que ainda não é. Remetemo-nos aqui ao futuro.

No que respeita ao futuro, a pergunta que se impõe é qual o tipo de ser que possui o porvir. Diz-nos Sartre que

Se, aliás, o para-si estivesse delimitado no seu presente, como poderia ele representar-se o porvir? Como teria o conhecimento ou o pressentimento dele?

²⁹ «C’est “dans le temps” que le pour-soi est ses propres possibles sur le mode du “n’être pas”; c’est dans le temps que mes possibles apparaissent à l’horizon du monde qu’ils font mien.» (Sartre. 1943, p. 141).

³⁰ «Le passage au passé est modification d’être.» (Sartre. 1943, p. 155).

³¹ «(...) le pour-soi est l’être par qui le présent entre dans le monde; les êtres du monde sont coprésents, en effet, en tant qu’une même pour-soi leur est à la fois présent à tous.» (Sartre. 1943, p. 157).

Nenhuma ideia forjada poderia fornecer-lhe um equivalente do porvir. (Sartre. 1993. p. 145).³²

O para-si não se fecha, portanto, no presente. O futuro é um tenho-de-ser ainda que possa não vir a sê-lo. Repetimos que a presença do para-si é fuga e que esta fuga denota falta: para ser si mesmo, o para-si terá de suprir uma falta. Esta falta é o Possível: «O futuro é o ser determinante que o para-si tem de ser para além do ser.» (Sartre. 1993, p. 146).³³ Há um futuro, então, porque o para-si tem de vir a ser o seu ser, ao invés de o ser simplesmente no presente. É assim que se capta como inacabado em relação a si mesmo infundavelmente. É, então, o que o faz ser como um projeto de si, como um ainda-não. Encontra-se assim uma distância:

(...) um tal ser não pode ser para si senão na perspectiva de um ainda-não, pois ele apreende-se a si mesmo como um nada, ou seja, como um ser cujo complemento de ser está à distância de si. À distância, quer dizer, para além do ser. Assim, tudo que para-si é para além do ser é o futuro. (Sartre. 1993, pp. 146, 147).³⁴

Sartre explica da seguinte forma: ao dizer “eu serei feliz”, estou nada mais do que a aludir a um para-si presente que será feliz no futuro, com tudo aquilo que é no então presente e que arrasta consigo do passado que já foi, mas se condensa no ser. Se o para-si, já o dissemos, só pode existir fora de si, junto ao ser, então não podemos dizer que o futuro é presença de para-si mas que, certamente, é um para-si futuro, um ser que está – ainda – Para-além do ser: é a presença do para-si a um ser situado Para-além do ser. Mas é também o que aguarda o para-si que é no presente. E Sartre distingue, mais uma vez, em-si de para-si no que respeita à temporalidade futura com um exemplo muito simples: ao olhar para a lua, esta não é, nem contém em si, nenhum tipo de futuro. Mesmo quando olho para a lua em quarto crescente, é apenas a realidade humana que lhe confere futuro de lua cheia.³⁵

Chegamos agora ao ponto que nos interessa neste estudo de temporalidade e dialética: o passado é o ser que sou fora de mim, sem nenhuma possibilidade de o não ser. Quanto ao futuro, só pode sê-lo, uma vez que constitui o sentido do para-si presente como projeto de

³² «Si d'ailleurs le pour-soi était borné dans son présent, comment pourrait-il se représenter l'avenir? Comment en aurait-il la connaissance ou le pressentiment? Aucune idée forgée ne saurait lui en fournir un équivalent.» (Sartre. 1943, p. 160).

³³ «Le futur c'est l'être déterminant que le pour-soi a à l'être par delà l'être.» (Sartre. 1943, p. 161).

³⁴ «(...) un tel être ne peut être pour soi que dans la perspective d'un pas-encore car il se saisit lui-même comme un néant, c'est-à-dire comme un être dont le complément d'être est à distance de soi. A distance, c'est-à-dire par delà l'être. Ainsi tout ce que le pour-soi est par delà l'être est le futur.» (Sartre. 1943, pp. 161-162).

³⁵ «Notons d'abord que l'en-soi ne peut être futur ni contenir une part de futur. La pleine lune n'est futur, quand je regard ce croissant, que "dans le monde" qui se dévoile à la réalité humaine: c'est par la réalité humaine que le futur arrive dans le monde.» (Sartre. 1943, p. 159).

possibilidade. O futuro faz então um *pré-esboço*³⁶ dos limites sobre os quais o para-si se construirá ser na Presença de si. O futuro é, então, o que o ser seria caso não fosse livre. É o esboço que pode, contudo, ser alterado ou desfeito. O futuro não tem, por isso, nenhum ser enquanto futuro, uma vez que não passa de uma possibilidade.

A temporalidade é, portanto, a dimensão e a disposição da mudança. Sem esta não há temporalidade: o tempo é exatamente o oposto do contínuo e permanente. Percebemos então que este tempo da consciência que nos foge funciona como um *fermento* que se propõe dar forma. Concluímos este ponto com uma citação de Sartre que sintetiza esta dialética da temporalidade:

Esta totalidade que corre atrás de si e ao mesmo tempo se recusa, que não pode encontrar em si mesma nenhum termo à sua ultrapassagem, porquanto é a sua própria ultrapassagem e se ultrapassa em direção a si mesma, não poderia, em caso algum, existir nos limites de um instante. Nunca há instante em que se possa afirmar que o para-si é, porque, justamente, o para-si nunca é. E a temporalidade, pelo contrário, temporaliza-se toda ela como recusa do instante. (Sartre. 1993, p. 168).³⁷

Entendemos então que o tempo vem ao mundo através do para-si. O em-si, justamente porque é em-si, não dispõe de temporalidade: ele é, simplesmente. O para-si é, ao contrário, a própria temporalidade, embora não tenha consciência dessa temporalidade a não ser num plano reflexivo, que já não é o espontâneo do instante em que é. Esta forma de apreender o tempo, que se vai revelando, como uma forma quase finita, dependente de um para-si, aparecendo disperso, revela justamente a distância que separa o ser de si mesmo. É nos recuos e avanços, nas memórias e projeções, que o ser se revela a si mesmo, num tempo específico de possibilidades. Diz-nos Sartre que o tempo aparece «por trajetórias» e acrescenta logo depois: «(...) o lapso de tempo desvanece-se, o tempo revela-se como iridescência de nada à superfície de um ser rigorosamente atemporal.» (Sartre. 1993, p. 228).³⁸ Esta revelação do tempo é, em simultâneo, revelação do mundo e da identidade ela própria. Porque se encontro e projeto o meu ser no tempo, importa reconhecer que o ser está por toda a parte: o mundo é humano e o ser está à minha volta, rodeia-me e sinto esse peso: a mesa, a árvore, a janela, são seres e mais nada para além disso. Captando esse ser capto-me também a mim próprio, uma vez que sou de imediato remetido ao plano da consciência.

Nesta dialética do conhecimento, convém introduzir outro modo de existência que não o ser em-si ou o ser para-si, já tratados. Chegamos aqui ao âmago deste trabalho: o ser para-

³⁶ «Le futur ne fait que préessquisser le cadre « dans lequel le pour-soi se fera être comme fuite présentifiante à l'être vers un autre futur. » (Sartre. 1943, p. 164).

³⁷ «Cette totalité qui court après soi et se refuse à la fois, qui ne saurait trouver en elle-même aucun terme à son dépassement, parce qu'elle est son propre dépassement et qu'elle se dépasse vers elle-même, ne saurait, en aucun cas, exister dans les limites d'un instant. Il n'y a jamais d'instant où l'on puisse affirmer que le pour-soi est, parce que, précisément, le pour-soi n'est jamais. Et la temporalité, au contraire, se temporalise tout entière comme refus de l'instant. » (Sartre. 1943, p. 185).

³⁸ «(...) le lapse de temps s'évanouit, le temps se révèle comme chatolement de néant à la surface d'un être rigoureusement a-temporel. » (Sartre. 1943, p. 252).

outrem que, veremos, se revelará de uma problemática relevância. Porque, diz-nos Sartre, «(...) a realidade humana deve ser no seu ser, de um único e mesmo surgimento, para-si-para-outrem.» (Sartre. 1993, p. 231).³⁹ Escrutinemos, primeiro, o que é este ser para-outrem, para que depois possamos demorar-nos nesta relação.

1.3) O Ser Para-Outrem

Chegamos aqui à estrutura ontológica que é a força motriz para a concretização deste trabalho: o ser para-outrem. No fio condutor que seguimos, numa leitura acompanhada do *L'Être et le Néant*, identificámos duas estruturas que, embora distintas, se acompanham numa relação dialética. São elas o ser em-si, modo de ser dos objetos, disposição estática e inerte, que contrasta no seu íntimo com o ser para-si, modo de ser da consciência. Podemos então concluir que a realidade humana é para-si. No entanto, diz-nos Sartre que mesmo sem sair da esfera do para-si, conseguimos encontrar um género de estrutura ontológica completamente distinta na sua essência. Afirma ele: «Esta estrutura ontológica é *minha*, é a *meu* respeito que me preocupo, e, no entanto, esta preocupação "para-mim" descobre-me um ser que é o *meu* ser sem ser-para-mim.» (Sartre. 1993, p. 235).⁴⁰

Para explicar melhor esta frase, que indica já a ausência de uma exclusividade de nós para nós mesmos, Sartre toma o exemplo da vergonha: a vergonha é um modo de consciência acessível à reflexão e que, para além disso, a sua estrutura é intencional: «(...) é apreensão envergonhada de alguma coisa e esta alguma coisa sou *eu*.»⁴¹ (Sartre. 1993, p. 235). Se tenho vergonha do que sou, desmembra Sartre, então essa vergonha constrói uma relação de mim para comigo. É através desta vergonha que descubro um determinado aspeto de mim mesmo, sobre o qual me envergonho.

a) A relação de objetividade

Mas, ainda que a vergonha possa, como referimos acima, figurar no plano reflexivo, ela não é, na sua origem, um fenómeno de reflexão. A vergonha é vergonha diante de alguém: qualquer momento mais risível na minha existência privada é apenas vivenciado por mim, permanecendo no modo de para-si. É quando a minha consciência se dá conta da presença de um outro, que esse momento risível ganha outras proporções, assim como a minha forma de lidar com ele. Aqui, a minha vergonha não é reflexiva, pois já não encontro somente a minha consciência: este outro que aparece torna-se mediador entre mim e mim mesmo. e é neste momento que sinto vergonha: «(...) tenho vergonha de mim tal *como apareço* a outrem.»

³⁹ «(...) la réalité humaine doit être dans son être, d'un seul et même surgissement, pour-soi-pour-autrui.» (Sartre. 1943, p. 255).

⁴⁰ «Cette structure ontologique est *mienne*, c'est à *mon* sujet que je me soucie et pourtant ce souci "pour-moi" me découvre un être qui est *mon* être sans être pour moi.» (Sartre. 1943, p. 259).

⁴¹ «(...) elle est appréhension honteuse de quelque chose et ce quelque chose est *moi*.» (Sartre. 1943, p. 259).

(Sartre. 1993, p. 235).⁴² Neste momento, o meu para-si diminui-se e, perante a aparição do outro que me faz sentir vergonha, coloco-me em condições de formular sobre mim juízos de valor iguais aos que formulo sobre um objeto. Porque apareço ao outro exatamente como objeto. Porém, não só sou objeto para o outro, como também o reconheço intimamente: a vergonha é justamente esse reconhecimento: «Reconheço que *sou* como outrem me vê.» (Sartre. 1993, p. 236).⁴³ E Sartre explica que esse reconhecimento não se situa ao mesmo nível de uma comparação entre o que sou para o outro e o que sinto que sou para mim por uma única razão essencial: é-me impossível relacionar o que sou, o para-si, uma consciência imediata, íntima e sem distância, com o ser em-si que sou para o outro, injustificadamente. Não pode haver recuo nem perspectiva. A vergonha aqui é «um arrepio imediato que me percorre da cabeça aos pés sem qualquer preparação discursiva» (Sartre. 1993, p. 236).⁴⁴ Para além disso, a par da noção de *vergonha*, aparece também um novo conceito: o de *vulgaridade*. Porque é só com a presença de um outro que posso ser vulgar: não é possível ser-se vulgar sozinho.

Compreendemos então que o outro, para além de me revelar o que sou, como mediador entre mim e mim mesmo, também me constituiu como um novo ser, com novas qualificações. É de notar, porém, que este ser não existia, sequer em potência, não havendo lugar para se constituir no para-si: este ser constitui-se na relação com o outro. Ainda assim, este ser que é novo através do outro e que aparece ao outro, não reside nele: é meu e sou inteiramente responsável por ele. Estas duas estruturas ontológicas – o para-si e o para-outrem – estão então intrinsecamente ligadas, sendo inseparáveis, porque a vergonha é sempre vergonha de si diante de um outro. Mas o fundamental é que preciso deste outro para que me possa apreender na totalidade, em todas as estruturas do meu ser. Assim, podemos afirmar que o para-si remete ao para-outrem. Seguiremos, portanto, no mesmo percurso sartriano, compreendendo um pouco mais sobre a existência do outro para daí partir para a relação do meu ser com o ser do outro, a autêntica questão que dá fundamento ao nosso trabalho.

b) O Outro – a problemática do conceito

Sartre inicia o seu capítulo intitulado “O Escolho do Solipsismo” (Sartre. 1993, p. 236)⁴⁵ com uma questão, já por si de caráter retórico, que levanta o problema do estudo do outro, pouco levado a cabo até aí: «No meio do real, de facto, o que há de mais real do que outrem?» (Sartre. 1993, p. 236).⁴⁶ Ressalva assim que esta problemática nunca tenha interessado demasiado os realistas, uma vez que o outro é dado, uma substância pensante tal como eu.

⁴² «(...) j'ai honte de moi *tel que j'apparais* à autrui.» (Sartre. 1943, p. 260).

⁴³ «Je reconnais que je *suis* comme autrui me voit.» (Sartre. 1943, p. 260).

⁴⁴ «(...) la honte est un frisson immédiat qui me parcourt de la tête aux pieds sans aucune préparation discursive.» (Sartre. 1943, p. 260).

⁴⁵ "L'Écueil du Solipsisme". (Sartre. 1943, p. 261).

⁴⁶ «Au milieu du réel, en effet, quoi de plus réel qu'autrui?» (Sartre. 1943, p. 261).

No entanto, há um ponto que importa focar: estas substâncias pensantes comunicam-se por intermédio do mundo: são ambos corpos mundanos, coisas do mundo, e é através deste que as consciências destes corpos se comunicam, são esses corpos os intermediários dessa comunicação. Esta comunicação reside numa relação de exterioridade indiferente, quer pela distância que os separa, quer pela própria espessura dos corpos – ainda que não houvesse distância entre eles – até alcançar o âmago que seria a alma. O que realmente importa dizer aqui é que o realismo não abre espaço para uma intuição do outro. Não basta dizer que ele é revelado e que pertence a uma totalidade que é a realidade humana, pois isso é o mesmo que recusar que ele é um outro e assumir que é apenas *um* corpo, tal como uma pedra ou uma caneta. Ele não é um corpo, mas sim o corpo, o corpo singular do outro.

Mas se para os realistas a existência do outro é certa, Sartre desmonta esta afirmação apresentando-a como um sofisma:

De facto, é preciso inverter os termos desta afirmação e reconhecer que, se outrem só nos é acessível pelo conhecimento que dele temo, e se este conhecimento é apenas conjectural, a existência de outrem é simplesmente conjectural e o papel da reflexão crítica consiste em determinar o seu grau exato de probabilidade. (Sartre. 1993, p. 238).⁴⁷

Assim, com este breve argumento, Sartre inverte o realismo em idealismo que, por seu turno, também não se revela suficiente no estudo do outro. O outro apresenta-se, podemos dizer, como a negação radical da minha experiência, uma vez que esse outro é aquele para quem eu deixo de ser sujeito para passar a objeto. Desta forma, como sujeito de conhecimento, o que tento é inverter a situação e procurar determinar como objeto – para assim o conhecer – o próprio sujeito que anula o meu caráter de sujeito e me reduz, ele sim, a objeto. Explica Sartre:

Ele é concebido como real e no entanto não posso conceber a sua relação real comigo, construo-o como objeto e no entanto ele não é patenteado pela intuição, coloco-o como sujeito e no entanto é a título de objeto dos meus pensamentos que o considero. Só restam, pois, duas soluções ao idealista: ou desembaraçar-se inteiramente do conceito de outro e provar que ele é inútil à constituição da minha experiência; ou então afirmar a existência real de outrem, quer dizer, estatuir uma comunicação real e extra-empírica entre as consciências. (Sartre. 1993, p. 242).⁴⁸

⁴⁷ «En fait, il faut renverser les termes de cette affirmation et reconnaître que, si autrui ne nous est accessible que par la connaissance que nous en avons et si cette connaissance est seulement conjecturale, l'existence d'autrui est seulement conjecturale et c'est le rôle de la réflexion critique que de déterminer son degré exact de probabilité.» (Sartre. 1943, p. 263).

⁴⁸ «Il est conçu comme réel et pourtant je ne puis concevoir son rapport réel avec moi, je le construis comme objet et pourtant il n'est pas livré par l'intuition, je le pose comme sujet et pourtant c'est à titre d'objet de mes pensées que je le considère. Il ne reste donc que deux solutions pour l'idéaliste: ou bien se débarrasser entièrement du concept de l'autre et prouver qu'il est inutile à la constitution de mon expérience; ou bien affirmer l'existence réelle et extra-empirique entre les consciences.» (Sartre. 1943, p. 267).

A primeira solução presente neste argumento, que dá por nome de solipsismo, Sartre fá-la imediatamente cair por terra afirmando que é uma pura hipótese metafísica a partir do momento em que é formulada como a afirmação da minha solidão ontológica, pois é justamente esta a denominação de solipsismo. Isto seria transcender o campo da minha experiência e dizer, de forma gratuita, que fora de mim nada existe. Na segunda solução, ainda que não negando no campo da minha experiência a presença do Outro como objeto que pretendo apreender, seria de todo impossível uma comunicação extra-empírica entre as consciências, na medida em que uma seria objeto para a outra, caindo num ser-em-si contínuo, o que desembocaria no que Sartre chama de «(...) uma espécie de *epoché* respeitante à existência de sistemas de representações organizadas por um sujeito e situadas fora da minha experiência.» (Sartre. 1993, 243).⁴⁹

É desta forma que Sartre abandona quer a posição realista quer a idealista face ao problema do conhecimento do outro. Mas convém ressaltar que a noção de outro não é puramente instrumental:

A existência de um sistema de significações e de experiências radicalmente distinto do meu é o quadro fixo em direção ao qual no seu próprio curso diversas séries de fenômenos. E este quadro, por princípio exterior à minha experiência, enche-se a pouco e pouco. (Sartre. 1993, p. 241).⁵⁰

Este outro, então, não é o outro-instrumento que me faz perceber a minha experiência; mas, a minha experiência serve também para constituir o outro enquanto outro: o difícil sistema de representações às quais não chego, o objeto concreto. Aqui sublinha-se que o outro não é somente aquele que me vê, mas também aquele que eu vejo e que, na tentativa infértil de alcance, transformo em objeto: através das minhas experiências, encaro o outro, os seus sentimentos, as suas ideias. Mas ainda aqui, posicionando-me como sujeito que apreende, considero-o na minha pele de objeto, uma vez que, dando-me conta de um outro, é já objeto que sou perante essa presença, ou a sua possibilidade.

É a partir daqui que pretendemos fundamentar a abordagem ao outro por parte de Sartre, assim como as relações que daí resultam. Pretendemos neste capítulo fazer um itinerário entre as várias estruturas ontológicas no pensamento sartriano para que, a partir de agora, a problemática da relação com o outro e, mais tarde, esta problemática refletida na dramaturgia, possam desenrolar-se de forma mais constituída. No próximo capítulo tomaremos como objeto de estudo os elementos para uma teoria da ação, tais como a

⁴⁹ «(...) une sorte de *epoché* touchant l'existence de systèmes de représentations organisées par un sujet et situés en dehors de mon expérience.» (Sartre. 1943, p. 268).

⁵⁰ «L'existence d'un système de significations et d'expériences radicalement distinct du mien est le cadre fixe vers lequel indiquent dans leur écoulement même des séries diverses de phénomènes. Et ce cadre, par principe extérieur à mon expérience, se remplit peu a peu.» (Sartre. 1943, p. 266).

liberdade ou a responsabilidade, para que mais adiante possamos responder à problemática da alteridade que nos inculcou a necessidade deste trabalho.

Capítulo 2

Elementos para uma Teoria da Intersubjetividade n' *O Ser e o Nada* de Jean-Paul Sartre

Querendo encontrar neste trabalho uma relação entre a filosofia da alteridade de Sartre e a sua dramaturgia, impõe-se-nos, depois de analisadas as principais componentes da sua fenomenologia, procurar os elementos essenciais a uma teoria da ação. Isto porque, uma vez que o nosso propósito se concretiza junto do teatro de situações, convém não esquecer que é no plano da ação que a dramaturgia sartreana se realiza. Mas é também no plano da ação que a noção de liberdade, tão cara a Sartre, melhor se expõe, se joga e se concretiza.

O que pretendemos neste capítulo é fazer o caminho até à problemática do olhar. Mas para isto, para melhor alcançarmos a questão da alteridade tão difícil de resolver em Sartre, importa compreender questões como a ação, a liberdade e a angústia e responsabilidade que dela advêm, a escolha ou a vontade. São dimensões importantíssimas na compreensão da ação sartreana do ser para-outrem. São elas que nos vão dotar de utensílios para que possamos, num último momento, estabelecer uma comparação basilar entre a fenomenologia do olhar de Sartre e o seu teatro de situações. Porque, reiteramos, a dramaturgia do autor vinca bem a relevância atribuída às situações quotidianas ou – e sobretudo – de relação intrincada entre as personagens. O desconhecimento que queremos enfrentar neste segundo ponto é a relação entre dois verbos que Sartre utiliza como título do primeiro capítulo da última parte d' *O Ser e o Nada*, e que tomamos emprestado neste momento: Ser e Fazer. Porque dar-mo-nos à desocultação do ser (à aleteia, à verdade) implica um certo recuo perante o que se pretende desocultar, para que possa haver manifestação, mas implica também uma abertura de si, em liberdade, para promover essa revelação. De facto, a liberdade faz parte da própria estrutura do homem e cabe-lhe a si a capacidade de reverter a *néantisation* de que fala Sartre. Através da ação, do pôr em prática toda a sua liberdade através de escolhas responsáveis e tantas vezes angustiadas.

Ser e Fazer é, portanto, o mote para este segundo capítulo, que desembocará depois na tão importante problemática do olhar e da objetivação.

2.1) Ser e Fazer – A Ação

Falar em Sartre é falar em liberdade. É este o conceito fundamental d'*O Ser e o Nada*, mas também de toda a sua filosofia. A angústia, a responsabilidade, a intersubjetividade, tudo gravita em torno da questão da liberdade como signo ontológico do humano e as dificuldades que esta levanta. No entanto, antes de refletirmos sobre ela, importa fazer uma incursão sobre o que é para Sartre a ação e sobre o que nos faz mover de forma a intervir no mundo. Agir, diz-nos Sartre, «(...) é modificar a *figura* do mundo (...)» (Sartre. 1993, p. 434)⁵¹, é fazer coincidir meios, organizando-os com vista a um determinado fim. Sartre dá como exemplo de não ação um fumador desastrado que faz explodir uma fábrica de pólvora por descuido (Sartre. 1993, p. 434).⁵² A ação terá de ser, então, intencional. No entanto, não devem – e na maior parte dos casos talvez nem possam – ser antecipadas todas as consequências de determinado ato. Nesse caso, falamos de ação quando o resultado do ato se adequa à sua intenção.

Agir é, pois, *modificar a figura do mundo*, como nos diz Sartre, mas modificá-lo segundo o nosso propósito. E se é necessário existir um propósito, uma intenção, é porque «(...) a ação implica necessariamente como sua condição o reconhecimento de um "desiderato" (...)» (Sartre. 1993, p. 434)⁵³, de uma falta ou ausência objetiva: de uma negatividade. Usando o exemplo do proletariado de 1830, Sartre mostra como é possível um operário revoltar-se com a redução do salário, uma vez que não concebe uma vida ainda mais difícil que a do presente. No entanto, não se revolta pelos seus sofrimentos atuais, não os concebe como intoleráveis ou até injustos. E assim, não age: esse sofrimento não é móbil para os seus atos, pois é para ele *ser*. É preciso então que haja um desprendimento de si e do mundo para que o proletário possa experimentar o seu sofrimento como insuportável e tomá-lo como móbil de ação. Há, assim, uma rutura em relação a si e ao mundo (passados) para o considerar à luz de um não ser e lhe poder dar assim significação e força para que esse passado se torne o móbil da ação. Falamos aqui de uma projeção do ser da consciência, o para-si, rumo a algo que não é, ainda. Este algo que ainda não é, o fim para o qual desemboca a ação, é o que dá sentido ao móbil. Por isso, Sartre nos diz que ele é, em si mesmo, uma negatividade.

Para que haja ação, compreendemos, é necessário então este *desiderato*, a necessidade de algo inexistente, uma negatividade. Mas, compreendemos também, a condição fundamental da ação é, sem dúvida, a liberdade, para que o para-si se possa projetar rumo a algo que ainda não é, mas para o qual tende a ação.

⁵¹ «(...) agir, c'est modifier la *figure* du monde.» (Sartre. 1943, p. 477).

⁵² «Le fumeur maladroit qui a fait, par mégarde, exploser une poudrière n'a pas *agi*.» (Sartre. 1943, p. 477).

⁵³ «(...) l'action implique nécessairement comme sa condition la reconnaissance d'un "*desideratum*" (...)» (Sartre. 1943, p. 478).

Fizemos preceder a reflexão acerca da liberdade por estas breves considerações sobre a ação justamente porque a vontade de agir pressupõe o fundamento de uma liberdade. Em Sartre, esta liberdade está instaurada na sua filosofia e funda toda a sua ontologia existencial. O homem está constantemente a fazer-se, a moldar-se, na sua liberdade e pelas suas ações. Esta negatividade a que damos atenção deve ser chamada a desempenhar um papel de charneira para abrir a discussão sobre a liberdade.

2.2) Ser e Fazer – A Liberdade

Convém então procurar descrever a liberdade. Sartre afirma que deve dizer-se da liberdade o mesmo que Heidegger disse a respeito do *Dasein*.⁵⁴ Assim, na liberdade *a existência precede e comanda a essência*. Mas como é que se passa da liberdade existência para a liberdade ação? Existir preceder a essência não é, de forma alguma, uma afirmação neutra a respeito da ação. Se a essência procede da existência, compreendemos que não se nasce essência, faz-se essência, num fazer, num agir que é biografia e História. E neste agir falamos de liberdade: a liberdade transforma-se em ato e por norma alcançamo-la através do ato que ela realiza. A liberdade é então liberdade de um ser que age, um ser atuante: ela faz-se ato e é aí que a encontramos.

Sendo indefinível e inominável, a liberdade é, ainda assim, descritível, ainda que com algumas dificuldades. Porque a minha liberdade é uma singularidade, visando a existência do sujeito e não a essência do conceito em si. Assim, a liberdade particular – *minha* – não é comum aos outros, tal como o é a consciência. Diz-nos Sartre:

Sou, efetivamente, um existente que aprende a sua liberdade pelos seus atos; mas sou também um existente cuja existência individual e única se temporaliza como liberdade. (Sartre. 1993, p. 439).⁵⁵

A liberdade não tem outro sustento senão o que se faz. Não há positividade mas negatividade, uma vez que não tem nada a suportá-la. No entanto, a singularidade também não é um dado de partida mas sim algo que se dá no tempo precisamente como liberdade. Ela não é apenas singular, ela é singularidade. A liberdade é, então, o *estofa do meu ser* (Sartre. 1993, p. 439)⁵⁶, a textura, ainda que a liberdade esteja permanentemente em questão no ser, uma vez que o próprio ser está também ele permanentemente em questão, como um caminho constante, ou o próprio *Dasein* heideggeriano, um ser no mundo cuja essência reside na sua existência. A liberdade é, podemos dizer, a *nadificação* do em-si que o para-si opera de forma

⁵⁴ «That kind of being towards which *Dasein* can comport itself in one way or another, and always comports itself somehow, we call *existence* [*Existenz*]. (...) So far as existence is the determining character of *Dasein*, the ontologic analytic of this entity always requires that existentiality be considered beforehand. By “existentiality” we understand the state of being that is constitutive for those entities that exist.» (Heidegger. 2008, pp. 32-33).

⁵⁵ «Je suis, en effet, un existant qui apprend sa liberté par ses actes; mais je suis aussi un existant dont l'existence individuelle et unique se temporalise comme liberté.» (Sartre. 1943, p. 483).

⁵⁶ «(...) elle est très exactement l'étoffe de mon être (...).» (Sartre. 1943, p. 483).

a escapar do seu próprio ser, constituindo sempre algo diferente do que dele se pode afirmar. É portanto a consciência, o para-si que, na sua carência de ser, na relação do ser consigo mesmo, nos confere a liberdade, através da missão de constantemente se realizar, se construir. Um projeto constante.

Mas a grande questão que se coloca aqui é que estou condenado a existir sempre para além da minha essência, assim como para além dos móveis e motivos do meu ato. Quer isto dizer que estou *condenado a ser livre*, frase usada quer n'*O Ser e o Nada* (Sartre. 1993, p. 440), quer n'*O Existencialismo é um Humanismo* (Sartre. 1962, p. 228), quer ainda nos *Cadernos para uma Moral* (Sartre. 1983, p. 447). Desdobrada, esta frase quase parece controversa já que, por um lado, nega a impossibilidade de não ser livre e nega-se, por isso, a liberdade de não ser livre. Não existe outro limite à liberdade senão a própria liberdade. Não somos livres para deixar de ser livres. No entanto, sendo livres, como poderemos estar condenados, ainda que a essa mesma liberdade? Não lhe poderemos de forma alguma renunciar? Contrariar livremente o facto de sermos livres? Não podemos, por isso se fala de condenação. Mas esta impossibilidade não marca uma dificuldade a uma total liberdade, pelo contrário: acentua-a. Sartre afirma que «O homem é livre porque não é si, mas presença a si. O ser que é o que é não pode ser livre.» (Sartre. 1993, p. 441).⁵⁷ Assim, ser é escolher-se e, então, «(...) a liberdade não é *um* ser: ela é o ser do homem, quer dizer, o seu nada de ser.» (Sartre. 1993, p. 441).⁵⁸

A liberdade permanece sempre ilesa, uma vez que está em situação. É, aliás, em situação que ela se firma. Não há liberdade que não esteja em situação e não há situação a não ser pela liberdade. A liberdade não é, por isso, formal e abstracta; ela faz-se, está em situação, constrói-se. Diz-nos Jeannette Colombel:

A noção de situação pressupõe facticidade, uma necessidade de facto, no coração da qual cada liberdade é exercida: o meu lugar, o meu passado, a minha vizinhança, o meu próximo, a minha morte – mesmo que sempre venha de outro lugar – são os limites, consciente ou não, de onde surgem as minhas possibilidades de escolha no coração de uma situação que não escolhi e onde qualquer um pode fazer qualquer coisa, a qualquer hora, em qualquer lugar (...). (Colombel. 1985).⁵⁹

Sendo que não há outra liberdade a não ser em situação, e uma vez que esta relação constitui a realidade humana, então o pensamento e a ação são as duas faces da mesma realidade humana.

⁵⁷ «L'homme est libre parce qu'il n'est pas soi mais présence à soi. L'être qui est ce qu'il est ne saurait être libre.» (Sartre. 1943, p. 485).

⁵⁸ «(...) la liberté n'est pas un être: elle est l'être de l'homme, c'est à-dire son néant d'être.» (Sartre. 1943, p. 485).

⁵⁹ «La notion de situation suppose la facticité, nécessité de fait, au coeur de laquelle s'exerce chaque liberté: ma place, mon passé, mes entours, mon prochain, ma mort – même si elle vient toujours d'ailleurs – sont des limites, conscientes ou non, dont naissent mes possibilités de choix au coeur même d'une situation que je n'ai pas choisie et où n'importe qui ne peut faire n'importe quoi, n'importe quand, n'importe où (...).» (Colombel. 1985, p. 408).

a) Consciência Pré-Reflexiva

Em Sartre, o que nos faz mexer, agir, é o movimento para a coincidência da consciência. Uma vez que ela nos “foge”, nunca coincidindo com o instante de que é consciência, com o seu presente, projetamo-nos nas ações com o propósito dessa coincidência, sempre inalcançável. No entanto, uma vez que a consciência nunca se identifica com aquilo de que está a ter consciência, não conseguimos encontrar uma situação em que a experiência se consiga realmente fundir com a sua consciência. Não havendo uma identificação da consciência consigo mesma, tem necessariamente de existir uma relação de identidade, de outra forma não existiria qualquer diferença com o plano das coisas. Este é o móbil para que ela se movimente de forma a suprir a sua falta de si, a sua não coincidência consigo mesmo. André Barata, em *Sentidos de Liberdade*, explicita esta necessidade da seguinte forma:

(...) enquanto presente o para-si não é o que ele é e é o que não é – já não é o passado que é, é o futuro que ainda não é. Para este ser da consciência, ser é fazer, somos o que nos fazemos ser; é, pois, só pela ação que se pode procurar cumprir o ser em falta. Daí a existência preceder a essência. (Barata. 2007, p. 241).

Falamos aqui da consciência pré-reflexiva que, relativamente a si mesma, carece do acontecer de si, num movimento sempre em aberto, que não se conclui, um devir. Sartre sustenta que a consciência do homem em ação é consciência irrefletida, afirmando: «(...) na quase generalidade dos atos quotidianos, estou empenhado, apostei e descubro os meus possíveis realizando-os no preciso ato de os realizar como exigências, urgências, utilidade.» (Sartre. 1993, p. 64).⁶⁰ Estou comprometido.

b) A Angústia e a Responsabilidade – Consciência de Liberdade

De facto, se a consciência não é mais que a experiência de que vai sendo consciência e, ao mesmo tempo, ela não é nenhuma das que coisas de que é essa vivência, então não tem nenhuma substância, não é uma realidade tangível e, por isso, por não ser nada, não há nada que a possa determinar.⁶¹ Esta consciência da indeterminação da consciência é chamada por Sartre de angústia, sugerindo a permanente possibilidade das determinações de uma consciência serem revertidas, voltarem atrás e deixarem de ser.

⁶⁰ «(...) dans la quasi-généralité des actes quotidiens, je suis engagé, j'ai parié et je découvre mes possibles en les réalisant et dans l'acte même de les réaliser comme des exigences, des urgences, des utilités.» (Sartre. 1943, p. 71).

⁶¹ Importa assinalar aqui o conceito de intenção vazia – a consciência, consciente de si como vazia da matéria que visa, designa a sua matéria como inexistente ou ausente: «En un mot, une intention videest une conscience de négation qui se transcende vers un objet qu'elle pose comme absent ou non existant.» (Sartre. 1943, p. 62).

A indeterminação da consciência é angustiante, pelo facto de se saber livre e responsável perante a sua vida e, por consequência, perante todos os homens:

(...) o homem é angústia. Significa isso: o homem ligado por um compromisso e que se dá conta que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo que a si próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento da sua total e profunda responsabilidade. (Sartre. 1962, p. 187).⁶²

É justamente por este compromisso intrínseco à angústia que ao falarmos dela não falamos de inação, mas justamente de ação. A filosofia existencialista de Sartre opõe-se ao quietismo: se a existência precede a essência, o homem não é mais do que o que se constrói, ele é o seu projeto e a sua realização: «(...) o homem não é senão o seu projeto, só existe na medida em que se realiza, não é portanto nada mais do que o conjunto dos seus atos, nada mais do que a sua vida.» (Sartre, 1962, p. 207).⁶³ O homem define-se, então, pela ação, ele é o que se faz, não é mais do que a sua vida e, por isso mesmo, é liberdade.⁶⁴ Esta estrutura permanente do ser humano, a liberdade, pode transportar consigo algumas preocupações a um nível ético. Sartre, dando o exemplo do despertador a quem eu confiro o poder de exigir o meu levantar, continua o raciocínio:

De igual modo, aquilo a que se poderia chamar a moralidade quotidiana é excludente da angústia ética. Há angústia ética quando me considero na minha relação original com os valores. (...) O valor tira o seu valor da sua exigência e não a sua exigência do seu ser. (Sartre. 1993, p. 65).⁶⁵

Fica aqui claro que Sartre não admite escalas de valores pré-definidas. Para Sartre o valor «(...) só pode desvelar-se a uma liberdade ativa que o faz existir como valor pelo simples facto de o reconhecer como tal.» (Sartre. 1993, p. 65).⁶⁶ Mas, por se revelarem a uma liberdade, não podem deixar de ser postos em questão, a sua inversão não pode deixar de fazer parte da minha possibilidade permanente. Existe, assim, também uma angústia perante os valores, que é a angústia da sua idealidade. No entanto, o autor acredita estar, de facto, comprometido num mundo de valores e esse comprometimento, assim como o carácter de urgência do mundo e das minhas ações, acabam por fazer os valores erguer-se, apontando que, se me

⁶² «(...) l'homme est angoisse. Cela signifie ceci: l'homme qui s'engage et qui se rend compte qu'il est non seulement celui qu'il choisit d'être, mais encore un législateur choisissant en même temps que soi l'humanité entière, ne saurait échapper au sentiment de sa totale et profonde responsabilité.» (Sartre. 1946, p. 28).

⁶³ «(...) l'homme n'est que son projet, il n'existe que dans la mesure où il est réalisé, il n'est donc rien de plus que l'ensemble de ses actes, rien de plus que sa vie.» (Sartre. 1946, p. 56).

⁶⁴ «La liberté c'est l'être humain mettant son passé hors de jeu en sécrétant son propre néant.» (Sartre. 1943, p. 63).

⁶⁵ «De la même façon, ce qu'on pourrait appeler la moralité quotidienne est exclusive de l'angoisse éthique. Il y a angoisse éthique lorsque je me considère dans mon rapport originel aux valeurs. (...) La valeur tire son être de son exigence et non son exigence de son être.» (Sartre. 1943, p. 73).

⁶⁶ «(...) elle ne peut se dévoiler, au contraire, qu'à une liberté active qui la fait exister comme valeur du seul fait de la reconnaître pour telle.» (Sartre. 1943, p. 73).

sinto indignado, reconheço o contravalor *baixeza* e, se sinto admiração, reconheço então o valor *grandeza*. Os valores estão, diz-nos Sartre, «(...) disseminados no meu caminho como milhentas pequenas exigências reais, semelhantes aos letreiros que proibem de pisar a relva.» (Sartre. 1993, p. 66).⁶⁷ Estes cartazes proibitivos, ou mesmo os despertadores, polícias ou códigos civis são, então, *parapeitos de proteção contra a angústia*. Na verdade, sou eu que lhes confiro sentido, sou eu que me proíbo de pisar a relva ou, pelo contrário, por ela caminho. A angústia da indeterminação mostra justamente que sou totalmente livre e confiro sentido ao mundo. É justamente esta liberdade que confere um fundamento aos valores enquanto exigências de uma moral quotidiana: sou eu, no exercício da minha liberdade, que escolho aderir ou recusar um determinado valor, porque só assim, em situação, consigo entrever verdadeiramente o seu sentido. Justifica-se assim, então, a rejeição de uma escala de valores pré-estabelecidos: é o homem, que tem como condição a sua liberdade, que confere, em situação e com concretude, fundamento a valores que, até aí, não passavam de meras possibilidades. Se sou eu que confiro sentido ao toque do despertador pela manhã, da mesma forma sou eu que confiro sentido a um determinado valor e numa determinada circunstância.⁶⁸

Se o homem está condenado a ser livre, esta condenação implica o peso de todo o mundo sobre si mesmo. É responsável por si, mas também pelo que o rodeia.⁶⁹ Sartre afirma que não há acidentes numa vida. Sendo mobilizado numa guerra, essa guerra, se a escolher, torna-se a minha guerra e faço-a minha e à minha imagem, ela é tão minha como se tivesse sido eu a declará-la. Pior: ainda que escolha livrar-me desta responsabilidade, não o posso. Sou responsável por tudo, e também pela minha responsabilidade. Diz-nos Sartre:

Estou desamparado no mundo (...) no sentido em que me encontro subitamente sozinho e sem ajuda, empenhado num mundo cuja inteira responsável carrego, sem poder, faça o que fizer, arrancar-me, ainda que por um instante, a esta responsabilidade, pois sou responsável pelo meu próprio desejo de fugir às responsabilidades; fazer-me passivo no mundo, recusar agir sobre as coisas e sobre os outros, é ainda escolher-me (...). (Sartre. 1993, p. 547).⁷⁰

Liberdade, responsabilidade e, podemos dizer também, temporalidade, andarão sempre ligadas. Escolhendo-me a cada instante, escolho-me a mim e ao mundo que me rodeia, constituindo o sentido temporal da escolha feita e tendo de lidar com ele.

⁶⁷ «(...) les valeurs sont semées sur ma route «comme mille petites exigences réelles semblables aux écriteaux qui interdisent de marcher sur le gazon.» (Sartre. 1943, pp. 73-74).

⁶⁸ «L'homme agit toujours à partir de sa situation: sa manière d'agir renvoie toujours au choix qu'il fait de lui-même.» (Munster. 2007, p. 18).

⁶⁹ «Nous prenons le mot de "responsabilité" en son sens banal de "conscience (d') être l'auteur incontestable d'un événement ou d'un objet".» (Sartre. 1943, p. 598).

⁷⁰ «Je suis délaissé dans le monde (...) au sens où je me trouve soudain seul et sans aide, engagé dans un monde dont je porte l'entière responsabilité, sans pouvoir, quoi que je fasse, m'arracher, fût-ce un instant, a cette responsabilité, car de mon désir même de fuir les responsabilités; je suis responsable; me faire passif dans le monde, refuser d'agir sur les choses et sur les autres, c'est encore me choisir (...).» (Sartre. 1943, p. 600).

Esta responsabilidade é um conceito bastante vincado em Sartre, a par da liberdade, e sobretudo como desfecho desta, a ter em conta em toda a ação.

c) A Vontade e Os Dados estão Lançados de Sartre

Tal como afirma Sartre, a vontade não é *a manifestação única ou privilegiada da liberdade* (Sartre. 1993, p. 443): podemos falar também de esforços ou atos passionais. Mas importa aqui perceber a *decisão refletida em relação aos fins* de uma ação. E aqui falamos de vontade. A vontade é totalmente autónoma e é também *nadificação*: surge de um *desiderato*, de uma falta ou necessidade. Mas se dizemos que a vontade é essa decisão refletida em relação a certos fins, então esses fins existem já, não são criados pela vontade. Os fins são *a projeção temporalizante da nossa liberdade*, afirma Sartre (Sartre. 1993, p. 444) e são então transcendentais, uma vez que pré-humanos. A vontade escolhe-os, posiciona-os. E é esse posicionamento que caracteriza o ser e se identifica com a liberdade: a liberdade é então existência de vontade.

No entanto, se esses fins, pré-humanos, estão já posicionados, importa decidir a cada instante como ajo em relação a eles, que atitude tomo, com vontade ou por esforço passional, voluntariamente ou apaixonadamente. A decisão, sendo livre, apenas cada um a pode tomar e é livre ainda que num ato passional, de perigo maior, agindo emocionalmente. Porque «(...) a emoção não é uma tempestade fisiológica: é uma resposta adaptada à situação; é uma conduta cujo sentido e forma são objeto de uma intenção da consciência que visa alcançar um fim particular por meios particulares.» (Sartre. 1993, p. 445).⁷¹ A própria perda de consciência, como o desfalecimento ou a cataplexia não são mais que formas de suprimir o perigo suprimindo a consciência desse perigo. Estas são o que Sartre chama de *condutas mágicas*. Diz ele:

Mas quem me decidirá a escolher o aspecto mágico ou o aspecto técnico do mundo? Não pode ser o próprio mundo – que, para se manifestar, espera ser descoberto. É então preciso que o para-si, no seu projeto, escolha ser aquele por quem o mundo se desvela como mágico ou racional, querendo isto dizer que ele deve, como livre projeto de si, dar-se a existência mágica ou existência racional. Ele é responsável tanto por uma como por outra; pois só pode ser se é escolhido. Aparece então como o livre fundamento das suas emoções e bem assim das suas volições. (Sartre. 1993, p. 445).⁷²

⁷¹ «(...) l'émotion n'est pas un orage physiologique: c'est une réponse adaptée à la situation; c'est une conduite dont le sens et la forme sont l'objet d'une intention de la conscience qui vise à attendre un fin particulière par des moyens particuliers.» (Sartre. 1943, p. 489).

⁷² «Mais qui me décidera à choisir l'aspect magique ou l'aspect technique du monde? Ce ne saurait être le monde lui-même – qui, pour se manifester, attend d'être découvert. Il faut donc que le pour-soi, dans son projet, choisisse d'être celui par qui le monde se dévoile comme magique ou rationnel, c'est-à-dire qu'il doit, comme libre projet de soi, se donner l'existence magique ou l'existence rationnelle. De l'une comme de l'autre il est *responsable*; car il ne peut être que s'il c'est choisi. Il apparaît donc comme le libre fondement de ses émotions comme de ses volitions.» (Sartre. 1943, pp. 489-490).

Também, então, o medo é livre e manifesta essa mesma liberdade, apresentando-se como responsável pela escolha da forma de supressão do perigo. Não há, portanto, nenhum fenómeno psíquico excecional ou favorecido.

Considerando-se por norma o motivo como a razão de determinada ação, Sartre sente necessidade de distinguir motivos de móbeis. O motivo é objetivo, é o estado de coisas tal como é revelado e apreendido pela consciência. São então os factos objetivos que o para-si pode constatar. Mas Sartre diz-nos que «(...) o mundo só dá conselhos se o interrogarmos e não o podemos interrogar senão para um fim bem definido. Sendo assim, o motivo, em vez de determinar a ação, só aparece no e pelo projeto de uma ação.» (Sartre. 1993, p. 448).⁷³ O móbil, por seu lado, corresponde à consciência não tética de si, referente ao passado, como uma lembrança. É aquilo de que há consciência: é a consciência do motivo. Alcançar o móbil remete, pois, para o motivo em si. Móbil e motivo nunca entram portanto em conflito, uma vez que são correlatos. E é a própria consciência que confere valor e peso aos móbeis e motivos. Sou eu que confiro sentido aos móbeis: a minha essência é o que fui; foi o que quis ou escolhi que se tornou irremediável para mim e constitui a minha essência. E decido na forma em que me projeto para os meus fins. E são esses fins, reunidos num projeto de ser, que determinam o valor que atribuo quer aos móbeis quer aos motivos: «Móviles passados, motivos passados, motivos e móveis presentes, fins futuros, organizam-se numa indissolúvel unidade pelo próprio surgimento de uma liberdade que é para-além dos motivos, móbeis e fins.» (Sartre. 1993, p. 450).⁷⁴ Assim, falar em deliberação voluntária é algo ilusório ou adulterado, uma vez que só consigo dar valor aos motivos e móbeis pondo-os em confronto com o meu projeto de ser. Ainda que a consciência se escolha a cada instante, as escolhas não são, por isso, escolhas da vontade, mas do plano que me proponho realizar: «Quando delibero, os dados já estão lançados» (Sartre. 1993, p. 450).⁷⁵ Este momento de deliberação, o plano da consideração da escolha, dos móbeis e motivos, corresponde a nada mais do que ao plano da consciência das escolhas. Assim, levando-me a deliberar, é apenas porque quero dar-me conta dos móbeis de determinada ação. Quando a vontade é apurada ela é apurada por uma escolha já feita num plano pré-reflexivo. Assim, se paro para refletir e escolher (entrando no plano da consciência reflexiva), a escolha na verdade já está feita. Ao invés de escolher, estou sim a fazer a perceção da escolha já feita. A vontade é, pois, este momento de perceção da escolha já tomada, uma vez que o ego e a vontade não acompanham sempre a consciência, apenas quando são invocados (no plano reflexivo). Não há, no entanto, um inconsciente a determinar as minhas ações; há sim um plano da consciência pré-reflexivo mas

⁷³ «En un mot, le monde ne donne de conseils que si on l'interroge et on ne peut l'interroger que pour une fin bien déterminée. Loin donc que le motif détermine l'action, il n'apparaît pas que dans et par le project d'une action.» (Sartre. 1943, p. 492).

⁷⁴ «Móviles passés, motifs passés, motifs et mobiles présents, fins futures s'organisent en une indissoluble unité par le surgissement même d'une liberté qui est par delà les motifs, les mobiles et les fins.» (Sartre. 1943, p. 495).

⁷⁵ «Quand je délibère, les jeux sont faits.» (Sartre. 1943, p. 495).

que, de qualquer forma, não pode ser ilibado porque é consciência e nada pode determinar a consciência senão ela mesma.

Percebemos então que a liberdade, conceito tão caro a Jean-Paul Sartre, nada tem aqui a ver com o livre-arbítrio nem tampouco com o libertarismo, que é uma tese sobre a natureza do livre-arbítrio. Para Sartre não há tal coisa como um livre-arbítrio: existe vontade e liberdade, mas não as duas numa só. E assim certamente Sartre também não é determinista. Mas a vontade faz parte da esfera da reflexão, enquanto a liberdade é o traço estruturante do ser da consciência: a vontade intervém por uma escolha já tomada – essa sim livremente – num plano pré-reflexivo, diríamos espontâneo, a partir de um projeto de vida que construímos.

Há por conseguinte uma escolha da deliberação como processo que me anunciará o que projeto, e portanto o que sou. E a escolha da deliberação é organizada com o conjunto móveis-motivos e fim pela espontaneidade livre. Quando a vontade intervém, a decisão está tomada e ela não tem outro valor senão o de uma anunciadora. (Sartre. 1993, p. 450).⁷⁶

Ao ato voluntário precede, então, uma consciência reflexiva que capta o móbil. Mas o que importa sublinhar é que a vontade não é *manifestação privilegiada da liberdade* mas apenas um acontecimento reflexivo, que conta com a liberdade como alicerce. E, sobretudo, que as nossas escolhas, mesmo as mais simples, só podem ser significadas à luz de um projeto de ser. Reiteramos que o que nos faz ter este empenho é o movimento para a coincidência da consciência. No entanto, esta coincidência é inalcançável, a consciência nunca pode coincidir com a experiência de que é consciência, uma vez que ela é justamente consciência de algo que já não é, nunca se fundindo a experiência com a consciência dessa mesma experiência. Por isso, qualquer projeto que visa acabar com o para-si, transformando-o em em-si, está condenado ao fracasso. Mas, ainda assim, é esta a razão do projeto de ser, e podem até não ser totalmente desprovidas de sucesso: como nos diz Albert Camus é preciso imaginar Sísifo feliz. Pode haver sucessos ou realizações ainda que não de uma forma definitiva, ou sem a garantia dessa irrevogabilidade.

Concluindo, o ego e a vontade não estão presentes à consciência: o eu não acompanha sempre a consciência, mas apenas quando a invoco, num plano reflexivo, do eu e da vontade. Por isso, quando paro para refletir e escolher, a escolha já está feita e não estou então a escolher mas sim a fazer a percepção da escolha. E é a esta percepção que damos o nome de vontade. Há portanto um plano implícito da minha consciência que determina a ação, mas ainda assim é consciente, não há aqui inconsciente. No entanto, Freud tem razão ao afirmar que temos de interpretar os nossos gestos, as nossas ações, tudo aquilo onde estamos

⁷⁶ «Il y a donc un choix de la délibération comme procédé qui me annoncera ce que je projette, et par suite ce que je suis. Et le choix de la délibération est organisé avec l'ensemble mobiles-motifs et fin par la spontanéité libre. Quand la volonté intervient, la décision est prise et elle n'a d'autre valeur que celle d'une annonciatrice.» (Sartre. 1943, p. 495).

dispersos e somos. São esses elementos que nos permitem determinar o que dá origem às nossas escolhas: qual é, afinal, a nossa escolha originária a partir da qual todas as outras sucedem, como a base de um palimpsesto. É ela que vai determinar as minhas ações. Assim, numa escolha levamos como lastro todas as nossas outras escolhas, não havendo uma escolha que não esteja inscrita num todo. Mas se a escolha remete sempre para a totalidade das escolhas, segundo um projeto de ser, e é essa totalidade de escolhas que acaba por nos individualizar.

Nesta teoria de ação encontramos um certo determinismo, uma vez que o que determina uma escolha é outra escolha e a esta outra e outra, e assim sucessivamente. Conhecendo extremamente bem uma pessoa conseguimos então perceber quais as escolhas que poderá tomar, segundo as tomadas anteriormente. Convém porém sublinhar que é nas situações mais extremas que a nossa escolha nos revela como sujeitos livres: as situações com menos leque de escolhas são as mais decisivas e somos tanto mais livres quanto mais responsáveis pelo que fazemos, isto é, quando sabemos que a nossa escolha é realmente decisiva e importante. A liberdade afirma-se então através de todos os condicionamentos.

Os Dados estão Lançados (Les Jeux sont Faits), é um roman-scenário escrito em 1947 onde Jean-Paul Sartre rouba a expressão “*Alea jacta est*” (o dado ou a sorte está lançado(a)) usada por Júlio César quando decidiu cruzar o rio Rubicão com a sua legião. A expressão mostra-nos que as condições que sentenciam um determinado desfecho já foram anteriormente concretizadas, restando, pois, descobri-las. Convém fazer uma breve apresentação das personagens fundamentais, para que depois possamos encontrar nesta obra a ilustração da teoria da ação sartriana acabada de enunciar.

Nesta obra, Sartre retrata as preocupações e a morte de duas personagens: Eva, uma mulher burguesa casada com o secretario de milícia André Charlier e Pierre Dumaine, um operário revolucionário fundador da Liga para a Liberdade. Estas duas personagens, por princípio nada relacionáveis entre si, acabam por ser assassinados cada um por motivos diversos, encontrando-se no mundo dos mortos.

Assim que morrem, uma voz interior, um instinto, impele-os a ir até uma determinada rua: o beco Laguenésia, na tradução portuguesa; ou *L’Impasse Laguénésie*, no seu original francês. Se a tradução para o português foi feita de uma forma literal, olhando para a expressão original (e desconfiando que Sartre não escolheria o nome ao acaso) somos lançados para a aproximação ao conceito de Génesis que nos remete quer para a origem quer também para a fonte, a produção ou criação. Enquanto procuram essa rua que soa nos seus ouvidos, dão-se conta de pormenores estranhos, uma vez que não se aperceberam ainda que estão mortos: não são vistos pelos demais, a sombra não se projeta em Pierre e nem a figura deles é

refletida no espelho. Pierre recebe um balde de água nas pernas mas as suas calças permanecem secas. Já nessa rua, depois de passarem ambos pela fila cá fora, entram numa casa e são atendidos por Madame Barbezat e pelo seu gato Régulo (Régulus).⁷⁷ A função destes é fazê-los assinar o livro de registos para que fiquem oficialmente mortos, sublinhando no final, a cada um deles, que podem fazer o que quiserem, uma vez que são livres.

Já no meio dos mortos, ambos tentam acompanhar a vida dos próximos de si, uma vez que podem deambular pelo meio deles sem serem vistos. Pierre Dumaine descobre que a conspiração que este começou a elaborar há já três anos é do conhecimento do Regente, que a acompanha para assim poder matar todos os chefes. Eva Charlier apercebe-se que o marido André a envenenou uma vez que possuía já o seu dote, mas agora com o objetivo de conseguir o de sua irmã Lucette, que está inocentemente apaixonada por ele. Eva reencontra-se com o seu pai, também ele já morto mas não consegue compreender a sua resignação com a morte e a impossibilidade de agir (interferir no mundo dos vivos).

Entretanto, Eva e Pierre acabam por se encontrar e partilhar alguns momentos, acabando por se apaixonar. Ambos desejam a possibilidade de retomar à vida única e simplesmente para viverem juntos. O instinto, novamente, leva-os à casa onde assinaram os registos mortuários. Desta vez, Madame Barbezat lê um dos artigos do grande livro:

Artigo 140: Se, em consequência de um erro unicamente imputável à direção, um homem e uma mulher, destinados um ao outro 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. (Sartre. Os Dados estão Lançados, p. 75).⁷⁸

Logo depois da confirmação do pedido da parte de Eva e Pierre, a velha senhora explica-lhes quais as condições para este regresso à vida: têm vinte e quatro horas para conseguirem amar-se com toda a confiança e com todas as forças. No entanto, se houver a mais pequena desconfiança tornarão ao mundo dos mortos. Pierre e Eva regressam confiantes à vida mas cada um deles quer usar as vinte e quatro horas para conseguir suprir os conflitos que haviam deixado aquando da sua morte: André e o dote de Lucette, sua irmã, por parte de Eva, e a conspiração e o conhecimento que o regente tem desta, por parte de Pierre. No meio de todas as peripécias o tempo acaba por esgotar-se e, já de volta ao mundo dos mortos, Eva responde a um homem (também ele morto, claramente) que lhes pergunta se conseguiram com a expressão «(...) não conseguimos. Os dados estavam lançados. A oportunidade foi só

⁷⁷ Régulo é a estrela mais brilhante da constelação de Leão, significando pequeno rei, em latim. Também o gato Régulos se comporta e é tratado, em toda a obra, com um pequeno rei.

⁷⁸ «Article 140: si, par suite d'une erreur imputable à la seule direction, un homme et une femme qui étaient destinés l'un à l'autre ne se sont pas rencontrés de leur vivant, ils pourront demander et obtenir l'autorisation de retourner sur terre sous certaines conditions, pour y réaliser l'amour et y vivre la vie commune dont ils ont été indûment frustrés.» (Sartre. 1996, p. 82).

uma.» (Sartre. *Os Dados estão Lançados*, p. 150).⁷⁹ Percebemos que os projetos de ser de cada um falaram mais alto. O papel de irmã mais velha é mais forte a Eva, assim como o de revolucionário o é a Pierre. Nenhum conseguiu alterar o seu projeto nem a sua escolha porque, como vimos, a vontade está na esfera da reflexão, não é livre, acaba até por ser bastante determinada.

No entanto, mesmo no final da obra, um novo casal toma conhecimento do artigo cento e quarenta e pergunta a Pierre e Eva:

– *É verdade que se pode tentar recomeçar a vida? – insiste o rapaz.*
Pedro e Eva entreolham-se hesitantes, e sorriem com simpatia aos jovens.
– *Experimentem, aconselha Pedro.*
– *Experimentem, apesar de tudo – murmura Eva.* (Sartre. *Os Dados estão Lançados*, p. 152).⁸⁰

2.3) A Espacialidade Intersubjetiva

A relação entre o ser para-si e o ser para-outrem estende-se numa espacialidade nova, não é a *minha* espacialidade; não é na *minha* direção que os objetos se dão; aparece uma nova orientação que me escapa: é uma relação sem distância nem partes. Porque tudo se apresenta a um mesmo tempo, mas ainda como objeto de conhecimento, sem solidez. Apreendo o outro no mundo e tomo-o como objeto à minha consciência. É este ponto que Sartre toma por base para dar conta desta espacialidade.

No capítulo que inaugura a sua fenomenologia do olhar, Sartre começa por afirmar: «Esta mulher que vejo andando em minha direção, este homem que passa na rua, esse mendigo que ouço cantar da minha janela, são para mim objetos, de tal não há que duvidar.» (Sartre. 1993, p. 264).⁸¹ Percebemos já que esta relação de objetividade é a relação basilar entre mim e o outro. Ainda assim, este outro permanece conjectural, é uma probabilidade: é sempre provável que o homem que vejo ou ouço seja de facto um homem e não uma qualquer distorção dos meus sentidos ou aperfeiçoamento da técnica. Isto significa que, apreendendo o outro como objeto, tento alcançar uma essência, na captação do outro não como objeto mas como “presença em pessoa”. Explica Sartre:

Numa palavra, para que outrem seja objeto provável e não um sonho de objeto, é preciso que a sua objetividade não reenvie a uma solidão originária e fora do meu

⁷⁹ « (...) non, nous n'avons pas... Les jeux sont faits, voyez-vous. On ne reprend pas son coup.» (Sartre. 1996, p. 162).

⁸⁰ « – On peut essayer de recommencer sa vie? insiste le jeune homme.

Pierre et Ève se regardent, hésitants.

Ils sourient gentiment aux jeunes gens.

– Essayez, conseille Pierre.

– Essayez tout de même, murmure Ève.» (Sartre. 1996, pp. 164-165).

⁸¹ «Cette femme que je vois venir vers moi, cet homme qui passe dans la rue, ce mendiant que j'entends chanter de ma fenêtre sont pour moi des objets, cela n'est pas douteux.» (Sartre. 1943, p. 292).

*alcance, mas a uma ligação fundamental onde outrem se manifeste de outro modo que não pelo conhecimento que dele tomo. (Sartre. 1993, p. 265).*⁸²

O outro que vejo, o seu rosto, não me remete para uma consciência em estado separado: ele não é, de facto, a verdade desse objeto provável que procuro apreender. O problema neste conhecimento do outro não é a sua revelação primeira de objetividade. O outro não se revela imediatamente à nossa percepção, porque esta percepção se refere a outra coisa que não esse outro ele mesmo. Para que haja uma percepção apropriada, a essência dessa deve ter como base a relação primeira da minha consciência com a do outro. Nesta percepção, o outro deve aparecer-me diretamente como sujeito, mesmo que conectado comigo. Falamos aqui da relação do meu-ser-para-outrem. Esta relação não pode acontecer noutra espaço que não a realidade quotidiana. Importa pois compreender se nesta realidade que se nos apresenta no dia a dia há uma relação originária com o outro, que possa ser encarada e, deste modo, me revele este ser incognoscível.

a) O Mundo que me foge até ao Outro

Assim, convém explorar esta espacialidade em que o outro aparece à minha percepção, para que assim este ser do outro possa ser revelado. Sartre expõe-nos a seguinte situação: estou num jardim público onde, não longe do local onde me encontro há um relvado. Ao longo desse relvado bancos e um homem passa diante desses bancos. O cenário está descrito, o espaço é fácil a cada leitor de imaginar. Mas Sartre continua: «Vejo este homem, apreendo-o como um objeto e ao mesmo tempo como um homem. O que significa isto? O que pretendo dizer quando afirmo deste objeto que *é um homem?*» (Sartre. 1993, p. 266).⁸³ Havíamos já tratado a objetividade que se opera junto do outro. Mas Sartre aqui afirma algo muito importante: o outro que vejo neste parque não é apenas mais uma categoria, tal como o banco ou o relvado que posso descrever e situar, longe ou perto de determinada árvore, a exercer determinada pressão ou sombra sobre a relva, a esconder parte de uma estátua. Esta figura humana não é apenas mais uma categoria que me ajuda a agrupar espaço-temporalmente as coisas, as situações. Caso não passasse disto, este outro seria um objeto como os demais, que poderia excluir sem abortar a relação dos demais objetos que se encontram naquele jardim, sem os mudar sensivelmente.

Mas por meio deste outro, percebido como homem, inaugura-se uma nova relação:

⁸² «En un mot, pour qu'autrui soit objet probable et non un rêve d'objet, il faut que son objetité ne renvoie pas à une solitude originelle et hors de mon atteinte, mais à une liaison fondamentale où autrui se manifeste autrement que par la connaissance que j'en prends.» (Sartre. 1943, p. 292).

⁸³ «Je vois cet homme, je le saisis comme un objet à la fois et comme un homme. Qu'est-ce que cela signifie? Que veux-je dire lorsque j'affirme de cet objet qu'il est un homme?» (Sartre. 1943, p. 293).

O perceber como homem, (...) é captar uma relação não aditiva da cadeira a ele, é registrar uma organização sem distância das coisas do meu universo em volta deste objeto privilegiado. É claro que o relvado se mantém a 2,20 metros dele; mas está igualmente ligado a ele, como relvado, numa relação que transcende a distância e simultaneamente a contém. (Sartre. 1993, p. 266).⁸⁴

Com este outro, que capto como homem ao mesmo tempo que o capto como objeto, a grande diferença entre eles e os demais objetos, meros objetos, é este vínculo. Os termos de distância, homem e mundo, seja ele relvado ou banco, já não são indiferentes ou intermutáveis. A distância estende-se entre eles, a partir desse homem, é ele que torna esta distância uma distância sem partes, porque vinculada. Se o vejo dirigir-se ao relvado, se o vejo aproximar-se dele e fazer já parte desse relvado que vejo, é a partir deste homem que se forma uma relação unívoca, sem partes e sem distância. Esta espacialidade, estabelecida no interior desta relação nova entre o outro e o mundo que se apresenta, não é a minha espacialidade, os objetos não estão agrupados na minha direção, escapa-me a sua orientação. Contudo, percebo que esta relação sem distância e sem partes do outro com o mundo, não é a relação que procuro entre o outro e eu. Primeiramente, porque estou excluído nessa relação que implica apenas o homem e as coisas do mundo. Por outro lado, porque ainda é objeto de conhecimento e análise: o homem aproxima-se do relvado, senta-se ou não no banco, pisa ou não a relva. Por último, esta é uma relação que podemos chamar de provável: é meramente provável que este homem seja um homem mas, ainda assim, é apenas provável que esse homem veja o relvado ou os bancos no momento eu que eu o apreendo. Sem a necessidade de uma deficiência visual, pode simplesmente estar distraído, sem tomar consciência do meio que o envolve.

No entanto, esta nova relação entre o objeto-homem e o objeto-relvado surge-me como um todo, inteira, manifesta-se no mundo como objeto que posso conhecer. Mas, irônica e simultaneamente, continua a ser uma relação que me escapa totalmente, já que o objeto-homem é o termo fundamental desta relação: é por ele que esta relação acontece e é a ele que se dirige. Não posso estar no centro desta relação e compreendê-la. Estabelecendo distâncias entre as coisas, na relação objeto-homem e objeto-relvado, por exemplo, acaba por se tornar uma negação da distância, uma distância que me foge. Esta relação desintegra-se das relações que apreendo entre os objetos do meu universo. É aqui que denomino a aparição desse objeto no meu universo como um objeto-homem, neste elemento de desintegração do meu meio. Sartre conclui este argumento da seguinte forma:

Outrem é, antes de tudo, a fuga permanente das coisas em direção a um termo que eu apreendo como objeto a uma certa distância de mim e que, simultaneamente, me

⁸⁴ «Le percevoir comme homme (...) c'est enrégistrer une organisation sans distance des choses de mon univers autour de cet objet privilégié. Certes, la pelouse demeure à 2,20 m de lui; mais elle est aussi liée à lui, comme pelouse, dans une relation qui transcende la distance et la contient à la fois.» (Sartre. 1943, p. 293).

escapa enquanto ele desdobra à sua volta as suas próprias distâncias. (Sartre. 1993, p. 267).⁸⁵

Embora haja, portanto, uma captação do outro, esta captação desagrega-se através de novas distâncias que, não sendo criadas por mim, me escapam ao entendimento. E é uma desagregação que avança: são relações sem distância que criam a própria distância. A uma distância de mim o outro desdobra as suas distâncias, prolonga-as. Porque não é só a relação entre o outro e a relva que me escapa: se há essa relação entre a relva e o outro, também há, necessariamente, uma relação entre o outro e os bancos desse jardim, entre o outro e a estátua, entre o outro e as árvores, entre o outro e todo um espaço ao seu redor sem relação comigo, mas constituído com o meu espaço, também. É um reagrupamento que vejo mas ao qual não pertença. Indo mais longe, as próprias qualidades dos objetos se encontram em relação direta com este outro, que assumo como homem. Nesta relação que me escapa, sinto que o próprio mundo me foge também:

Capto a relação do verde a outrem como um laço objetivo, mas não posso captar o verde como ele aparece a outrem. Assim, de repente, apareceu um objeto que me roubou o mundo. Tudo está no seu lugar, tudo existe para mim, mas tudo é percorrido por uma fuga invisível e estática em relação em direção a um objeto novo. O aparecimento de outrem no mundo corresponde então a um deslizamento petrificado de todo o universo, a uma descentração do mundo que mina por baixo a centralização que eu opero ao mesmo tempo. (Sartre. 1993, p. 330).⁸⁶

As qualidades dos objetos estão em relação direta com este Outro que é um homem, ganhando esses objetos uma nova dimensão, para mim inalcançável, quase um animismo literário, que confere propriedades humanas a coisas inanimadas. Ali, aquele verde da relva é já um verde qualificado, um verde diferente para aquele outro que com ele se relaciona. Podemos dizer que toda a realidade se mantém igual, mas também que ganha, despercebidamente, uma nova dimensão. Esta relação com os objetos que já não a apreendo apenas como minha, trouxe uma nova espacialidade: o Outro descentralizou o mundo em que me movo.

Mas havíamos já dito que o outro é objeto para mim, na medida em que se apresenta a uma realidade que posso captar, pertencendo à distância que me acolhe, ao meu redor, que possui também os seus limites espaciais. Sartre descreve-o a vinte passos de si, a virar-lhe as costas,

⁸⁵ «Autrui, c'est d'abord la fuite permanente des choses vers un terme que je saisis à la fois comme objet à une certaine distance de moi, et qui m'échappe en tant qu'il déplié autour de lui ses propres distances.» (Sartre. 1943, p. 294).

⁸⁶ «Je saisis la relation du vert à autrui comme un rapport objectif, mais je ne puis saisir le vert comme il apparaît à autrui. Ainsi tout à coup un objet est apparu qui m'a volé le monde. Tout est en place, tout existe toujours pour moi, mais tout est parcouru par une fuite invisible et figée vers un objet nouveau. L'apparition d'autrui dans le monde correspond donc à un glissement figé de tout l'univers, à une décentration du monde qui mine par en dessous la centralisation que j'opère dans le même temps.» (Sartre. 1943, pp. 294-295).

a dois metros e vinte centímetros do relvado e a seis metros da estátua. É dentro destes limites do universo do outro que o meu universo está desintegrado, é nesse espaço que o mundo parece que é «(...) furado por um orifício de despejamento, no meio do seu ser, e se escoia perpetuamente por este orifício.» (Sartre. 1993, p. 267).⁸⁷ Através de mim e pelo meio do meu ser inúmeras novas distâncias me escapam. Não há uma evasão do mundo, tudo está ligado ao objeto, esse objeto renova o mundo para além das minhas distâncias, por isso se fale de desintegração do universo.

No entanto, posso perfeitamente estreitar esta desintegração. Se vejo um homem que caminha e lê, ele representa uma desintegração do universo meramente virtual, uma vez que não excede a distância, não cria novas relações com os objetos ao seu redor. Os seus sentidos não criam um deslizamento do universo até si, não transbordam o seu ser até aos objetos. Sartre conclui que este homem se fechou em si mesmo. Mas, fechando-se em si mesmo, sem se relacionar com a realidade ao seu dispor, sem desintegrar o espaço que é *meu*, este homem tornou-se um objeto pleno para captar. Ele é aqui um homem que caminha como poderia ser uma pedra que rebola, “homem-lendo” torna-se tão objeto como “chuva-fina”, usando o exemplo do autor. Olhando para este homem o que apreendo é uma *Gestalt* fechada, uma forma sem possibilidade de perscrutar: «(...) a *leitura* compõe a qualidade essencial e que, quanto ao resto, cega e surda, se deixa conhecer e perceber como uma pura e simples coisa têmporo-espacial, e dá a impressão de estar com o resto do mundo na pura relação de exterioridade indiferente.» (Sartre. 1993, p. 268).⁸⁸ Até mesmo a qualidade homem-lendo, dando-nos uma relação entre o homem que vejo e o livro que ele segura nas mãos, é uma forma maciça, é certo, mas com a possibilidade de o ser apenas na sua aparência. O homem pode simplesmente estar a refletir, sem ler, a lembrar uma qualquer passagem do livro ou da sua própria vida. A única coisa realmente maciça, neste homem, é o seu ser. O seu ser no meio do meu universo. Retomamos, uma vez mais, ao solo em que o outro é objeto.

b) A Objetividade

Percebemos já que o outro, captado por mim, torna-se um objeto do mundo que por ele se deixa definir e encontrar. Torna-se um outro-objeto e define-se no mundo simplesmente como o objeto que vê o que eu vejo, que se move por entre o mesmo mundo que eu capto. Mas nesta situação em que me deparo perante o outro como o sujeito que o apreende, inscreve-se uma outra possibilidade: a permanente possibilidade de eu, sujeito que capta o mundo e o outro, ser também visto por um outro-sujeito, reconduzindo-me a objeto. Dito de

⁸⁷ « (...) il est percé d'un trou de vidange, au milieu de son être, et qu'il s'écoule perpétuellement par ce trou.» (Sartre. 1943, p. 295).

⁸⁸ «(...) la *lecture* forme la qualité essentielle et qui, pour le reste, aveugle et sourde, se laisse connaître et percevoir comme une pure et simple chose temporo-spatiale et qui semble avec le reste du monde dans la pure relation d'extériorité indifférente.» (Sartre. 1943, p. 295)

outra forma: se ao olhar o outro lhe extraio as características e atitudes que se apresentam na sua relação com o mundo, tomando-o como um objeto que quero conhecer, não posso negar a facilidade com que, fazendo parte desse mesmo mundo por mim apreendido, estou constantemente perante a possibilidade de, não só ver, como também ser visto. Neste momento o outro que me perscruta – ou que o pode fazer – eleva a sua subjetividade perante mim que, nesse momento em que posso ser visto, me torno objeto enquanto mais uma coisa no mundo a ser apreendida. É certo que esta captação do meu ser se situa no campo da possibilidade mas é nesta possibilidade que eu próprio me revelo: «(...) tal como outrem é para mim-sujeito um objeto provável, não posso de igual modo descobrir-me em vias de me tornar objeto provável senão para um sujeito certo.» (Sartre. 1993, p. 268).⁸⁹

Aqui compreendemos que, nesta revelação, o meu universo não se torna objeto para um outro-objeto. Enquanto tomo o outro como um objeto provável a mim, encontro-me numa posição de sujeito; mas, descobrir-me tornando-me um objeto provável só pode ser feito tomando o outro como um sujeito certo, convertendo-o e retirando-o da objetividade que possuía enquanto era conhecido por mim, então sujeito. Esclarece Sartre este ponto da seguinte forma: «(...) a minha própria objetividade não poderia decorrer para mim da objetividade do mundo, porquanto, precisamente, eu sou aquele por quem *há* um mundo; quer dizer, aquele que, por princípio, não poderia ser o objeto para si mesmo.» (Sartre. 1993, p. 268).⁹⁰ Portanto, esta relação de ser-visto-pelo-outro, é a responsável pela constante conversão de sujeito em objeto e vice-versa.

Em resumo, aquilo a que se refere minha apreensão de outrem no mundo como sendo provavelmente um homem é a minha possibilidade permanente de ser-visto-por-ele ou seja, a possibilidade permanente de um sujeito que me vê se substituir ao objeto visto por mim. O "ser-visto-por-outrem" é a verdade do "ver-outrem". (Sartre. 1993, p. 269).⁹¹

Percebemos aqui que, para Sartre, o homem se define na sua relação com o mundo e com o outro. Tornando-me objeto perante o sujeito que me apreende, o homem conhece-se: no exato momento em que percebo o olhar do outro, tomo consciência de ser visto. E essa consciência, que é consciência do mundo, consciência irrefletida que me faz perceber a minha existência ao mesmo nível dos objetos do mundo, essa é a consciência que me faz descobrir a mim mesmo. Sartre fala desta consciência como uma hemorragia interna, um escoamento do meu mundo rumo ao outro. O outro é, então, no seu âmago, aquele que me

⁸⁹ «(...) de même qu'autrui est pour moi-sujet un objet probable, de même je ne puis me découvrir en train de devenir objet probable que pour un un sujet certain.» (Sartre. 1943, p. 296).

⁹⁰ «(...) mon objectivité ne saurait elle-même découler pour moi de l'objectivité du monde puisque, précisément, je suis celui par qu'il y a un monde; c'est-à-dire celui qui, par principe, ne saurait être l'objet pour soi-même.» (Sartre. 1943, p. 296).

⁹¹ «En un mot, ce à quoi se réfère mon appréhension d'autrui dans le monde comme *étant probablement* un homme, c'est à ma possibilité permanente *d'être-vu-par-lui*, c'est-à-dire à la possibilité permanente pour un sujet qui me voit de se substituer à l'objet vu par moi. l'"être-vu-par-autrui" est la *vérité* du "voir-autrui".» (Sartre. 1943, p. 296).

olha. Importa, pois, explicitar aqui toda a fenomenologia sartriana do olhar, uma vez que é ela a base de compreensão da relação de alteridade, e que é esta constante conversão em sujeito e objeto que a torna tão problemática para este autor.

c) O Olhar

Sartre inicia a sua fenomenologia do olhar com o exemplo de um assalto. Vamos tomá-lo emprestado como ponto de partida, para demonstrar que o que realmente declara um olhar é a reunião de dois globos oculares rumo a mim. Os assaltantes, durante a sua ofensiva, tomam como olhar a evitar não dois olhos mas toda a casa e a zona envolvente. Aqui não se pode falar de olhar, é apenas provável que haja alguém a espreitar os assaltantes, mas podemos dizer que esta casa e a zona que a envolve representa o olho como suporte para esse olhar. Mas este olho representativo de probabilidade nunca remete verdadeiramente à presumível testemunha. Não existe então uma convergência de dois pares de globos oculares, mas apenas a manifestação da permanente possibilidade de ser visto por um sujeito que escape à objetividade daquela casa. Sartre transforma este exemplo na seguinte conclusão:

(...) o olhar não é uma qualidade entre outras do objeto que exerce as funções de olho, nem a forma total deste objeto, nem uma relação "mundana" que se estabelece entre este objeto e eu. Muito pelo contrário, em vez de perceber o olhar sobre os objetos que o manifestam, a minha apreensão de um olhar voltado para mim aparece sobre fundo de destruição dos olhos "que me olham": se eu capto o olhar, deixo de perceber os olhos (...) (Sartre. 1993. pp. 269-270).⁹²

O outro é então, não o olho, ou a possibilidade de ser visto, mas justamente aquele que me olha. E o autor reforça, logo de seguida: «O olhar de outrem esconde os seus olhos, parece *ir à frente* deles.» (Sartre. 1993, p. 270).⁹³ Percebendo que sou olhado, deixo de perceber os olhos, não podem esses olhos ser já objetos sequer de apreciação, não sei a cor ou o grau de beleza que possuem, sei apenas que me olham: criou-se assim uma distância espacial que podemos chamar de ilusão, esta de que o olhar se adianta aos próprios olhos que veem. Os olhos ganham uma nova distância em relação ao lugar onde me situo, uma vez que sinto o olhar do outro sem qualquer distância em cima de mim mas que, paradoxalmente, me mantém à distância. Percebendo o olhar do outro, a percepção que tenho desses olhos que me olham decompõe-se e passa a um segundo plano. Perceber é olhar; captar o olhar do outro é tomar a consciência de que sou visto. Não posso, ao mesmo tempo, perceber — olhando — e captar o olhar do outro. «O olhar que os *olhos* manifestam, seja qual for a natureza deles, é

⁹² «(...) le regard n'est ni une qualité parmi d'autres de l'objet qui fait fonction d'oeil, ni la forme totale de cet objet, ni un rapport "mondain" qui s'établit entre cet object et moi. Bien au contraire, loin de percevoir le regard sur les objets qui le manifestent, mon appréhension d'un regard tourné vers moi paraît sur fond de destruction des yeux qui "me regardent"; si j'appréhende le regard, je cesse de percevoir les yeux (...).» (Sartre. 1943, p. 297).

⁹³ «Le regard d'autrui masque ses yeux, il semble aller *devant eux*.» (Sartre. 1943, p. 297).

puro reenvio a mim mesmo.» (Sartre. 1993, p. 270).⁹⁴ É neste ponto que a espacialidade adquire o seu maior significado e uma nova dimensão: o olhar acaba por ser um intermediário entre eu e mim mesmo, mostra a minha exposição assim como a vulnerabilidade constante. Posso ser visto, ocupo um lugar e não lhe posso escapar. O olhar do outro acentua este espaço que ocupo e do qual não posso prescindir. Mas se o olhar é este intermediário entre dois *eus* que comungam, o que é então e o que significa ser visto?

O mais difundido exemplo sobre a questão do olhar n’*O Ser e o Nada* é o do olhar pelo buraco da fechadura ou encostar o ouvido à porta, a fim de adentrar na divisão contígua, «por ciúme, por interesse, por vício.» (Sartre. 1993, p. 270).⁹⁵ No momento em que espreito pelo buraco da fechadura estou sozinho e sem um eu a habitar a minha consciência. Dissemos já que a consciência não é mais que a experiência do momento, não tem outra substância que não a vivência. Mas, por outro lado, ela não é nenhuma dessas coisas de que vai sendo vivência, não é uma realidade tangível, é fuga constante de si mesma. Por isso, nesse momento em que espreito pela fechadura, não há nada na minha consciência para que possa qualificar o que faço. Eu sou os meus atos, sou a consciência pura do que se manifesta. E por trás dessa porta apresenta-se uma cena para ser vista e ouvida. «A porta, a fechadura, são simultaneamente instrumentos e obstáculos: apresentam-se como “a manejar com precaução”; a fechadura dá-se como “a olhar de perto e um pouco de lado”, etc.» (Sartre. 1993, pp. 270-271).⁹⁶ Assim, a minha consciência não é mais que os meus atos, que esse espreitar e encostar o ouvido à madeira da porta. A minha atitude não contém em si nenhum “fora”, é o relacionamento entre a porta e a fechadura e a cena a apreender, ou seja: é o relacionamento entre os instrumentos que se apresentam e os fins a alcançar. Não existe uma ordem causal nos meus atos, pelo contrário: são os fins que ditam e organizam todas as ações. Mas, para além disto, não é possível descartar deste conjunto o projeto das minhas possibilidades: neste momento, o ciúme, por exemplo, organiza todo este cenário, um ciúme que eu não conheço porque é o ciúme que de facto sou. Para o conhecer teria de o contemplar e, para isso, teria de me afastar e olhá-lo de fora. Mas Sartre aponta aqui uma dupla e inversa determinação:

(...) só há espetáculo a ver atrás da porta porque eu sou ciumento, mas o meu ciúme não é nada a não ser o simples facto objetivo de que há um espetáculo a ver atrás da porta — que daremos o nome de situação. Esta situação reflete-me simultaneamente a minha facticidade e a minha liberdade (...) (Sartre. 1993, p. 271).⁹⁷

⁹⁴ «Le regard que manifestent les yeux, de quelques nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même.» (Sartre. 1943, p. 298).

⁹⁵ «par jalousie, par intérêt, par vice» (Sartre. 1943, p. 298).

⁹⁶ «La porte, la serrure sont à la fois des instruments et des obstacles: ils se présentent comme “à manier avec précaution”; la serrure se donne comme “à regarder de près et un peu de côté”, etc..» (Sartre. 1943, p. 298).

⁹⁷ «(...) il y a de spectacle à voir derrière la porte que parce que je suis jaloux, mais ma jalousie n'est rien, sinon le simple fait objectif qu'il y a un *spectacle à voir* derrière la porte — que nous nommerons *situation*. Cette situation me reflète à la fois ma facticité et ma liberté (...).» (Sartre. 1943, p. 299).

Não pode existir qualquer constrangimento, portanto, nesta situação, uma vez que repercute a minha liberdade num mundo que me indica e oferece os seus possíveis. Para além disso, não me consigo definir como estando em situação, uma vez que nela me encontro e a consciência é apenas já tendo sido.

No entanto, imaginemos que ouço passos no corredor. Alguém me olha. Chegamos ao ponto decisivo do exemplo. Sartre diz-nos: «(...) sou repentinamente atingido no meu ser e aparecem modificações essenciais nas minhas estruturas – modificações que posso apreender e fixar conceptualmente pelo *cogito* reflexivo.» (Sartre. 1993, p. 271).⁹⁸ É este o ponto de passagem de um cogito pré-reflexivo, no plano da consciência que, vimos, é fugaz e espontânea, até ao plano da reflexão de um Ego que consigo separar de mim. Se na quase totalidade dos atos quotidianos a consciência é consciência irrefletida e descubro os meus possíveis realizando-os, é neste momento que ouço os passos de alguém no corredor que me vejo e me descubro nos meus atos. Ocorre aqui uma presentificação do eu a um outro nível – ou espaço, podemos dizer: este eu, ao ser visto, revela-se a uma consciência irrefletida, que é consciência do mundo. O eu passa, assim, do cogito reflexivo, do seu âmago, até a um cogito pré-reflexivo, espontâneo, ao nível dos objetos. Esta presentificação (*présentification*) muda de esfera, pertencendo agora a este cogito pré-reflexivo, ou consciência irrefletida. E assim o *eu* torna-se imediatamente objeto, uma vez que só está presente à consciência na medida em que se torna objeto para outro. Sartre sintetiza esta nova presentificação da seguinte forma:

Isto significa que tenho de súbito consciência de mim enquanto me escapo,, não enquanto sou o fundamento do meu próprio nada, mas enquanto tendo o meu fundamento fora de mim. Não sou para mim senão como puro reenvio a outrem. (Sartre. 1993. p. 272).⁹⁹

Até agora não abordámos o conceito *Nada*, embora tão próprio deste autor. Daria para toda uma outra investigação e não nos queremos fixar demasiado a esta temática. Importa, ainda assim, tomá-la por instantes, para melhor esclarecer esta passagem.

A consciência é consciência de si mesma. No entanto, nunca se identifica com aquilo de que está a ter consciência, uma vez que nunca se funde com a experiência ela mesma, escapando-se para o que já foi ou o que ainda não é. Por causa deste nada, desta não coincidência consigo mesma, está presente a si própria mas como uma falta de si: a

⁹⁸ «(...) je suis soudain atteint dans mon être et que des modifications essentielles apparaissent dans mes structures – modifications que je puis saisir et fixer conceptuellement par le *cogito* réflexif.» (Sartre. 1943, p. 299).

⁹⁹ «Cela signifie que j'ai tout d'un coup conscience de moi en tant que je m'échappe, non pas en tant que je suis le fondement de mon propre néant, mais en tant que j'ai mon fondement hors de moi. Je ne suis pour moi que comme pur renvoi à autrui.» (Sartre. 1943, p. 300).

consciência é um ser para além de si próprio, o que suscita a questão do seu próprio fundamento. Como diz Sartre: «(...) a consciência está em face do seu passado e do seu futuro como em face de um si que ela é segundo o modo do não-ser. Isto reenvia-nos a uma estrutura nadificante da temporalidade.» (Sartre. 1993, p. 62).¹⁰⁰ Esta não coincidência consigo mesma, implica uma extensão, um desdobramento espacial, temporal e intersubjetivo. A sua existência não dá à partida o seu sentido, a sua essência, ela vai-se construindo. Este é o móbil para o seu movimento, para suprir a falta de si. Há assim uma dispersão diaspórica da consciência: não sou o meu futuro mas já sou algo dele; não sou o meu passado mas ainda sou algo dele. Há já uma projeção no futuro e ainda uma inscrição no passado. Concretiza-se aqui a ideia da ek-sistência.

O fundamental que queremos reter aqui é justamente que o que nos faz agir é este empenho para a coincidência da consciência, embora este objetivo nunca se alcance, segundo Sartre. Chegamos aqui ao limiar da teoria da ação deste autor, que rouba a expressão a Júlio César: *alea jacta est*, os dados estão lançados. O eu não acompanha sempre a consciência, a não ser quando é invocado, entrando assim num plano reflexivo. Por isso o Ego e a Vontade não estão presentes à consciência a não ser quando chamados para tal, quando paramos para refletir e escolher. Neste momento, a escolha já está feita, o que acontece é a percepção da escolha e não a escolha ela mesma. A vontade é, então, não a escolha, mas a sua percepção. A ação é então determinada pela consciência, num plano pré-reflexivo. Porque nada determina a consciência senão ela mesma.

O que convém conservar desta pausa na abordagem da objetificação do olhar é precisamente a não coincidência da consciência consigo mesma, o nada. É no momento da possibilidade de ser visto que entramos no plano reflexivo e percebemos que o ego nos escapa, porque foge em direção ao outro que nos poderá olhar. Neste momento, tal como quando recorro à consciência e percebo que ela não se acompanha a si mesma, também percebo que o meu ego está separado de mim por um nada, na medida em que o apreendo enquanto existe para o outro que me olha hipoteticamente, e não para mim. Apreendo o meu ego enquanto ele não é para mim:

(...) enquanto me foge por princípio e nunca me pertencerá. E, no entanto, sou-o, não o rejeito como uma imagem estranha, mas ele é-me presente como eu eu que sou sem o conhecer, pois é na vergonha (noutros casos, no orgulho) que o descobro. (Sartre. 1993, p. 272).¹⁰¹

¹⁰⁰ «(...) la conscience est en face de son passé et de son avenir comme en face d'un soi qu'elle est sur le monde du n'être-pas. Cela nous renvoie à une structure néantisante de la temporalité.» (Sartre. 1943, p. 69).

¹⁰¹ «(...) en tant qu'il me fuit par principe et qu'il ne m'appartiendra jamais. Et, pourtant, je le suis, je ne le repousse pas comme une image étrangère, mais il m'est présent comme un moi que je suis sans le

É, portanto, a vergonha ou o orgulho que sinto que me dão conta de um outro que me olha e, em última instância, me dão conta de mim mesmo. É assim que vivo a situação do ser visto, com a vergonha de ser objeto para um outro que me olha e avalia, num mundo que esse mesmo outro alienou para mim, uma vez que abraçou todo o meu ser, assim como a porta, o corredor, a fechadura, igualando-me a esses objetos. Todo esse mundo escoia em direção ao outro, nessa *hemorragia interna* que referimos já (Sartre. 1993, p. 272).¹⁰² Sou então, no momento em que sou olhado, para-além do meu ser, numa fuga e num escoamento tanto do mundo como de mim mesmo.

A vergonha que traduz o olhar do outro revela-me, então, um outro ser que eu sou. Um ser que o outro descobre, com uma nova dimensão: «Trata-se do meu ser tal como ele se escreve na e pela liberdade de outrem.» (Sartre. 1993, p. 273).¹⁰³ É o outro que constrói o meu ser para ele, dentro da sua liberdade enquanto observador. Esta vergonha que me revela que sou este ser revela-o na forma de ser em-si, objeto, sem transcendência, curvado sobre a fechadura da porta como um qualquer objeto sobre a mesa. O meu ser surge ao outro como uma natureza que é, justamente, esse meu lado de fora que se dá a conhecer:

(...) a minha queda original é a existência do outro; e a vergonha é – tal como o orgulho – a apreensão de mim mesmo como natureza, ainda que esta mesma natureza me escape e seja incognoscível como tal. Não é, a bem dizer, que eu me sinta perder a minha liberdade para me tornar uma coisa, mas ela é ali, fora da minha liberdade vivida, como atributo dado deste ser que eu sou para o outro. (Sartre. 1993, p. 274).¹⁰⁴

É no momento em que dou conta do olhar do outro e compreendo que, para ele, eu não tenho transcendência, que percebo a alienação das minhas possibilidades, dadas nesse momento ao outro, transcendendo as possibilidades dele mesmo: «E o outro, como o olhar, é apenas isto: a minha transcendência-transcendida.» (Sartre. 1993, p. 274).¹⁰⁵ É este o ponto crítico da fenomenologia do olhar deste autor: ao ser visto sou visto no mundo e a partir desse mesmo mundo. Nada me destaca dos objetos, ao invés, sou envolvido neles. Os exemplos de Sartre são o sentado-numa-cadeira ou reclinado-sobre-a-fechadura¹⁰⁶. Sou, então, em relação com o objeto e ao mesmo nível dele. O ser-visto provoca uma alienação de mim mesmo e também

connaître, car c'est dans la honte (en d'autres cas, dans l'orgueil) que je le découvre.» (Sartre. 1943, p. 300).

¹⁰² «(...) nous avons pu appeler hémorragie interne l'écoulement de mon monde vers autrui-objet (...).» (Sartre. 1943, p. 300).

¹⁰³ «Il s'agit de mon être tel qu'il s'écrit dans et par la liberté d'autrui.» (Sartre. 1943, p. 301).

¹⁰⁴ «(...) ma chute originelle c'est l'existence de l'autre; et la honte est – comme la fierté – l'appréhension de moi-même comme nature, encore que cette nature même m'échappe et soit inconnaissable comme telle. Ce n'est pas, à proprement parler, que je me sente perdre ma liberté pour devenir une chose, mais elle est là-bas, hors de ma liberté vécue, comme un attribut donné de cet être que je suis pour l'autre.» (Sartre. 1943, p. 302).

¹⁰⁵ «Et l'autre, comme regard, n'est que cela: ma transcendance transcendée.» (Sartre. 1943, p. 302).

¹⁰⁶ Sartre. 1943, p. 302.

uma alienação do mundo organizado pela minha presença: se estou sentado numa cadeira é nela que sou visto, embora eu não a consiga captar. Organiza-se um novo espaço que me engloba.

«Outrem é a morte escondida das minhas possibilidades (...).» (Sartre. 1993, p. 276),¹⁰⁷ uma vez que elas se tornam ambivalentes, conectadas aos objetos que me rodeiam, num fim que me ultrapassa. Sartre dá o exemplo da possibilidade de me esconder na escuridão do corredor – retomando ainda a situação do espreitar pela fechadura da porta – ser transcendida pela lanterna que o outro possa usar para iluminar o canto desse mesmo corredor. Há uma alienação das minhas possibilidades que se convertem, assim, em meras probabilidades. O outro situa-se, ainda assim, em frente aos meus prováveis, aos meus possíveis e, em suma, à minha liberdade. Porque me sinto, nesse momento, a existir para o outro, num «esboço-fantasma de meu ser» que assumo: «(...) não cesso de me assumir como tal. De me assumir às cegas, visto que eu não conheço o que assumo: simplesmente o sou.» (Sartre. 1993, p. 276).¹⁰⁸ A situação escapa-me, ganhou uma nova dimensão. Ao perceber-me olhado, organizo as minhas atitudes que teimam em manter o olhar, ainda que este pouco poder tenha ao já ser visto. Constituo-me como um objeto-olhar, sendo presença para-além da distância que me é dada e que só posso atravessar: «O olhar de outrem confere-me a espacialidade. Apreender-se como olhado é apreender-se como espacializante-espacializado.» (Sartre. 1993, p. 277).¹⁰⁹ Quer isto dizer que, mesmo enquanto sou visto e espacializado, sem transcendência, num espaço que me escapa na sua plenitude (como a cadeira em que estou sentado), também eu sou para com os outros o que este outro que me olha é para mim: também eu olho e, ao olhar, torno objeto aquele que olho e espacializo.

Mas o olhar do outro não transporta consigo apenas uma nova dimensão de espaço: sendo espacializador, também é temporalizador.

d) O Tempo do Simultâneo

Sartre afirma que o momento em que me deparo com o olhar do outro constitui para mim a experiência (*Erlebnis*) da simultaneidade, que nunca conseguiria apreender na solidão. O para-si, sozinho, apenas poderia conter copresenças, uma vez que todos os outros seres existiriam e faziam sentido através da sua presença enquanto unidade. «Ora a simultaneidade pressupõe a conexão temporal de dois existentes que não estão ligados por qualquer outra relação. (...) É simultânea a presença de Pedro ao mundo com a minha presença.» (Sartre.

¹⁰⁷ «Autrui, c'est la mort cachée de mes possibilités (...).» (Sartre. 1943, p. 304).

¹⁰⁸ «(...) je ne cesse pas de m'assumer comme tel. De m'assumer à l'aveuglette, puisque je ne connais pas ce que j'assume: je le suis, simplement.» (Sartre. 1943, p. 304).

¹⁰⁹ «Le regard d'autrui me confère la spatialité. Se saisir comme regardé c'est se saisir comme spatialisant-spatialisé.» (Sartre. 1943, p. 306).

1993, p. 278).¹¹⁰ Aqui, ambos são duas presenças-a, não meros existentes do mundo: há uma co-presença perante esse mundo. Sartre utiliza o exemplo desta simultaneidade como o facto de um vaso que existe, tanto para mim como para o Pedro, exatamente ao mesmo tempo. Assim, percebemos que ocorre a minha temporalização ao mesmo tempo em que o outro se temporaliza. A presença do outro, que apreendo pelo seu olhar é, então, criadora de uma nova dimensão temporal: a simultaneidade:

O olhar de outrem, enquanto eu o capto, vem dar ao meu tempo uma dimensão nova. Enquanto presente apreendido por outrem como meu presente, a minha presença tem um fora; esta presença que se presentifica para mim aliena-se para mim em presente a que outrem se faz presente; sou lançado no presente universal, enquanto outrem se faz ser presença a mim. (Sartre. 1993, p. 278).¹¹¹

Dá-se aqui uma alienação do tempo: este flui, esvai-se numa nova temporalização que não sou, que não me envolve. Ocupo então um novo presente universal, nesta simultaneidade, que me abarca pelo lado de fora, enquanto mero ser visto.

e) Reações Subjetivas ao Olhar do Outro

Ao ser visto, no momento em que me torno objeto espaciotemporal do mundo, estou sujeito —ofereço-me — à avaliação e apreciação desse outro que me olha. Capto-me a mim mesmo como objeto, como um objeto que desconheço, pois o meu lado de fora escapa-me a mim mesmo; sou também objeto de apreciações que não conheço, apreciações de valor por parte do outro que me olha. Reconheço essas apreciações através do orgulho ou da vergonha. Mas, por meio destes, percebo que essas apreciações não são mais que o transcender, de forma totalmente livre, de mim enquanto objeto ao encontro de meras possibilidades: «Um juízo é o ato transcendental de um ser livre.» (Sartre. 1993, p. 278).¹¹² Sou portanto objeto de juízos valorativos que me qualificam sem a mínima possibilidade de eu interferir, agir sobre essa qualificação. Não posso sequer conhecê-la, apenas supô-la. Sartre afirma então que nesse momento estou na escravidão, sendo instrumento de possibilidades que não são as minhas. Esta presença que nega a minha transcendência, que se constitui sujeito perante um eu que não supera a objetividade, constitui-me em perigo. Este perigo constitui, na verdade, o *esqueleto* do meu ser-para-outro, é a sua estrutura, o seu âmago.

¹¹⁰ «Or, la simultanéité suppose la liaison temporelle de deux existants qui ne sont liés par aucun autre rapport. (...) Est simultanée, la présence de Pierre au monde avec ma présence.» (Sartre. 1943, p. 306).

¹¹¹ «Le regard d'autrui, et tant que je le saisis, vient donner à *mon* temps une dimension nouvelle. En tant que présent saisi par autrui comme *mon* présent, ma présence a un dehors; cette présence qui se présentifie *pour moi* s'aliène pour moi en présent à qui autrui se fait présent; je suis jété dans le présent universel, en tant qu'autrui se fait être présence à moi.» (Sartre. 1943, p. 306).

¹¹² «Un jugement est l'acte transcendantal d'un être libre.» (Sartre. 1943, p. 306).

Sartre descreve então três reações perante o olhar do outro: o medo; o orgulho ou a vergonha e o reconhecimento da minha escravidão. Este último revela o já descrito sentimento de alienação de todas as minhas possibilidades perante o sujeito que as transcende. Convém agora desmembrar quer o medo, quer a vergonha e o orgulho, como modo de experimentar o nosso ser-para-outrem. Estas são reações originárias: «(...) as diversas maneiras pelas quais reconheço outrem como sujeito fora de alcance, e envolvem nelas uma compreensão da minha ipseidade que pode e deve servir-me de motivação para constituir outrem em objeto.» (Sartre. 1993, p. 300).¹¹³

e1) O Medo

O medo é o sentimento que me revela que estou em perigo frente à liberdade do Outro. Presume que me sinta ameaçado, como descoberta de ser objeto perante o aparecimento do Outro. Não sou já um Para-si, que faz justamente com que haja um mundo, mas um para-outro, perdendo a minha liberdade e reduzindo-me a objeto.

É lançando-me em direção aos meus próprios possíveis que escaparei ao receio, na medida em que considerarei a minha objetividade como inessencial. Isto somente é viável se eu me apreender enquanto sou responsável pelo ser de outrem. Outrem torna-se então o que me faço não ser, e suas possibilidades são possibilidades que recuso e que posso simplesmente contemplar, logo, possibilidades-mortas. (Sartre. 1993, pp. 297-298).¹¹⁴

Sou, pois, responsável pelo outro enquanto ser que me olha, uma vez que, caso eu não existisse como objeto do seu olhar, ele não existiria enquanto sujeito que olha. Ele torna-se o sujeito que eu deixo de ser, mas consigo transcender as minhas possibilidades na medida em que as considero passíveis de serem transcendidas pelo outro e pelas suas possibilidades. No entanto, transcendendo também essas suas possibilidades, considerando-as como a única possibilidade que ele possui, de uma forma em que não é realmente a sua própria possibilidade, pois sou eu que lhe confiro esse caráter de alteridade, de um outro que se eleva como sujeito – por mim.

Assim, através do medo, não só reconquistei a consciência de mim, o meu ser-para-si cheio de possibilidades, como também decompus as possibilidades do outro em algo dado por mim mesmo, o meu não-vivido, as chamadas mortipossibilidades.

¹¹³ «(...) divers manières dont je reconnais autrui comme sujet hors d'atteinte et elles enveloppent en elles une compréhension de mon ipséité qui peut et doit me servir de motivation pour constituer autrui en objet.» (Sartre. 1943, p. 330).

¹¹⁴ «C'est en me jetant vers mes propres possibles que j'échapperai à la crainte, dans la mesure où je considérerai mon objectivité comme inessentielle. Cela ne se peut que si je me saisis en tant que je suis responsable de l'être d'autrui. Autrui devient alors ce que je me fais ne pas être et ses possibilités sont possibilités que je refuse et que je puis simplement contempler, donc mortes-possibilités.» (Sartre. 1943, pp. 327-328).

e2) A Vergonha

A vergonha, assim como o orgulho, são ambos «(...) o sentimento de ser finalmente o que sou, mas alhures, ali para outrem (...).» (Sartre. 1993, p. 279).¹¹⁵ Mas expressam-se de forma diferente.

A vergonha, diz-nos Sartre, «(...) é o sentimento originário de ter o meu ser *fora*, empenhado num outro ser e, como tal, sem defesa nenhuma (...).» (Sartre. 1993, p. 298).¹¹⁶ Logo depois, continua, com uma nova definição: «(...) é a consciência de ser irremediavelmente o que eu era sempre: "em suspenso"; isto é, segundo o modo do "ainda-não" ou do "já-não".» (Sartre. 1993, p. 298).¹¹⁷ A vergonha é então o reconhecimento de mim perante o olhar do outro, que me torna determinado e até dependente, tendo perdido o ser-para-si. É o que o outro vê de mim sem que eu possua a possibilidade de alterar que me envergonha. É o pecado original: estou *caído* no mundo e preciso do outro para mediar aquilo que sou. A ideia de nudez é simbólica do meu ser objetificado sem defesa, do meu corpo que se dá a conhecer sem possibilidade de negação. Sartre relembra-nos de que o símbolo bíblico da queda é justamente a percepção por parte de Adão e Eva da sua nudez.¹¹⁸ Por isso nos vestimos: dissimulamos a nossa objetividade, numa tentativa de ver sem que sejamos vistos, na tentação perene de sermos puros sujeitos, sem nada que possa ser objeto do olhar dos outros, que nos roube a nossa subjetividade. Porque a partir do momento em que aparecemos ao outro como objeto, a nossa subjetividade torna-se simples propriedade do objeto em que nos tornamos. Assim, enquanto a minha subjetividade se degradou e transformou em interioridade (como uma caixa possui um interior), também as possibilidades se converteram em propriedades. O conhecimento que o outro que me olha retira de mim é apenas uma imagem de mim na sua consciência. Neste processo, tenho vergonha de mim mesmo: «(...) a vergonha é a apreensão unitária de três dimensões: "Eu tenho vergonha de *mim* perante *outrem*."» (Sartre. 1993, p. 299).¹¹⁹ Desaparecendo uma destas dimensões, a vergonha desaparece também: é necessário que haja um eu que sinta vergonha do seu ser que é nesse momento mero em-si frente a um outro que o olha. Sartre associa esta vergonha ao temor a Deus: um ser que, existindo, nos olha permanentemente. Para o autor, há duas atitudes autênticas perante o olhar do outro: a vergonha, através da qual reconheço o outro como sujeito que me conduz ao meu ser-objeto; e o orgulho, através do qual consigo apreender-me como projeto livre pelo qual o outro consegue chegar ao outro: o ser-para-outrem deste outro que me olha só se edifica através de mim.

¹¹⁵ «(...) sentiment d'être enfin ce que je suis, mais ailleurs, là-bas pour autrui (...).» (Sartre. 1943, p. 307).

¹¹⁶ (...) le sentiment originel d'avoir mon être *dehors*, engagé dans un autre être et, comme tel, sans défense aucune (...).» (Sartre. 1943, p. 328).

¹¹⁷ «(...) c'est la conscience d'être irrémédiablement ce que j'étais toujours, "en soursis", c'est-à-dire, sur le mode du "pas-encore" ou do "déjà-plus".» (Sartre. 1993, p. 328).

¹¹⁸ Sartre. 1943, p. 328; *Bíblia Sagrada*: Gn. 3; 7.

¹¹⁹ «(...) la honte est appréhension unitaire de trois dimensions: "J'ai honte de *moi* devant *autrui*".» (Sartre. 1943, p. 329).

e3) O Orgulho

O orgulho não exclui a vergonha. Está, originalmente, ligado a ela: é também o sentimento de ser o que realmente sou, mas para o outro que me olha, sem que o possa evitar. Ele edifica-se, portanto, precisamente no terreno da vergonha. Tal como na vergonha, reconheço que sou objeto a partir de um sujeito que me olha, mas agora reconheço-me também responsável por essa minha objetividade, assumindo-a. Estou, afinal de contas, resignado: «(...) para estar orgulhoso de *ser isto*, é preciso que eu me tenha primeiramente resignado a *não ser senão isto*.» (Sartre. 1993, pp. 299-300).¹²⁰ O orgulho é então a primeira reação à vergonha, construída nas bases desta, numa reação de fuga e má-fé. Num pequeno à parte, damos conta do conceito de má-fé, quando a consciência se engana a si mesma, numa desculpa inautêntica. Sartre explica-o com dois exemplos que tomaremos mais à frente, mas que convém pelo menos enunciar. A má-fé¹²¹ é um engano perante si mesmo, como um empregado de mesa que, pegando na bandeja e vestindo o seu uniforme, veste também uma nova personagem, encarna um novo papel. Personifica, assim, a ideia de empregado de mesa, para a qual não existe correlação com o mundo concreto. Ou, por outro lado, uma mulher que num encontro percebe que o homem colocou a mão sobre a sua, revelando assim os seus sentimentos e intenções. A mulher pode agir, retirando ou mantendo a mão, ou pode simplesmente esquecer-se da sua mão, despojando-se a si e à circunstância de intencionalidade. Escapa, portanto, da interação real. Ronald Santoni questiona a má-fé da seguinte forma:

Numa importante e exigente seção intitulada "A Fé da Má-Fé", Sartre afirma que o "verdadeiro problema" da má-fé se origina no fato de que má-fé é "fé". Não estamos a lidar, aqui, afirma, com certeza, se "certeza" deve ser entendida como "a posse intuitiva do objeto". Entretanto, se "crença" é entendida como "a aderência do ser ao seu objeto" quando o objeto é "não dado" ou "dado indistintamente", então a má fé é crença, e o problema fundamental da má fé é um problema de crença. A nossa pergunta sobre a possibilidade da má fé como mentir para si mesmo torna-se uma questão, rudemente falando, de se e como é possível, dada a consciência das tentativas de mentir, de acreditar (ter fé) nas suas próprias mentiras para si mesmo. (Santoni. 1995, p. 38).¹²²

Esta é uma questão importante, saber da capacidade da consciência conhecer as suas próprias mentiras e acreditar nelas. Mas voltemos ao ponto deste capítulo: o orgulho, então,

¹²⁰ (...) pour être fier d'*être cela*, il faut que je me sois d'abord résigné à *n'être que cela*.» (Sartre. 1943, p. 330).

¹²¹ «La mauvaise foi n'est pas le pur et simple mensonge. Celui-ci suppose l'intention de tromper comme la dualité du trompeur et du trompé. La mauvaise foi – que Sartre oppose à l'authenticité entendue comme refus de "la quête de l'être" – est un mensonge à soi, et consiste à se mentir à soi-même sur son mode d'être.» (Cabestan. 2002, p. 55).

¹²² «In an important and demanding section entitled "The Faith of Bad Faith", Sartre affirms that the "true problem" of bad faith originates in the fact that bad faith is "faith". We are not dealing here, he maintains, with certainty, if "certainty" is to be understood as "the intuitive possession of the object". However, if "belief" is taken to mean "the adherence of being to its object" when the object is either "not given" or "given indistinctly", then bad faith is belief, and the fundamental problem of bad faith is a problem of belief. Our question concerning the possibility of bad faith as lying to oneself then becomes a question, roughly speaking, of whether and how it is possible, given one's consciousness of one's attempts to lie, to believe (have faith in) one's own would-be lies to oneself.» (Santini. 1995, p. 38).

estabelece uma relação em que o outro permanece sujeito, mas, ainda assim, tento afetá-lo com a minha objetividade.

Mas o orgulho – ou vaidade – é um sentimento sem equilíbrio e de má-fé: tento, na vaidade, agir sobre outrem enquanto sou objeto; essa beleza, ou essa força ou esse espírito que ele me confere enquanto me constitui em objeto, pretendo eu usá-los, por tabela, para o afetar passivamente, de um sentimento de admiração ou de amor. (Sartre. 1993, p. 300).¹²³

Este sentimento pretende, de forma contrastante ao meu ser-objeto, afetar o outro na sua liberdade, fazendo com que experimente este orgulho da minha parte. Desta forma tento desfrutar da minha objetividade, assumindo-o e tentando assim apoderar-me do outro para que, conduzindo-o também à sua objetividade, possa descobrir a minha, analisando este novo objeto. Mas Sartre assume que esta atitude é tal como *matar a galinha dos ovos de ouro*:

Constituindo outrem como objeto, constituo-me como imagem no cerne de outrem-objeto; donde a desilusão da vaidade: essa imagem que eu quis captar, para a recuperar e fundi-la no meu ser já nela me não reconheço; devo, quer queira quer não, imputá-la a outrem como uma das suas propriedades subjetivas (...) (Sartre. 1993, p. 300).¹²⁴

Assim sendo, concluímos, ainda que me procure captar, através desde orgulho que afirmo e penetrando neste outro que pretendo objetificar também, o que extraio de mim mesmo não é mais que um reflexo distorcido de mim. Nesta imagem que recupero do meu ser já não me reconheço. Pertence, portanto, ao outro e às suas propriedades subjetivas. Reconheço o outro como sujeito fora do meu alcance que guarda em si uma compreensão do meu ser enquanto me dou a conhecer pelo seu olhar. Esta é uma motivação para que o constitua como objeto.

f) A saída de si rumo ao ser para-outrem

Também Fernando Pessoa, através do seu heterónimo Bernardo Soares, traduz o problema da alteridade, no caso particular da relação amorosa, mas que podemos expandir a todas as relações do ser-para-o-outro. Diz ele, no *Livro do Desassossego*:

¹²³ «Mais la fierté – ou vanité – est un sentiment sans équilibre et de mauvais fois: je tente, dans la vanité, d'agir sur autrui en tant que je suis objet; cette beauté ou cette force ou cet esprit qu'il me confère en tant qu'il me constitue en objet, je prétends en user, par un choc en retour, pour l'affecter passivement d'un sentiment d'admiration, ou d'amour.» (Sartre. 1943, p. 330).

¹²⁴ «En constituant autrui comme objet, je me constitue comme image au coeur d'autrui-objet; de là la désillusion de la vanité: cette image que j'ai voulu saisir, pour la récupérer et la fondre à mon être, je ne m'y reconnais plus, je dois bon gré mal gré l'imputer à autrui comme une de ses propriétés subjectives (...).» (Sartre. 1943, p. 330).

A fadiga de ser amado, de ser amado deveras! A fadiga de sermos o objeto do fardo das emoções alheias. Converter quem quisera ver-se livre, sempre livre, no moço de fretes da responsabilidade de corresponder, da decência de se não afastar, para que se não suponha que se é príncipe nas emoções e se renega o máximo que uma alma humana pode dar. A fadiga [de] se nos tornar a existência uma coisa dependente em absoluto de uma relação com um sentimento de outrem. (Bernardo Soares. 1998, pp. 332-333).

A fadiga que, segundo ele, supera o tédio, assume proporções maiores nesta problemática sartriana da relação intersubjetiva. No entanto, são comuns esta percepção da objetivação, e da conseqüente fuga da liberdade, numa conversão a um “moço de fretes” com a responsabilidade da correspondência. Há uma perda de subjetividade. O Outro é aquele pelo qual me transformo em não ser. Impõe-se, assim, a tentativa de conservar a nossa subjetividade rumo a um outro que será, então, objeto.

Este outro-objeto que acaba por se manifestar através destas reações enunciadas no ponto anterior, é-me revelado na sua objetividade não de uma forma puramente abstrata, mas sim com significações particulares que o adjetivam. Ao mesmo tempo que me apreendo, moldo o outro-objeto no mundo. Isto porque só existo e só tenho consciência do meu ser estando comprometido:

Outrem, enquanto é sujeito, acha-se igualmente empenhado na sua imagem. Mas, pelo contrário, enquanto o apreendo como objeto, é esta imagem mundana que me salta à vista: outrem torna-se o instrumento que se define pela sua relação com todos os outros instrumentos, ele é uma ordem dos meus utensílios que está encravada na ordem que eu imponho a estes utensílios; captar outrem é captar esta ordem-enclave e referi-la a uma ausência central ou “interioridade”; é definir esta ausência como escoamento cristalizado dos objetos do meu mundo em direção a um objeto definido do meu universo. (Sartre. 1993, pp. 301-302).¹²⁵

Captando o outro, o comprometimento da relação torna-se um comprometimento-objeto. O outro, enquanto apenas ser que olha, mantendo a sua subjetividade, está comprometido na sua imagem. No momento em que é também ser que é visto, já objeto, chego a ele a partir do mundo inteiro e torna-se instrumento que se define em relação – uma relação que é a mesma de objetos como *pregos e martelo, cinzel e mármore*, que só pode ser compreendido a partir do seu fim. O outro dá-se assim na sua totalidade e como totalidade, é um objeto apreendido no seu todo.

¹²⁵ «Autrui, en tant qu'il est sujet, se trouve pareillement *engagé dans son image*. Mais en tant que je le saisis comme objet, au contraire, c'est cette image mondaine qui me saute aux yeux: autrui devient l'instrument qui se définit par son rapport avec tous les autres instruments, il est un ordre de *mes* utensiles qui est enclavé dans l'ordre que j'impose à ces utensiles: saisir autrui, c'est saisir cette ordre-enclave et le rapporter à une absence centrale ou "intériorité"; c'est définir cette absence comme écoulement figé des objets de *mon* monde vers un objet défini de *mon* univers.» (Sartre. 1943, pp. 331-332).

A grande diferença entre este outro enquanto é sujeito e enquanto é objeto é o simples facto de que o outro-sujeito não pode ser conhecido, torna-se impenetrável. O cuidado constante é manter este outro como objeto, para que eu não experimente a fuga do mundo para fora de mim, para que não me aliene.

O outro que me objetiva faz com que eu esteja fora de mim. Chama a isto Sartre de *ek-stase*, no sentido literal do termo alemão: êxtase ou sair de si. O autor enuncia três momentos deste *ek-stase* do Para-si. O primeiro representa a sua nadificação, o desprendimento do que ele é enquanto Para-si. O segundo é um *ek-stase* reflexivo. Significa isto que é o desprendimento desse mesmo desprendimento, numa nadificação reflexiva: eu sou este ser que nega a sua subjetividade. Este *ek-stase* reflexivo prepara o caminho do terceiro, mais radical: o ser-para-outrem. Aqui, há uma inversão negativa neste ser reflexivo. Se, por um lado, nego que um ser-para-si seja o outro, estando comprometido neste ser que tem-de-ser, objetivamente; não posso negar uma negação inversa. Isto é, nesta interioridade de negação, nem eu nem o outro podemos dar-nos um ao outro de fora. É então preciso que haja um ser eu-outro, num esforço, ainda que vão, de o ser-para-si recuperar o seu ser-em-si, o ter-de-ser de uma forma pura e simples, porque ao nível dos objetos. Assim, e através dos seus esforços de ser consciência de si, este si-objeto experimenta-se como tendo-sido por e para uma consciência que não a dele. Nasce assim o ser-para-outro. Isto porque sou o objeto que quero captar e que capto como existente para um outro que me olha e, por isso, me objetiva. Perdeu-se assim a totalidade do ser para se constituir uma nova dimensão do ser: o ser-para-outro.

Em jeito de conclusão deste ponto, percebemos que a existência do outro é experimentada pela minha objetividade e que, como resposta à alienação do meu ser frente ao olhar do outro, a reação é a tentativa de apreender o outro como objeto, para que possa assim subsistir a minha subjetividade. Desta forma, o outro pode existir na sua relação conosco de duas formas distintas: como objeto, se o conheço e atuo sobre ele, ou como sujeito, se o experimento com a evidência do seu olhar e, não podendo conhecê-lo, me deixo a mim conhecer. Nesta relação intersubjetiva em que há sempre um ser que é objeto, este objeto manifesta-se como corpo. É este corpo que vamos expor de seguida, os seus problemas e as suas relações com a consciência.

g) O Corpo

Sartre inicia esta temática a afirmar que o grande problema subjacente ao corpo e às suas relações com a consciência é que consideramos o corpo como algo dotado de leis próprias e que pode ser definido do lado de fora, mas a consciência é tida como uma intuição e, por isso, íntima. No entanto, o nosso corpo nunca o vimos. Definimo-lo desse lado de fora porque conhecemos outros corpos por descrições, dissecações de cadáveres, análises laboratoriais e tratados de fisiologia. Concluo assim que o meu corpo é semelhante aos demais analisados.

Mas, mesmo que tenha sido sujeito a cirurgias, o que conheço do meu corpo é um conhecimento nascido da experiência dos outros: «(...) partir das experiências que os médicos puderam fazer com o meu corpo é partir do meu corpo *no meio do mundo* e tal como ele é para outrem. O meu corpo, tal como ele é *para mim*, não me aparece no meio do mundo» (Sartre. 1993, p. 312).¹²⁶ Exemplifica ainda que posso ver as minhas vértebras a partir de uma radioscopia. Ainda assim, eu estou, precisamente, do outro lado: o lado de fora, do mundo. Captava o corpo nesse momento como um outro qualquer objeto: «(...) ele era muito mais a minha *propriedade* do que o meu ser.» (Sartre. 1993, p. 312).¹²⁷

E mesmo quando vejo e toco as mãos, as pernas ou qualquer outra parte tangível e visível do meu corpo, afirma Sartre que, ainda neste caso, sou outro em relação ao meu olho, porque não consigo ver esse olho enquanto ele vê, apenas o apreendo como órgão sensível. Também vejo a minha mão tocar os objetos, mas enquanto ela os toca, eu não a conheço no seu ato de os tocar. Nesse momento não vejo a minha mão de forma diferente de como vejo qualquer outro objeto à minha frente: ela revela-me os objetos e não ela própria. Há, nesse momento, uma distância entre mim e a minha mão, uma distância tal como a que estabeleço com todos os objetos. Ainda quando toco a perna com o dedo, sinto a perna a ser tocada, mas diz Sartre que esse fenómeno chamado de “dupla sensação” não tem existência real: no momento em que toco a perna ou quando a vejo transcendendo-a com uma finalidade, qualquer que seja (vestir umas calças, mudar um curativo). Essa finalidade é a pura possibilidade (de vestir-me ou curar-me) pela qual transcendendo essa mesma perna, não havendo, assim, essa dupla sensação. Surge desta forma a perna como coisa e não como possibilidade.

Querendo refletir sobre a natureza do corpo, importa ter isto em conta e não confundir os níveis ontológicos: o corpo deve ser examinado sucessivamente em dois níveis de ser diferentes, enquanto ser-para-si e também ser-para-outrem:

É no seu todo que o para-si deve ser corpo e no seu todo; que ele deve ser consciência: não poderia estar unido a um corpo. De igual modo, o ser-para-outrem é corpo no seu todo: não há aqui “fenómenos psíquicos” a unir ao corpo; nada há atrás do corpo. Mas o corpo é todo ele “psíquico”. (Sartre. 1993, p. 314).¹²⁸

Sartre apresenta assim estes dois modos de ser do corpo. Mas entendemos que, para além deste corpo como ser-para-si e do corpo como ser-para-outrem há também uma terceira dimensão, que acaba por conglomerar estas duas e que é justamente a que pretendemos

¹²⁶ «(...) partir des expériences que les médecins ont pu faire sur mon corps, c'est partir de mon corps au *milieu du monde* et tel qu'il est pour autrui. Mon corps tel qu'il est *pour moi* ne m'apparaît pas au milieu du monde.» (Sartre. 1943, p. 342).

¹²⁷ «(...) il était beaucoup plus ma *propriété* que mon être.» (Sartre. 1943, p. 343).

¹²⁸ «C'est tout entier que l'être-pour-soi doit être corps et tout entier qu'il doit être conscience: il ne saurait être *uni* à un corps. Pareillement l'être-pour-autrui est corps tout entier; il n'y a pas là de "phénomènes psychiques" à unir au corps; il n'y a rien *derrière* le corps. Mais le corps est tout entier "psychique".» (Sartre. 1943, pp. 314-315).

trabalhar, neste capítulo da espacialidade: o corpo que existe para mim mas que o outro conhece, ou, de outra forma: existo conhecido pelo outro. Afirma Cassiano Reimão acerca desta tríade:

Tripla dimensão ontológica que dá conta, por sua vez, da unidade fenomenológica do corpo próprio que se nos manifesta como não objetivo para si, do papel que desempenha o corpo na relação perceptiva, assim como, em último lugar, dará conta também do papel que o corpo desempenha no âmbito da relação intersubjetiva. (Reimão. 2005, p. 167).

Sartre sublinha que não existe um em-si e um para-si apartados, eles não são, cada um deles, um todo fechado e desprendido do outro. Não existe o nosso ser no mundo e, por outro, fora deste, uma consciência. O para-si existe na sua relação com o mundo e é o surgimento no mundo do para-si que faz existir, em simultâneo, o mundo como totalidade das coisas e os sentidos com os quais se apresentam as qualidades das coisas, na sua forma objetiva. «O que é fundamental é a minha relação ao mundo, e esta relação define simultaneamente o mundo e os sentidos (...).» (Sartre. 1993, p. 327).¹²⁹O sentido é, então, o nosso ser-no-mundo no momento em que o somos sob a forma de ser-no-meio-do-mundo.

Nesta relação que estabeleço com o mundo e que dá sentido quer a esse mundo com o qual me relaciono quer aos meus próprios sentidos, torna-se, pois, impossível demarcar sensação e ação. Daqui surge o grande problema da ação. Sartre analisa este problema com base em dois exemplos: no primeiro, o ato de pegar na caneta e a molhar no tinteiro. No segundo, o momento em que olho Pedro e constato que ele também age. Incurremos aqui no erro de interpretar a ação a partir da ação do outro. Porque nesse momento em que molho a caneta no tinteiro mas vejo Pedro aproximar-se da mesa, a única ação que posso conhecer no exato momento em que decorre é a de Pedro. Posso captar todos os seus gestos e todas as suas posições:

O corpo de outrem aparece-me por conseguinte, aqui, como um instrumento no meio de outros instrumentos. Não só como uma ferramenta para fazer ferramentas, mas também como uma ferramenta para manejar ferramentas, em suma, como uma máquina-ferramenta. (Sartre. 1993, p. 328).¹³⁰

Captando o outro, capto-o como instrumento e assim, uso-o como instrumento. É este o grande problema da teoria da ação: captar o outro como instrumento e fazer uso dele como

¹²⁹ «Ce qui est fondamental, c'est mon rapport au monde et ce rapport définit à la fois le monde et le sens (...).» (Sartre. 1943, p. 359).

¹³⁰ «Le corps de l'autre m'apparaît donc ici comme un instrument au milieu d'autres instruments. Non point seulement comme un outil à faire des outils, mais encore comme un *outil à manier des outils*, en un mot comme une machine-outil.» (Sartre. 1943, p. 360).

tal, com apelos ou ordens, mas tomando precauções perante esta «ferramenta de um manejo particularmente perigoso e delicado» (Sartre. 1993, p. 329).¹³¹

O que convém sublinhar é este mundo que, através do ser-Para-si, se desvela na indicação de todas as ações a fazer, sendo que essas ações levam a outras de forma contínua. O mundo é, então, o esboço de todas as ações ou, simplesmente é a possibilidade de realização dessas ações. Sartre sintetiza isto da seguinte forma, tomando emprestada a expressão de Paul Valéry: «O mundo desvela-se como um “côncavo sempre futuro”, porque somos sempre futuros a nós mesmos.» (Sartre. 1993, p. 330).¹³²

A percepção, por seu turno, ainda que só aconteça no lugar onde o objeto é percebido, suprimindo a distância, ela estende essa mesma distância, já que se transcende constantemente: «O corpo não é um écran entre as coisas e nós (...).» (Sartre. 1993, p. 333).¹³³ A sensação e a ação reúnem-se numa unidade na sua forma de ser-no-mundo.

Este corpo, sendo o transcendido, corresponde ao passado, ainda que toque, levemente o presente: o corpo, tomado aqui na sua dimensão de ser-para-si, assume os mesmos contornos da consciência, fugindo-lhe o presente mas sendo ponto de vista e ponto de partida:

Em cada projeto do para-si, em cada percepção, o corpo é aí, ele é o Passado imediato enquanto ainda aflora o Presente que lhe foge. Tal significa que ele é, simultaneamente, ponto de vista e ponto de partida: um ponto de vista, um ponto de partida que eu sou e que ultrapasso ao mesmo tempo em direção ao que tenho de ser. (Sartre. 1993, p. 334).¹³⁴

É esta transcendência perpétua que recupera o para-si, na nadificação constante de não ser o meu corpo na medida em que não sou o que sou. Mas também, a par desta transcendência, o corpo é tido como um obstáculo a superar: um obstáculo que sou para mim mesmo e que tenho de exceder.

Importa referir, ainda, que o corpo não pertence aos objetos que conheço e utilizo no mundo. O corpo é para mim, por não ser apreensível. Ainda assim, ele revela-se à consciência. A consciência do corpo confunde-se com a afetividade original: Sartre exemplifica dizendo que todo o ódio é ódio contra alguém, toda a raiva revela a captação de alguém como odioso ou injusto (Sartre. 1993, p. 338), sendo que afeto e corpo estão intimamente relacionados. Mas

¹³¹ «(...) un outil d'un maniement particulièrement dangereux et délicat.» (Sartre. 1943, p. 360).

¹³² «Le monde se dévoile comme un "creux toujours futur", parce que nous sommes toujours futurs à nous-mêmes.» (Sartre. 1943, p. 362).

¹³³ «Le corps n'est pas un écran entre les choses et nous (...).» (Sartre. 1943, p. 365).

¹³⁴ «Dans chaque projet du pour-soi, dans chaque perception, le corps est là, il est le Passé immédiat en tant qu'il affleure encore au Présent qui le fuit. Cela signifie qu'il est à la fois point de vue et point de départ: un point de vue, un point de départ que je suis et que je dépasse à la fois vers que j'ai à être.» (Sartre. 1943, p. 366).

também a dor, física ou não, ou até a apreensão de um gosto insípido que o autor chama de *Náusea*, toda essa afetividade sinestésica nos desvela o corpo e a consciência deste.

g1) O Corpo para-outrem

Descrevemos até aqui o corpo como ser-para-si. Importa agora tomarmos como objeto de estudo o corpo numa outra dimensão: o corpo-para-outrem. Todo este percurso, relembramos, para chegar à última dimensão desta tríade ontológica do corpo e a mais complexa: «Existo para mim como conhecido por outrem.» (Sartre. 1993, p. 357).¹³⁵

Mas antes, o que é este corpo-para-outro? Diz-nos Sartre que o corpo do Outro, quando o encontro, é revelação, é «o desvelamento como objeto-para-mim da forma contingente tomada pela necessidade dessa contingência.» (Sartre. 1993, p. 350).¹³⁶ O outro revela-se como contingente na medida em que possui um determinado rosto e não outro em particular, ou órgãos sensíveis, ou cor, raça, altura. A própria carne é contingência da presença, que disfarçamos com roupas, cortes de cabelo ou maquiagem, embora estes disfarces se desfaçam ao longo da convivência, restando a contingência pura da presença, conseguindo uma intuição pura da carne. Nesta intuição em que apreendo uma contingência absoluta experiencio um tipo particular de náusea.

Não percebemos o corpo do outro como um objeto isolado, como um mero pedaço de carne em relação de exterioridade: «Mas outrem é-me originariamente dado como *corpo em situação*. Não há então, por exemplo, primeiro corpo e ação em seguida.» (Sartre. 1993, p. 350).¹³⁷ O corpo do outro aparece, pois, na forma de se relacionar significativamente com a sua totalidade, a sua vida em situação. Relaciona Sartre vida e ação:

Como a ação, a vida é transcendência-transcendida e significação. Não há diferença de natureza entre a vida concebida como totalidade e a ação. (...) A vida é o corpo-fundo de outrem, por oposição ao corpo-forma, enquanto este corpo-fundo pode ser apreendido, já não pelo para-si de outrem a título implícito e não-posicional, mas justamente de maneira explícita e objetiva por mim: ele surge então como forma significativa sobre fundo de universo, mas sem cessar de ser fundo para outrem e precisamente enquanto fundo. (Sartre. 1993, p. 351).¹³⁸

¹³⁵ «J'existe pour moi comme connu par autrui (...).» (Sartre. 1993, p. 392).

¹³⁶ «Le corps d'autrui, en tant que je le rencontre, c'est le dévoilement comme objet-pour-moi de la forme contingente que prend la nécessité de cette contingence.» (Sartre. 1943, p. 383).

¹³⁷ «Mais autrui m'est originellement donné comme *corps en situation*. Il n'y a donc pas, par exemple, corps d'abord et action ensuite.» (Sartre. 1943, p. 384).

¹³⁸ «Comme l'action, la vie est transcendence-transcendée et signification. Il n'y a pas de différence de nature entre la vie conçue comme totalité et l'action. (...) *La vie est le corps-fond d'autrui*, par opposition au corps-forme, en tant que ce corps-fond peut être saisi, non plus par le pour-soi d'autrui à titre implicite et non positionnel, mais précisément explicitement et objectivement par moi: il paraît alors comme forme signifiante sur fond d'univers, mais sans cesser d'être fond pour autrui et précisément *en tant que fond*.» (Sartre. 1943, p. 385).

Somente através deste corpo-fundo captamos o outro como vida: não é o simples captar de um órgão, mas o captar da totalidade sintética que o outro é para mim. Isto significa que o outro tem de ser captado estando em situação, para que apareça como totalidade. E assim, percebemos que a minha percepção do corpo do outro é, na sua raiz, completamente diferente da percepção das meras coisas e utensílios. Percebemos assim que ser objeto-para-outro ou ser-corpo equivalem, da mesma forma, ao ser para-outro do para-si. Mas este corpo do outro não deve ser confundido com a sua objetividade: «A objetividade de outrem é a sua transcendência como transcendida. O corpo é a facticidade dessa transcendência. Mas corporeidade e objetividade de outrem são rigorosamente inseparáveis.» (Sartre. 1993, p. 357).¹³⁹

Passamos agora para a terceira e última dimensão ontológica do corpo: o corpo-para-outrem. Numa primeira dimensão percebemos que existo o meu corpo: o corpo-para-si. Seguidamente notámos que o meu corpo é utilizado e conhecido pelo outro: o corpo-para-outrem. Vamos agora debruçar-nos sobre a terceira e mais complexa dimensão ontológica do corpo: o facto de que existo para mim mas sou conhecido pelo outro: a relação de alteridade a partir do meu corpo.

Como vimos anteriormente, no ponto respeitante ao olhar, quando experimento a visão do outro sinto a revelação do meu ser objeto: da minha transcendência como transcendida. Este eu-objeto é uma fuga de mim mesmo para o outro: eu estou-aí para o outro. Este ser-aí é, de facto, o meu corpo:

*O choque do encontro com outrem é uma revelação em seco para mim da existência de meu corpo, lá fora, como um em-si para o outro. (...) A profundidade de ser do meu corpo para mim é este perpétuo "fora" do meu mais íntimo "dentro". (Sartre. 1993, p. 358).*¹⁴⁰

O meu corpo está-aí para a omnipresença do outro, numa objetividade do meu ser. Nesse momento em que experimento a minha presentificação frente ao outro, o meu corpo torna-se alienado. Provo esta alienação através de estruturas afetivas como a timidez. O nervosismo, o embaraço, a transpiração, o enrubescer do tímido nada mais são do que a consciência do que o seu corpo é para o outro. A consciência, portanto, do seu corpo-alienado: «Parece-nos

¹³⁹ «L'objectivité d'autrui est sa transcendance comme transcendée. Le corps est la facticité de cette transcendance. Mais corporeité et objectivité d'autrui sont rigoureusement inséparables.» (Sartre. 1943, p. 391).

¹⁴⁰ «Le choc de la rencontre avec autrui, c'est une révélation à vide pour moi de l'existence de mon corps, dehors, comme un en-soi pour l'autre. (...) La profondeur d'être de mon corps pour moi, c'est ce perpétuel "dehors" de mon "dedans" le plus intime.» (Sartre. 1943, p. 392).

então que o outro realiza para nós uma função de que somos incapazes, e que, não obstante nos incumbe: *vermo-nos como somos.*» (Sartre. 1993, p. 359).¹⁴¹

No próprio corpo, se toco com a minha mão na perna, ou se com ela tento sentir as costas, esta mão não é mais do que um objeto no meio dos outros objetos, um objeto apreensível que indica o meu corpo como centro de referência. Percebemos que o nosso corpo nos escapa quando podemos agir sobre ele sob o mesmo ponto de vista do outro. Entendemos ainda que a percepção do meu corpo acontece, cronologicamente, depois da percepção do corpo do outro, tal como uma criança que procura com o olhar a mão que ele próprio retirou do seu campo de visão mas que espera, ainda assim, voltar a ver sem para isso fazer gesto algum.

«O corpo é o instrumento que sou.» (Sartre. 1993, p. 364).¹⁴² O corpo é esta facticidade de ser no meio do mundo, onde as estruturas do corpo se ordenam de um ponto de vista diferente ao dos outros objetos.

h) A Concretude da Relação

Se até aqui nos detivemos a explicitar as diferentes dimensões do ser — em-si, para-si e para-outrem — assim como as nossas reações frente ao outro, vínculos do meu corpo com o corpo de outrem — o medo, o orgulho e a vergonha, e o reconhecimento da minha escravidão —, convém agora deixarmos esta existência como corpo em situação, assim como as suas reações para com a alteridade, e procurar conexões concretas com o outro e a sua presença.

Em primeiro lugar, convém demarcar um ponto importante: vimos já que quando o outro me olha ele apreende o segredo do meu ser: o sentido do meu ser está fora de mim e ele sabe o que eu sou. Ao ser olhado, sou aprisionado numa ausência da minha subjetividade. No entanto, neste momento em que outro, na sua liberdade, é o alicerce do meu ser em-si, tenho a capacidade de recuperar esta liberdade. Torno-me assim o *perseguidor-perseguido* (Sartre. 1993, p. 367) ou projeto de objetivação do outro que primeiramente me objetivava. Sartre resume esta ideia de forma muito simples: «Sou prova de outrem: eis o facto original.» (Sartre. 1993, p. 367).¹⁴³ Percebemos então que o ser para-si pode ser em presença de outro sem ser essa presença, num círculo de relação, do qual não saímos. Procurando evadir-se desse ser em presença, o para-si tenta colher para si a liberdade do outro, sempre em relação. Mas isto vale tanto para mim como para o outro: enquanto eu tento libertar-me dessa presença que sou, com o outro como superior que objetiva, o mesmo se passa com o outro, que tenta libertar-se também, procurando subjugar-me. O ser para-outrem tem, como vimos, um sentido original de conflito. Mas Sartre explica este movimento:

¹⁴¹ «Il nous paraît alors que l'autre accomplit pour nous une fonction dont nous sommes incapables, et qui pourtant nous incombe: *nous voir comme nous sommes.*» (Sartre. 1943, p. 394).

¹⁴² «Le corps est l'instrument que je suis.» (Sartre. 1993, p. 399).

¹⁴³ «Je suis épreuve d'autrui: voilà le fait originel.» (Sartre. 1943, p. 403).

Não se trata, para mim, de apagar a minha objetividade objetivando o outro, o que corresponderia a libertar-me do meu ser para-outrem, mas, muito pelo contrário, é enquanto outro-olhante que eu quero assimilar o mim a outro, e este projeto de assimilação comporta um reconhecimento acrescido do meu ser-olhado. (Sartre. 1993, p. 369).¹⁴⁴

Não escapamos, portanto, deste círculo intersubjetivo, do olhador-olhado, que não só me revela o outro, como me revela a mim próprio, uma vez que me identifico com o meu ser-olhado. O projeto de unidade com outrem é, por isso, irrealizável e conflituoso: experimento-me como objeto para outrem e procuro assimilá-lo através dessa experiência. Contudo, esse outrem apreende-me como objeto e não tenta assimilar-me a ele, uma vez que transcende a minha transcendência e age sobre a minha liberdade, mas poupando-se ao percurso inverso.

Projetos de mim mesmo na presença de outrem colocam-me numa ligação direta com a liberdade desse outrem. Por isso relações como o amor são um conflito, uma vez que o amor é o conjunto dos projetos pelos quais se pretende realizar o seu valor próprio. Ainda que a liberdade de outrem seja fundamento do meu ser, porque existo a partir dela, também é nela que estou em perigo, uma vez que me faz ser, me confere e retira valores.

O amante quer ser amado, quer cativar a consciência do outro. Sartre explica-o da seguinte forma:

Esta noção de "propriedade" pela qual se explica tão amiúde o amor não pode, efetivamente, ser primeva. Porque havia eu de querer apropriar-me de outrem se não fosse precisamente enquanto outrem me faz ser? Mas isto implica, justamente, um certo modo de apropriação: é da liberdade do outro enquanto tal que pretendemos apoderar-nos. (Sartre. 1993, p. 370).¹⁴⁵

Portanto, o amante pretende, com o juramento de amor, que a liberdade do outro se determine a si mesma de forma a tornar-se amor. Uma liberdade a brincar ao determinismo. Para além disso, o amante pretende ser para o amado tudo no mundo. Coloca-se assim ao lado do mundo: um objeto que envolve todos os outros objetos. Um objeto no qual a liberdade do outro se perde. No entanto, o objeto que o outro deve fazê-lo ser é um objeto-transcendência, um fim absoluto. Assumindo o meu ser-para-outrem, é certo que me assumo como valor, neste caso de relação amorosa, assumo-me como valor absoluto, não podendo ser desvalorizado. Querer ser amado é, por isso, querer estar para além de todos os restantes valores. Não sou algo no mundo entre todos os restantes *algos*: o mundo revela-se a partir de

¹⁴⁴ «Il ne s'agit pas pour moi d'effacer mon objectivité en objectivant l'autre, ce qui correspondrait à me *délivrer* de mon être-pour-autrui, mais, bien au contraire, c'est en tant qu'autre-regardant que je veux m'assimiler l'autre et ce projet d'assimilation comporte une reconnaissance accrue de mon être-regardé.» (Sartre. 1943, p. 405).

¹⁴⁵ «Cette notion de "propriété" par quoi on explique si souvent l'amour ne saurait être première, en effet. Pourquoi voudrais-je m'approprier autrui si ce n'était justement en tant qu'autrui me fait être? Mais cela implique justement un certain mode d'appropriation: c'est de la liberté de l'autre en tant que telle que nous voulons nous emparer.» (Sartre. 1943, p. 407).

mim. Sartre acentua o conflito, dizendo: «O amado não pode querer amar. O amante deve então seduzir o amado; e o seu amor não se distingue deste empreendimento de sedução.» (Sartre. 1993, p. 375).¹⁴⁶ No amor, não há uma recusa de objetividade, pelo contrário: acentuo-a e luto para ser sempre um objeto, mas um objeto fascinante, o objeto que dá sentido a todos os restantes.

Não esqueçamos que o olhar não pode ser olhado, uma vez que nesse preciso instante em que olho para o olhar este se desvanece, passando a ser apenas olhos. E nesse momento possuo o outro que se sabe visto e que reconhece a minha liberdade e a sua objetividade. Esta pode ser uma solução da relação com o outro: escolho-me como olhador do olhar do outro, construindo a minha subjetividade destruindo a do outro. Este "olhar o olhar" é a atitude que Sartre chama de indiferença para com outrem (Sartre. 1993, p. 383). É uma cegueira face aos outros, nem sequer imagino que possam olhar-me, fecho-me num solipsismo. É a nossa atitude face ao revisor de bilhetes ou ao empregado de café, por exemplo. São indivíduos-funções e o meu olhar confronta o olhar deles.

Estes são apenas pequenos exemplos de relações do meu ser-com-outrem, que pretendem sublinhar esta problemática da alteridade e, mais concretamente, do olhar. No entanto, até aqui não houve espaço para um "nós", o *mit-sein*, o ser-com que se torna um pronome pessoal; este "nós" é sujeito e é compreendido como um plural do "eu". E se é compreendido como um plural do "eu", então pressupõe-se que é de sujeitos que falamos quando falamos de um "nós". Neste "nós" que é sujeito não há espaço para que alguém dentro desse "nós" seja objeto. Falamos de uma pluralidade de subjetividades. E chegamos neste momento ao ponto decisivo desta nossa primeira parte, que se queria de explanação. Sartre dá-nos um exemplo deste "nós". Um exemplo que nos interessa sobremaneira:

A melhor exemplificação do nós pode ser-nos fornecida pelo espectador de uma representação teatral, cuja consciência se esgota a apreender o espetáculo imaginário, a prever os acontecimentos por meio de esquemas antecipadores, a erigir seres imaginários em herói, cativa, etc., e que não obstante, no próprio surgimento que o faz ter consciência do espetáculo, se constitui teticamente como consciência (de) ser co-espectador do espetáculo. (Sartre. 1993, p. 414).¹⁴⁷

É em momentos como este que se dá a experiência do nós-sujeito. Sartre dá também o exemplo de um incidente na rua que de repente une todos os sujeitos num "nós". mas é este exemplo do teatro que nos interessa para dar conta da nossa problemática da alteridade: o teatro reúne as condições necessárias para solucionar o conflito da objetividade. Mais adiante

¹⁴⁶ «L'aimé ne saurait vouloir aimer. L'amant doit donc séduire l'aimé; et son amour ne se distingue pas de cette entreprise de séduction.» (Sartre. 1943, p. 411).

¹⁴⁷ «La meilleure exemplification du *nous* peut nous être fournie par le spectateur d'une représentation théâtrale, dont la conscience s'épuise à saisir le spectacle imaginaire, à prévoir les événements par des schèmes anticipateurs, à poser des êtres imaginaires comme le héros, le traître, la captive, etc., et qui pourtant, dans le surgissement même qui le fait conscience *du* spectacle, se constitue non-thétiquement comme conscience (d') être *co-spectateur* du spectacle.» (Sartre. 1943, p. 454).

voltaremos a este ponto, sublinhando por ora apenas a capacidade do ser-para-o-outro fundar o ser-com-o-outro.

Findamos aqui a primeira parte deste trabalho. De seguida, abordaremos o teatro sartriano, para numa terceira parte se conjugarem estes princípios ontológicos com a interpretação da sua dramaturgia. Para já, começaremos por fazer um percurso quer da relação primordial entre filosofia e literatura, quer do teatro de uma forma abrangente, para depois incidirmos na teatralidade sartriana, dando a conhecer cada uma das peças que nos propomos trabalhar na terceira e última parte.

Segunda Parte

Da Filosofia à Dramaturgia

Capítulo 1.

Análise Fenomenológica da Dramaturgia de Jean-Paul Sartre

Antes de iniciarmos a exploração propriamente dita do teatro sartriano, julgamos ser necessário um momento prévio, de cariz mais ensaístico, onde possamos justificar a escolha pelo teatro e não por toda a literatura de Sartre. Importa fazermos um percurso primeiramente mais alargado, ao redor da convergência ou distanciamento que podemos encontrar entre filosofia e literatura, e até mesmo um itinerário histórico teatral, que nos permita enquadrar o teatro de Sartre.

A escolha do teatro prende-se acima de tudo pelo movimento relacional que lhe está inerente, quer na sua forma escrita quer depois no momento de encenação e representação. A alteridade revela-se aí numa maior espessura do que nas outras artes literárias, embora, certamente, haja sempre relação entre o que está escrito e o que é lido, numa relação menos imediata entre quem escreve e quem lê. No entanto, parece-nos essencial enquadrarmos o teatro no círculo maior que o abarca e que é a literatura.

Desta forma, iniciaremos esta segunda parte com um capítulo dedicado à Filosofia e Literatura, procurando os pontos de contato e de afastamento. A literatura de Jean-Paul Sartre está toda ela *contaminada* da sua filosofia, pelo que nos parece da maior importância esta primeira aproximação, sem receios de menosprezar uma atividade em prol de outra. Seguiremos com uma breve exploração do teatro na sua forma mais geral e até histórica, demorando-nos um pouco sobre a tragédia grega, uma vez que Sartre se inspira nela para mais do que uma das suas peças teatrais, mas também no naturalismo-realismo, onde o teatro sartriano se insere.

Realizado esse momento de organização cronológica (*Kronos*), é tempo (*Kairós*) de analisar algumas das obras teatrais sartrianas. Seleccionámos cinco que vamos analisar primeiramente de uma forma individual, para depois as integramos numa análise comparativa da dramaturgia de Sartre, expondo e analisando, nesse momento, todas as dificuldades do ser-com-outrem encontradas na primeira parte deste trabalho.

É tempo, agora, de fazer todo um percurso onde não procuraremos aprofundar cada um dos aspetos literários ou teatrais no seu tempo, mas sim fornecer uma visão de conjunto que nos permita, ainda que de uma forma um pouco ensaística, perceber e justificar não só todo o contexto que veste o teatro de Sartre tal como o encontramos, mas também, de certa forma, justificar a nossa escolha pelo plano teatral e não pela literatura sartriana no seu todo.

1.1) Filosofia e Literatura

É pacífico que não podemos falar de dramaturgia sem a inserirmos na rede maior que é a literatura. É esta, em si mesma, que abarca tanto a dramaturgia como a poesia ou outro estilo literário e, mesmo nestas divergentes constituições estilísticas, mantém o sentido da *littera*, a letra que cria e compõe habilidosamente. Mas, e ainda que o objetivo do nosso trabalho passe por analisar peças dramáticas num engajamento filosófico, não podemos deixar de, primeiramente, perceber qual a relação existente entre Filosofia e Literatura, pois daqui desembocará também a relação entre a filosofia e a dramaturgia, num sentido mais restrito: o sartriano.

Iniciando esta abordagem dicotómica entre Filosofia e Literatura, não podemos deixar de recordar as palavras de Fernanda Henriques – no Ciclo de Conferências que decorreu na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com o tema Entre Filosofia e Literatura – justamente sobre a complexidade, já por si, de cada um dos conceitos tomados individualmente, que vamos tomar aqui como previamente adquiridos. Justificamo-lo com as palavras de Fernanda Henriques:

Falar da relação entre Filosofia e Literatura supõe manipular dois conceitos – o de Filosofia e o de Literatura – que não vão, em si mesmos, ser analisados. Enquanto constituintes de uma problemática, o seu campo semântico vai ser pressuposto como adquirido e não alvo de tematização. Ou seja, movimentar-me-ei dentro de uma circularidade hermenêutica que assume, por isso, uma pré-compreensão de base comum, entre mim e o auditório, sobre o que Filosofia e Literatura convocam como significação. (Henriques. 2011, p. 11).

De outra forma não seria possível resolver esta dificuldade semântica: analisar detalhadamente cada uma das disciplinas implicaria um percurso desmedido e um fracasso no momento de síntese. Por outro lado, sobrevoar os conceitos na tentativa de um breve resumo seria empobrecer cada um deles, retirando-lhes a sua excelência. Melhor será então tomar cada uma das disciplinas, tomá-las como dois usos distintos da linguagem, numa diferenciação de abordagem teórica e, como se cada uma delas estivesse à partida definida, delimitada e esclarecida na sua totalidade, partir deste ponto para procurar agora uma relação – de estreitamento ou ruptura – entre ambas.

Importa recuar à Grécia Antiga, tomar o poema de Parménides como o primeiro testemunho de relação e até complementaridade destas duas disciplinas: a filosofia e a literatura. De facto, antes de trabalhar os conceitos de identidade, distinguindo o ser do não ser, Parménides começa justamente por descrever o seu percurso transportado por corcéis hábeis que puxam o carro que o leva, pelas suas duas rodas, com auxílios das filhas do Sol que o

afastam da noite e o conduzem à luz.¹⁴⁸ Estes binómios: as duas rodas, a noite e a luz; preparam já o caminho para os conceitos bifurcados de ser e não ser. Mas fazem-no aludindo às imagens líricas que descrevem toda uma viagem mas que, contudo, em momento algum retiram sentido epistemológico ao texto. Neste caso concreto, o conceito de identidade é precisamente acentuado, pelo modo de enunciação até do místico ou fantasioso que, por ser dizível, ganha existência.¹⁴⁹

Parménides desvenda esta relação vivencial entre nomear e existir com o pequeno fragmento «Pois o mesmo é pensar e ser.» (Parménides, Da Natureza, B3). No entanto deixou-o já claro em toda a enunciação da viagem fantasiosa que descreve. É inquestionável, portanto, a relação estreita entre a literatura, na sua forma lírica, e a filosofia para este autor.

Platão, por seu turno, era bastante céptico no que concerne à importância da literatura. Diz ele, acerca das fábulas, que fomentam a mentira: «E, na composição de fábulas que ainda há pouco referíamos, por não sabermos onde está a verdade relativamente ao passado, ao acomodar o mais possível a mentira à verdade, não estamos a tornar útil a mentira?» (Platão, *A República*, 382 d). E reitera, logo no início do capítulo seguinte: «(...) temos, parece-me, de exercer vigilância também sobre os que tentam narrar estas fábulas e de lhes pedir que não caluniem assim sem mais o que respeita ao Hades, mas que antes o louvem, quando não as suas histórias não são verídicas nem úteis aos que se destinam ao combate.» (Platão, *A República*, 386 b).

Percebemos até aqui o receio de ferir os deuses e de incentivar a mentira através da imaginação. Logo adiante torna este medo de uma forma mais firme, mostrando que a poesia deve ser recusada por quem aspira à liberdade. Diz ele, depois de citar vários excertos quer da Odisseia quer da Ilíada:

Palavras como estas e todas as outras da mesma espécie, pediremos vénia a Homero e aos outros poetas, para que não se agastem se os apagarmos, não que não sejam poéticas e doces de escutar para a maioria; mas, quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres, e temer a escravatura mais do que a morte. (Platão, A República, 387 b).

¹⁴⁸ «Os corcéis que me transportam, tanto quanto o ânimo me impele, conduzem-me, depois de me terem dirigido pelo caminho famoso da divindade, que leva o homem sabedor de todas as cidades. Por aí me levaram, por aí mesmo me levaram os habilísimos corcéis, puxando o carro, enquanto as jovens mostravam o caminho. O eixo silvava nos cubos como uma siringe, incandescendo (ao ser movido pelas duas rodas que vertiginosamente o impeliam de um e de outro lado), quando se apressaram as jovens filhas do Sol a levar-me, abandonando a região da Noite, para a luz, libertando com as mãos a cabeça dos véus que as escondiam.» (Parménides, Da Natureza, B1-B10, p. 15).

¹⁴⁹ «Tudo tem um nome e não há nada cujo nome não se possa soletrar (como no inglês onde *spell* é simultaneamente soletrar ou decifrar ou feitiço e encantamento). (...) Tudo o que existe tem nome e tudo o que tem nome existe, quimeras, centauros, Fénix, Adamastor, dragões ou faunos, estão aí porque eu os chamei, designei, invoquei. Lógica e ontologia em pés trocados que tropeçam sobre si mesmos quando ao mesmo tempo se querem afirmar ou levantar.» (Gonçalo Figueiredo, 2011, pp. 51-52).

Percebemos assim o grande divórcio que, para Platão, deve ocorrer entre a filosofia e a poesia, e não só pelo distanciamento para com a verdade pelo qual se rege, mas também pelo seu carácter mimético¹⁵⁰, que vai educar os leitores nesse mesmo registo que não coloca a verdade acima de todas as coisas.

Aristóteles, com uma visão mais positiva, considera a poesia como imitação, embora cada género tenha os seus meios de imitar: o ritmo, a linguagem e a harmonia, de forma separada ou conjunta (Aristóteles, *Poética*, 1447a 13- 26). Atribui, no entanto, duas causas importantes à origem da poesia:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito ao homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. (Aristóteles, Poética, 1448b, 4-8).

Assim, Aristóteles sublinha o carácter mimético da poesia, que faz com que o homem se compraze com ela, porque se identifica e visualiza as imagens que lê ou ouve. Mas, se há imitação, podemos concluir que há uma grande representação do mundo, ainda que com palavras trabalhadas de forma a manter o ritmo, a métrica e a harmonia. No entanto, outra coisa nos diz Aristóteles que pode contrariar esta imitação enquanto representação do mundo, como a entendemos:

(...) não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a filosofia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquele principalmente o universal, e esta o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verosimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes aos seus personagens (...). (Aristóteles, Poética, 1451a 36-41; 1451b 1-10).

Aristóteles encontra, assim, o carácter filosófico da poesia. Uma vez que o poeta imita ações e as representa de novas formas, fabuladas, não necessariamente reais, ele entra aí no campo do universal que acabar por tocar a todos e a todos faz refletir.

Terry Eagleton, na sua *Teoria da Literatura*, diz-nos logo nas primeiras páginas: «Não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de "literatura", um conjunto constante de características inerentes. (...) Não existe uma "essência da literatura".» (Eagleton, 2001, p. 12). Compreendemos então que não há nenhuma *receita* para o que deve constituir um texto literário. Aliás, mais do que a origem do texto, importa a forma como ele é considerado.

¹⁵⁰ Cf. Platão, *A República*, 595 a

Cabe aos leitores decidir se se trata ou não de um texto literário, independentemente do intuito do autor.¹⁵¹

Acima de tudo, importa sublinhar que desde sempre a literatura encerrou em si uma função prática. A História da Religião é talvez o maior exemplo desta praticidade literária. Olhemos para os textos bíblicos ou, até, para uma das mais antigas obras da literatura mundial: o poema épico mesopotâmio de Gilgamesh. Percebemos que desde sempre a literatura serve a religião, mostrando, para além de todo o texto, a sua disposição prática no mundo quotidiano. E para lá da religião? Heidegger, nos *Caminhos de Floresta*, inicia o seu capítulo «Para quê Poetas?» a recuperar uma questão de Hölderlin, que vai justamente ao encontro de uma literatura para lá da religião:

"... e para quê poetas em tempo indigente?" pergunta a elegia de Hölderlin Pão e Vinho. Hoje mal conseguimos compreender a questão. Como poderemos então compreender a resposta dada por Hölderlin?

"... e para quê poetas em tempo indigente?" A palavra tempo significa aqui a era do mundo à qual nós ainda pertencemos. Com o surgimento e o sacrifício mortal de Cristo teve início, segundo a experiência histórica de Hölderlin, o fim do dia dos deuses. A tarde vai avançando. Desde que a "trindade", Hércules, Dionísio e Cristo, deixou o mundo, a tarde do tempo do mundo foi-se aproximando da noite. A noite do mundo estende a sua escuridão. Esta era do mundo caracteriza-se pela ausência de Deus. (...) A falta de Deus significa que já não existe um Deus que reúne em si, visível e univocamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a estância humana nessa história. (Heidegger, 1998, p. 309).

Está patente neste excerto a importância da religião para a construção narrativa entre mundo e homem. E, contudo, neste tempo indigente, num abismo noturno sem deuses, renovamos a pergunta: para quê poetas?

Timidamente, Hölderlin responde através da boca do seu amigo Heinze, a quem tinha sido colocada a questão:

*Mas eles são, dizes tu, como os sacerdotes consagrados ao Deus do Vinho,
Que iam de terra em terra na noite sagrada.*

Os poetas são os mortais que, cantando com seriedade o Deus do Vinho, sentem os vestígios dos deuses foragidos, permanecendo sobre estes vestígios e assim apontando aos seus irmãos mortais o caminho da viragem. (Heidegger, 1998, p. 312)

Os poetas existem, então, com uma função específica para estes tempos indigentes. Esta poesia pensante de Hölderlin que Heidegger interpreta revela-nos a função de *poetar* a história do ser:

Pensando, o poeta entra na localidade, que se define a partir daquela clareira do ser, que se tem vindo a estabelecer como o domínio da metafísica ocidental em vias de se consumir. A poesia pensante de Hölderlin ajudou a cunhar este domínio do

¹⁵¹ Eagleton. 2001, p. 12.

pensamento poético. (...) Esta é a via da história do ser. Se caminharmos por esta via, ela conduzirá o pensamento a um diálogo com o poeitar, diálogo esse que pertence à história do ser. (Heidegger, 1998, pp. 313-314).

Percebemos então a necessidade de uma narrativa que, quer para Hölderlin quer para Heidegger, de uma forma quase sagrada, diminua este abismo noturno em que a falta de um Deus visível que nos reúna nos deixou. Os poetas cantam então a história do ser. Rainer Maria Rilke diz justamente, nos seus *Sonetos a Orfeu* que «cantar é ser»¹⁵², embora este canto não seja fácil entre humanos.

Martha Nussbaum é outra autora que estreita os laços entre a filosofia e a literatura, de uma forma bem vincada. Diz-nos ela:

Algumas obras inteiras (...) foram, como eu disse, consideradas literárias e não filosóficas; outras foram levadas a conter argumentos aceitáveis e certa decoração literária; pensava-se que esses dois elementos poderiam e deveriam ser estudados separados um do outro e por pessoas diferentes. (...) O meu interesse em certas questões filosóficas não diminuiu; e ainda achei que as perguntas me levaram tanto a obras sobre literatura quanto a obras de filosofia admitida. E mais, em certo sentido. Porque estava a encontrar nos poetas trágicos gregos um reconhecimento da importância ética da contingência, um profundo sentido do problema de obrigações conflituosas e um reconhecimento da importância ética das paixões, que encontrei mais raramente, se é que encontrei de todo, no pensamento dos filósofos admitidos, sejam eles antigos ou modernos.¹⁵³

É justamente sobre este ponto que nos queremos deter: não propriamente tentar determinar quem reconhece um maior sentido ético e o escreve, se poetas ou filósofos, mas vincar a capacidade de qualquer género de utilização da linguagem poder, à sua maneira, exprimir de uma forma consciente o mundo e as suas problemáticas. Porque é do mundo que falamos quando falamos de ética, ou de política, ou do homem e qualquer problema a ele associado. E o mundo é objeto de todo o tipo de linguagem, literária ou filosófica, porque é a origem da mesma. E nem sempre conseguimos — ou devemos — usar de uma linguagem de distanciamento para fazer passar a nossa mensagem.

Eagleton relembra-nos:

¹⁵² «(...) Canto que tu ensines não deseja / nem corteja coisa que ao fim se alcance; / cantar é ser — Coisa fácil pra o deus. / Mas nós quando é que somos? (...)» Rilke, Rainer Maria, 1998, p. 182)

¹⁵³ «Some entire works (...) were, as I say, taken to be literary rather than philosophical; the others were taken to contain both excerptible arguments and literary decoration; it was thought that these two elements could, and should, be studied apart from one another, and by different people. (...) My interest in certain philosophical questions did not diminish; and I still found that the questions led me as much to works on literature as to works of admitted philosophy. And in a sense more so. For I was finding in the Greek tragic poets a recognition of the ethical importance of contingency, a deep sense of the problem of conflicting obligations, and a recognition of the ethical significance of the passions, that I found more rarely, if at all, in the thought of the admitted philosophers, whether ancient or modern.» (Nussbaum. 1992, p. 14)

O mundo não é um objeto que existe "fora de nós", a ser analisado racionalmente, contrastando com um sujeito contemplativo: o mundo nunca é algo do qual possamos sair e nos confrontarmos com ele. Surgimos, como sujeitos, de dentro de uma realidade que nunca podemos objetivar plenamente, que abarca tanto "sujeito" quanto "objeto", que é inesgotável em seus significados e que nos gera tanto quanto nós a geramos. O mundo não é algo a ser digerido à la Husserl em imagens mentais: ele possui uma existência concreta, recalcitrante, que resiste aos nossos projetos, sendo que existimos simplesmente como parte dele. (Eagleton, 2001, pp. 85-86).

O que nos importa aqui não é a crítica à redução fenomenológica husserliana mas sim o facto de fazermos parte deste mundo que, por isso, nunca conseguiremos objetivar completamente. Estamos, de facto, completamente envolvidos nele. Através do espaço, logicamente e também através do tempo, que assegura a nossa existência humana. Mas, por outro lado, através da linguagem, que também cria e dá significado a este mundo do qual não nos podemos afastar para melhor considerar.

Só há "mundo" onde há linguagem, no sentido especificamente humano. Heidegger não vê a linguagem principalmente em termos daquilo que poderíamos dizer: ela tem uma existência própria, da qual os seres humanos chegam a participar, e só assim chegam a ser humanos. A linguagem sempre pré-existe ao sujeito individual, tal como o próprio espaço no qual ele se desdobra; e ela contém a "verdade", menos no sentido de ser um instrumento de troca de informação exata do que no sentido de ser o lugar onde a realidade se "revela", se entrega á nossa contemplação. (Eagleton, 2001, p. 87).

Importa aqui tomar por instantes o pensamento de Heidegger. Antes de mais, afirma ele que é a língua que faz o homem ser quem é.¹⁵⁴

Também acerca disto disse Sartre na sua autobiografia *As Palavras*:

*(...) por ter descoberto o mundo através da linguagem, tomei durante muito tempo a linguagem pelo mundo. Existir era possuir uma marca registada num ponto qualquer das Tábuas infinitas do Verbo; escrever era gravar nelas seres novos ou – a minha mais tenaz ilusão – colher as coisas, vivas, na armadilha das frases: se combinava engenhosamente as palavras, o objeto enlevava-se nos signos, era meu. (Sartre, *As Palavras*, p. 157).¹⁵⁵*

Esta é talvez a citação mais célebre deste autor no que respeita à relação intrínseca entre a linguagem e o mundo. Mas o autor continua a evidenciar o carácter criador da palavra: «(...)

¹⁵⁴ «Desde tempos antigos prevaleceu a doutrina segundo a qual o homem, diferentemente da planta e do animal, é o ser capaz de palavra. Esta fórmula não significa somente que ao lado das outras capacidades o homem possui também a de falar. A fórmula quer dizer: só a língua permite ao homem ser este ser vivente que ele é enquanto homem. É enquanto ser falante que o homem é homem.» (Heidegger, 1995, p. 30).

¹⁵⁵ « (...) pour avoir découvert le monde à travers le langage, je pris longtemps le langage pour le monde. Exister, c'était posséder une appellation contrôlée, quelque part sur les Tables infinies du Verbe; écrire c'était y graver des êtres neufs ou – ce fut ma plus tenace illusion – prendre les choses, vivantes, au piège des phrases: si je combinais les mots ingénieusement, l'objet s'empêtrait dans les signes, je le tenais.» (Sartre. 1964, p. 151).

retórico, só amava as palavras; ergueria catedrais de palavras sob o olho azul da palavra céu.» (Sartre, As Palavras, p. 158)¹⁵⁶, ou, mais adiante, e talvez a mais significativa forma de mostrar esta conexão de necessidade: «(...) o mundo utilizava-me para fazer-se palavra.» (Sartre, As Palavras, p. 187).¹⁵⁷ Portanto, o mundo constitui-se através da palavra, da linguagem que o revela e o inscreve no tempo. Porque, não falamos só de o podermos contar para o tornar mais real, mas de podermos gravar a tal *marca registada num ponto qualquer das Tábuas infinitas do Verbo*.¹⁵⁸ Gadamer explicita esta relação em que, a partir da linguagem, temos o mundo:

Ter mundo quer dizer comportar-se para com o mundo. Mas comportar-se para com o mundo exige, por sua vez, que nos mantenhamos tão livres, face ao que nos vem ao encontro a partir do mundo, que consigamos pô-lo ante nós tal como é. Essa capacidade é tanto ter mundo como ter linguagem. Com isso o conceito de mundo se apresenta em oposição ao conceito de mundo circundante (Umwelt), tal como convém a todos os seres vivos no mundo. (Gadamer, 1998, p. 643).

É com a linguagem que ampliamos o que nos rodeia, que deixa de ser o nosso mundo, que nos envolve, aquele em que nos revemos no dia a dia, para encontrarmos um mundo a uma escala muito maior, que a linguagem abarca e dá significação. O mundo é então nosso, através da linguagem, e objeto de significação através da mesma, que o constitui. Tudo isto numa relação de liberdade:

Precisamente o que caracteriza a relação do homem com o mundo, por oposição à de todos os demais seres vivos, é a sua liberdade face ao mundo circundante. Essa liberdade inclui a constituição linguística do mundo. Um faz parte do outro. Elevar-se acima das coerções do que vem ao nosso encontro a partir do mundo significa ter linguagem e ter mundo. (Gadamer, 1998, p. 644).

Quem possui a linguagem, compreendemos, possui também o mundo e, por isso, a liberdade para nele agir e criar. O que nos diferencia dos outros seres vivos é, portanto, esta liberdade que advém da linguagem. Lembramos aqui a parábola do Génesis, em que Deus incumbe o homem, dotado de linguagem, de nomear todas as outras criaturas. É precisamente por esta linguagem que o homem se aproxima de deus, nomeando o que, a bem dizer, não se distancia muito de criar. A linguagem é por isso um ponto central para onde convergem o eu e o mundo, tornando-se uma unidade criadora. O ser é linguagem, concluímos numa constituição ontológica.

¹⁵⁶ «(...) rhétoricien, je n'aimais que les mots: je dresserais des cathédrales de paroles sur l'oeil bleu du mot ciel.» (Sartre. 1964, p. 152).

¹⁵⁷ «(...) le monde usait de moi pour se faire parole.» (Sartre. 1964, p. 181).

¹⁵⁸ Conhecemos claramente o ateísmo de Jean-Paul Sartre, mas também a forma respeitosa como conhecia a liturgia, através do avô, a quem atribuía a imagem mais próxima do divino. Esta expressão não a tomamos, por isso, de uma forma sarcástica, mas sim – e porque o narrador autodiegético recua aqui ao período da sua primeira infância, conservando ainda uma certa credulidade, que mais não fosse para se manter o menino bem-educado que tão bem representava.

Mas, voltemos ao mundo tomado como objeto. De facto, tal como na primeira parte referimos, à consciência tudo lhe é exterior: nem o mundo nem o próprio *eu* fazem parte dela. Não possui em si nenhum ser positivo, ela é não-ser. Para o ser da consciência, como já analisámos, é imprescindível a temporalidade e a ação: se ela já não é o passado que é, e se ainda não é o futuro que é, ela constrói-se pela ação: somos o que nos fazemos ser. Podemos dizer que, neste caso, o mesmo vale para o mundo que é objeto e do qual não nos podemos afastar para um melhor julgamento. É necessário agir sobre ele, fazê-lo, dar-lhe forma.

Mas podemos falar também de uma objetivação da linguagem? Roland Barthes considerou dois autores que contribuíram para uma solidificação da escrita:

Flaubert constituiu definitivamente a literatura como objeto, através da exaltação de um valor-trabalho: a forma tornou-se o termo de uma "fabricação", como uma cerâmica ou uma jóia (o que quer dizer que a fabricação foi "significada", isto é, dada como espetáculo e imposta pela primeira vez). Por fim, Mallarmé coroou esta construção da Literatura-Objeto, por meio do ato final de todas as objetivações, o assassinio: sabemos que todo o esforço de Mallarmé se concentrou numa destruição da linguagem, de que a literatura seria apenas o cadáver. (Barthes, 1989, p. 13).

Roland Barthes resume aqui o que para ele constitui a literatura enquanto objeto, e que a vai solidificar: numa primeira instância, temos a literatura enquanto objeto de um olhar, através da forma que Flaubert soube inscrever; num segundo momento, encontramos a literatura enquanto objeto de um fazer, um valor-trabalho, um instrumento para, e, num terceiro momento, Mallarmé será o responsável pelo assassinio da linguagem, com o cadáver da literatura, mas com a total ausência da linguagem.

Podemos, no entanto, afirmar que esta ausência pode ser feita sem que para isso se encontre um cadáver. Diz-nos Tito Cardoso e Cunha, na sua obra *Silêncio e Comunicação*:

Calar, será uma forma do silêncio ou da linguagem? Cala-se aquilo que se tem para dizer, não se cala o que não há para dizer.

Será o silêncio o contrário da linguagem? O seu oposto? A resposta talvez esteja numa outra pergunta: poderia o silêncio existir num mundo sem linguagem? Ao que se terá aqui de responder pela negativa. Sem a linguagem, o silêncio, que seria tudo, deixaria de existir. Neste contexto, só o que é em parte (não o todo) pode existir. (Cardoso e Cunha. 2005, p. 13).

Percebemos aqui que o silêncio denota o não-ser. A possibilidade da ausência de um dos seus pressupostos, a linguagem, acabaria com a total possibilidade de ser do silêncio. Sendo-o, é-o inteiramente. Sem linguagem, ele deixaria de existir na sua totalidade. Contudo, podemos encontrar um grande exemplo da redução da escrita ao núcleo dos acontecimentos, sem estilo, sem forma, sem detalhes e, por isso, com uma grande audácia narrativa: *O Estrangeiro*, de Albert Camus. Sartre, quando se debruça sobre esta obra nas suas *Situations*

I, fala justamente sobre todo o silêncio que abarca esta narrativa e de todo o irônico que isto possa parecer na sua gênese: uma narrativa do silêncio:

É que o silêncio, como diz Heidegger, é o modo autêntico da palavra. Só se cala aquele que pode falar. Camus fala muito, em O Mito de Sísifo, chega a tagarelar. E, contudo, confia-nos o seu amor ao silêncio. Cita a frase de Kierkegaard: "O mais seguro dos mutismos não é calarmo-nos, mas falarmos", e ele próprio acrescenta que "um homem é mais um homem pelas coisas que cala do que pelas coisas que diz". Por isso, em O Estrangeiro tomou o caminho de se calar. Mas como calar-se com palavras? Como traduzir, com conceitos, a sucessão impensável e desordenada dos presentes? Esta aposta implica uma nova técnica. (...) cada frase é um presente. Mas não um presente indeciso que se espalha e prolonga um pouco sobre o presente que se lhe segue. A frase é nitida, sem rebarbas, fechada sobre si própria. ; é separada da frase seguinte por um nada, como o instante de Descartes é separado do instante seguinte. Entre cada frase e a seguinte o mundo aniquila-se e renasce; a palavra, desde que se eleva, é uma criação ex nihilo, uma frase de O Estrangeiro é uma ilha. E nós saltamos de frase em frase, de um nada para outro nada. (Introdução de Sartre, Camus, 2001, pp. 17-23).¹⁵⁹

Importa tomarmos o exemplo desta obra que serve em grande medida à análise de todo o corpo filosófico de Albert Camus. Este presente constante, em frases que se equivalem umas às outras devido à sua neutralidade, transporta uma nova responsabilidade na escrita, num despojamento de tudo o mais que não seja a realidade. Também Roland Barthes comenta esta obra:

Esta fala transparente, inaugurada pelo Estrangeiro de Camus, realiza um estilo de ausência que é quase uma ausência ideal do estilo; a escrita reduz-se então a uma espécie de modo negativo em que os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos a favor de um estado neutro da forma; o pensamento conserva assim toda a sua responsabilidade, se ficar recoberto por um compromisso acessório da forma numa História que não lhe pertence. (Barthes, 1989, p. 64).

Esta é a tentativa, segundo Barthes, de ultrapassar a literatura para se entregar a uma língua básica e assim passar uma mensagem de forma neutra. E defende esta escolha da seguinte forma:

Se a escrita for verdadeiramente neutra, se a linguagem, em vez de ser um ato incômodo e indomável, atingir o estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra face ao vazio do homem, então a literatura é vencida,

¹⁵⁹ «C'est que le silence, comme dit Heidegger, est le mode authentique de la parole. Seul se tait celui qui peut parler. M. Camus parle beaucoup, dans le *Mythe du Sisyphé*, il bavarde même. Et pourtant il nous confie son amour du silence. Il cite la phrase de Kierkegaard: "Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler" et il ajoute lui-même qu'un "homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par les choses qu'il dit". Aussi, dans *L'Étranger* a-t-il entrepris de se taire. mais comment se taire avec des mots? Comment rendre avec des concepts la succession impensable et désordonnée des présents? Cette gageure implique le recours à une technique neuve. (...) chaque phrase est un présent. mais non pas un présent indécis qui fait tache et se prolonge un peu sur le présent qui le suit. la phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui le suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renaît: la parole, dès qu'elle s'élève, est un création ex nihilo; une phrase de *L'Étranger* c'est une île. Et nous cascadeons de phrase en phrase, de néant en néant.» (Sartre, 1947, pp. 103-109).

a problemática humana é descoberta e transmitida sem cor, o escritor é irremediavelmente um homem honesto. (Barthes, 1989, p. 65).

Esta *honestidade* advém, segundo entendemos, de uma neutralidade face à forma, ao estilo, que não obedece a modas. Para além disso, vai ao fundo da problemática humana sem para isso dispor de quaisquer rendilhados. Ainda assim, não acreditamos que esta transparência na narrativa se distancie da literatura. Inculca-lhe um novo estilo, uma nova abordagem.

Não entendemos necessário um distanciamento da literatura para que uma mensagem – seja de que cariz for – possa passar ao seu público. Percebemos, no entanto, que conforme a mensagem a própria escrita se personaliza através do que o autor quer exprimir. Camus escolheu este silêncio para melhor representar o absurdo do seu romance que, paralelamente, acompanha o absurdo que a sua filosofia abarca. Outras técnicas podem e devem surgir, contudo, consoante a mensagem e a realidade que o autor quer assinalar. Este exemplo d'*O Estrangeiro* de Camus é, no entanto, bastante importante para evidenciar a capacidade que o silêncio tem de *falar* e para acentuar que uma obra literária não precisa de se ofuscar com estilos ou formas desnecessárias, podendo manter uma transparência e uma neutralidade narrativas.

1.2) A Literatura para Sartre

Compreendemos que esta escrita clara e neutra também faz parte dos objetivos narrativos de Sartre. E também ele defende o silêncio, quer na sua forma verbal quer na sua forma escrita. Diz-nos nas *Situações II*: «Este silêncio é um momento de linguagem; estar calado não é ser mudo, é recusar falar; portanto, é falar ainda.» (Sartre, 1968, p. 72).¹⁶⁰ Podemos com esta frase relembra Merseault, de Camus, mas podemos também pensar em Electra, d' *As Moscas* ou em Frantz, d'*Os Sequestrados d'Altona*, as personagens mais gritantes no seu silêncio. Mas podemos também pensar em cada uma das suas obras, dramáticas ou não, e no narrador sempre incisivo no presente que descreve.

Mas mais do que a preocupação pelo estilo ou pela forma, Sartre tem uma preocupação maior: não escapar à sua função. Diz-nos: «(...) a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e que ninguém se possa dizer inocente.» (Sartre, 1968, p. 71).¹⁶¹ E Sartre abraça esta forte convicção: a de todos temos responsabilidade perante o mundo e que mesmo a passividade é já agir, assim como o silêncio é já falar. Exprime exatamente isto da seguinte forma: «Mesmo que fôssemos mudos e quedos como pedras, até a nossa passividade

¹⁶⁰ «Ce silence est un moment du langage; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore.» (Sartre, 1999, p. 71)

¹⁶¹ «(...) la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent.» (Sartre, 1999, p. 71).

seria uma ação. (...) O escritor está em situação na sua época: cada palavra tem repercussões, e também cada silêncio.» (Sartre, 1968, p. 13).¹⁶² É este o compromisso da sua literatura: estar em consonância com a sua época e fazer das suas palavras e dos seus silêncios gritos de tomada de posição. Mesmo a abstenção numa determinada matéria, a não abordagem de um certo tema nas suas obras é já uma tomada de posição, uma atitude tomada de forma comprometida. Porque, para Sartre, o homem é o ser que modifica as coisas: «[O Homem] (...) é também o ser que não pode ver uma situação sem a modificar, porque o seu olhar congela, destrói ou esculpe, ou, como faz a eternidade, modifica o objeto em si mesmo.» (Sartre, 1968, p. 70).¹⁶³ Compete-lhe a ele recriar, portanto. Tomar em suas mãos – e no seu olhar, como o próprio vincou – tudo o que pertence ao mundo e moldá-lo, dar-lhe nova consistência, atribuir-lhe novo significado. E isto tudo tem a ver com o comprometimento de que falávamos acima. O homem é o meio pelo qual o mundo se dá a conhecer, o meio pelo qual tudo se manifesta. Porque é a realidade que lhes dá um novo sentido, numa nova criação, à medida de um deus da palavra. Portanto, é através da palavra que o mundo é revelado e, de uma certa forma, transformado quer pelas palavras do autor quer pela forma como elas serão lidas pelo leitor: «Portanto, escrever é revelar o mundo e, ao mesmo tempo, propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor.» (Sartre, 1968, p. 104).¹⁶⁴

Podemos concluir, então, que o autor se encontra em situação, que mantém uma estreita relação com a sua época, que quer revelar de forma livre e comprometida a um leitor o mais universal possível. Percebemos a idealidade deste objetivo, que também ele percebeu: o autor sabe que encontra nos leitores liberdades mascaradas e, por isso, não disponíveis ao total sentido do texto; por outro lado, também a liberdade do autor não se revela tão pura assim, tendo por isso justamente de a trabalhar através da escrita.¹⁶⁵ A escrita é, então, tarefa para a liberdade do autor e do leitor. E é desta forma que a sociedade é revelada a si mesma e toma consciência de si. Ser-se visto, tal como o dissemos na primeira parte, não é agradável, intimida, gera desconforto:

Se a sociedade se vê, e principalmente se se vê vista, há, devido a este facto, contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor apresenta-lhe a sua imagem, intima-a a assumi-la ou a modificar-se. E, de qualquer maneira, ela modifica-se: perde o equilíbrio que é mantido pela ignorância, oscila entre a vergonha e o cinismo, pratica a má-fé; assim, o escritor dá à sociedade uma consciência infeliz, estando por isso em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras que mantêm o equilíbrio que ele tende a romper. (Sartre, 1968, p. 123).¹⁶⁶

¹⁶² «Serion-nous muets et cois comme des cailloux, notre passivité même serait une action. (...) L'écrivain est *en situation* dan son époque: chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi.» (Sartre, 1999, pp. 12-13).

¹⁶³ «Et c'est aussi l'être qui ne peut même voir une situation sans la changer, car son regard fige, détruit, ou sculpte, ou, comme fait l'éternité, change l'objet en lui même.» (Sartre, 1999, p. 70).

¹⁶⁴ «Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur.» (Sartre, 1999, p. 103).

¹⁶⁵ «En fait l'écrivain sait qu'il parle pour des libertés enlisées, masquées, indisponibles; et sa liberté même n'est pas si pure, il faut qu'il la nettoie; et écrit aussi pour la nettoyer.» (Sartre, 1999, p. 110).

¹⁶⁶ «Si la société se voit et surtout si elle se voit *vue*, il y a, par le fait même, contestation des valeurs établies et du régime: l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer. Et,

A escrita tem, pois, o dever de aclarar a sociedade, de a fazer refletir-se, revelar-se e equilibrar-se, a par de fazer o mesmo com o leitor, num processo de libertação do próprio escritor. Ser testemunha e dar testemunho, portanto.

Convém sublinhar, no entanto, para não perdermos o foco deste percurso, que Sartre não deu como título a este artigo nada como "O que é a Escrita?", mas sim "O que é a Literatura?"¹⁶⁷, o que revela a extensão destas suas palavras, que não se tornam restritas a uma linguagem científica mas, pelo contrário, invade toda a literatura de uma responsabilidade comprometida. Não é também ao acaso que, nas Situações II onde se insere este artigo, o subtítulo do volume seja justamente *Littérature et Engagement*: não se trata apenas de uma descrição definidora de literatura, mas também, e acima de tudo, o instaurar de uma responsabilidade literária – quer para o escritor quer para o leitor – comprometida, engajada, com os outros e o mundo. O escritor está, portanto, em situação, tal como todos os homens, mas tem de tomar este estar situado como uma tarefa de tomar a realidade e a explicar, fundamentada. Explica Sartre:

Em resumo, o autor está em situação, como todos os outros homens. Mas os seus escritos, como todo o projeto humano, encerram e, simultaneamente, precisam e ultrapassam essa situação; explicam-na mesmo e fundamentam-na, tal como a ideia de círculo explica e fundamenta a ideia de rotação de um segmento. Estar situado é um carácter essencial e necessário à liberdade. (Sartre, 1968, p. 179).¹⁶⁸

A obra literária é, podemos dizer, o despertar e o por em prática da liberdade. Revelá-la e, mais do que isso, apelar à liberdade do outro agente necessário ao processo de escrita: o leitor. O autor testemunha a liberdade e desvenda a liberdade do outro, que o lê, estimulando-a. Percebemos aqui a importância atribuída por Sartre à literatura. Mas entendemo-la ainda melhor na forma como termina este artigo, dotando a literatura de uma força transformadora que abarca não só a sociedade mas o próprio homem:

Nada nos garante que a literatura seja imortal; a sua oportunidade, atualmente, a sua única oportunidade é a oportunidade da Europa, do socialismo, da democracia, da paz. É preciso jogá-la; se a perdemos; nós, escritores, pior para nós. Mas também, pior para a sociedade. Pela literatura (...) a coletividade passa à reflexão e à mediação, adquire uma consciência infeliz, uma imagem sem equilíbrio de si própria que procura sem cessar modificar e melhorar. Mas, no fim de contas, a arte de escrever não é protegida pelos decretos imutáveis da Providência; é o que os homens

de toute façon, elle change; elle perd l'équilibre que lui donnait l'ignorance, elle oscille entre la honte et le cynisme, elle pratique la mauvaise foi; ainsi l'écrivain donne à la société une *conscience malheureuse*, de ce fait il est en perpétuel antagonisme avec les forces conservatrices qui maintiennent l'équilibre qu'il tend à rompre.» (Sartre, 1999, pp. 121-122).

¹⁶⁷ «Qu'est-ce que la Littérature?» in Sartre (1999), Situations, II, Littérature et Engagement, Paris: Éditions Gallimard.

¹⁶⁸ En un mot l'auteur est en situation, comme tous les autres hommes. Mais ses écrits, comme tout projet humain, enferment à la fois, précisent et dépassent cette situation, l'expliquent même e la fondent, tout de même que l'idée de cercles explique et fonde celle de la rotation d'un segment. C'est un caractère essentiel et nécessaire de la liberté que d'être située.» (Sartre, 1999, pp. 176-177).

fazem dela, escolhem-na ao escolher-se (...). Evidentemente, nada disto é muito importante: o mundo pode muito bem dispensar a literatura. Mas pode ainda melhor dispensar o homem. (Sartre, 1968, p. 300).¹⁶⁹

E é desta forma desafiante que Sartre conclui este artigo, numa apologia da literatura como veículo para a transformação da sociedade e, também, da humanidade. Tal como o silêncio em relação a determinados temas que, não se escolhendo, estão já a fazer parte de uma escolha – a não escolha –, também a escolha (ou não) de temas comprometidos com a sociedade atual revela já o *engajamento* do autor. Lembremo-nos que estamos condenados à liberdade e que, por isso, qualquer uma das escolhas que tomemos revela um pouco de nós. Somos as possibilidades que escolhemos, sejam elas muitas ou escassas. Estamos, por isso, comprometidos, ainda que o encaremos num certo *descomprometimento*.¹⁷⁰ E aquela *consciência infeliz*, aquela falta de *equilíbrio de si próprio* que a literatura transmite ao leitor, são essenciais na revelação da realidade. São a própria realidade, à espera de ser transfigurada. É preciso gerar desconforto, para gerar mudança. E a palavra tem esse poder.

É importante uma distinção subtil: mais do que signo, do que representação, a palavra literária quer aproximar-se o mais possível da realidade.¹⁷¹ Ela quer ser realidade. No entanto, julgamos importante acentuar a dificuldade de fazer a escrita ser mais do que uma representação do real, ser realidade de uma forma transparente. Existem, claramente, dificuldades. A primeira que nos ocorre é a pressão política, quer na sua forma mais direta de censura, quer numa forma mais camuflada, como a distração social que, com outros meios, promove a alienação. A escrita tem precisamente a função de fazer frente a este tipo de iniciativas e de as contrariar, desadormecendo os leitores de uma letargia social.¹⁷² Roland Barthes assume esta dificuldade do escritor de dar a volta a estas contrariedades, definindo-o como um *joguete*:

¹⁶⁹ «Rien ne nous assure que la littérature soit immortelle; sa chance, aujourd'hui, son unique chance, c'est la chance de l'Europe, du socialisme, de la démocratie, de la paix. Il faut la jouer; si nous la perdons, nous autres écrivains, tant pis pour nous. Mais aussi, tant pis pour la société. Par la littérature (...) la collectivité passe à la réflexion et à la médiation, elle acquiert une conscience malheureuse, une image sans équilibre d'elle même qu'elle cherche sans cesse à modifier et à améliorer. mais, après tout, l'art d'écrire n'est pas protégé par les décrets immuables de la Providence; il est ce que les hommes le font, ils le choisissent en se choisissant. (...) Bien sûr, tout cela n'est pas si important: le monde peut fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l'homme encore mieux.» (Sartre, 1999, p. 295).

¹⁷⁰ «Do mesmo modo que uma não escolha é ainda uma escolha, também uma literatura não comprometida é ainda expressão de um compromisso. Assim, assumir o compromisso que decorre *espontaneamente* da própria existência do escritor no mundo, eis o que Sartre reivindica.» (Barata, 2006, p. 29).

¹⁷¹ «(...) a literatura, a palavra literária, não é simplesmente signo, instrumento de qualquer coisa que não ela. Não está pela realidade simplesmente como um representante na ausência de um representado. Antes substitui o real na qualidade de ela mesma ser realidade a ser representada, opacidade a ser objeto da transparência (...). Ora, é neste sentido que dizemos, aqui, que a literatura tem valor de realidade.» (Barata, 2006, p. 30).

¹⁷² Roland Barthes diz-nos, a propósito disto: «O texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao Pai Político.» (Barthes, 1988, p. 98).

Como criatura de linguagem, o escritor fica sempre preso na guerra das ficções (dos falares), mas nunca é mais do que um brinquedo, porque a linguagem que o constitui (a escrita) está sempre fora de lugar (atópica); pelo simples efeito da polissemia (estádio rudimentar da escrita), o empenhamento guerreiro de uma fala literária é duvidoso desde a origem. O escritor está sempre sob a mancha cega dos sistemas (...). (Barthes, 1988, pp. 75-76).

Portanto, não é apenas o sistema social ou político que oprime o escritor. O sistema de linguagem é também uma grande dificuldade. Os variados sentidos que uma determinada palavra pode adquirir, assim como as diferentes representações mentais que um conceito pode suscitar dependendo do leitor, tudo isso transforma a escrita numa rede com possibilidades imensas de interpretação. É, portanto, o leitor quem termina e determina de facto o trabalho de escrita. É com ele que a tarefa se pode dar por concluída. É neste entrelaçamento entre escrita, escritor e leitor, que ressalvamos as palavras de Roland Barthes:

Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu acabado, por detrás do qual se conserva, mais ou menos escondido, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia generativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nesse tecido — nessa textura — o sujeito desfaz-se, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia. (Barthes, 1988, p. 112).

O texto faz-se, pois, não só a partir do escritor mas continua o seu percurso de existência através do leitor e da própria época em que se encontra. Por isso, não só a interpretação do texto pode variar, como também a sua própria catalogação. Um texto pode passar de literário a filosófico (ou o inverso), sem que o escritor tenha uma palavra a dizer sobre o assunto. É o texto a continuar a sua existência para lá da tarefa do escritor.

Um segmento de texto pode começar a sua existência como história ou filosofia, e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado o seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. (Eagleton, 2001, p. 12).

Lembramos com este excerto Camus, que nunca quis ser considerado filósofo mas, irremediavelmente, viu os seus romances, como *A Peste* ou *O Estrangeiro*, a adquirirem a classificação de romances filosóficos, que nunca mais perderam. É nosso intuito, com este trabalho, justamente alterar um pouco a existência dos textos dramáticos de Jean-Paul Sartre e dotá-los de uma maior valorização filosófica, justificando, para isso toda a sua contribuição para o problema da alteridade que, em palco, adquirirá novo valor.

Convém no entanto retroceder um pouco, voltar ao valor de realidade da literatura e ao comprometimento do escritor, que, se já os encontrámos na obra *O que é a Literatura?*, que

nega por isso uma linguagem que é meramente instrumento, também encontramos essa ambição do real nas suas descrições fenomenológicas, por exemplo n'*O Ser e o Nada*, ou também n'*A Náusea*. Sartre utiliza n'*O Ser e o Nada* diversos exemplos que tocam o literário para explicar o filosófico, atitude que expande largamente n'*A Náusea*, onde toma toda uma obra literária emprestada a um conceito amplamente filosófico.

1.3) Literatura e Fenomenologia

É tempo agora de destacar duas obras onde a literatura e a fenomenologia comungam do mesmo espaço e convergem num mesmo sentido. Se, num primeiro instante, a nossa primeira escolha pode suscitar alguma desconfiança, basta uma primeira leitura para percebermos que a obra ensaística *O Ser e o Nada* está repleta de literatura nos seus exemplos fenomenológicos. Para lá desta obra escolhemos também abordar *A Náusea*, romance que assume, do princípio ao fim da obra, uma aliança entre a filosofia fenomenológica e a literatura. Há momentos em que parece que uma se quer sobrepor à outra, mas acabam num equilíbrio narrativo sólido, sem desmesura de nenhuma das partes. Consideramos, assim, serem estas as duas obras que melhor traduzem esta relação entre literatura e fenomenologia.

a) *O Ser e o Nada*

Neste ensaio de ontologia fenomenológica, encontramos dois célebres exemplos acerca da má-fé, que importa tomar aqui não tanto para explicitar este agir de má-fé, mas sim para nos debruçarmos sobre as suas descrições. Vejamos:

Desta vez, pois, ela recusa apreender o desejo como aquilo que ele é, não lhe dá sequer nome, só o reconhece na medida em que ele se transcende em direção à admiração, à estima, ao respeito, e em que se absorve inteiramente nas formas mais elevadas que produz, a ponto de já aí não figurar senão como uma espécie de calor e de densidade. Mas eis que lhe pegam na mão. Este ato do seu interlocutor corre o risco de mudar a situação ao solicitar uma decisão imediata: abandonar esta mão é consentir por si mesma no flirt, é comprometer-se. Retirá-la é romper essa harmonia dúbia e instável que engendra o fascínio da hora. Trata-se de adiar o mais possível o instante da decisão. É sabido o que então se produz: a jovem abandona a sua mão, mas não se apercebe de que a abandona. Não se apercebe disso porque se dá o caso de ela ser, em tal momento, pura e simplesmente espírito. (Sartre, 1993, p. 81).¹⁷³

¹⁷³ «Cette fois donc, elle refuse de saisir le désir pour ce qu'il est, elle ne lui donne même pas de nom, elle ne le reconnaît que dans la mesure où il s'absorbe tout entier dans les formes plus élevées qu'il produit, au point de n'y figurer plus que comme une sorte de chaleur et de densité. Mais voici qu'on lui prend la main. Cet acte de son interlocuteur risque de changer la situation en appelant une décision immédiate: abandonner cette main, c'est consentir de soi-même au flirt, c'est s'engager. La retirer, c'est rompre cette harmonie trouble et instable qui fait le charme de l'heure. Il s'agit de reculer le plus loin possible l'instant de la décision. On sait ce qui se produit alors: la jeune femme abandonne sa main,

Este primeiro exemplo que retrata a ambiguidade e a incerteza num encontro amoroso e que acaba por ser solucionado de uma forma pouco determinada, não é muito diferente do exemplo que Sartre expõe poucas páginas depois, tomando um empregado de mesa como personagem principal:

Mas o que somos afinal se estamos constantemente obrigados a fazer-nos ser o que somos, se somos segundo o modo de ser do dever ser o que somos? Consideremos este empregado de café. tem gestos vivos e firmes, um pouco precisos em demasia, vem até junto dos clientes num passo um pouco enérgico em demasia, inclina-se com um pouco de solicitude em demasia, a sua voz, os seus olhos, exprimem um interesse um pouco cheio em demasia de deferência para com a encomenda do freguês, enfim, lá vem ele de volta, tentando imitar no seu andar o rigor inflexível de ninguém sabe que autómato, ao mesmo tempo que transporta a sua bandeja com uma espécie de temeridade de funâmbulo, mantendo-a num equilíbrio perpetuamente instável e perpetuamente desfeito, que ele restabelece perpetuamente com um ligeiro movimento do braço e da mão. Toda a sua conduta nos parece um jogo. Ele esforça-se por encadear os seus movimentos como se fossem mecanismos comandados uns pelos outros, a sua mímica e até a sua voz parecem mecanismos; imbui-se da presteza e da impiedosa rapidez das coisas. Ele joga, diverte-se. Mas então a que joga ele? Não é preciso observá-lo durante muito tempo para perceber: ele joga a ser empregado de café. (Sartre, 1993, p. 84).¹⁷⁴

Estas duas extensas citações interessam-nos em todos os seus detalhes. Temos dois cenários diferentes, com personagens diferentes: por um lado um encontro amoroso – ou no mínimo romântico – em que a protagonista se sente perdida no seu desejo e interesse; por outro, um café com o empregado como personagem central. Em ambos os casos as atitudes de um e de outros são descritas em pormenor, quer a dúvida quer a determinação, assim como os gestos de cada um. Se, por um lado, a jovem abandona a sua mão ao seu interlocutor, com uma languidez despercebida de si mesma; o empregado de café, por seu turno, não deixa nenhum gesto ao acaso, numa energia e numa inflexibilidade de máquina. Ambas as personagens fazem parte de uma narrativa ficcional, que poderia enquadrar-se n'A *Náusea*, ou n'A *Engrenagem*, por exemplo. Ambas as situações são descritas com os detalhes próprios de uma novela. Possuem tempo narrativo, possuem narrador, imaginamos o espaço, os gestos, os pormenores. Utiliza até figuras de estilo, como a comparação quase lírica entre o transporte da bandeja e o funambulismo ("transporta a sua bandeja com uma espécie de temeridade de

mais ne s'aperçoit pas qu'elle l'abandonne. Elle ne s'en aperçoit pas parce qu'il se trouve par hasard qu'elle est, à ce moment, tout esprit.» (Sartre. 1943, p. 90).

¹⁷⁴ «Mais que sommes-nous donc si nous avons l'obligation constante de nous faire être ce que nous sommes, si nous sommes sur le mode d'être du devoir être ce que nous sommes? Considérons ce garçon de café. Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop pleine de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sais quel automate, tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main. Toute sa conduite nous semble un jeu. Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mímica et sa voix même semblent des mécanismes; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte: il joue à être garçon de café.» (Sartre. 1943, pp. 93-94).

funâmbulo, mantendo-a num equilíbrio perpetuamente instável e perpetuamente desfeito"}, conferindo-lhe características de um quadro impressionista. Como narrador, criou personagens e deu-lhes corpo num espaço e num tempo, com hesitações ou certezas mecânicas. E utilizou estes bosquejos de histórias para melhor exemplificar, no seu ensaio de ontologia fenomenológica, o conceito de má-fé.

Não foi só esta temática da má-fé que exigiu ao autor uma recorrência à ficção. Sartre utiliza-a bastantes vezes, de forma a aclarar os fenómenos que descreve, assim como as vivências que advêm do trabalho fenomenológico: a existência ou ausência do outro, a angústia, o sofrimento, o masoquismo, o olhar, entre tantos outros.

André Barata, também acerca destes exemplos, conclui da seguinte forma:

(...) Sartre recorre sempre à ficção, como se de um laboratório experimental se tratasse, para realizar as suas experiências cruciais. Como pode a literatura cumprir este papel? Duas ideias que fomos defendendo até aqui podem dar resposta à questão: por um lado, talvez haja uma verdade da literatura que esteja na sua fenomenologia, talvez seja esta fenomenologia, em substância, o seu valor de realidade; e, por outro, talvez o regime da ficção, que a literatura romanesca oferece, possa mostrar de forma privilegiada, isto é, de forma exemplar e não simplesmente exemplificadora, o que a fenomenologia, pensada teoricamente, não consegue dizer. Sob esta condição exemplar, a literatura de Sartre não se situa depois do pensamento como que a ilustrá-lo; bem pelo contrário, situa-se antes, como que a dar que pensar e, assim, a inaugurar a sua filosofia. A escolha filosófica pela literatura é, por isso, ela mesma em Sartre uma escolha literária pela filosofia. (Barata, 2006, p. 43).

É sobre estas palavras que nos queremos centrar de agora em diante. Por um lado, para as tentar corroborar partindo das obras literárias – sobretudo dramatúrgicas – de Sartre e, por outro, numa implicação lógica, para daí concluir a grande capacidade filosófica que decorre da literatura. mais do que ilustrar a filosofia ela pode, no seu cerne, ser filosofia.

Julgamos que o romance *A Náusea* é um ótimo exemplo disto mesmo, que tentamos por isso confirmar.

b) A Náusea

A Náusea de Jean-Paul Sartre pretende descrever e alcançar todo o absurdo que, para além de um conceito, é uma experiência. Analisámos já esta obra, na primeira parte deste trabalho, mas justamente para trabalhar esse sentimento de náusea. Importa recordarmos algumas descrições, no entanto, para percebermos se realmente se estabelece uma relação entre a literatura e a fenomenologia. Antes de mais, convém sublinhar que, no que respeita à forma, falamos de um diário. Ficcionado, é certo, mas que não deixa por isso de ser essa a

sua forma de expressão. E é o próprio personagem, enquanto narrador, que explica esta tomada de decisão, logo no início da obra:

O melhor seria descrever os acontecimentos dia a dia. Fazer um diário para os considerar com clareza. Não deixar escapar as diferenças de pormenor, os factos miúdos, mesmo quando parecem insignificantes, e sobretudo ordená-los. Tenho de dizer como é que vejo esta mesa, a rua, as pessoas, a minha bolsa de tabaco, visto que foi isso que mudou. Tenho de determinar exatamente a extensão e a natureza desta mudança. (Sartre, A Náusea, p. 7).¹⁷⁵

Ora, este estudo do que se revela nada mais é do que a fenomenologia, um estudo subjetivo, mas que procura ser rigoroso na investigação do que se revela. E fá-lo com um rigor que dá conta, muitas vezes, da própria hora. Com o avançar da obra as descrições e, também, as reflexões acerca do que o rodeiam tornam-se exemplo disto mesmo, culminando na célebre descrição da raiz do castanheiro, já anteriormente referida.¹⁷⁶ Toda esta obra reflete não só uma angústia romanesca mas também – e sobretudo – a fenomenologia e a atitude rigorosa de Roquentin.

E, se Sartre inicia algumas das suas descrições com a utilização de metáforas («A raiz do castanheiro mergulhava na terra», por exemplo), logo recupera uma linguagem onde se apercebe um esforço fenomenológico, numa exposição sem o recurso a figuras de estilo, que pretende apenas descrever «uma massa e nodosa». Logo depois, Roquentin parte desta descrição para fazer, a partir dela, uma suspensão fenomenológica que lhe permita encontrar reflexivamente alguma explicação.¹⁷⁷

Entendemos, pois, que estas descrições sucessivas do dia a dia de Roquentin possuem, sim, uma natureza fenomenológica, que o protagonista toma posteriormente na sua reflexão, para compreender a sua náusea.

Analisadas pois estas duas obras – *O Ser e o Nada* e *A Náusea* – na sua natureza literária, julgamo-nos capazes de afirmar que mais do que uma ilustração exemplificativa, a literatura

¹⁷⁵ «Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien, et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue, les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est *cela* qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement.» (Sartre. 1938, p. 9).

¹⁷⁶ «Donc j'étais tout à l'heure au Jardin public. La racine du marronnier s'enfonçait dans la terre, juste au-dessous de mon banc. Je ne me rappelais plus que c'était une racine. Les mots s'étaient évanouis et, avec eux, la signification des choses, leur modes d'emploi, les faibles repères que les hommes ont tracés à leur surface. J'étais assis, un peu voûté, la tête basse, seul en face de cette masse noire et noueuse, entièrement brute et qui me faisait peur. Et puis j'ai eu cette illumination. Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulait dire "exister".» (Sartre. 1938, p. 179).

¹⁷⁷ «Dar nome à existência e ao absurdo, precisamente com as palavras "existência" e "absurdo" nada ajuda. Não será por aí que se tornarão digeríveis. Roquentin di-lo claramente – "Por mais que eu repetisse: 'É uma raiz' – O artifício não surtia efeito."» (Barata. 2006, p. 41).

pode também ela assumir um carácter filosófico em toda a extensão da sua obra. Podemos, para além destas analisadas, lembrar *O Estrangeiro* de Camus¹⁷⁸, ou *O Processo* do Kafka¹⁷⁹, ou até mesmo os inúmeros romances de Dostoyevsky¹⁸⁰. Mas estes seriam apenas a pequena parte – e a mais evidente – de uma seleção que poderia tomar proporções colossais. Tomamos portanto os exemplos destas duas obras sartrianas analisadas, que nos abrem as portas para o que realmente pretendemos com este trabalho: considerar filosoficamente a dramaturgia deste autor. Antes disso, ainda, faremos uma breve incursão sobre a dramaturgia de um ponto de vista geral, para depois a podermos restringir ao nosso autor.

Capítulo 2

Tempo e Movimento – a Dialética Interna do Teatro

Importa tomar o conceito teatro na sua origem. Do grego *théatron*, deriva do verbo *theóomai*: contemplar, olhar como espectador ou olhar como interesse.¹⁸¹ Pode também significar o local do espetáculo, mas, mesmo esse local, é já templo de todos os olhares e de todas as vivências na concretude das peças já ali realizadas, dos atores e dos espetadores já ali dispostos e também na potencialidade das peças que se poderão vir a realizar e da disposição de outros atores e espetadores. É um espaço repleto de significação.

¹⁷⁸ « Nada, nada tinha importância, e eu sabia bem porquê. Também ele sabia porquê. Do fundo do meu futuro, durante toda esta vida absurda que eu levava, subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, na sua passagem, tudo o que me propunha nos anos, não mais reais, em que eu vivia. Que me importava a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importava o seu Deus, as vidas que se escolhem, os destinos que se elegem, já que um só destino podia eleger-me a mim próprio e, comigo, milhares de privilegiados que, diziam como ele, serem meus irmãos? (...) Só havia privilegiados. Também os outros seriam um dia condenados.». (Camus. 2001, p. 126)

¹⁷⁹ « Havia ainda auxílio? Havia ainda objeções por levantar? Havia-as com certeza. A lógica é na verdade inabalável, mas não resiste a um homem que quer viver. Onde estava o juiz que ele nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal que ele nunca alcançara? Levantou a mão e estendeu os dedos. Mas um dos homens pôs-lhe as mãos no pescoço, enquanto o outro lhe espetava profundamente a faca no coração e aí a rodava duas vezes.». (Kafka. 2002, p. 236).

¹⁸⁰ « (...) admito a existência de Deus. Mas é preciso notar aqui uma coisa: se Deus existe e se realmente criou a Terra, criou-a, como é sabido, com as leis da geometria euclidiana e criou o intelecto humano dotado apenas com a noção do espaço tridimensional. (...) Confesso resignadamente não ter quaisquer capacidades para resolver estes problemas, tenho uma mente euclidiana, terrena; como posso resolver as coisas do outro mundo? (...) Portanto, admito Deus, não só porque me agrada mas admito a sua sabedoria e o seu objectivo, que ignoramos completamente, tenho fé na ordem e no sentido da vida, tenho fé na harmonia eterna, em que supostamente todos nos uniremos, tenho fé no Verbo para que se precipita o universo, que está em Deus e é em si mesmo Deus, *et caetera, et caetera*, e assim por diante até ao infinito. Há muitas palavras inventadas sobre estas coisas.». (Dostoiévski. 2005, p. 282).

¹⁸¹ Dicionário Houaiss, Tomo III, entrada Teatro.

Embora a origem do teatro seja incerta, o certo é que foi o teatro grego o de maior manifestação até aos dias de hoje, e o primeiro com conceito e encenação independentes da religião. Roland Barthes, justamente sobre o início do teatro grego, diz-nos o seguinte:

Perto do final do século VII a.C., o culto de Dionísio tinha produzido, principalmente na região de Corinto e Sicião, no estado dórico, um género muito florescente, meio religioso, meio literário, composta de coros e danças, o ditirambo. Este panegírico foi introduzido em Ática, por volta de 550 a.C. por um poeta lírico, Téspis, que organizou representações de ditirambos de aldeia em aldeia, transportando o seu equipamento num carrinho e recrutando os seus oradores nos locais. Alguns dizem que foi Téspis que criou a tragédia por ter inventado o primeiro ator; outros afirmam que foi o seu sucessor, Frínico. (Barthes. 2002, p. 724).¹⁸²

Por isto, mesmo a origem grega do teatro parece estar por solucionar, podendo atribuir-se a Téspis ou a Frínico a sua invenção. Percebemos, no entanto, a importância de Dionísio e do culto a si prestado. É importante também a ideia de já nesta altura a representação ser itinerante, e muito mais ainda com a *requisição* de atores nos locais de paragem. Significa isto que todo o cidadão poderia desempenhar tais funções, naturalmente. Não nos espanta, uma vez que já Aristóteles havia dito, na *Poética*, que a epopeia, a tragédia e outras artes não passavam de imitação:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. (Aristóteles. Poética, 1447a 13, p. 103).

E, um pouco mais adiante, explicita melhor esta imitação, partindo já do objeto de imitação:

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou até de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós (...). Pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são. (Aristóteles. Poética, 1448a, 1-18, p. 105).

Aristóteles coloca todas estas artes enunciadas e chama-as de poesias mas, mais importante ainda, poesias imitativas, que podem distinguir-se segundo aquilo que imitam, mas também

¹⁸² «Vers le fin du VIIe siècle av. J.C., le culte de Dionysos avait produit, principalement dans la région de Corinthe et de Sicyone, en pays dorien, un genre très florissant, mi-religieuse, mi-littéraire, constitué par des chœurs et des danses, le dithyrambe. Ce dithyrambe aurait été introduit en Athique, vers 550 av. J. C. par un poète lyrique, Thespis, qui organisait des représentations dithyrambiques de village en village, en transportant son matériel sur un chariot et en recrutant ses chœurs sur places. Les uns disent que se fut Thespis qui créa la tragédie en inventant le premier acteur; les autres que se fut son successeur, Phrynicos.» (Barthes. 2002, p. 724).

segundo o ritmo ou linguagem. Refere Eudoro de Sousa, na introdução à *Poética* de Aristóteles:

Obedecendo ao plano estabelecido de início: "façamos da poesia – dela mesma e das suas espécies", Aristóteles desenvolve nos primeiros capítulos o conceito de poesia, pelas suas notas fundamentais; e resultando ser ela "imitação de ação", praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo, ou só por dois destes meios, divide as espécies de poesia pelas qualidades dos indivíduos que praticam a ação (objeto), do meio por que se imita e do modo como se imita; e essas espécies vêm a ser: ditirambo, noma, comédia, tragédia, epopeia...

*Mas, quanto ao modo de imitar, todas as espécies se agrupam em duas grandes divisões, conforme a imitação se realiza mediante narrativa ou mediante atores, isto é, narrando o poeta os acontecimentos, seja na própria pessoa, seja por intermédio de outras, ou representando as personagens a ação e agindo elas mesmas. (Eudoro de Sousa. *Poética*, pp. 35-36).*

Assim, se as diferentes *espécies* de poesia se distinguem entre elas pelo ritmo, pela harmonia ou linguagem, ou mesmo pelo que se imita, distinguem-se também pela forma narrativa. Aristóteles vai distinguir então a epopeia, como narrativa e a tragédia e a comédia, como dramaturgias. Estas últimas vão imitar, como já foi referido, as ações austeras por um lado, e ridículas por outro. Há, portanto, para lá da dimensão mimética – ou sobretudo através da dimensão mimética – um objetivo moral, de uma forma ilustrativa. Tudo parece ter sido pensado para colocar o espectador em ação. Diz-nos acerca disto Roland Barthes:

Esta ação recitada, o comentário periódico do coro, suspende e obriga o público a assumir uma atitude ao mesmo tempo lírica e intelectual. Porque, se o coro comenta o que aconteceu sob seus olhos, este comentário é essencialmente uma pergunta: ao "o que aconteceu" dos recitadores, responde o "o que vai acontecer?" do coro, para garantir que a tragédia grega (uma vez que é principalmente ela) seja um espetáculo triplo: de um presente (estamos a testemunhar a transformação de um passado no futuro), da liberdade (o que fazer?) e de um sentido (a resposta dos deuses e dos homens). (Barthes. 2002, p. 728).¹⁸³

Percebemos neste resumo que Barthes faz acerca da estratégia dramatúrgica que há uma interpelação constante ao público. O espectador sente-se constantemente interrogado através da alternância orgânica da coisa interrogada (a ação, a cena, a palavra dramática) e do próprio homem que interroga, seja ele o coro ou a palavra recitada do próprio ator. É esta, pois, em larga escala, a estrutura do teatro grego. Bastam-nos estes traços gerais para percebermos de que forma o público é chamado a integrar a peça e de que forma, por conseguinte, a interioriza de um modo catártico.

¹⁸³ «Cet action récitée, le commentaire choral périodiquement la suspend et oblige le public à se reprendre sur un mode à la fois lyrique et intellectuel. Car si le chœur comment ce qui vient de se passer sous ses yeux, ce commentaire est essentiellement une interrogation: au "ce qui s'est passé" des récitants, répond le "qu'est-ce qui va se passer?" du chœur, en sorte que la tragédie grecque (puisqu'il s'agit surtout d'elle) est toujours triple spectacle: d'un présent (on assiste à la transformation d'un passé en avenir) d'une liberté (que faire?) et d'un sens (la réponse des dieux et des hommes).» (Barthes, 2002, p. 728)

Já no século XX, Artaud nega a ideia Aristotélica de que o teatro é imitação da vida. Convém, no entanto, permanecer um pouco mais nos tempos clássicos, terreno fértil de compreensão da teatralidade, para progredir depois cronologicamente.

A palavra *máscara*, que desemboca no conceito de pessoa, tem todo um pano de fundo relacionado com a teatralidade. Embora numa etimologia controversa, provirá do árabe *mashara*, palhaço, que, por sua vez, veio do verbo *sabir*, ridicularizar. Na Europa sofreu influência do italiano *masca* (bruxa, feiticeira).¹⁸⁴ Do grego *prosopon* (diante do que faz), o nome dado às caras com que os atores cobriam as suas faces para projetar as emoções e o som, derivou a denominação latina de pessoa (*persona*), pois passou a designar o portador da máscara: o ator, portanto. Máscara é sinónimo de exterioridade, manifestação, a aparência externa; em suma, a forma que o sujeito assume para se mostrar. Ao reiterar a semelhança que Santo Agostinho instaura entre o teatro e a peste¹⁸⁵, mas de uma forma positiva, Artaud diz-nos que:

(...) a ação do teatro, tal como a da peste, é benéfica, pois ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz com que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza, a hipocrisia deste nosso mundo; vence a inércia asfixiante da matéria que se apodera até do mais claro testemunho dos sentidos; e, ao revelar às coletividades humanas o seu poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumido sem o teatro. (Artaud: 1989, p. 32).

A máscara, essa exterioridade e aparência, encontra no teatro mais do que um simples acessório com a finalidade de reforçar a concretude de qualquer imagem; ela ganha aqui o simbolismo do que tem de ser purificado, do que tem que cair. O teatro tem, pois, de ser um ato, verdadeiramente, que atinja o espectador e o perturbe como um golpe nos sentidos. Hegel, sobre todas as formas de arte em geral, diz-nos, logo na introdução da *Estética*:

Despertar a alma: este é, dizem-nos, o fim último da arte, o efeito que ela pretende provocar. (...) Quando sob este aspeto consideramos o fim último da arte, perguntando-nos qual seja a ação que ela deve exercer, pode exercer e efetivamente exerce, logo verificamos que o conteúdo da arte compreende todo o conteúdo da alma e do espírito, que o fim dela consiste em revelar à alma tudo o que a alma contém de essencial, de grande, de sublime, de respeitável e de verdadeiro. (Hegel. 1993, p. 16).

Não é ao acaso que François Chatelet (1985) propõe a tradução de *Geist* como cultura. De facto, o Espírito em Hegel é um conceito plástico, híbrido, sinónimo de subjetividade: o

¹⁸⁴ Cf. *Dicionário Huijs da Língua Portuguesa*, Tomo II, p. 2413.

¹⁸⁵ «Os deuses ordenavam exhibições de jogos teatrais em sua honra para refrearem a pestilência dos corpos. O pontífice, ao invés, proibia a própria construção do teatro para evitar que as vossas almas se empestassem. Se em vós resta uma centelha de lucidez para dar preferência à alma sobre o corpo — escolhei a qual dos dois deveis prestar culto.» (Sto Agostinho. *Cidade de Deus*, vol. I. p. 185).

absoluto é sujeito, o mundo é sujeito. O Espírito é então o princípio de todas as coisas. Sendo a razão determinante, uma vez que o entendimento é puramente formal, esta não basta, a razão por si só não é ainda Espírito, porque o entendimento não é ele próprio dialético. A substância deste Espírito, que contém em si a ideia de movimento, é a própria liberdade, uma liberdade engajada, que não fica perdida na consciência, mas que se compromete com o mundo. Espírito, razão e liberdade são então os três conceitos chave na dialética hegeliana. A progressão do Espírito só acontece através da célebre máxima “*conhece-te a ti mesmo*” e isto só se realiza através da luta, do trabalho, da experiência. Este desenvolvimento, a mundanização do Espírito, que acontece da exterioridade para a interioridade, só atinge verdadeiramente o seu *telos* na mais íntima interioridade, num percurso de várias dimensões, desde uma primeira, de carácter mais superficial, até à mais íntima. Dizendo, então, que o Espírito é em si mesmo e por si mesmo¹⁸⁶, sublinhamos o seu atributo de liberdade, assim como a razão inerente à sua autoconsciência.

Esta dialética hegeliana da mundanização, a par da liberdade que lhe é inerente, transporta-nos de novo para a temática do teatro. Diz-nos Hegel: «(...) *a obra dramática não se dirige apenas a um público vivente, mas deve ser ela mesma uma realidade vivente, pelas situações, estados, caracteres e ações que representa.*» (Hegel. 1993, p. 639). A interioridade de que o Espírito necessita na sua mundanização entende-se aqui. Se, como Aristóteles afirma na *Poética*, como já vimos anteriormente, que «A tragédia é (...) imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes» (Aristóteles. *Poética*, 1450b), então a obra dramática deve ser ela mesma viva, representativa, um movimento transformador. O Espírito transforma o mundo ao tomar o que é dado (a tese) e o contrária (antítese) de forma a conseguir extrair uma síntese, uma ação transformada, um mundo novo. O teatro procura este mesmo movimento: representar uma determinada realidade, que os atores e todo o espaço cénico incorporam e dar-lhe forma, moldá-la, de modo a produzir uma transformação, uma nova ligação com o estabelecido. Percebemos então que é justamente no campo de uma liberdade acentuada que o teatro acontece. A teatralidade não é só o que o ator faz, mas todas as possibilidades em aberto que o ator pode fazer, os seus atos. O ato, significativo, não possui em si a possibilidade de arrependimento ou alienação. Expressam, por isso, e dão forma, a subjetividade. Ao invés, a vida, fora do palco, parece renegar, no quotidiano, decisões e escolhas realmente significativas. Diz-nos Orlando Vitorino:

(...) se é verdade que a teatralidade é também própria da vida, no teatro ela encontra o que tem por sua única forma a expressão que a vida é incapaz de perduravelmente lhe dar. Em primeiro lugar, porque a expressão própria do momento inicial e decisivo tem de possuir o carácter arbitrário e lúdico da liberdade, que em geral a vida recusa. Em segundo lugar, porque a insistência no ato significativo nunca na vida se pode apresentar como aquilo de que depende definitivamente a singularidade subjetiva do ator. (Vitorino. 2010, pp. 252-253).

¹⁸⁶ «[O Espírito] não possui a unidade fora de si, ele encontrou-a. Ele é em si mesmo e por si mesmo. A matéria tem a sua substância fora de si; o espírito é o ser por si mesmo. E isso é a liberdade, pois quando sou dependente, então relaciono-me a um outro que não sou eu; eu não posso existir sem um exterior; eu sou livre quando estou em mim mesmo.» (Hegel. 1999, p. 24).

Para Orlando Vitorino, tal como para Hegel, a liberdade é característica essencial do Espírito, embora lhe compreenda algumas dificuldades à sua manifestação. São escassos os momentos em que os nossos atos são verdadeiramente reflexo de liberdade subjetiva, sendo a realidade constituída acima de tudo pelas ações em que somos agentes e não tanto pelos atos em que somos atores (Vitorino. 2010, p. 252). Distingue assim agentes de atores pelo nosso comprometimento face ao que realizamos: no mais definitivo, no que não é determinado por nós e por isso de nós não depende, seremos sempre agentes. O ato, porque é significativo, faz-se na fugacidade dos momentos em que nos percebemos responsáveis e comprometidos com a realidade. Voltamos assim à interioridade hegeliana. A teatralidade é então isto: *atirar para fora*, livre e subjetivamente, palavras e gestos significativos. «(...) objetivar um sentimento», diz-nos Hegel, «é afastá-lo de nós e assumir para com ele uma atitude mais serena.» (Hegel. 1993, p. 19). Isto conduz-nos novamente à ideia de catarse, a purificação a que Hegel dá o nome de moralização.¹⁸⁷ A arte tem então de formular um ensinamento, precisa de um intuito moral. «*Precisa a arte*», citamos novamente, «de conter algo tão elevado que subordine tendências e paixões, precisa de irradiar uma ação moral que encoraje o Espírito e a alma na luta contra as paixões.» (Hegel. 1999, p. 19). O teatro coloca em cena, *re-presenta*, justamente, o conflito das paixões, numa subjetividade que é necessário objetivar em palco, para que se distingam e afirmem. Para que, retiradas da nossa interioridade, com distanciamento, se consigam domar.

No documentário *Sartre par Lui-Même* percebemos claramente a influência de Hegel neste autor. É o próprio Sartre que afirma:

Quando Hegel fala do teatro grego ou romano, mostra personagens que têm o que chama de pathos. O pathos é um sentimento que também é um direito. Por exemplo, Antígona tem um direito, assim como Creonte. Os direitos opõem-se e dá-se a tragédia, segundo Hegel. Conservo esta ideia profundamente.

Mas o problema do pathos hoje já não existe. A ideia do pathos supõe dois advogados que se confrontam e discutem até à morte, pois não existe solução. Há dois direitos opostos, ou um faz do outro seu escravo. Acho que o teatro é isso. (Astruc: 1976, 2:25:46 - 2:26:29)

Destes dois adversários à altura e do desequilíbrio das suas paixões surge o conflito, a luta (*agon*) próprios da tragédia e, em última instância, de todo o teatro. Aclarando Artaud, Sartre diz-nos que o objetivo do teatro consiste «na produção de uma vaga sísmica na alma de cada espectador.» (Sartre: 1971, p. 53). Para que isto aconteça, é necessário que se crie uma relação direta com o mundo e com o espectador. Para Artaud isto resulta numa desintegração

¹⁸⁷ «E se se admitir que o fim da arte não consiste apenas em evocar paixões mas também em purificá-las ou, melhor, se se admitir que a evocação não é o fim último da arte, não é um fim em si, dir-se-á portanto que é a moralização, significado preciso da palavra purificação, o fim da arte.» (Hegel. 1995, p. 19).

do convencional: enredo e cenários desaparecem e o surreal surge sob o princípio de que não há diferença alguma entre ficção e realidade. Embora assuma o carácter discutível desta posição, Sartre, no seu teatro, procura manter uma relação direta com a realidade, ainda que comunicando com os espectadores através de um encadeamento próprio de um ritual.¹⁸⁸ Por isso, no seu teatro de situações, sublinha os elementos reais em detrimento dos fictícios.

2.1) Percurso Histórico Teatral

Sentimos necessidade neste momento de voltar atrás no tempo para fazermos uma retrospectiva em torno do teatro, um pouco como a que fizemos no início desta segunda parte no que respeita à literatura, mas com a intenção de um caminho mais profundo, uma vez que é justamente sobre o teatro que nos pretendemos debruçar. Parece-nos, por isso, de extrema relevância analisar a evolução e as quedas que o teatro foi tendo ao longo do seu percurso, assim como de que forma se foi adaptando às mudanças sociais, políticas e culturais.

Faremos em seguida uma enumeração dos diferentes tempos teatrais o que, no final de contas, é uma enumeração dos diferentes tempos históricos com tudo o que isso transporta consigo no que respeita às pessoas e à cultura. Tentaremos que seja uma viagem bastante contida na sua temática central, embora não nos possamos distanciar do facto do teatro, assim como qualquer outra arte, estar intimamente relacionada com a história e a evolução da humanidade.

a) A Origem: Entre o palco e o céu

A consciência do sagrado é a primeira forma de saber pré-racional e implica uma certa tensão: se, por um lado, a consciência nos devolve à nossa condição finita, o sagrado evoca a transcendência que precisa de realidade para se manifestar. A consciência mítica é também uma consciência refletida, que se relaciona com o real e lhe dá um conhecimento posterior, numa revelação e numa abertura perante um mundo que não é objeto mas sim horizonte. Mas também há no mito uma consciência referida: existe a constante articulação entre a transmissão da tradição e a preocupação de formação da conduta dos indivíduos na sua relação com o real. Nesta articulação encontramos o verdadeiro sentido de *paideia*, enquanto formação da vida do indivíduo. Na mitologia, portanto, este entrelaçamento entre o mitológico e o lógico é já indício da relação entre sagrado e secular, mas também da

¹⁸⁸ «O teatro, originado na missa, na Europa, e nos cânticos e danças rituais, no Oriente, deverá, depois de laicizado, conservar o seu carácter cerimonial, como quer Jean Genet e como quiseram os clássicos franceses que escreviam em verso? Nesta perspetiva é preciso comunicar com o público pelo encadeamento que certos ritos produzem.» (Sartre. 1971; p. 45).

consciência da necessidade de emancipação racional, de desocultar e *colher* uma natureza que gosta de se esconder.

Na representação o próprio espaço acentua a distância entre o imaginário e o real, o ator e o espectador, o palco e a assistência, o próprio sagrado e profano. Na tragédia, a par da explicação da ação, há um reforçar da mesma, numa intensificação primeira para uma purificação última, numa procura de harmonia, ordenando as ações. A tragédia equaciona problemas, agrava o grande problema existencial que é ser homem. A própria *hybris*, o atrevimento do herói que estende os seus limites e os transgride, talvez por uma falta de percepção da sua finitude, transporta sempre consigo a ideia de uma consequente punição, basta lembrarmos de Prometeu, agora agrilhado, contudo, civilizador. Diz-nos Orlando Vitorino que «Os homens não suportam a tragédia. O que o teatro representa é o que os homens fazem para fugir à representação que torna manifesta e real a tragédia que no humano pavor e no humano medo está suspensa.» (Vitorino. 2010, p. 265).

A tragédia é marcada pela mudança, numa dinâmica desenrolada no conflito permanente entre a liberdade e a culpa, culminando numa purgação do excesso e num restabelecimento da ordem, uma catarse em que o bode canta, numa dupla purificação: a indolor, no palco, com o desenrolar da trama; e a sacrificial, do animal que é morto no final do espetáculo, *obscena*. Este bode expiatório que liberta os males da sociedade — *pharmakon*¹⁸⁹ — mostra a estreiteza da experiência dramatúrgica com a medicina. O teatro não existe, então, para o divertimento ou para sublinhar uma teoria de culpabilidade, mas sobretudo para que todos se purifiquem com a figura do herói. Importante para esta expurgação é o conceito de *mimese*, que acaba por estabelecer a unidade entre o espaço cénico e o espaço comum (da *pólis*). Se a tragédia é *mimese* de uma ação, também as ações advindas do espetáculo trágico serão *mimese* deste, ações por isso já ordenadas e equilibradas entre os excessos. Não há, portanto, uma degradação, mas sim uma criação.

Sabemos que a origem do teatro remonta aos mitos sagrados, a todas as formas de animismo e mágico-religiosas, numa manifestação pública de re-presentação.¹⁹⁰ É esta realização, ou fruição, de um interesse público que importa falar quando falamos de representação teatral, uma vez que, face às originais necessidades de culto, esta representação visa o espetáculo em si mesmo, privilegiando-o. É de notar que estas representações podiam durar vários dias, com os atores usando máscaras e, através destes ou de marionetas, a peça teatral propõe a personificação do espírito quer dos heróis quer dos deuses.

¹⁸⁹ Também Pedro compara Jesus ao bode sacrificial: «Subindo ao madeiro, Ele levou os nossos pecados no seu corpo, para que, mortos para o pecado, vivamos para a justiça: pelas suas chagas fostes curados.» (1Pe; 2. 24).

¹⁹⁰ «Ritos védicos remontam a tempos longínquos; o primeiro autor dramático hindu (Séc. II a.C.) é Asvaghosa (dramas budistas); Bharata escreve o tratado *Natyasastra*, sobre o papel da dança, guarda-roupa e música no espectáculo; numa forma geral, o teatro grego e asiático da Antiguidade é um teatro de símbolos, com base nos ritos, lendas e mitologias.» (Solmer. 2003, p. 17).

b) Antiguidade Clássica

Centremo-nos, primeiramente, na Grécia Antiga, berço da nossa civilização ocidental. N'A *República*, Platão, para além de falar do papel da literatura, já referido, desenvolve também importantes conceitos para a dramaturgia: fala-nos de narrativa e de imitação— a *mimese* acima referida. Isola e distingue cada uma delas tendo como pano de fundo a *Iliada* de Homero, concluindo que este e outros poetas constroem a sua narrativa através da imitação.¹⁹¹ Percebemos, assim, o esclarecimento de dois termos distintos: narrativa e imitação. A epopeia de Homero é, sem dúvida, alicerce de todas as obras literárias emergentes na Grécia Antiga e importa tomar as suas características em consideração, pesando, apesar de tudo, o facto de não se tratar de uma obra dramática. Neste diálogo entre Sócrates e Adimanto, irmão de Platão, o início da *Iliada* é tomado a título de exemplo de narrativa. De facto, neste começo epopeico, é o narrador que relata os acontecimentos, apresentando já algumas personagens no seu espaço e tempo determinados. O narrador é o próprio poeta, um narrador heterodiegético e, portanto, não pretende levar os leitores a nenhuma personagem: o narrador é ele mesmo, Homero. Por outro lado, depois disto, o poeta transforma-se e fala como se fosse Crises que tenta, junto de Agamémnon, que este liberte a sua filha, Criseida. Aqui opera-se a diferença. Mantendo-se, como é claro, a narrativa, Sócrates explica a Adimanto que Homero imita, neste momento, Crises, ocultando-se o poeta para se assemelhar à personagem, nas maneiras e nas falas. Digamos, pois, que é a distinção entre discurso indireto e discurso direto que, operada já na poesia, vai também acontecer na dramaturgia. Por conseguinte, é este conceito de imitação que transporta a conversa justamente para a tragédia e para a comédia, tentando perceber se as devem receber na cidade. Neste ponto, percebe-se uma clara distinção entre os dois os géneros, embora a

¹⁹¹ «— (...) sabes o começo da *Iliada*, quando o poeta diz que Crises implorou a Agamémnon que lhe libertasse a filha, mas este lhe foi hostil, e aquele, uma vez que não alcançou o seu fim, fez uma invocação á divindade contra os Aqueus?

— Sei, sim.

— Sabes, portanto, que até este ponto da epopeia

*E dirigiu súplicas a todos os Aqueus,
especialmente aos dois Atridas, comandantes dos povos,*

é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele. E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião. E quase todo o resto da narrativa está feito deste modo, sobre os acontecimentos em Ílion, em Ítaca e as provações em toda a Odisseia.

— Absolutamente — declarou.

— Portanto há narrativa, quer quando refere os discursos de ambas as partes, quer quando se trata do intervalo entre eles?

— Como não seria assim?

— Mas quando ele profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou?

— Diremos, pois não!

— Ora, tornar-se semelhante a alguém na voz e na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos?

— Sem dúvida.

— Num caso assim, parece-me, este e os outros poetas fazem a sua narrativa por meio da imitação.

— Absolutamente.» (Aristóteles. *Poética*, pp. 115-117, 393a - 393c).

imitação seja comum a ambos. (Aristóteles. *Poética*, pp. 118-119, 394d - 395a). Chegamos assim às formas trágica e cômica do teatro, percorrido que está o caminho epopeico.

Quanto aos romanos, voltaram-se para a Grécia para perceber o que de bom poderiam dali retirar. E se até à segunda Guerra Púnica os seus jogos cénicos – realizados para afastar a peste –, eram na sua essência danças com bailarinos mandados vir de fora (da Etrúria), ao som de flautas e a que mais tarde se juntariam alguns versos toscos, depois dessa guerra os romanos descobriram Sófocles, Téspis, Ésquilo. Também o teatro literário começa então, tal como a epopeia ou a poesia, com a imitação do grego. No entanto, não foi imediata a aceitação por parte do povo romano do teatro como uma atividade civilizada. Importa lembrar que em 155 a.C. com o propósito de lhe dar realce e continuidade, foi edificado um teatro de pedra, que depressa foi mandado demolir pelas autoridades. O primeiro edifício permanente foi erigido já só em 55 a.C., cem anos depois, no tempo de Pompeu. No entanto, se foi lento o acolhimento desta arte, foi, por outro lado, e a par disso, largamente difundida. Qualquer cidade romana, por mais longínqua, tinha o seu teatro. Diz-nos Maria Helena da Rocha Pereira que: «Um rígido convencionalismo, também herdado do teatro grego, regulava o uso de trajes e máscaras, denunciando pela cor e forma a idade e condição social da figura em cena.» (Pereira. 1990, p. 73). Também o cenário seguia uma rígida convenção herdada dos gregos. E da mesma forma, também os trajes tinham a sua origem nos modelos gregos. E se na comédia não se encontrava problema neste facto, na tragédia havia uma tentativa de nacionalização dos personagens, que passaram a vestir a toga bordada dos magistrados romanos.

c) Idade Média

Na Idade Média o teatro volta a colocar a sua tónica no religioso, desta feita de uma forma mais rigorosa, através de sacerdotes ou outros membros da Igreja, mas também na sua forma popular, com saltimbancos, trovadores ou jograis. Muitas representações eram feitas em espaço sagrado: no interior ou nos adros das igrejas, mas também havia teatro de rua e em carros. As marionetas ganharam maior relevância e havia também o teatro de sombras, muito provavelmente vindo da Ásia. No século XV os cenários pintados começam a surgir em Itália. No entanto, é de referir que a descoberta da imprensa (em 1448) vai ter um forte contributo para o declínio do teatro nestes tempos, sobretudo no que aos jograis, arremedilhos¹⁹² e improvisações diz respeito. Para além disso, eram tempos de alguma crítica ao teatro. Santo Agostinho compara-o à peste:

Os deuses ordenavam exhibições de jogos teatrais em sua honra para refrearem a pestilência dos corpos. O pontífice, ao invés, proibia a própria construção do teatro

¹⁹² Arremedilho: «Imitação burlesca feita por jograis “remedadores” que, caricaturando o próximo, se exibiam por toda a Europa durante a Idade Média. Representação jocosa.» (Solmer, 2003, p. 45).

para evitar que as vossas almas se empestassem. Se em vós resta uma centelha de lucidez para dar preferência à alma sobre o corpo – escolhei a qual dos dois deveis prestar culto. (Sto Agostinho. Cidade de Deus, vol. I. p. 185).

Esta dura crítica ao teatro e a quem dele desfruta percebe-se facilmente, enquadrado no período medieval em que se vincavam as diferenças teológicas e políticas, e, sobretudo, o rigor da cultura, numa forma mais austera. Contudo, e num breve interregno deste percurso histórico, convém lembrar que, já na contemporaneidade, é Artaud quem vai retomar esta ideia de Santo Agostinho, para a evidenciar de uma forma positiva:

(...) a ação do teatro, tal como a da peste, é benéfica, pois ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz com que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza, a hipocrisia deste nosso mundo; vence a inércia asfíxiante da matéria que se apodera até do mais claro testemunho dos sentidos; e, ao revelar às coletividades humanas o seu poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumido sem o teatro. (Artaud. 1989, p. 32).

A máscara, essa exterioridade e aparência, encontra no teatro mais do que um simples acessório com a finalidade de reforçar a concretude de qualquer imagem; ela ganha aqui o simbolismo do que tem de ser purificado, do que tem que cair. O teatro tem, pois, de ser um ato, verdadeiramente, que atinja o espectador e o perturbe como um golpe nos sentidos. Esta ideia voltará no Renascimento.

d) Renascimento

Durante o Renascimento, por toda a Europa, o teatro assumiu um caráter mais de interior. As representações eram feitas nos palácios ou nos pátios das hospedarias. Isto traz consigo uma grande importância para o teatro tal como o conhecemos nos dias de hoje. Nasceram nesta época as salas de teatro (“à italiana”), preparadas de acordo com a exibição pretendida: tragédia, comédia, sátira, naumaquias ou cortejos de cavalos. Por tudo isto, os palcos e proscênios desenvolveram maquinaria cénica cada vez mais aperfeiçoada. No Japão surgiram os primeiros palcos giratórios. Em Itália surgiu a Ópera em 1597, para designar as peças de teatro musical. Em Espanha surgiram as comédias de capa e espada e, também em Espanha, as mulheres começam, a partir de 1587, a integrar os elencos, o que viria a acontecer também em Inglaterra em 1661.

Falar desta época é mergulhar inteiramente no trabalho de Shakespeare, com o seu teatro isabelino ou drama moderno; mas também Calderón de la Barca e Tirso de Molina, como autores dramáticos, Maquiavel na comédia ou Fernando Rojas, sobretudo na tragicomédia, só para enumerar os que asseguraram a sua relevância até aos dias de hoje. Em Portugal, apesar

da repressão inquisitorial, destaca-se em larga medida o trabalho de Gil Vicente, mas também Sá de Miranda, Camões ou António Ferreira.

e) Clássico e Barroco

De certa forma, este foi um período de prolongação natural do renascimento. No entanto, encontra-se nesta época um maior dinamismo, assim como contrastes mais fortes. Também é tempo de grande exuberância, mas de maior realismo. O grande acontecimento deste período foi a divisão do texto dramático em cinco atos, numa procura de unidade quer da ação quer do lugar. É nesta época que se concebe a ideia de que uma peça teatral tanto serve para ser representada e assistida, como lida. Aumenta o elenco, com príncipes e nobres a terem lugar sobre o palco. Desenvolvem-se personagens icónicas, como Scaramouche, de Tiberio Fiorilli. Em palco, complementam-se cenários imóveis com cenários rolantes, assim como passa a existir iluminação (a velas). É neste período histórico que nascem quer o ballet quer a ópera-ballet. Se na literatura os grandes autores desta época foram La Fontaine e Cyrano de Bergerac, destacam-se, sem dúvida, os dramaturgos Molière, Pierre Corneille e Jean Racine. França foi, claramente, o grande palco dos teatros deste período.

f) Teatro Burguês

O teatro burguês designa um género de teatro que, contendo elementos da grande tragédia, os transfere para ambientes humildes ou de estratos da burguesia. Foram feitas novas edições que recuperavam os textos de teatro, mas os complementavam com indicações cénicas, ou faziam as divisões em atos, ou davam conta da entrada e saída dos atores de cena. Normalizou-se o palco rolante, a iluminação passou a ser feita a óleo, desde 1784 e os autores de cenários e figurinos deixam de ser anónimos. Autores organizam-se em França e fundam a Sociedade de Autores Dramáticos. Destacam-se a comédia de costumes, a tragédia e o drama burguês, comédias e farsas e o drama político. Os principais autores são Marivaux, Diderot e Beaumarchais em França, Goldoni em Itália e Lessing, Goethe e Schiller na Alemanha. Em Portugal criou-se o movimento literário Arcádia Lusitana, em 1765, que teve como propósito restaurar o teatro nacional. Manuel de Figueiredo foi uma figura importante, assim como Correia Garção e Bocage.

g) Romantismo

Este movimento que surgiu nas últimas décadas do século XVIII um pouco por toda a Europa, criou uma visão do mundo centrada no indivíduo. Se até aqui as preocupações abrangiam todo o mundo, abarcando até o metafísico, com o romantismo constrói-se uma necessidade de

estreitar essa visão tão abrangente, e centrá-la nos dramas humanos, assim como nos amores trágicos e no desejo de escape.

Importa lembrar que atravessamos o tempo da revolução industrial, que também levou a grandes transformações na arte cénica, com maquinaria, jogos de luzes ou cenários panorâmicos. Surgem nesta altura propostas para uma nova dramaturgia, sem as catástrofes das guerras, mas acedendo aos movimentos do coração, em todas as suas matizes de delicadeza. Se podemos falar em Heinrich von Kleist, Georg Buncher ou Alfred de Mousset, é com toda a certeza Victor Hugo que mais se destaca, ele que para além de autor e realizador, é também teorizador do romantismo.

Ficou conhecido o seu *Prefácio de Cromwell*¹⁹³, onde apresentou de forma audaz novas possibilidades de representação, não acreditando, por exemplo, em peças demasiado longas.

h) Do Naturalismo e Realismo em diante

O naturalismo e o realismo, assim como todos os movimentos que daí advêm, surgem em inícios do século XIX. Na Rússia, a Escola Literária Realista traz-nos nomes como Gogol, Alexej Tolstoi, Turguenev, Ostrovski ou Liev Tolstoi. Num realismo simbolista destacam-se novos países emergentes, como a Noruega e a Suécia, com Henrik Ibsen e August Strindberg, respetivamente. Em França destaca-se o naturalismo de André Antoine, que para além de ator e encenador é também teórico. Com o avançar do século surge na Rússia o realismo psicológico de Tchekov, mas também na Suíça Adolphe Appia num estilo construtivista e expressionista. Por esta altura, com o advento do encenador, cresceu a par a importância das teorias da encenação e das técnicas de montagem. É nesta altura que o teatro se torna independente da literatura dramática, numa autonomia vincada, que define o que é e o que não é teatral. Houve por esta altura, um pouco por toda a parte, uma explosão de Teatros Livres, com números reduzidos de personagens, com a permissão ao autor de representar de costas para o público. O teatro dramático, lírico ou popular, como as operetas, sofreram uma grande crise comercial, nesta abertura concetual da representação. A Escola de Teatro polaca cria, nesta altura, o primeiro curso de encenação e na Hungria funda-se o segundo Teatro Nacional, por subscrição popular. Nos Estados Unidos da América instalam-se nos grandes rios barcos teatros, assim como teatros de câmara (salas para lotações pequenas). Em Portugal fundam-se, em 1904 e 1905, dois agrupamentos independentes, o Teatro Livre e o Teatro Moderno, respetivamente.

¹⁹³ Hugo, Victor. (2002). *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Editora Perspectiva.

Estão assim criadas todas as condições para os movimentos teatrais que daqui advirão, com novas designações estéticas e novas formas de representação. Começa a haver influência vinda do cinema e dos music-hall, e criaram-se trabalhos em parcerias com compositores e pintores. Grande exemplo disto são os Ballets Russos, que trabalharam com Stravinsky ou Debussy, mas também com Picasso ou Gontcharova. Foram estes Ballets que contribuíram em grande medida para o triunfo do cubismo no espetáculo. Com tudo isto, o teatro começa a prescindir de cenógrafos profissionais, alcançando o futurismo (sobretudo com Marinetti e Baggalia).

Chegámos ao teatro de vanguarda, com ballets plásticos, teatro magnético ou teatro sem atores. Começa a haver uma simplificação da forma, em benefício da substância concetual. Começam a surgir por todo o lado clubes de teatro municipalizados, e o progresso do cinema hollywoodesco contagia o gosto pelos diálogos sintetizados. Dão-se mudanças cruciais: os cenários tridimensionais, os atores e os espectadores passarem a estar num mesmo nível, os cenários construtivistas e a elaboração da luz que simplifica todo o restante cenário.

Ao longo deste tempo foram surgindo novos nomes, em diferentes lugares, e com estilos diversos. Vamos enumerar os mais marcantes, correndo o risco de exaurir a leitura, mas julgando crucial este itinerário para alcançarmos o teatro sartriano em todo o seu âmago. Destacam-se, então, para lá dos percursos já referidos, Stanislavski, na Rússia, com o naturalismo / realismo; Wedekind, na Alemanha, com o expressionismo; Pirandello, na Itália, que luta contra a tradição romântica e naturalista, conquistando um espaço muito próprio, com o humorismo crítico em primeiro plano; Temos também Gorki, na Rússia, com o realismo socialista, Ramón del Valle-Inclán, em Espanha, com o grotesco; Gordon Craig em Inglaterra com o simbolismo e o teatro total; Meyerhold, na Rússia, com o construtivismo e a estilização; o Movimento Literário Belga, que trabalharam o simbolismo e o expressionismo; Maiakovski, na Rússia, com o futurismo; Erwin Piscator, na Alemanha, com o teatro político e o teatro documento; Artaud, em França, com o teatro da crueldade; Brecht, novamente na Alemanha, com o teatro épico; Eugène Ionesco, na Roménia, com o teatro do absurdo; Peter Brook, na Inglaterra, com o essencialismo e o teatro vazio ou Grotowski, na Polónia, com o teatro pobre e teatro das origens.

Muitos outros autores ficaram por identificar, nesta extensa enumeração. Contudo, apesar de extensa, julgamos necessário ter uma imagem desta Europa marcada por uma encenação mais autónoma e atenta à realidade concretamente vivida, assim como da diversidade de formas de a exprimir, antes de nos propormos analisar o teatro de um autor em particular. Porque é na senda desta evolução teatral, quer de texto quer de representação, que Sartre se vai inserir, trabalhando tanto o teatro clássico como o da atualidade, mas tendo já para isso uma rede de suporte construída ao longo da História. Percebemos que dizer o que é o teatro depende da época, do local, da circunstância política, económica ou social em que o enquadremos. Diz-nos Antonino Solmer que

A única certeza que podemos ter, apesar de tudo residual, é a de que o teatro seguiu sempre a história do homem.

Às vezes parece que eles se afastam entre si, e diz o Homem nessa altura: o teatro está em crise. E o que dirá o teatro? Provavelmente a mesma coisa: o Homem está em crise. (Solmer. 2003, p. 43).

O certo é que quando não é nem o Teatro nem o Homem que estão em crise, mas sim o Mundo, ambos parecem desabrochar na sua missão: trabalhar a humanidade, nos seus anseios e possibilidades, num simulacro de realidade independentemente do estilo que abarca. Em Sartre, não nos podemos desenlaçar do período de guerra, assim como não podemos tirar o foco do outro e da sua importância.

2.2) Sartre: um Percurso de Liberdade

O teatro de Sartre gira em torno de duas noções fundamentais: liberdade e responsabilidade. Podemos dizer que também toda a sua obra literária e filosófica o faz, e que o teatro pouco mais é que o reflexo dessas problemáticas levadas a uma narrativa de movimento, que sempre procurou colocar em cena. A preocupação com estes conceitos não surgiu sem que algo o justificasse. Sartre, na sua autobiografia romanceada, *As Palavras*, dá-nos conta ao longo de várias páginas da sua educação estreitamente ligada à religião e da presença quotidiana de um *Espírito*, e da sua totalidade, próxima da hegeliana:

*O mesmo sopro modelava as obras de Deus e as grandes obras humanas; o mesmo arco-íris brilhava na espuma das cascatas, cintilava entre as linhas de Flaubert, luzia nos claros-escuros de Rembrandt: era o Espírito. O Espírito falava dos homens a Deus, aos homens dava testemunho de Deus. Na Beleza, meu avô via a presença carnal da Verdade e a fonte das mais nobres elevações. Em certas circunstâncias excepcionais – quando uma tempestade reventava na montanha, quando Victor Hugo estava inspirado, podia-se atingir o Ponto Sublime em que o Verdadeiro, o Belo e o Bem se confundiam. (Sartre. *As Palavras*, p. 52).¹⁹⁴*

À medida que crescia, crescia também o seu ateísmo a par da certeza de uma realização subjetiva livre e responsável. Revisitamos a seguinte citação de Sartre, em *L'Être et le Néant*:

¹⁹⁴ Un même souffle modelait les ouvrages de Dieu et les grandes oeuvres humaines; un même arc-en-ciel brillait dans l'écume des cascades, miroitait entre les lignes de Flaubert, luisait dans les clairs-obscurs de Rembrandt: c'était l'Esprit. L'Esprit parlait à Dieu des Hommes, aux hommes il témoignait de Dieu. Dans la Beauté, mon grand-père voyait la présence charnelle de la Verité et la source des élévations les plus nobles. En certaines circonstances exceptionnelles – quand un orage éclatait dans la montagne, quand Victor Hugo était inspiré – on pouvait atteindre au Point Sublime où le Vrai, le Beau, le Bien se confondaient.» (Sartre. 1964, p. 46).

Estou desamparado no mundo (...) no sentido em que me encontro subitamente sozinho e sem ajuda, empenhado num mundo cuja inteira responsabilidade carrego (...). (Sartre. 1993, p. 547).¹⁹⁵

Assim, esta realização e responsabilidade permanentes, que em Sartre só encontram sentido numa negação da divindade, são colocadas numa prática teatral, a lembrar o próprio teatro grego. A liberdade e a responsabilidade têm então de ser colocadas em cena.

Para Artaud, o futuro do teatro – e de certa forma o futuro em geral – não se inaugura de outra forma que não pela anáfora, que remonta à véspera de um nascimento. A teatralidade deve atravessar e restaurar lado a lado "existência" e "carne". Então poderemos dizer do teatro o que se diz do corpo. (Derrida, 1967, p. 341).¹⁹⁶

A anáfora, figura de estilo de repetição de uma palavra ou expressão no início de uma ou mais frases, contém em grego o sentido de transportar para trás (*ana*: para trás, *phorá*: ação de levar, transportar).¹⁹⁷ Também pode, no cinema e no teatro, chamar-se anáfora à repetição de imagens. O mais comum é a repetição do cenário, com oscilações de luz, para transmitir a ideia da passagem dos dias. Julgamos ir ao encontro deste sentido a expressão de Artaud. Só com estas passagens sucessivas poderemos atravessar e restaurar quer a existência, de um modo geral, quer o corpo, de um modo particular. E assim se explica o teatro da crueldade, neste autor que Derrida percorre.

O teatro nasce no seu próprio desaparecimento e a descendência desse movimento tem um nome, é o homem. O teatro da crueldade deve nascer, separando a morte desde o nascimento e apagando o nome do homem. (Derrida, 1967, p. 342).¹⁹⁸

Artaud rejeita a representação comum, numa quase destruição para renascer um novo conceito. Esta não representação é explicada da seguinte forma: «O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem irrepresentável da representação.» (Derrida, 1967, p. 343).¹⁹⁹ Com isto Artaud renega a ideia aristotélica de que a representação é a imitação de uma ação. A arte não é, para ele, imitação da vida e tem, por isso, de ser destruída.

¹⁹⁵ «Je suis *délaissé* dans le monde (...) au sens où je me trouve soudain seul et sans aide, engagé dans un monde dont je porte l'entière responsabilité (...).» (Sartre. 1943. 600).

¹⁹⁶ «Pour Artaud, l'avenir du théâtre – donc l'avenir en général – ne s'ouvre que par l'anaphore qui remonte à la veille d'une naissance. La théâtralité doit traverser et restaurer de part en part l'"existence" et la "chair". On dira donc du théâtre ce qu'on dit du corps.» (Derrida. 1967, p. 341).

¹⁹⁷ Cf, Houaiss, *Entrada Anáfora*, Tomo I, p. 260.

¹⁹⁸ «Le théâtre est né dans sa propre disparition et le rejeton de ce mouvement a un nom, c'est l'homme. Le théâtre de la cruauté doit naître en séparant la mort de la naissance et en effaçant le nom de l'homme.» (Derrida. 1967, p. 342).

¹⁹⁹ «Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation.» (Derrida. 1967, p. 343).

A arte teatral deve ter o lugar primordial e privilegiado desta destruição da imitação: mais do que qualquer outra foi marcada pelo trabalho de representação total, em que a afirmação da vida permite dividir e cavar através de negação. (Derrida, 1967, p. 344).²⁰⁰

Não é do nosso interesse explorar o teatro da crueldade de Artaud. Julgamos, no entanto, importante sublinhar esta negação da representação, este peso na necessidade de destruição mimética, tão aclamada desde os primórdios do teatro. Destruir a mimese é destruir, a um só tempo, toda a construção subjetiva e social.

2.3) Sartre e o Teatro de Situações

Sartre critica no teatro contemporâneo este descentramento do sujeito e três recusas essenciais: a recusa da psicologia, do enredo e de todo o realismo. Por isso o seu teatro é um teatro de situações e, como nos diz Miguel Batista Pereira, quando fala do ser-com e do conflito do binómio olhar e ser olhado: *«Para Sartre, a melhor exemplificação do nós é fornecida pelo espectador teatral totalmente absorvido pelo espetáculo imaginário mas co-lateralmente consciente dos outros espectadores na sala.»* (Pereira: 1990; p. 290). Esta consciência de co-espectador pressupõe então a passagem de ser-com-o-outro a um ser-para-o-outro. Por tudo isto as peças de teatro de Sartre foram sempre colocadas em cena pouco tempo após as suas publicações.

Importa, no entanto, referir que, para Sartre, o teatro não pode ser um veículo filosófico, ao contrário do que aqui defendemos. Numa entrevista ao crítico brechtiano Bernard Dort para a revista *Théâtre Populaire* (nº 36, 4º trimestre de 1959) acerca dos *Séquestrés d'Altona*, Sartre refere isto de uma forma bastante explícita. Esta entrevista faz parte da obra *Un Théâtre de Situations*:

Eu não julgo, devo especificar, que o teatro é um "veículo filosófico", para usar a sua expressão. Eu não acho que – mais do que na novela ou filme – uma filosofia, na íntegra e, ao mesmo tempo em seus detalhes, pode ser expressa de uma forma teatral. Isto porque, basicamente, pode ser expressa por obras filosóficas. Mas, é claro, toda a forma literária pode dar, digamos, uma sensibilidade ou ser carregado com uma sensibilidade filosófica. (Sartre. 1992, p. 375).²⁰¹

²⁰⁰ «L'art théâtral doit être le lieu primordial et privilégié de cette destruction de l'imitation: plus qu'un autre il a été marqué par ce travail de représentation totale dans lequel l'affirmation de la vie se laisse dédoubler et creuser par la négation.» (Derrida. 1967, p. 344).

²⁰¹ «Je ne pense pas, ou alors il faut préciser, que le théâtre soit un "véhicule philosophique" pour reprendre votre expression. Je ne pense pas – pas plus d'ailleurs que dans le roman ou au cinéma – qu'une philosophie, dans sa totalité et en même temps dans ses détails, puisse s'exprimer sous une forme théâtrale. Car, au fond, elle ne peut s'exprimer que par des ouvrages philosophiques. Mais, bien sûr, chaque forme littéraire peut donner, mettons, une sensibilité ou être chargée d'une sensibilité philosophique.» (Sartre. 1992, p. 375).

Voltamos à questão da relação entre filosofia e literatura, especificamente aqui na dramaturgia. Sartre atribui o mesmo valor filosófico à novela, ao filme e ao teatro, considerando que, se por um lado estas formas artísticas podem conter em si sensibilidade filosófica, a filosofia nunca será aí expressa na sua totalidade nem nos seus detalhes. Deixamos, no entanto, uma consideração que nos parece de extrema importância:

No meu ponto de vista, o que escapa à filosofia é sempre o singular enquanto tal, isto é, o que acontece a um indivíduo. Mesmo que ela vá tão longe quanto é possível, a filosofia vê-se obrigada, em dado momento, a ser acompanhada se a tomarmos no sentido preciso de ir o mais longe possível na investigação do indivíduo singular, a investigação sobre romance. (Sartre. 1992, p. 376).²⁰²

Esta incapacidade filosófica de ir ao individual, que faz parte da sua natureza, pois deixaria certamente de tratar-se de uma filosofia para se mesclar de psicologia ou mesmo de literatura, transporta consigo esta humildade e esta transversalidade que faz com que a filosofia se harmonize com outras áreas disciplinares, sejam elas a sociologia, a psicologia, o cinema ou a própria literatura. O estudo de uma personagem implica que se vá ao fundo das questões humanas, que se compreendam inicialmente nas suas manifestações fenoménicas mas que se adense um pouco mais a pesquisa até chegar o mais próximo da *psykhé*. É por este trabalho transdisciplinar que encontramos – como já referimos – detalhes tão marcados pela filosofia, quer nas personagens quer na sua forma de agir ou contextual, nas mais perfeitas obras de literatura. Mas Sartre diz-nos aqui, justamente, que a filosofia precisa, em certo momento, de se acompanhar. E se, na citação anterior, assume que toda a forma literária pode estar carregada de sensibilidade filosófica, percebemos que, embora tenha primeiramente afirmado categoricamente que o teatro não é um veículo filosófico, reconhece que a forma mais plausível de a filosofia chegar ao individual é aproximando-se do literário.

Compreendemos o carácter ambíguo da literatura: por um lado cabe dentro da filosofia, por outro fica aquém. Encontra-se, portanto, numa fronteira ténue, que muitas vezes pisa e ultrapassa. Podemos mesmo afirmar, em última instância, que o literário se apresenta aqui como uma espécie de alteridade, o outro que observa, que está de fora mas sempre presente, pronto a interferir ou a mesclar-se de uma identidade filosófica.

Apesar desta negação de Sartre de que o teatro não é um meio de chegar à filosofia – embora nos afirme que é com a literatura que chegamos ao individual –; encontramos num texto que escreveu para o décimo segundo número da revista anarquista *La Rue*, em novembro de 1947, uma citação que nos leva de imediato a uma relação estreita entre a filosofia e o teatro. Consideremos:

²⁰² «À mon avis, ce qui échappe à la philosophie, c'est toujours le singulier en tant que tel, c'est-à-dire ce qui arrive à un individu. Même si elle va aussi loin que possible, la philosophie est obligée, à un moment donné, de s'accompagner si on la prend dans le sens précisément d'aller le plus loin possible dans la recherche individuelle du singulier, de recherches vers le roman.» (Sartre, 1973/1992, p. 376).

*O que o teatro pode mostrar de mais **comovente é um carácter a fazer-se**, o momento de escolha, da livre decisão que envolve uma moral e toda uma vida. A situação é um **apelo; envolve-nos, propõe-nos soluções, cabe-nos a nós decidir**. E **para que a decisão seja profundamente humana, para que ponha em jogo o homem na sua totalidade, é preciso levar à cena, a cada vez, situações-limites, isto é, situações que apresentam alternativas, em que a morte é um dos termos**. Assim, a liberdade descobre-se no seu mais alto nível, uma vez que **ela aceita perder-se, a fim de se afirmar**. (Sartre. 1992, p. 20).²⁰³*

O núcleo central de toda a filosofia sartriana é, sem dúvida alguma, a liberdade humana. Encontramos neste excerto a certeza de que o teatro é um grande veículo para a expressão desta mesma liberdade, que lhe é filosoficamente tão próxima. É este, enfim, o teatro de situações: aquele que explora situações limite, que implica uma escolha dolorosa, estando normalmente a morte num dos pratos da balança, e a dignidade, a reposição da moral, no outro. Pouco depois, revela-nos o que faz com que uma peça seja boa ou não:

Mergulhem os homens nessas situações universais e extremas que só lhes deixam muito poucas saídas, façam com que, ao escolherem a saída, se escolham a si mesmos: está ganho, a peça é boa. (Sartre, 1992, p. 20).²⁰⁴

O objetivo do teatro de situações é então este: revelar a capacidade de liberdade em cada homem e possibilitar que seja essa a escolha que o espectador toma para si, integrando-se por isso no corpo teatral, tal como o leitor se integra e conclui a obra escrita. Assim, é no espectador que termina a peça, e é a sua atitude que determina a qualidade da mesma.

Antes de prosseguirmos, importa sublinhar que encaramos a dramaturgia como a literatura em ação. A escolha colocada em cena. A liberdade que se surpreende na escolha feita, que lança os dados. Cada encenação comporta a alternativa entre duas grandes escolhas: é preciso escolher uma delas e aguentá-la até ao final, com todas as suas consequências implicadas. Na dramaturgia ressaltam dois aspectos de grande importância na filosofia sartriana: em primeiro lugar, a liberdade como ação; em segundo lugar a ontologia da escolha: é na escolha que desenhamos o nosso ser e desenvolvemos a responsabilidade para com essa escolha ontológica.

De seguida iremos apresentar algumas peças de Sartre, para dar conta de que todas elas possuem o confronto da escolha, para além de todas as restantes temáticas tão próprias do autor e que a seu tempo analisaremos detalhadamente.

²⁰³ « Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer.» (Sartre, 1992, p. 20)

²⁰⁴ Plongez des hommes dans ces situations universelles et extrêmes qui ne leur laissent qu'un couple d'issues, faites qu'en choisissant l'issue ils se choisissent eux-mêmes: vous avez gagné, la pièce est bonne. (Sartre, 1992, p. 20)

Capítulo 3

Principais Peças de Teatro Sartrianas

Decidimos, de entre o grande número de peças de teatro de Sartre, cingir-nos apenas a cinco delas para as trabalhar em maior detalhe. A escolha não foi, claramente, feita ao acaso. Embora todas elas, de uma forma mais ligeira ou mais profunda, revelem as preocupações quer de Sartre quer da nossa investigação sobre a problemática da alteridade, algumas há que a revelam de uma forma mais intensa. Certamente que esta escolha não foi arbitrária: procuramos de entre toda a dramaturgia do autor as peças que melhor exploram o jogo de alteridade, assim como a escolha e as suas consequências, num jogo de liberdade e responsabilidade. Claro que acabámos por nos deter nas mais célebres, mas acreditamos que a sua notoriedade advém também, e justamente, dessas temáticas de confronto, culpa ou vergonha. Todas elas se debatem, ainda que de forma diferente, com o olhar do outro, a sua fuga ou o seu choque. Ainda assim, esta seleção do nosso material de trabalho ficará melhor justificado ao longo da análise de cada obra em particular, assim como, num momento posterior, aquando da análise comparativa destas obras selecionadas por nós.

As obras que selecionámos são: *Les Mouches* (1943), *Huis Clos* (1945), *Morts sans Sepulture* (1947), *Les Mains Sales* (1948) e *Les Sequestrés d'Altona* (1960). Seguiremos esta ordem cronológica uma vez que também ela terá um eventual peso em cada obra, uma vez que Sartre impõe sempre um vinco histórico nas suas linhas. Impomo-nos, primeiramente, um resumo fiel das obras, com um sublinhar das características mais relevantes para a nossa investigação, mas deixando toda a trama ao descoberto, para um mais fácil acompanhar dos momentos nucleares. Não nos escusaremos de narrar toda a trama, apesar de isso representar um desprazer para quem, por qualquer razão, não conheça alguma das obras.

Começemos, portanto, sem mais delongas, a resumir e descrever cada uma das peças escolhidas, para num segundo momento proceder à sua análise conjunta, uma vez que as temáticas se cruzam e complementam. Fazê-lo numa abordagem independente tornaria repetitivos certos conceitos e não traria a riqueza da divergência comparativa que se espera.

3.1) *Les Mouches* (1943)

Analisar a obra *Les Mouches* impõe-nos uma análise paralela do Mito Clássico de Orestes e Electra, que Sartre retoma, usando o ambiente da tragédia dos Átridas com o intuito de sublinhar a liberdade e de acusar quer o *Régime de Vichy* quer a Alemanha nazi²⁰⁵. Importa lembrar que esta peça foi encenada pela primeira vez em 1943, no mesmo ano em que publicou *O Ser e o Nada*, o que nos leva a confirmar a correspondência entre as temáticas patentes em ambas as obras. É de referir que a peça foi posta em cena no *Théâtre de la Cité*, em plena ocupação de Paris, teatro esse considerado *Deutschfreundlich*, que acolhia frequentemente, por isso, tropas alemãs. Contudo, importa também lembrar *Bariona* ou *O Jogo da Dor e da Esperança*, conto natalício escrito em finais de 1940, quando Sartre era prisioneiro de guerra em Stalag, e posto em cena justamente aí, por si e pelos seus companheiros.²⁰⁶ Durante muito tempo, este texto não se encontrou e Sartre proibiu a sua publicação e encenação, justificando-o com a pouca qualidade dramática do texto. No entanto, importa lembrar esta peça, o seu tempo, a mesma resistência ao regime de Vichy. Fala-nos de uma aldeia da Judeia sob ocupação romana. Fala-nos de como o chefe da aldeia, Bariona, se insurge e incita uma resistência singular: deixarem de procriar.²⁰⁷ Ironicamente, sua mulher está grávida. Mas, na aldeia vizinha, Belém, nasce também um bebé, num presépio. Entre a violência e a proteção, Bariona decide-se pela segunda.²⁰⁸ Esta história natalícia é, tal como *As Moscas*, apenas uma analogia à ocupação nazi e à resistência²⁰⁹, em narrativas que se camuflam por trás da mitologia que lhes empresta rosto. *As Moscas* será, portanto, a sua *segunda primeira peça*, uma vez que *Bariona* foi durante muito tempo renegada. Começou a ser escrita no Verão de 1941.²¹⁰ No entanto, a obra foi bastante mal acolhida, com salas vazias e representações interrompidas, devendo-se este fracasso muito menos à produção do que à sua filosofia, com personagens pouco claras para o público parisiense dos anos da guerra.

²⁰⁵ « (...) pour attaquer l'ordre moral, pour refuser les remords dont Vichy et l'Allemagne essayaient de nous infester, pour parler de la liberté. » (Beauvoir. 1960, p. 510).

²⁰⁶ «En aquella sociedade en miniatura, la parálisis social de Sartre empieza a desvanecer-se. En la Navidad de 1940, bajo la presión de las circunstancias, se convierte en autor dramático. En seis semanas redacta totalmente la obra, elige a los actores, les hace ensayar e aprenderse el texto, crea la escenografía, fabrica los decorados y los trajes. Despliega estas múltiples actividades a toda velocidad, metiéndose en ellas por completo (...). Muy seguro de sí mismo, anuncia con orgullo el tema: la libertad y la intriga, un misterio de Navidad.» (Cohen-Solal. 2005, pp. 212, 213).

²⁰⁷ «Nous ne feront plus d'enfants. J'ai dit. (...) Plus d'enfants. Nous n'aurons plus commerce avec nos femmes. Nous ne voulons plus perpétuer la vie ni prolonguer les souffrances de notre race. Nous n'engendrerons plus, nous consommerons notre vie dans la méditation du mal, de l'injustice et de la souffrance.» (Sartre. 2005, p. 1131).

²⁰⁸ «Comme nous le faisait remarquer le père Feller, le thème principal est celui de la natalité et non de la nativité, et Sartre rejoint ici, curieusement, la propagande officielle du gouvernement français en faveur des naissances dans les années 1930. On se demande, cependant, comment cette défense de la natalité a pu être perçue par les prisonniers du camp, privés de femmes depuis au moins six mois et destinées pour la plupart au célibato jusqu'à la fin de la guerre.» (Ireland, J. , Rybalka, M. (2005). *Bariona*, Appendices, Sartre, Théâtre Complet, Gallimard. Paris: 2005, p. 1563).

²⁰⁹ «Quando Bariona diz aos seus: "desejais que os vossos filhos morram como os vossos irmãos e os vossos pais, entre duas fileiras de arame farpado, com as tripas expostas ao sol?", pensamos inevitavelmente, se não naquilo que já se sabe nessa altura sobre os campos de concentração, pelo menos, na situação presente, naquele campo específico de prisioneiros.» (Lévy. 2000, p. 390)

²¹⁰ «Empezó a escribir la obra en la arena de la playa de Porquerolles, en el verano de 1941, y prosiguió luego en las menos acogedoras mesas de los albergues jurásicos, cuando volvía a Paris en bicicleta.» (Cohen-Solal. 2005, p. 247).

Julgamos estar preparados neste momento para um resumo detalhado da obra *As Moscas*, recuando à *Oresteia* de Ésquilo sempre que se apresente necessário estabelecer um paralelismo. Embora sabendo que também Sófocles e Eurípedes trabalharam este mito, parece-nos o mais completo e apropriado, até pela escolha da cidade, Argos, que também Sartre escolheu, ao contrário de Sófocles, que narrou o mito em Micenas, e de Eurípedes, que o circunscreve *nos confins da Argólida*²¹¹. Esta cidade de Argos representa a França sob o governo de Philippe Pétain, o chefe de estado durante o regime de Vichy que instaura uma ditadura provisória e disfarçada. Este mito é então reescrito, mas com a singularidade de o dotar de pensamento filosófico – tratando-se por isso do que se chama uma *pièce à thèse* – e de o inserir no momento histórico corrente. Na Introdução Geral da *Oresteia*, Manuel de Oliveira Pulquério diz-nos:

Lirismo e drama raramente realizam uma simbiose tão perfeita no afrontamento das grandes questões morais e religiosas que se põem ao homem num mundo sempre em crise. Crise que, na visão augusta do Poeta, atinge os próprios deuses, empenhados, também eles, na realização mais perfeita da justiça, porque da justiça essencialmente se trata neste drama de proporções cósmicas. (...) É o direito dos deuses antigos contra o direito dos novos deuses. (Pulquério. 2008, p. 11).

E é tal como nos diz Pulquério: um mundo sempre em crise, onde as questões morais perduram para lá do tempo e das religiões e onde a justiça precisa constantemente de ser realizada. É nesta intemporalidade e neste ambiente de crise valorativa que Sartre vai encontrar espaço para as suas preocupações, numa atualidade disfarçada de clássico.

a) Argos como Necrópole – a vida *en soursis*

Podemos resumir esta tragédia em cinco pontos fundamentais: o assassinato de Agamémnon que se mantém sem punição; a espera de Electra em casa da mãe Clitemenestra; o retorno de Orestes disfarçado de Filebo²¹², um jovem de Coríntio que está de passagem; o reconhecimento entre os irmãos Electra e Orestes (anagnórise) e o duplo crime de punição: o assassinato de Clitemenestra e Egisto. No entanto, a narrativa inicia-se já *in media res*, no preciso momento em que Orestes chega a Argos junto do seu companheiro pedagogo.

O início d’*As Moscas* é marcado pela seguinte descrição: «Uma praça em Argos. Uma estátua de Júpiter, deus das moscas e da morte, com os olhos revirados e o rosto manchado de

²¹¹ Argos é também o nome do cão de Ulisses, o único a reconhecê-lo vinte anos depois, mesmo estando este disfarçado de mendigo. E também Orestes entra na cidade de Argos disfarçado.

²¹² Cujo nome significa *amante da juventude*.

sangue.» (Sartre. 1965, p. 6).²¹³ Argos, a cidade onde se desencadeia toda a obra, vai ser sempre descrita com o peso da morte e do luto. Falamos da cidade dos trágicos assassinios dos Átridas: Agamémnon havia morto em sacrifício a sua filha Ifigénia antes de partir para a guerra com Tróia. No regresso vitorioso é morto por Egisto, a mando de Clitemenestra, mulher de Agamémnon e amante daquele. Restam dois filhos: Electra, feita criada da rainha, sua mãe; e Orestes, mandado matar por Egisto, mas criado furtivamente por burgueses em Atenas.²¹⁴ Este é o pano de fundo e a obra começa justamente com a chegada de Orestes à cidade, lugar que prenuncia prontamente morte e arrependimento. O luto que é o trajar de Argos, o silêncio do povo e as moscas que rondam tudo e todos; todo este cenário se mantém há quinze anos, desde a morte do rei Agamémnon. Todos os habitantes expiam o crime, num arrependimento constante. À pergunta de Orestes sobre o arrependimento de Egisto, Júpiter responde:

*Egisto? Muito me espantará. Mas que importa, se uma cidade inteira se arrepende por ele? No arrepende é o peso que conta. (Gritos horríveis no palácio.) Escutai! Para que eles jamais esqueçam os gritos de agonia do seu rei, um boieiro escolhido pela sua voz forte uiva desta maneira a cada aniversário no salão do palácio. (Sartre: 1965, p. 16).*²¹⁵

Assim, com os cantos de lamento (*Kommós*) começam as comemorações do dia dos mortos, dia que assinala o assassinato de Agamémnon e em que – acreditam – os mortos se espalham pela cidade para estar entre os seus familiares. N'As *Moscas* esta ausência perturbadora do ser-aí do Outro assume contornos extraordinários.

b) A Festa dos Mortos e o Jogo das Confissões Públicas

Em toda a obra há sinais de vergonha e de reação à mesma, na vivência do arrependimento num silêncio amedrontado. Mas talvez os mais acentuados sinais se reflitam na festa dos mortos, comemorada anualmente, no aniversário do assassinio de Agamémnon. É Electra quem explica a seu irmão esta celebração:

(...) Há na parte alta da cidade uma caverna cujo fundo nunca foi atingido pelo rapazio; dizem que comunica com os infernos e o Grande Sacerdote mandou-a tapar com uma pedra enorme. Pois bem, acreditarás no que te vou dizer? Em cada aniversário, o povo junta-se diante dessa caverna, os soldados empurram para o

²¹³ «Une place d'Argos. Une statue de Jupiter, dieu des mouches et de la mort. Yeux blancs, face barbouillée de sang.» (Sartre: 2005, p. 3).

²¹⁴ Na Oresteia, de Eurípides, Orestes é mandado para casa de um tio ainda no período de guerra.

²¹⁵ «Éghiste? J'en serai bien étonné. Mais qu'importe. Toute une ville se repent pour lui. Ça ne compte au poids, le repentir. (Cris horribles dans le palais.) Écoutez! Afin qu'ils n'oublient jamais les cris d'agonie de leur roi, un bouvier choisi pour sa voix forte hurle ainsi, à chaque anniversaire, dans la grande salle du palais.» (Sartre: 2005, p. 8).

lado a pedra que lhe tapa a entrada e, pelo que dizem, os nossos mortos, vindos do inferno, espalham-se pela cidade. Põem-lhes os talheres nas mesas, dão-lhes cadeiras e leitos, e chegam-se mais uns para os outros para lhes dar lugar ao serão. Os mortos correm tudo e todas as atenções e cuidados são para eles. Estás já a ver como são as lamentações dos vivos, não estás? “Meu mortozinho, meu mortozinho, não te quis ofender, perdoame”. Amanhã de manhã, ao cantar do galo, voltarão para debaixo da terra, a pedra será empurrada contra a entrada e tudo estará terminado até ao ano que vem. (Sartre. 1965, pp. 41-42).²¹⁶

Se a dificuldade da natureza do olhar se acentua, como vimos, pela possibilidade permanente de ser visto; n’As *Moscas* esta possibilidade assume-se como uma facticidade que envolve também os mortos, afetando por isso os próprios conceitos de espacialidade e temporalidade. Estou em modo de ser-visto por todos os que me rodeiam, vivos; mas também por todos aqueles que, já mortos, pairam por aí.²¹⁷

Há um outro costume insólito nesta cidade de Argos, palco de toda a tragédia, que podemos considerar exemplo desta afirmação: o jogo das confissões públicas. É mais uma vez Electra quem o explica ao seu irmão Orestes, ainda camuflado como um viajante chamado Filebo:

Não te comovas, Filebo; a rainha está a divertir-se com o nosso jogo nacional: o jogo das confissões públicas. Aqui cada um grita os seus pecados em frente de todos os outros; e não raramente, nos dias feriados, se vê um ou outro comerciante que, depois de ter corrido a cortina de ferro da sua loja, se arrasta de joelhos pelas ruas, a esfregar os cabelos com terra e a gritar que é um assassino, um adúltero ou um prevaricador. Mas os habitantes de Argos já começam a aborrecer-se, pois cada um conhece já de cor os crimes dos outros; os da rainha, em especial, já não divertem ninguém, visto que, por assim dizer, são crimes oficiais, quase históricos. (Sartre. 1965, p. 39).²¹⁸

c) Orestes, o Ladrão de Remorsos e de Olhares

²¹⁶ «(...) Il y a, au-dessus de la ville, une caverne dont nos jeunes gens n’ont jamais trouvé le fond, ont dit qu’elle communique avec les Enfers, le Grand Prêtre l’a fait boucher par une grosse pierre. Eh bien, le croiras-tu? À chaque anniversaire, le peuple se réunit devant cette caverne, des soldats repoussent de côté la pierre qui en bouche l’entrée, et nos morts, à ce qu’on dit, remontant des Enfers, se répandent dans la ville. On met leur couverts sur les tables, on leur offre des chaises et des lits, on se pousse un peu pour leur faire place à la veillée, ils courent partout, il n’y en a plus que pour eux. Tu devines les lamentations des vivants: “Mon petit mort, mon petit mort, je n’ai pas voulu t’offenser, pardonne-moi.” Demain matin, au chant du coq, ils rentreront sous terre, on reulera la pierre contre l’entrée de la grotte, et ce sera fini jusqu’à l’année prochaine.» (Sartre. 2005, p. 22).

²¹⁷ A conversa entre os soldados (pp. 78-82) remete-nos analogicamente para Os Dados estão Lançados.

²¹⁸ «Ne t’attendris pas, Philèbe, la reine se divertit à notre jeu national: le jeu des confessions publiques. Ici, chacun crie ses péchés à la face de tous; et il n’est pas rare, aux jours fériés, de voir quelque commerçant, après avoir baissé le rideau de fer de sa boutique, se traîner sur les genoux dans les rues, frottant ses cheveux de poussière et hurlant qu’il est un assassin, un adúltere ou un prévaricateur. Mais le gens d’Argos commencent à se blaser: chacun connaît par coeur les crimes des autres; ceux de la reine en particulier n’amusent plus personne, ce sont des crimes officiels, des crimes de fondation, pour ainsi dire.» (Sartre. 2005, p. 20).

Vale a pena debruçarmo-nos um pouco sobre Orestes, personagem principal e que nunca mostra sentir os sentimentos de medo, vergonha ou orgulho já enunciados. É ele quem afirma a sua liberdade logo no início da obra dirigindo-se ao pedagogo da seguinte forma:

(...) tu deixaste-me uma liberdade igual à desse fio que o vento arranca às teias de aranha e que flutuam a dez pés do solo; ando pelos ares e não peso mais do que um fio. Sei que é uma sorte e como tal a aprecio. (Sartre. 1965. p. 23).²¹⁹

Não nos podemos esquecer que esta obra, onde procuramos indícios da fenomenologia do olhar enunciada no *Ser e o Nada*, é uma obra que procura vincar os sentimentos de culpa e de remorso, num hino à liberdade humana.

Orestes compreende que é necessária uma ação forte para pertencer a Argos:

Escuta: supõe que chamo sobre mim todos os crimes dessa gente que está agora a tremer encafuada em salas escuras, rodeada pelos seus queridos defuntos. Supõe que queira ser apodado de “ladrão de remorsos” e que chame a mim todos os seus arrependimentos: tanto o da mulher que enganou o marido, como o do mercador que deixou morrer a mãe, como ainda o do usurário que sugou os devedores até à morte. Agora diz-me, nesse dia, quando trouxer em mim mais remorsos do que moscas há em Argos, quando estiverem comigo todos os remorsos da cidade, terei ou não adquirido foros de cidadão perante vós? (Sartre: 1965, pp. 75-76).²²⁰

Este reconhecimento de que é necessário libertar as pessoas dos crimes e pecados que continuamente expiam, amedrontados com os vivos e os mortos, com o que estes veem e julgam, faz com que Orestes mate Egisto e sua mãe, Clitemenestra, num assassinio sem culpas ou remorsos. O próprio Egisto não se debateu muito contra a morte. Cansado, há quinze anos a representar para sustentar o remorso de um povo inteiro, vestido de luto e já a acreditar na sua própria história de que os mortos deambulam pela cidade, olhando os seus vivos. Convém lembrar que, no mito original, Apolo não impõe a Orestes o matricídio, tal como é vaticinado, por exemplo (nas obras de Sófocles), a Édipo o parricídio ou a Filoctetes a partida para Tróia. Tanto na Antiguidade como no período da segunda guerra, Orestes não sofre imposições, é livre:

Isto explica que, no Kommós, o oráculo de Apolo não desempenhe qualquer papel. Um Orestes que obedecesse cegamente e sem problemas às ordens do deus não seria uma

²¹⁹ «(...) tu m’as laissé la liberté de ces fils que le vent arranche aux toiles d’araignée et qui flottent à dix pieds du sol, je ne pèse pas plus qu’un fil et je vis en l’air. Je sais que c’est une chance et je l’apprécie comme il convient.» (Sartre. 2005, p. 12).

²²⁰ «Écoute: tous ces gens qui tremblent dans des chambres sombres, entourés des leur chers défunts, suppose que j’assume tous leurs crimes. Suppose que je veuille mériter le nom de “voleur de remords” et que j’installe en moi tous leurs repentirs: ceux de la femme qui trompa son mari, ceux du marchand qui laissa mourir sa mère, ceux de l’usurier qui tondit jusqu’à la mort ses débiteurs? Dis, ce jour-là, quand je serai hanté par des remords plus nombreux que les mouches d’Argos, par tous les remords de la ville, est-ce que je n’aurai pas acquis droit de cité parmi vous?» (Sartre. 2005, p. 40).

personalidade verdadeiramente trágica. Agora que o matricídio se transforma em decisão realmente sua, Orestes converte-se em figura dramaticamente responsável. (Pulquério. 2008, p. 108).

E é justamente por essa ausência de mandamento divino que Orestes ganha, aos olhos de quem o vê, uma dimensão puramente humana, e não um instrumento divino para consumir justiça profetizadas. Orestes, matando os reis, mata com eles o seu olhar e o olhar de todos os mortos de Argos. Circunscreve, assim, este problema da relação com o outro e do olhar, delimitando-o ao mundo dos vivos.

d) Moscas e Deuses

Depois da morte de Clitemenestra e de Egisto, as moscas que desde o início da obra circulavam pela cidade de Argos, multiplicam-se agora ao redor deles.²²¹ É Electra quem explica: «São as Erínias, Orestes, as deusas do remorso.» (Sartre. 1965, p. 103).²²² É então que se refugiam no Templo de Apolo, dormindo rodeados de Erínias. É neste tempo que Orestes vai, novamente, espezinhar os remorsos, gritando a sua liberdade: «Não sou senhor nem escravo, Júpiter. Sou a minha liberdade! Mal me criaste, deixei de te pertencer.» (Sartre, 1965, p. 124),²²³ ou, um pouco adiante: «Tu és um deus e eu sou livre: estamos igualmente sós e é igual a nossa angústia.» (Sartre, 1965, p. 127).²²⁴

Diz-nos Kitto, falando na trilogia de Ésquilo, que «a trilogia não termina quando a Maldição é retirada, mas sim com uma reconciliação com as Erínias e as divindades Olímpicas, ocasionada por Atena, e não em Argos mas em Atenas, tendo a prosperidade da Ática como fator importante.» (Kitto, 1972, p. 128).

Orestes, no término da peça, diz que *a vida dos homens começa para lá do desespero* (Sartre, 1965, p. 127). Foi este o sinal dado ao longo de toda a obra, o da liberdade e luta sem remorso. Para lá do remorso, até. Esta peça tem uma forte conotação política, mas também a

²²¹ «Na verdade, ao retomar a tragédia dos Átridas, tal como Giraudou e o fizera alguns anos antes [Electre, 1937], com o propósito de escrever uma “tragédia de liberdade”, em oposição à tragédia da fatalidade dos gregos, no caso a Oresteia esquiliana, por pensar que o Fatum antigo mais não seria do que o reverso da liberdade, do mesmo passo que, numa ironia de clara intenção dessacralizadora, transforma em moscas as clássicas Euménides, o dramaturgo centra a ação ou a situação dramática no problema da liberdade enquanto elemento constitutivo do homem como ser condenado a ser livre e na intransferível e radical responsabilidade de cada ato, o que confere uma intrínseca natureza ética à existência humana e à própria filosofia sartriana.» (Teixeira. 2005, p. 54).

²²² «Ce sont les Érynnyes, Oreste, les déesses du remord» (Sartre. 2005, p. 54).

²²³ «Je ne suis ni le maître, ni l’esclave, Jupiter. Je suis ma liberté! À peine m’as tu créé que j’ai cessé de t’appartenir.» (Sartre. 2005, p. 64).

²²⁴ «Tu es un dieu et je suis libre: nous sommes pareillement seuls et notre angoisse est pareille.» (Sartre. 2005, p. 65).

Oresteia, de Ésquilo, a teria na altura.²²⁵ O mito serve, então, a vida política e social de quem o reconta, numa forma mais ou menos camuflada, mas em clamor de liberdade.²²⁶ Acontecerá novamente, com as *Troianas*, em 1965, que esconderão ecos da guerra do Vietname.

3.2) *Huis Clos* (1944)

No dia 27 de Maio de 1944 estreia, no Théâtre du Vieux-Colombier – entre Monparnasse e Saint-Germain-des Prés – a peça *Huis Clos*. Os ensaios tinham começado por alturas do Natal de 1943, tanto em casa de Simone de Beauvoir, como em casa de Camus. No momento em que escrevia a peça, Sartre queria que três amigos seus (Tania Balachova, Michel Vitold e Gaby Sylvia²²⁷) fizessem parte dela mas sem que nenhum assumisse relevância, com mais ou menos falas ou entradas em cena. Por isso, decidiu que ficariam todos em cena. Uma peça num ato só, sem mudanças de cenário e sem entradas e saídas de personagens.²²⁸ Estas três personagens serão Garcin, Inês e Estela.²²⁹ Serão mediados por uma quarta, com menor relevância, não tendo mesmo outro nome que não o de Criado. Neste contexto, Sartre decidiu situar as três personagens num inferno – demasiado alternativo às chamadas, torturas e tridentes que nos foram chegando através da tradição oral ou escrita – onde serão os carrascos uns dos outros. Isto implica não só a presença constante dos três atores ao longo da peça, mas das três personagens por toda a eternidade. As três, num mesmo espaço, com as suas diferenças e os seus hábitos. Uma peça em um só ato que representa todo o tempo. *Huis Clos* serviu de tema a um bailado, com coreografia de Maurice Béjart e música de Béla Bartok, em 1957: *Sonate à Trois*. Foi também transportado para a tela, por Jacqueline Audry

²²⁵ «Fica aos homens o reverenciar e ter medo dos seus agentes e aliados, não agora as Erínias vestidas de negro, mas as Euménides vestidas de vermelho. Continha a trilogia alguma referência à política contemporânea? Diz-se geralmente que sim e a suposição parece plausível. Cerca de três anos antes de ser representada, os poderes de Areópago, o antigo concelho dos ex-arcontes, tinham perdido importância a favor da assembleia Popular, sendo Efilates e Péricles os principais responsáveis pela reforma. Os que gostariam que Ésquilo fosse um bom Conservador argumentam que Euménides contém um protesto; os que gostariam de ver nele um Liberal argumentam que estava voltado para a função original do Tribunal: a jurisdição em casos de homicídio, o que os reformadores respeitaram escrupulosamente.» (Kitto. 1972, p. 177)

²²⁶ «La tragédie est le miroir de la Fatalité. Il ne m'a pas semblé impossible d'écrire une tragédie de la liberté, puisque le Fatum antique n'est que la liberté retournée. Oreste est libre pour le crime et par-delà le crime (...).» (Sartre. 1992, p. 267).

²²⁷ Cohen-Solal. 1995, p. 282.

²²⁸ «Quando n'écrit une pièce, il y a toujours des causes occasionnelles et des soucis profonds. La cause occasionnelle c'est que, au moment où j'ai écrit *Huis Clos*, vers 1943 et début 44, j'avais trois amis, et je voulais qu'ils jouent une pièce, une pièce de moi, sans avantager aucun d'eux. C'est-à-dire, je voulais qu'ils restent ensemble tout le temps sur la scène. Parce que je me disais, s'il y en a un qui s'en va, il pensera que les autres ont un meilleur rôle au moment où il s'en va. Je voulais donc les garder ensemble. Et je me suis dit, comment peut-on mettre ensemble trois personnes sans jamais faire sortir l'une d'elles et les garder sur la scène jusqu'au bout comme pour l'éternité. C'est là que m'est venue l'idée de les mettre en enfer et de les faire chacun le bourreau des deux autres. Telle est la cause occasionnelle.» (Sartre. 1992, pp. 281-282).

²²⁹ Usaremos no corpo de texto os nomes tal como foram traduzidos por Virgínia e Jacinto Ramos na edição portuguesa que escolhemos trabalhar, apesar de termos em conta as nuances que esses nomes próprios sofreram na tradução.

em 1954 e por Tad Danielewski em 1962. Passemos à exploração da peça num formato mais detalhado.

a) A Chegada

Huis Clos é uma peça com ambiente e diálogo de herança expressionista. Numa outra realidade, o espaço, o ser humano e a sua natureza são explorados ao pormenor. Na primeira cena, apenas o Criado e Garcin: chegam a um salão estilo Segundo Império. Depois da surpresa de ter chegado ao seu destino, Garcin inicia uma conversa acerca do estilo e da decoração do espaço. Descobre que outros quartos serão diferentes, vê um bronze de Ferdinand Barbedienne sobre a chaminé. E começa a questionar o Criado acerca dos instrumentos de tortura, que este repudia indignado. Só então, depois, a pergunta mais casual, do regresso à sua dignidade: porque lhe levaram a escova de dentes. Nem espelhos nem janelas, em todo o espaço. Nada frágil. Não há uma cama. Garcin não quer ser apanhado desprevenido, quer encarar a situação de frente. Faz as perguntas e dá logo de seguida as respostas. «Dormir para quê, se não se tem sono? Perfeito. Espere! Porque é que é tão doloroso? Já sei: é a vida sem paragem». (Sartre, 2013), p. 11).²³⁰ E o leitor que iniciou a obra, ou o espectador que foi assistir à peça sem saber o seu contexto, o seu espaço, tira neste momento as suas dúvidas quanto à realidade representada. Mais tarde será corroborado com todas as certezas. Mas esta falta de sono transtorna um pouco Garcin: o pestanejar que nota faltar ao Criado, de pálpebras atrofiadas. O pestanejar que é a paragem, a pausa que durante segundos aniquila o mundo.²³¹ Garcin chega até a usar a expressão *viver de olhos abertos*, sobre a qual o Criado ironiza. A consciência está tomada: é então necessário passar toda a eternidade sem fechar os olhos. A descrição continua: as luzes sempre acesas. Fora dessa divisão um corredor com outros quartos. Depois disso outros andares, mais corredores, mais quartos, e para lá disso nada mais. Lá dentro uma campainha caprichosa, que só toca quando lhe apraz. E uma faca de papel que de nada serve pois não existe ali um único livro.

b) O Tempo da Companhia ou a Companhia do Tempo

A primeira a chegar, acompanhada pelo Criado, é Inês. Inês não faz uma única pergunta ao Criado, mas assim que fica sozinha com Garcin toma-o a ele por carrasco. Desfeito o *engano*, feitas as apresentações, Garcin aconselha-a a manterem a delicadeza um com o outro, assumindo que isso será a melhor defesa para ambos. Em breve chega Estela, criticando logo os sofás, as suas cores, o pouco ajuste com o seu vestido azul. Só depois as apresentações. O

²³⁰ «Pourquoi dormir si ont n'a pas sommeil? Parfait. Attendez. Attendez: pourquoi est-ce pénible? Pourquoi est-ce forcément pénible? J'y suis: c'est la vie sans coupture.» (Sartre. 2005, p. 93).

²³¹ «Un petit éclair noir, un rideau qui tombe et qui se relève: la coupure est faite. L'oeil s'humecte, le monde s'anéantit. Vous ne pouvez pas savoir combien c'était rafraîchissant.» (Sartre. 2005, p. 93).

Criado assegura que não virá mais ninguém: serão só os três, enquanto o tempo durar. É na cena seguinte que cada um refere rapidamente a forma como morreu: Estela com pneumonia, Inês com gás e Garcin com doze balas no corpo, assumindo de imediato que não é um *morto de boa companhia* (Sartre. 2013, p. 19). Estela, chocada, propõe que se tratem por *ausentes*, ao invés de mortos.

E pouco depois começa a pergunta que se impõe: porque os reuniram a eles três no mesmo espaço? A pergunta vem de Estela, Garcin responde pacificamente que foi um acaso, que arrumam as pessoas onde conseguem, pela ordem de entrada. Inês ri-se e afirma com certeza que eles não deixam nada ao acaso.²³² É justamente Inês a personagem que conserva maior consciência da situação ao longo de toda a obra. É ela quem mais tarde vai ter a coragem de os fazer parar de representar a sua condição de vítimas:

Inês: (...) Para quem estamos nós a representar esta peça? Estamos sozinhos, entre nós.

Estela (insolente): Entre nós?

Inês: Entre assassinos. Estamos no inferno, minha filha. Eles nunca se enganam, nem nunca mandam as pessoas para o inferno sem motivo.

Estela: Cale-se!

Inês: No inferno! Condenados! Condenados! (Sartre. 2013, p. 24).²³³

E se já tudo nos dava a entender o enquadramento, daqui em diante não restam mais dúvidas.

c) Os Carrascos

É também Inês quem revela, afinal de contas, o propósito de estarem ali reunidos. Porquê eles? Porque não a solidão, ou a companhia de outros *ausentes*? Inês começa por resumir a situação presente, para chegar à conclusão prevista: estão no inferno mas não há tortura física. E não chegará mais ninguém, ficando apenas eles por toda a eternidade. Falta, portanto, o carrasco. Numa economia de pessoal, são os próprios clientes que fazem o

²³² «Estelle: (...) Mais nous, nous, pourquoi nous a-t-on réunis?

Garcin: Eh bien, c'est le hasard. Ils casent les gens où ils peuvent, dans l'ordre de leur arrivé. (À Inès:) Pourquoi riez-vous?

Inès: Parce que vous m'amusez avec votre hasard. Avez-vous tellement besoin de vous rassurer? Ils ne laissent rien au hasard.» (Sartre. 2005, p. 101).

²³³ «Inès: (...) Pour qui jouez-vous la comédie? Nous sommes entre nous.

Estelle, avec insolence: Entre nous?

Inès: Entre assassins. Nous sommes en Enfer, ma petite, il n'y a jamais d'erreur et on ne danne jamais les gens pour rien.

Estelle: Taisez-vous.

Inès: En Enfer! Damnés! Damnés!» (Sartre. 2005, p. 103).

serviço: cada um será o carrasco dos outros dois.²³⁴ Depois desta revelação é altura de chegarem a um acordo, uma espécie de contrato para que a fatalidade não se consume: ficarem calados, sem interferirem uns com os outros, olhando apenas para dentro de si mesmos. No entanto, é no inferno que estão. O acordo, claramente, não se demora a ruir. A tonta e vaidosa Estela anseia por um espelho, Inês solicita oferece-lhe os seus olhos, para que nela se veja refletida.

*Estela: (...) Intimida-me. Estava tão familiarizada com a minha imagem no espelho. Conhecia-a tão bem... Vou sorrir: o meu sorriso irá até ao fundo das suas pupilas e Deus sabe o que lhe acontecerá. (Sartre. 2013, p. 28).*²³⁵

Inês, que se propõe ser o espelho de Estela, acaba por perceber que será essa a sua debilidade: a vaidade. E descobre-lhe manchas imaginárias. E atormenta-a, num jogo onde ora a ajuda a maquilhar-se ora troça dela. Mas Estela também anseia a atenção de Garcin, fazendo de tudo para o trazer de volta do seu entorpecimento. Mas ele relembra-lhes o acordo e insiste em que se esqueçam da presença uns dos outros. Ao que Inês responde bruscamente, dando conta da impossibilidade de tal:

*Inês: Ah! Esquecer! Que infantilidade! Sinto a vossa presença até aos ossos. O vosso silêncio grita-me aos ouvidos. Podem coser a boca, podem cortar a língua, que nada vos impedirá de existir. Param o vosso pensamento? Eu ouço-o, ele faz tiquetaque, como um despertador, e sei que também ouvem o meu. Podem enroscar-se nos vossos sofás, mas estarão em toda a parte, os sons chegam-me deturpados porque vocês os ouviram de passagem. Roubaram-me até a minha cara, vocês conhecem-na e eu não a conheço. (...) Quero escolher o meu inferno, quero olhar com os meus olhos e lutar de cara descoberta. (Sartre. 2013, pp. 29-30).*²³⁶

Podemos afirmar que é neste momento que realmente o inferno começa, dentro daquelas quatro paredes. Não só a consciência plenamente fixada de toda a eternidade com a presença dos outros, mas também, talvez acima de tudo, essa consciência de que os outros tomam sobre cada um dos outros um lugar de vantagem. E é justamente neste momento que

²³⁴ «Inês: (...) Il n'y a pas de torture physique, n'est-ce pas? Et, cependant, nous sommes en Enfer. Et personne ne doit venir. Personne. Nous resterons jusqu'au bout seuls ensemble. C'est bien ça? En somme, il y a quelqu'un qui manque ici: c'est le bourreau.

Garcin, à mi-voix: J'ele sais bien.

Inês: Et bien, ils ont réalisé une économie de personnel. Voilà tour. Ceo nt les clients qui font le servisse eux-mêmes, comme dans les restaurants coopératifs.

Estela: Qu'est-ce que vous voulez dire?

Inês: Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres.» (Sartre. 2005, p, 104).

²³⁵ «Estelle: (...) Vous m'intimidez. Mon image dans les glaces était apprivoisée. Je la connaissais si bien... Je vais sourire: mon sourire ira au fond de vos prunelles et Dieu sait ce qu'il va devenir.» (Sartre. 2005, p. 107).

²³⁶ «Inês: Ah! Oublier. Qel enfantillage! Je vous sens jusque dans mes os. Votre silence me crie dans les oreilles. Vous pouvez vous clouer la bouche, vous pouvez vous couper la langue, est-ce que vous empêcherez d'exister? Arrêtez-vous votre pensée? Je l'entends, elle fait tic tac, comme un réveil et je sais que vous entendez la mienne. Vous avez beau vous rencoigner sur votre canapé, vous êtes partout, les sons m'arrivent souillés parce que vous les avez entendus au passage. Vous m'avez volé jusqu'à mon visage: vous le connaissez et j'ene le connais pas. (...) Je veux choisir mon enfer, je veux vous regarder de tous mes yeux et lutter à visage découvert.» (Sartre. 2005, pp. 108-109).

começam a deixar cair o véu. Garcin exige saber com quem terá de lidar por toda a eternidade. E as razões para estarem ali, no inferno, começam a ser desvendadas. Com alguma dificuldade, porém. Não entanto, não são os seus crimes que têm relevância nesta peça. Depois das confissões estão, finalmente, *nus como vermes*.²³⁷ O inferno está revelado na sua totalidade, assim, como eles, com todos os seus *diabos*.

d) O Inferno são os Outros

É a partir deste ponto que se atormentam mutuamente. Avalia-se também a covardia ou não de Garcin, que se debate com esse temor: o de não passar de um cobarde que traiu, torturou a mulher e, para ele pior que tudo o resto, desertou. Procura em Estela a confiança já perdida, mas o jogo adensa-se e ficamos num cenário de acusações, conquistas, ciúmes, atenções divididas, ameaças. A dada altura, Garcin bate na porta, gritando para que a abram: *prefere todas as formas de tortura «a este sofrimento moral, a este fantasma de sofrimento, que paira, que acaricia e nunca faz suficientemente mal»* (Sartre. 2013).²³⁸ A questão é que a porta abre. E Garcin estaca, sem sair, a pensar ainda na possibilidade de salvação que só poderá vir de Inês, que o odeia. Caso ela venha a acreditar nele, será salvo. É esta a lógica de Garcin, que pouco depois justifica que morreu demasiado cedo, sem tempo para realizar todos os seus atos. Inês, mais uma vez a fria Inês, virá com resposta pronta:

Inês: Morre-se sempre demasiado cedo – ou demasiado tarde. E no entanto a vida lá está, terminada, o traço marcado, é preciso fazer a conta de somar. Tu és só a tua vida. (Sartre. 2013, p. 51).²³⁹

Inês foi, ao longo de toda a trama, a personagem da consciência, enquanto Estela mostrou sempre a futilidade do mundo terreno mas Garcin, que no início da peça assumia um papel apaziguador, compreensivo e de acalmia, é agora quem está mais desesperado. É dele que sairão as palavras que ficarão célebres não só nesta obra como em toda a obra sartriana:

Garcin: (...) O bronze está aqui, contemplo-o e compreendo que estou no inferno. Disse-vos que estava tudo previsto. Eles tinham previsto que eu estaria diante desta chaminé, apertando este bronze nas mãos. Tendo sobre mim todos esses olhares. Todos esses olhares que me devoram... (Volta-se bruscamente.) Ah! São apenas duas? Pensava que eram muito mais. (Ri.) Então o inferno é isto. Nunca julgaria... Lembrem-se: o enxofre, a fogueira, as grelhas... Ah, que brincadeira. não são precisas grelhas: o inferno são os Outros. (Sartre. 2013, p. 53).²⁴⁰

²³⁷ «Garcin: (...) Regardez-moi: nous sommes nus. Nus jusqu'aux os et je vous connais jusqu'au coeur. C'est un lien (...).» (Sartre. 2005, p. 115).

²³⁸ «(...) que cette souffrance de tête, ce fantôme de souffrance, qui frôle, qui caresse et qui ne fait jamais assez mal.» (Sartre. 2005, p. 124).

²³⁹ «Inès: On meurt toujours trop tôt – ou trop tard. Et cependant la vie est là, terminée; le traite st tiré, il faut faire la somme. Tu n'es rien d'autre que ta vie.» (Sartre. 2005, p. 126).

²⁴⁰ «Garcin: (...) Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en Enfer. Je vous dis que tout était prévu. Ils avaient prévu que je me tiendrais devant cette cheminée, pressant ma main sur ce

Perante isto, resta-nos debruçar sobre esta célebre expressão, a de que o inferno são os outros. Sartre diz-nos, no seu *Teatro de Situações*, que a sentença foi sempre mal compreendida.²⁴¹ Não é a relação com o outro que é sempre infernal, mas o conhecimento de nós mesmos que esbarra sempre num outro que regula e normatiza esse mesmo conhecimento. Conhecemo-nos, avaliamo-nos, com o que os outros, ao nosso redor, nos fornecem para tal. É esta a angústia de Garcin, Estela e Inês, submetidos, cada um deles, às avaliações contínuas dos restantes.

Por outro lado, importa fazer uma ressalva: estes três personagens que fazem parte do mundo dos mortos, não estabelecem uma desvinculação entre eles e nós. Pelo contrário, há uma identificação proposta, um *apontar de dedo* à nossa consciência, para fazer o percurso inverso: eles não devem ser semelhantes a nós, nós temos de procurar ser diferentes deles.²⁴² Aqui, a temática do julgamento do outro sobre mim acentua-se, proporcionando por isso todo um inferno.

3.3) *Morts sans Sepulture* (1947)

Esta obra, que Sartre afirma não ser uma peça sobre a Resistência francesa mas sim sobre as reações perante situações limite²⁴³, foi colocada em cena pela primeira vez no dia 8 de novembro de 1946, no mesmo período que *La Putain Respecteuse*. No entanto, a peça desenrola-se em dois cenários diferentes: por um lado um sótão, com todos os objetos antigos a que lhe associamos, por outro uma sala de aulas, no andar inferior, que é descrita no início da peça apenas desta forma: «Uma sala de aulas com um retrato de Pétain suspenso na

bronze, avec tous ces regards sur moi. Tous ces regards qui me mangent... (*Il se retourne brusquement.*) Ha! Vous n'êtes que deux? Je vous croyais beaucoup plus nombreuses. (*Il ri.*) Alors, c'est ça l'Enfer. Je n'aurais jamais cru... Vous vous rappelez: le souffre, le bûcher, le gril... Ah! Quelle plaisanterie. pas besoin de gril, l'Enfer c'est les Autres.» (Sartre. 2005, pp. 127-128).

²⁴¹ «Mais "l'enfer, c'est les autres" a été toujours mal compris. On a cru que je voulais dire par là que nos rapports avec les autres étaient toujours empoisonnés, que c'étaient toujours des rapports infernaux. Or, c'est tout autre chose que je veux dire. Je veux dire que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donnés de nous juger.» (Sartre. 1992, p. 282.)

²⁴² «(...) ces gens ne sont pas semblables à nous. Les trois personnes que vous entendrez dans *Huis Clos* ne nous ressemblent pas en ceci que nous sommes vivants et qu'ils sont morts. Bien entendu, ici "morts" symbolise quelque chose. Ce que j'ai voulu indiquer, c'est précisément que beaucoup de gens sont encroûtés dans un série d'habitudes, de coutumes, qu'ils ont sur eux des jugements dont ils souffrent mais qu'ils ne cherchent même pas à changer. Et que ces gens-là sont comme morts.» (Sartre. 1992, p. 283).

²⁴³ «Ce n'est pas une pièce sur la Résistance. Ce qui m'intéresse, ce sont les situations limites, et les réactions de ceux qui s'y trouvent placés. J'ai pensé à un moment à situer ma pièce pendant la guerre d'Espagne. Elle pourrait aussi bien se passer en Chine.» (Sartre. 1992, p. 285).

parede.» (Sartre. 1974, p. 9).²⁴⁴ Ainda que não fosse esse o seu interesse fundamental, não há, ao longo de toda a peça, algo que nos afaste do regime de Vichy, de Phillipe Pétain e de toda a resistência perante a colaboração com o nazismo. O que interessa a Sartre é, acima de tudo, a intimidade que se desdobra não só entre as vítimas, que sofrem torturas e são interrogadas, mas também a intimidade entre estas e os seus carrascos, numa situação totalmente desenquadrada do quotidiano e, por isso, levada a um extremo de vida e de valores.²⁴⁵

A situação é a seguinte: um grupo do partido da Resistência fez um ataque a uma população que não correu como o previsto. Os alemães foram prevenidos e acabaram por morrer cerca de trezentas pessoas, sem justificação. A imagem e os gritos de uma menina de treze anos na quinta já em chamas é uma imagem que prevalece entre esses partidários que foram apanhados pelos alemães e aguardam agora, algemados no sótão, pelo interrogatório. É este o pano de fundo para toda a narrativa.

a) A Espera e o Julgamento Pessoal

Tudo começa no sótão, com a diversidade de cinco personagens, todas elas algemadas: Henri, que dorme; Canoris, Sorbie e Lucie, todos eles sentados (numa arca, num mocho e num fogão, respetivamente), enquanto François caminha nervoso de um lado para o outro. É este último que não aguenta o silêncio e provoca o diálogo. Fala-se da povoação, da menina de treze anos a gritar no meio das chamas, mas sobretudo da culpa e do silêncio. François acusa as ordens superiores, que os enviaram numa missão à partida falhada, vinca a sua inocência e sublinha-a pelos seus meros quinze anos. Lucie, sua irmã, tenta tranquilizá-lo, limpa-lhe o suor, tem para com ele gestos de carinho e lembra-o de Jean, o chefe do partido que não foi apanhado e segue em direção a Grenoble.

Mais tarde falam sobre o interrogatório que os espera no andar inferior. O medo da tortura, mas acima de tudo o desconhecimento das suas atitudes no momento. Aguentarão em silêncio, ou pelo contrário haverá gritos, acusações, mentiras, cobardias? Canoris já havia tido um interrogatório assim na Grécia e conta a sua experiência. Sorbier inunda-o com perguntas e acaba por confessar que é de si próprio que tem medo, não dos milicianos. Lucie acaba por pedir-lhes silêncio, François está demasiado nervoso, de nada vale viver duas vezes esse tormento. François admite que se houver alguma coisa que possa falar falará, afirma que nada tem de herói, que não sabia o que o esperava.

É quando Henri acorda que o diálogo adquire outro ângulo: a culpa. Henri sente-se culpado

²⁴⁴ «Une salle de classe avec, accroché au mur, un portrait de Pétain.» (Sartre. 2005, p. 146).

²⁴⁵ «J'ai choisi pour cadre une aventure en particulier cette espèce d'intimité qui finit par naître entre le bourreau et sa victime, et qui dépasse le conflit de principes.» (Sartre. 1992, pp. 285-286).

pela morte de todos naquela aldeia. Canoris desvaloriza isso: assume que a culpa de Henri é falta de modéstia:

*Afliges-te porque não és modesto. Por mim, penso que já morremos há bastante tempo: precisamente no momento em que deixámos de ser úteis. Agora resta-nos um bocadinho de vida póstuma, algumas horas para entreter. (...) Descansa: nós já não contamos, somos mortos sem importância. (Pausa) É a primeira vez que me reconheço o direito de descansar. (Sartre. 1974, p. 38).*²⁴⁶

É este, para nós, o centro de toda a peça: perante esta situação em que todos aguardam o interrogatório que reveste a tortura e, com alguma probabilidade, a própria morte, é aqui que cada personagem assume uma consciência original perante a situação. Os dois andares podem aqui assumir um contexto simbólico: o andar de baixo, onde ainda pulsa vida e se fazem os interrogatórios, e o sótão, ali em cima, onde apenas aproveitam um pouco de *vida póstuma*. Mais tarde saberemos que há ainda um andar inferior, onde estão os instrumentos de tortura. Como o inferno, a terra e o céu, metaforicamente. Para Canoris, é tempo de descanso; para Henri, que ironicamente estava adormecido no início da peça, é tempo de se reencontrar nesse tempo de *vida de sobra*, para se ocupar de si mesmo. E quando Canoris se desculpa com a causa, a resistência, Henri responde determinado que se viveu para a causa não é por ela que morre. A causa não necessitava que aquela povoação fosse atacada:

*A causa nunca dá ordens, nunca diz nada: somos nós que decidimos das suas necessidades. Não falemos na causa. (...) Tentámos justificar a nossa vida e falhámos. Agora vamos morrer e seremos uns mortos sem justificação. (Sartre. 1974, pp. 39-40).*²⁴⁷

A otimista e apaixonada Lucie lembra-os de Jean, o chefe, que não os abandonará. Quando o miliciano abre a porta do sótão e chama Sorbier, este pergunta a si próprio se é desta que se vai conhecer. Este desce e no sótão a conversa continua, por cima dos seus gritos. François continua em crise, nervoso, a suar e a tremer. É o medo personificado. E a porta do sótão abre-se mais uma vez, mas desta vez não levam nenhum deles para ser torturado. Empurram Jean para o meio deles, sem algemas. Não sabem da sua identidade e está ali provisoriamente.

²⁴⁶ «Tu te fais du mal parce que tu n'est pas modeste. Moi, je crois qu'il y a beau temps que nous sommes morts: au moment précis où nous avons cessé d'être utiles. À présent il nous reste un petit morceau de vie posthume, quelques heures à tuer. (...) Repose-toi: nous ne comptons plus, nous sommes des morts sans importance. (Un temps.) C'est la première fois que je me reconnais le droit de me reposer.» (Sartre. 2005, p. 156).

²⁴⁷ «La cause ne donne jamais d'ordre, elle ne dit jamais rien; c'est nous qui décidons de ses besoins. Ne parlons pas de la cause. (...) Nous avons essayé de justifier notre vie et nous avons manqué notre coup. À présent nous allons mourir et nous ferons des morts injustifiables.» (Sartre. 2005, p. 157).

b) O Silêncio que Torce os Ossos

Sorbier regressa ao sótão e afirma que finalmente se conhece: perguntaram-lhe pelo paradeiro de Jean e, caso soubesse, tem agora a certeza que lhes diria. Só depois repara que Jean já faz parte do grupo. No entanto, a sua alegria é maior: agora já tem algo a esconder, e já sabe aquilo que é verdadeiramente. Canoris, no entanto, tem outra interpretação desta humanidade conhecida agora verdadeiramente:

Verdadeiramente? Por que serás tu mais verdadeiro hoje quando te batem, do que ontem, quando deixaste de beber para dares a tua parte a Lucie? Não somos feitos para viver em situações-limite. Até nos vales existem caminhos. (Sartre. 1974, p. 55).²⁴⁸

Aqui, a própria tradução de Francisco da Conceição nos traz ao conceito de situação-limite, enquanto no original a personagem Canoris fala em viver no limite de nós mesmos. O que no fundo quer dizer justamente o mesmo, mas nos transporta para a preocupação nevrálgica de Sartre com esta peça: a ação do homem e a sua consciência de si perante as situações-limite.

E é justamente Canoris, o grego, a personagem que parece manter sempre o equilíbrio, quem desce de seguida com os milicianos. Jean acusa-se a si mesmo: é por sua causa, por causa do seu paradeiro que Canoris irá sofrer. Quando Canoris regressar, como poderá ele suportar o seu olhar? Lucie tenta acalmá-lo, lembra-o do seu amor por ele, mas François assume que o odeia e que não está disposto a ser torturado por ele. Reafirma que não é herói. Neste momento Jean propõe-se entregar-se, mas Henri, preocupado com a causa, não o permite: é missão de Jean prevenir os companheiros de que a aldeia não foi ocupada. O pano cai com os milicianos a entregar Canoris, e Sorbier constata que este não gritou.

É tempo de ver o que se passa no andar de baixo: a sala de aulas com os bancos e as carteiras, um mapa de França e o retrato de Pétain, descrito ainda antes de se dar início à peça. O quadro preto, a janela, um rádio. Clochet, Pellerin e Landrieu, os torturadores dos prisioneiros do sótão, mantêm uma conversa trivial: se jantam ou continuam o trabalho, se mantêm ou não a música ligada. Também há conflito entre eles. Mais tarde entrará um miliciano com Henri, para este ser interrogado também. É a primeira vez que temos noção da tortura de que só os gritos ouvidos no sótão davam ideia. Amarram-lhe os braços à cadeira, enfiam paus nas cordas e começam a torcer. Henri não fala e acaba por ser levado para o piso inferior, onde estão os instrumentos de tortura. Voltará depois de muitos gritos, porém sem ter dito uma palavra. Quando levam Henri um dos interrogadores, Landrieu, parece cair em si: «Pellerin? Que farias tu se te arrancassem as unhas?» (Sartre. 1974, p. 85).²⁴⁹ Pellerin não reflete, apenas assume que a eles essas coisas não acontecem.

²⁴⁸ «Pour de vrai? Pourquoi serais-tu plus vrai aujourd'hui, quand ils te frappent, que hier quand tu refusais de boire pour donné ta parte à Lucie? Nous ne sommes pas faits pour vivre toujours aux limites de nous-mêmes. Dans les vallées aussi il y a des chemins.» (Sartre. 2005, p. 162).

²⁴⁹ «Pellerin! Qu'est-ce que tu ferais si on t'arrachait les ongles?» (Sartre. 2005, p. 173).

Seria altura de irem buscar Lucie, mas decidem voltar a interrogar Sorbier, que todos assumem que é um covarde, inclusive o próprio. No sótão ele tinha já admitido que se soubesse, quando foi chamado, do paradeiro de Jean o denunciaria sem pesar. Desce e assume de imediato a sua cobardia. E quando o leitor ou espectador espera que ele diga a verdade e denuncie o companheiro, ele salta para o parapeito da janela aberta. Grita para os companheiros no sótão ouvirem, assegura-lhes que não falou. Deseja as boas noites e salta. Cai assim o pano do segundo quadro.

c) Perder ou Ganhar

Voltamos ao sótão, agora sem Lucie. A conversa é, incrivelmente, bem disposta e é o próprio Jean que lhes pede que não se riam, que eles o intimidam, que não percebe como podem estar alegres. Repararam depois que já há duas horas que levaram Lucie, que com as mulheres demoram mais, usando-as e divertindo-se com elas. Empoleiram-se sobre um fogão para confirmar que Sorbier ainda está na rua, com o crânio esmagado, possivelmente ficando ali até apodrecer. François, o jovem François, se desde o início da peça estava nervoso fica ainda mais abalado. Jean também está nervoso: imagina Lucie no andar inferior. Henri confessa-lhe que também ele a ama e que este sofrimento apenas os aproxima a eles, aos que estão a ser interrogados, não a Jean. Já antes tinha falado nisso: ganhar é tudo o que importa. Estão ali duas equipas: as que querem fazer falar e as que querem calar.²⁵⁰ E Jean não faz parte de nenhuma delas. Apesar de Jean estar convicto de que Lucie não falará por amor a si, que lhe prometera que quando regressasse não haveria senão amor nos seus olhos, Henri assegura-lhe que não, é apenas para ganhar. E como se ouvem passos a chegar, aconselha-o a procurar ele mesmo esse amor nos olhos dela.

Lucie regressa hirta, sem prestar atenção a nenhum deles. Pede a François o sobretudo de Sorbier, que ficara ali, embora admita que não tem frio. Não permite que ninguém lhe toque. Confrontada por Jean confessa que nuna mais será doce, que não sente amor, que não sente absolutamente nada. E quando os passos se voltam a ouvir, lá fora, François sabe que é a sua vez. Grita. Mas os passos voltam a afastar-se. E ele confessa que não sabe se conseguirá não falar, vendo-a de blusa rasgada e sabendo que eles a tiveram nos braços. Lucie, a doce Lucie, ganha nova determinação e fala com violência:

Eles não me tocaram. Ninguém me tocou. Eu era de pedra e não senti as mãos deles. Olhei-os no rosto e pensei: não acontece nada. (Com paixão.) E não aconteceu. Por fim, já lhes causava medo. (Pausa.) François, se tu falas então eles ganharão a partida. Dirão com os seus botões: "Acabámos por tê-los na mão!". Sorrirão das suas

²⁵⁰ «Henri: Gagnez. Il y a deux équipes: l'une qui veut faire parler l'autre. (Il ri.) C'est idiot. Mais c'est tout ce qui nous reste. Si nous parlons, nous avons tout perdu. Ils ont marqué des points parce que j'ai crié, mais dans l'ensemble nous ne sommes pas mal placés.» (Sartre. 2005, p. 178).

recordações comentando: "Com a garota divertimo-nos à grande." É preciso enchê-los de vergonha. (...) (Sartre. 1974, p. 108).²⁵¹

Trata-se então de ganhar a partida. Jean ressent-se: todos estão seguros de si mesmos, naquelas condições de violência, de limite. Será suficiente o sofrimento do corpo para ter a consciência tranquila? Ele sente-se o mais infeliz, no meio de todos, sente-se culpado, sabe que sofrem por ele e que ele escapará. François não admite esta confissão de infelicidade. Sobressalta-se, grita, está em agonia. E afirma que lhe restituirá a alegria, denunciando-o. A vergonha passará se houver vida.

Henri e Canoris dão mostras de estar dispostos a tudo para que ele não fale. E quando Henri faz menção de o agarrar e o estrangular, enquanto Jean se opõe é Lucie quem lhes permite por termo à vida do seu irmão. Um dia a mais ou a menos, já nenhuma diferença faz. Desde que não fale, desde que todos ganhem. Canoris é o mais pragmático de todos: «Nada interessa entre estas quatro paredes. Ele tinha de morrer: é tudo.» (Sartre. 1974, p. 120).²⁵² Nesta altura, já sem François nem Sorbier, restam Lucie, Canoris e Henri. Jean permanece no meio deles mas já não faz parte do grupo. Não sente o que eles sentiram, não percebe que já só se trata desse jogo de ganhar fazendo os seus carrascos sentirem vergonha de si mesmos. O próprio Jean compreende que a dor e o silêncio lhes deu união, e que ele não poderá voltar a juntar-se a eles. Antes de se afastar para um canto do sótão, para que se esqueçam da sua existência, dá-lhes, porém, a ideia de despistarem os interrogadores, com a revelação de um esconderijo onde estará um cadáver com os seus documentos.²⁵³ Pouco depois dessa ideia um miliciano vai buscar Jean. Todos percebem que o vão libertar. A união deles é agora plena. Sentem a vergonha uns dos outros, por terem aguentado calados, ou por terem gritado, ou pela morte de François, ou pelo corpo de Lucie.

d) A Chuva a Lembrar Vida

Só no dia seguinte os interrogadores dão conta da morte de François, já frio e com marcas de

²⁵¹ «Il's ne m'ont pas touché. Personne ne m'a touché. J'étais de pierre et je n'ai pas senti leurs mains. Je les regardais de face et je pensais: il ne se passe rien. (Avec poison.) Il ne s'est rien passé. À la fin je leur faisais peur. (Un temps.) François, si tu parles, ils m'auront violée pour de bon. ils diront: "Nous avons fini par les avoir!" Ils sourriront à leurs souvenirs. Ils diront: "Avec la môme on a bien rigolé." Il faut leur faire honte (...). (Sartre. 2005, p. 180).

²⁵² «Rien ne compte entre ces quatre murs. Il fallait qu'il meure: c'est tout.» (Sartre. 2005, p. 184).

²⁵³ «Jean: Tu as raison, je ne peux pas vous rejoindre: vous êtes ensemble et je suis seul. Je ne bougerais plus, je ne vous parlerai plus, j'irai me cacher dans l'ombre et vous oublierez que j'existe. Je suppose que c'est mon lot dans cette histoire et que je dois l'accepter comme vous acceptez le vôtre. (Un temps.) Tout à l'heur une idée m'est venue: Pierre a été tué près de la grotte de Servaz où nous avions des armes. S'ils me lâchent, j'irai chercher son corps, je mettrai quelques papiers dans sa veste et je le trainerai dans la grotte. Comptez quatre heures après l'interrogatoire, révélez-leur cette cachette. Ils y trouveront Pierre et croiront que c'est moi.» (Sartre. 2005, p. 187).

dedos no pescoço. Nesse momento, Landrieu, o chefe, olha para o quadro de Pétain pendurado na parede e dirige-se-lhe:

*Bem vês isto, bem vês, mas lavas daí as tuas mãos. Sacrificas-te, dás-te à França, mas quanto aos pequenos pormenores estás-te nas tintas. Tu entraste na história. Mas nós, nós vivemos na merda. Porcaria. (Atira-lhe o copo de vinho à cara.) (Sartre. 1974, p. 142).*²⁵⁴

Já antes tinha sido Landrieu a questionar-se o que fariam eles na situação dos interrogados. E será ele, também, aquele que promete que, caso eles falem e denunciem o paradeiro do seu chefe, lhes salvará a vida, apesar dos seus colegas se oporem. Como poderão suportar que eles vivam e tragam consigo, o resto da vida, as memórias deles e do que lhes infligiram? Mas Landrieu mantém a palavra: a vida deles dependerá das informações que lhes derem.

Nos quinze minutos que lhes são dados para decidirem o seu futuro, Canoris é da opinião que deve revelar a falsa pista que Jean lhes falara, e assim poderem salvar-se. Discutem enquanto comentam o tempo, lá fora: parece que vai chover. A possibilidade de vida e a possibilidade de chuva na mesma precipitação. Quinze minutos para decidir tudo. Henri quer morrer porque só assim a morte que infligiu ao pequeno François fica justificada. Aliás, ele atormenta-se pois acredita que o matou por orgulho. Canoris determinado assegura-lhe que se decidir morrer já a sua sentença fica ditada: foi realmente por orgulho que matou François. Mas e se decidir pela vida: «Canoris: Então nada ficou definitivo: é sobre a tua vida inteira que julgaremos cada um dos teus actos. (...)» (Sartre. 1974, p. 156).²⁵⁵ Henri coloca a decisão de todos sobre Lucie. E ela decide que não falará nada, nem mesmo uma pista falsa. É preciso morrer: «Tomei todo o mal sobre os meus ombros. É necessário que me suprimam assim como a este mal que trago comigo.» (Sartre. 1974, p. 158).²⁵⁶ E não importa que seja uma pista falsa que lhes seja dada, pois haverá o mesmo brilho de triunfo nos seus olhos. Eles ganharão.

E no meio desta discussão finalmente a chuva começa a cair. Lucie ganha nova vivacidade, vai à janela e afirma como já não se lembrava de nada, julgando que só o sol existia. Esta mudança atmosférica gera a grande mudança em Lucie. Perde a aspereza que carregava, começa a tremer e a por em causa a decisão de morrer. A decisão é tomada, com a ajuda da chuva a molhar a terra, em sinal de recomeço. E os quinze minutos passaram.

Dada a falsa pista, os milicianos fazem sair os prisioneiros e um dos interrogadores, Clochet, sai com eles, voltando pouco depois. Comentam triunfalmente que os apanharam, que lhes

²⁵⁴ «Tu vois ça, tu vois ça mais tu t'en laves les mains. Tu te sacrifies; tu te donnes à la France, les petits détails tu t'en fous. Tu es entré dans l'histoire, toi. Et nous, nous sommes dans la merde. Saloperie! (Il lui jette son verre de vin à la figure.)» (Sartre. 2005, p. 192).

²⁵⁵ «Canoris: Alors rien n'est arrêté: c'est sur ta vie entière qu'on jugera chacun de tes actes. (...)» (Sartre. 2005, p. 197).

²⁵⁶ «J'ai pris tout le mal sur moi; il faut qu'on me supprime et tout ce mal avec.» (Sartre. 2005, p. 197).

tinham tirado a arrogância de há pouco. Landrieu vai reafirmar que lhes poupará a vida quando se ouve um tiro. Clochet esconde o riso com as mãos, perante o olhar dos outros. Sim, fora ele a dar a ordem, achara mais humano. E de seguida ouvem-se mais dois tiros. Dali em diante, só eles terão a memória do que se passou ali. Em 1960, Sartre fala desta peça com maior distanciamento mas também com grandes críticas à sua obra:

É uma peça perdida. (...) Eu encenava pessoas cujo destino estava claramente perdido. Há duas possibilidades para o teatro: o sofrimento e a fuga. As cartas já estavam na mesa. é uma peça muito sombria, sem surpresas. Teria sido melhor fazer um romance ou um filme. (Sartre. 1992, p. 286).²⁵⁷

O certo é que foi justamente em 1947, ano de estreia dos *Mortos sem Sepultura*, que foi publicado *Les Jeux sont Faits, Os Dados estão Lançados*. Contudo, esta não é, a nosso ver, uma peça perdida, mas uma peça que nos coloca num hipotético limite que reivindica a escolha derradeira. Uma escolha que sublinha a liberdade individual, mesmo – e sobretudo – quando as cartas já estão na mesa. Há sempre a possibilidade de fazer *all-in*, ou de não ir a jogo. Estas personagens apostaram tudo para ganhar, para que a memória e a vergonha dos interrogadores perdurassem. Ainda assim foram mortos, mas a interpretação de que perderam não é assim tão linear. Aliás, foram mortos justamente porque os interrogadores se sentiram perder.

3.4) *Les Mains Sales* (1948)

As Mãos Sujas é talvez a peça sartriana mais célebre, mas também aquela com a receção mais controversa. Foi representada pela primeira vez no Théâtre Antoine, na noite de dois de abril de 1948. Os espectadores identificaram-se com um dos personagens em particular, e viram na peça um ataque ao Partido Comunista. Sartre tinha total consciência dessa possibilidade. Ele afirma, numa entrevista, que hesitou durante muito tempo entre dois títulos: *Morte Passional* ou *As Mãos Sujas*. Temia que o título *Mãos Sujas* se prestasse a uma interpretação tendenciosa devido ao facto de situar a ação da sua peça em círculos de esquerda. E finalmente, conservou justamente esse título porque a peça não é, para si, uma peça política, mas uma peça *sobre* a política e, usando a expressão de Saint-Just que nos diz que ninguém governa de forma inocente, o que Sartre pretendeu mostrar que não se faz política sem se sujar as mãos, sem que haja um confronto entre o ideal e o real.²⁵⁸

²⁵⁷ «C'est une pièce manquée. (...) Je mettais en scène des gens au destin clairement manqué. Il y a deux possibilités au théâtre: celle de subir et celle d'échapper. Les cartes étaient déjà sur la table. C'est une pièce très sombre, sans surprise. Il aurait mieux valu en faire un roman ou un film.» (Sartre. 1992, p. 286).

²⁵⁸ «J'ai longuement hésité (entre deux titres: Crime Passionnel ou Les Mains Sales). Les Mains Sales... je craignais par moments que ce titre ne prêtât à une interprétation tendancieuse du fait que j'ai situé

Simone de Beauvoir explica-nos o contexto em que a peça foi escrita:

O assunto tinha-lhe sido sugerido pelo assassinio de Trotsky. Eu conhecera em Nova Iorque um dos antigos secretários de Trotsky; ele contara-me que o assassino, tendo conseguido ser empregado também como secretário, vivera bastante tempo ao lado da sua vítima, numa casa ferozmente guardada. Sartre sonhara com essa situação à porta fechada; imaginara uma personagem de jovem comunista nascido na burguesia, procurando apagar as suas origens por meio de um ato, mas incapaz de se arrancar à sua subjetividade, mesmo à custa de um assassinio; opusera-lhe um militante inteiramente dado aos seus objetivos. (Mais uma vez, a confrontação da moral e da praxis.) Tal como disse nas suas entrevistas, não queria escrever uma peça política. (Beauvoir. 1978, vol. I, pp. 170-171).

Compreendemos assim a inspiração do enredo, mas sobretudo a temática: a ética e a política ora relacionadas, ora desligadas; complementares ou contraditórias. A vontade e a ação a brincarem uma com a outra, a ganharem novas formas e novas intenções.

A peça passa-se na Ilíria («(...) Illyrie – inspirada na Hungria (...)» (Beauvoir. 1978, vol. I, p. 173)), país fictício, mas que geograficamente identifica a região mais a noroeste das Balcãs e que em albanês se traduz por *terra dos livres*. Poderá ser um mero acaso, mas admitimos que Sartre não deixa a noção de liberdade a acasos. O que se vai passar na Ilíria, entre 1943 e 1945, é justamente a forma como um intelectual na política terá de sujar as mãos. Esta peça coloca as figuras dos líderes em causa, mas sobretudo deixa a reflexão de até onde ir pelos nossos ideais ou até onde ir pelos ideais dos outros, que nos são impostos. Passemos à análise detalhada desta peça dividida em sete quadros.

a) O Regresso

A peça inicia-se com a chegada de Hugo Barine a casa da Olga que, surpresa, não o esperava e o recebe com um revólver embrulhado numa toalha. Ambos fazem parte do Partido, mas Olga julgava Hugo na prisão, uma vez que teria sido condenado a cinco anos de cadeia. Este descobre-lhe o revólver e explica-lhe que cumprira apenas dois anos por bom comportamento. Olha em volta e dá conta do vazio: « (...) fora da prisão as pessoas vivem a uma distância respeitosa. Tanto espaço perdido! É cómico estar em liberdade: dá vertigens.» (Sartre. 1972, p. 13).²⁵⁹ Hugo recorda os seus anos na prisão, a fantasia de como falariam dele, que cumprira a missão que lhe fora incumbida pelo Partido sem comprometer ninguém. Mas logo de seguida fala da vontade que os camaradas tinham de o ver morto, relembra os

l'action de ma pièce dans des milieux de gauche. Et je l'ai finalement conservée parce qu'elle n'est pas, à aucun degré, une pièce politique.

— Disons: péripolitique?

— Exactement, sur la politique. Si une épigraphe devait lui être donnée, ce serait cette phrase de Saint-Just: "Nul ne gouverne innocemment." Autrement dit, on ne fait pas de politique (quelle qu'elle soit), sans se salir les mains, sans être contraint à des compromis entre l'idéal et le réel.» (Sartre. 1992, p. 290).

²⁵⁹ «(...) hors de prison on vit à distance respectueuse. Que d'espace perdu! C'est drôle d'être libre, ça donne le vertige.» (Sartre. 2005, p. 249).

chocolates que recebera na prisão e que, generosamente, tinha oferecido ao seu companheiro de cela, que morrera de seguida. Olga pede-lhe que se vá embora, e explica-lhe que caso seja interrogada por alguém do Partido não mentirá e fará o que lhe ordenarem. E neste momento começamos a perceber as pulsões desta peça. É Hugo quem o demonstra:

Hugo: (...) (Imitando Olga.) "Cumprirei o que o Partido me ordenar." Hás-de ter algumas surpresas. Por melhor vontade que se mostre, o que se faz nunca é o que o Partido nos ordena. "Vais a casa do Hoederer e metes-lhe três balas no corpo." Ora aqui está uma ordem simples, não é verdade? Pois bem, eu estive em casa do Hoederer e meti-lhe três balas no corpo. Mas saiu-me uma coisa diferente. Era como se não tivesse havido ordem nenhuma. As ordens, a partir de certa altura, deixam-nos sozinhos. A que eu recebera tinha ficado para trás, e eu avançava sozinho, e foi sozinho que matei e... nem sequer já sei porquê. (Sartre. 1972, p. 17).²⁶⁰

Depois desta conversa sobre as ordens e a capacidade as cumprir, discutem para onde ele pensa ir. Entretanto batem à porta. É um dos camaradas do partido. Hugo esconde-se no quarto de Olga e entram dois outros personagens: Carlos e Frantz, que seguiram Hugo desde a saída da prisão. Olga assume que ele está lá dentro, no quarto, mas quando eles dão mostras de avançar para o matar impede-os e pede-lhes que chamem Luís, que esperava no quarto. Luís é o camarada que dá as ordens. Quando ficam sozinhos Olga pede-lhe que poupe a vida de Hugo, que pode ser recuperável para o Partido. Luís considera-o um inconsciente linguarudo, que não saberá estar calado. Mas Olga lembra-o que Hugo foi quem, aos vinte anos, matou Hoederer no meio dos seus guarda-costas e ainda fez passar um assassinio político por passional. Para Luís essa história não é clara: não sabe realmente se foi um assassinio político. Dando conta de que são nove horas da noite, Olga pede a Luís que vão embora e regressem à meia-noite. Até lá, perceberá quais foram realmente os motivos de Hugo e se este é recuperável para o Partido. Há já quatro homens de vigia à porta da casa, e continuarão até à meia-noite. Luís acaba por concordar e Olga fica sozinha com Hugo.

Enquanto lhe dá de comer, Olga procura perceber as razões de Hugo na altura em que assassinou Hoederer. Hugo não se mostra contrariado:

Hugo: Pois sim. Contar não é difícil: é uma história que sei de cor; na prisão, todos os dias a recapitulava. Difícil é dizer o que ela significa. É uma história parva, como todas as histórias. Se olhares para ela de longe, ainda parece mais ou menos direita e coerente; mas se te aproximares, desaba tudo. Um ato não nos dá tempo para o examinarmos. Sai de nós bruscamente e nem se sabe se foi porque o quisemos, ou porque não pudemos retê-lo. O que é certo é que desapareceu... (Sartre. 1972, p. 24).²⁶¹

²⁶⁰ «Hugo: (...) (Imitant Olga.) "Je ferai ce que le Parti me commandera." Tu auras des surprises. Avec la meilleure volonté du monde, ce qu'on fait, ce n'est jamais ce que le Parti vous commande. "Tu iras chez Hoederer et tu lui lâcheras trois balles dans le ventre." Voilà une ordre simple, n'est ce-pas? J'ai été chez Hoederer et je lui ai lâché trois balles dans le ventre. Mais c'était autre chose. L'ordre? Il n'y avait plus d'ordre. Ça vous laisse tout seul les ordres, à partir d'un certain moment. L'ordre était resté en arrière et je m'avançais seul et j'ai tué tout seul et... je ne sais même plus pourquoi.» (Sartre. 2005, p. 252).

²⁶¹ «Hugo: raconte, ça ne sera pas difficile: c'est une histoire que je connais par coeur; je me la répétais tous les jours en prison. Quant à dire ce qu'elle signifie, c'est une autre affaire. C'est une histoire idiote,

Este excerto, que nos relembra de certa forma o *Estrangeiro* de Camus, leva-nos às noções de consciência, reflexão e ação. Aqui começa todo o enredo que nos faz acompanhar Hugo no seu assassinio, defendê-lo ou acusá-lo. E neste ponto há uma analepse na narrativa.

b) A Missão a Cumprir

Retrocedemos dois anos. O cenário é o mesmo: a casa da Olga. Hugo escreve à máquina e, em conversa com outro camarada dá-nos conta do seu nome clandestino: Raskólnikov. É claro que este nome nos transporta de imediato para o *Crime e Castigo* de Dostoiévski. O próprio Hugo o justifica, dizendo «Há um tipo num romance que se chama assim.» (Sartre. 1972, p. 26).²⁶² Perguntando-lhe o que ele fez de notável Hugo responde que ele matou. Ivan, o camarada com quem conversa, pergunta se ele já matou alguém. A resposta é negativa. Há, de facto, uma grande semelhança entre Hugo e Raskólnikov, o Ródia que projeta, reflete, rumina os seus ideais, se angustia e atormenta, perdido entre a consciência e a ação. Para além disso, o próprio nome provém do termo *raskolnik*: cisma. Assim que Ivan sai para uma missão, que se percebe que seja de assassinio, Hugo fica a sós com Olga – na divisão interior ouve-se uma discussão acesa – e pede-lhe que lhe confiem uma outra missão que não a de fazer o jornal clandestino. É preciso convencer Luís, o chefe do grupo, de que ele pode passar à ação direta.

Nesse momento, a porta abre-se e Luís entra completamente descontente com a reunião e a votação, origem dos gritos que Hugo e Olga ouviam. E é o próprio Luís quem olha para Hugo e o vê capaz de executar uma missão. Explica o contexto da seguinte forma:

*Luís: (...) A situação é a seguinte: de um lado, o governo fascista do Regente, que alinhou a sua política pela do Eixo; do outro, o nosso Partido, que combate pela democracia, pela liberdade, por uma sociedade sem classes. Entre os dois, o Pentágono, que agrupa clandestinamente os burgueses liberais e nacionalistas. Três grupos de interesses inconciliáveis, três grupos de homens que se odeiam. (Pausa.) O Hoederer reuniu-nos esta noite porque quer que o Partido Proletário se associe aos fascistas e ao Pentágono para partilhar o poder com eles, depois da guerra. (Sartre. 1972, p. 33).*²⁶³

comme toutes les histoires. Si tu la regardes de loin, elle se tient à peu près; mais si tu te rapproches, tout fout le camp. Un acte ça va trop vite. Il sort de toi brusquement et tu ne sais pas si c'est parce que tu l'as voulu ou parce que tu n'as pas pu le retenir, Le fait est que j'ai tiré...» (Sartre. 2005, pp. 257-258).

²⁶² «C'est un type dans un roman.» (Sartre. 2005, p. 259).

²⁶³ «Louis: (...) Voilà la situation: d'un côté le gouvernement fasciste du Régent qui a aligné sa politique sur celle de l'Axe; de l'autre notre Parti qui se bat pour la démocratie, pour la liberté, pour une société sans classes. Entre les deux, le Pentagone qui groupe clandestinement les bourgeois libéraux et nationalistes. Trois groupes d'intérêts inconciliables, trois groupes d'hommes qui se haïssent. (Un temps.) Hoederer nous a réunis ce soir parce qu'il veut que le Parti prolétarien s'associe aux fascistes et au Pentagone pour partager le pouvoir avec eux, après la guerre.» (Sartre. 2005, p. 264).

A situação é, para eles, incomportável. O próprio Hugo diz que nunca aceitaria um compromisso com quem representa a opressão. O problema é que o comité aceitou a proposta de Hoederer, ganhando a votação com quatro votos contra três. Na semana seguinte, Hoederer – agora considerado um traidor – reunirá com os emissários do Regente. A questão aqui é que já nenhum dos grupos acredita na vitória do Eixo e querem salvaguardar-se para o caso da vitória dos Aliados.

Chegou, portanto, a hora de Hugo passar à ação direta que tanto ansiava. Na manhã seguinte irá com a sua mulher para uma casa de campo onde Hoederer se estabeleceu, com três gigantescos guarda-costas. Hugo será o seu secretário e terá hipóteses de o eliminar. Luís ainda está reticente, mas Olga assume a responsabilidade e a confiança.

c) A Revista

Chegamos assim ao terceiro quadro, com Jéssica, mulher de Hugo, rodeada de malas abertas e vestidos espalhados pelas cadeiras. Jéssica é uma mulher fútil e mimada, que não leva nenhuma situação a sério, brincando constantemente. Procura no bolso de um fato de homem uma chave, abre uma mala e retira dela alguma coisa, fechando a mala novamente e devolvendo a chave ao mesmo sítio onde a encontrara. Esconde o que tirou da mala debaixo do colchão. Entretanto Hugo regressa da reunião que tivera com Hoederer. Jéssica assalta-o com perguntas fúteis acerca da aparência do homem, de como corra a entrevista. Entretanto pede-lhe a chave para abrir a mala que permanece fechada. Hugo responde que aquela quer ser ele a abrir e inicia-se um novo jogo discursivo: a brincar à menina doméstica e ao revolucionário. Será assim ao longo de toda a peça: Jéssica descobre sempre novas personalidades que irritam ou persuadem Hugo. Mas, entretanto, uma vez que Hugo é perentório quanto a não abrir a mala, ela revela-lhe que conhece o seu conteúdo, tirando de debaixo do colchão um maço de fotografias. E triunfante, revela-nos um pouco mais da personalidade de Hugo, que lhe tenta tirar as fotografias enquanto ela fala:

Jéssica, triunfante: Encontrei a chave no teu fato azul, sei quem é a tua amante, a tua princesa, a tua imperatriz. Não sou eu, não é a loba, és tu, meu querido, és tu mesmo. Doze fotografias tuas na tua mala. (...) Doze fotografias do teu lindo passado. Aos três anos, aos seis, aos oito, aos dez, aos doze, aos dezasseis. Levaste-as contigo quando o teu pai te correu de casa, seguem-te por toda a parte. Como tu te amas a ti próprio! (Sartre. 1972, p. 44).²⁶⁴

²⁶⁴ «Jessica, *triomphante*: J'ai trouvé la clé dans ton costume brun, je sais quelle est ta maîtresse, ta princesse, ton impératrice. Ça n'est pas moi, ça n'est pas la louve, c'est toi mon chéri, c'est toi-même. Douze photos de toi dans ta valise. (...) Douze photos de ta jeunesse rêveuse. À trois ans, à six ans, à huit, à dix, à douze, à seize. Tu les as emportées quand ton père t'a chassé, elles te suivent partout: comme il faut que tu t'aimes.» (Sartre. 2005, p. 271).

É um ponto que embora pareça irrelevante nos diz muito da personagem. Hugo é um burguês intelectual, mas que sente uma constante necessidade de aprovação, por si mesmo e pelos outros. Já antes havia dito a Olga e a Luís que eles iriam falar de como ele se saíra bem da sua missão, de como tinha feito um bom trabalho. De seguida Jéssica mostra-lhe também o revólver que encontrara na mala e questiona-o sobre a sua utilidade. Hugo confirma que é para matar Hoederer. Jéssica, mais uma vez, leva a conversa num tom jocoso, a brincar, como ela própria afirma, às pessoas que falam a sério.

Neste momento entram Slick e Jorge, os dois guarda-costas, completamente armados, para passarem revista ao quarto. Hugo nega e é o próprio Hoederer que se dirige aos aposentos de Hugo e Jéssica. Hoederer assume uma postura diferente da dos seus guarda-costas. Renuncia a que se passe a revista e explica-o da seguinte forma:

Hoederer: (...) Quatro homens obrigados a viver dentro de quatro paredes, ou se adoram ou se massacram. Vocês vão fazer-me o favor de se adorarem. (Sartre. 1972, p. 58).²⁶⁵

A conversa segue um outro rumo: as razões que levaram cada um deles a entrar para o Partido, uma vez que os guarda-costas não se conformam por ter sido por ideais e não pela miséria que Hugo tomou a iniciativa de integrar o Partido. Hoederer acaba sempre por estar em defesa de Hugo, sublinha que os princípios são os mesmos: a própria miséria ou a miséria alheia, o respeito por si mesmo ou a luta pelo respeito de todos. Tem uma função apaziguadora, mas acaba por, no final da discussão, pedir delicadamente se poderão passar a revista. Não por uma questão de confiança, Hoederer insiste que confia em Hugo, mas para que não se abram exceções que no futuro poderiam ser insistidas ou exageradas por outros. Ainda assim Hugo nega. Questionado sobre a posse de armas, e negando, Hoederer realmente confia nele e manda os seus homens retirarem-se quando é a própria Jéssica quem os detém, alegando que é feio não pagar a confiança com a mesma moeda. Hugo está assustado, Jéssica segura de si. É passada revista, a mala que Hugo gostaria de ter mantido trancada até para Jéssica é revista, e ele não esconde o desassossego. Mas nada. Hugo é revistado e é também Jéssica que os lembra de que ela não fora revistada. É Jorge que, muito vermelho, timidamente a revista. Concluída toda a revista, os guarda-costas saem, ficando apenas Hoederer com Jéssica e Hugo. Quer saber das razões de Hugo, um redator tão bom, ser privado do trabalho no jornal para ser seu secretário. Hugo justifica-se que precisa de disciplina. E explica-o:

Hugo, com lassidão: Há pensamentos a mais na minha cabeça, tenho de os enxotar.

Hoederer: Que género de pensamentos?

²⁶⁵ «Hoederer: (...) Quatre hommes qui vivent ensemble, ça s'aime ou ça se massacre. Vous allez me faire le plaisir de vous aimer.» (Sartre. 2005, pp. 281-282).

Hugo: "Que estou eu aqui a fazer? Terei razão em querer o que quero? Não estarei a representar para mim próprio?" Parvoíces destas.

Hoederer, lentamente: Sim. Parvoíces dessas. E então, neste momento, tens a cabeça cheia delas?

Hugo, embaraçado: Não... Neste momento, não. (Pausa.) Mas podem voltar. Tenho de me defender. Tenho de instalar outros pensamentos na minha cabeça. Ordens: "Faz isto. Caminha. Pára. Diz isto." Preciso de obedecer. Obedecer e mais nada. Comer, dormir, obedecer. (Sartre. 1972, p. 68).²⁶⁶

Hoederer ouve-o com atenção, mas a doçura parece esvanecer-se quando lhe toca num ombro e Hugo salta assustado. Reconhece que quando os seus homens estavam a remexer na sua mala, Hugo estava com medo. Vai de novo ao encontro da mala e encontra as fotografias da sua meninice e juventude. A sua confiança restabelece-se, embora com certa desilusão pela decisão de Hugo guardar como relíquias aquelas fotografias: qual a razão de andar com o passado na mala, se o que quer é esquecer-lo? De todas as formas, Hoederer assume que Hugo se preocupa de mais consigo mesmo. É tempo de se despedir, completa que está agora a revista. Hugo e Jessica ficam sozinhos novamente.

Jessica retoma a sua brincadeira, a sua conversa desenfreada e zombeteira. O revólver escondera-o ela no peito, quando ele fora abrir a porta. Teve sorte de ser revistada pelo mais tímido dos seguranças. Troça do medo de Hugo. Ele retalia:

Hugo: Ainda agora? Não. Não acreditava naquilo. Via-os procurar e dizia para comigo: "Estamos todos a representar." Nada me parece inteiramente verdadeiro. Nunca. (Sartre. 1972, p. 72).²⁶⁷

Jessica está empolgada: na sua imatura alegria diz que sempre sonhou ser uma aventureira. mas duvida que Hugo consiga matar Hoederer. Aliás, ela não está convencida desse assassinio, mas Hugo também não está, ele próprio, convencido. Jessica acusa-o disso, de representar mal o seu papel.

No quadro seguinte, notamos que se passam uns dias. Hugo está sozinho no escritório de Hoederer, segurando uma cafeteira, quando Jessica entra. Claramente, Jessica não tem permissão de entrar ali – e ela sabe-o perfeitamente. Foi alimentar a sua curiosidade, ver o local de trabalho do marido, saber dos hábitos de Hoederer, com o pretexto de lhe entregar o

²⁶⁶ «Hugo, avec lassitude: Il y a beaucoup trop de pensées dans ma tête. Il faut que je les chasse.

Hoederer: Quel genre de pensée?

Hugo: "Qu'est-ce que je fais ici? Est-ce que j'ai raison de vouloir ce que je veux? Est-ce que je ne suis pas en train de me jouer la comédie?" Des trucs comme ça.

Hoederer, lentement: oui. Des trucs comme ça. Alors, en ce moment, ta tête en est pleine?

Hugo, gêné: Non... Non, pas en ce moment. (Un temps.) Mais ça peut revenir. Il faut que je me défende. Que j'installe d'autres pensées dans ma tête. Des consignes: "Fait ceci. Marche. Arrête-toi. Dis cela." J'ai besoin d'obéir. Obéir et c'est tout. Manger, dormir, obéir.» (Sartre. 2005, p. 289)

²⁶⁷ «Hugo: Tout à l'heure? Non. Je n'y croyais pas. Je les regardais fouiller et je me disais: "Nous jouons la comédie." Rien ne me semble jamais tout à fait vrai.» (Sartre. 2005, p. 292).

revólver. Hugo não quer aceitar o revólver e, quando Jessica lhe pergunta a razão de estar a segurar a cafeteira, ele responde-lhe que tudo parece mais verdadeiro quando está em contacto com Hoederer. A cafeteira parece mais verdadeira; o café é na boca dele que terá o verdadeiro sabor. Sem a sua presença tudo não passa de um cenário.

Entretanto Hoederer entra e, confrontando Jessica, que não deveria estar ali, acaba por lhe dizer que ela não tem jeito para nada. Jessica questiona se a culpa será dela e a resposta dada por Hoederer acaba por demonstrar um pouco a sua personalidade: «Hoederer: (...) Suponho que sejas meio vítima, meio cúmplice, como toda a gente.» (Sartre. 1972, p. 83).²⁶⁸

d) Missão Comprida

No mesmo dia chegam duas visitas para reunirem com Hoederer: Karsky, secretário do Pentágono, e o Príncipe Paulo, filho do Regente. É altura da reunião para discutir a aliança entre as diferentes forças de poder: o Partido Proletário, os liberais e os conservadores. Um membro de cada facção ali naquele escritório, e Hugo a observá-los. O consenso não é fácil. Hoederer, representante do Partido Proletário, impõe condições que deixa os outros numa condição menos confortável, sobretudo no que respeita à representação desse novo *comité*. Karsky é o mais tempestuoso, desde o início. O Príncipe, como é sempre designado, é mais ponderado. O grande problema, relembramos, é a possibilidade da chegada do exército soviético a este país chamado Ilíria. Nessa altura, o ideal seria todos estarem juntos para conseguirem governar.

A dada altura, Hugo, até ali calado, não se contém e bruscamente diz a Hoederer que não tem esse direito, que eles vão contaminar todo o trabalho realizado até ao momento, que se vão insinuar por toda a parte. A discussão é acesa, Hugo grita e Hoederer manda-o calar. Quando o Príncipe sugere que os guarda-costas de Hoederer o retirem da sala, é Hoederer quem diz que ele sairá por seu próprio pé e aproxima-se dele. Nesse mesmo instante, Hugo, com a mão na algibeira onde tem o revólver, continua a gritar: «Não faz caso do que lhe digo? Não faz caso do que lhe digo?» (Sartre. 1972, p. 97).²⁶⁹ E neste momento, em que esperamos que Hugo cumpra a sua missão, ouve-se uma forte detonação que arranca os caixilhos das janelas e faz voar os vidros em estilhaços. Hoederer mantém a sua presença de espírito, grita para que todos se atirem para o chão e é ele próprio que agarra em Hugo e o deita também no chão.

Na cena seguinte já estão no escritório os guarda-costas de Hoederer e também Jessica, para saber se todos estão bem. Hugo virado para a janela fala consigo mesmo: «Safados! Grandes

²⁶⁸ «Hoederer: (...) Je suppose que tu es à moitié victime, à moitié complice, comme tout le monde.» (Sartre. 2005, p. 299).

²⁶⁹ «Vous ne voulez pas m'écouter? Vous ne voulez pas m'écouter?» (Sartre. 2005, p. 310).

safados!» (Sartre. 1972, p. 97).²⁷⁰ Percebemos que ele desconfia dos autores da detonação. E enquanto Hoederer, o Príncipe e Karsky vão para o quarto do anfitrião, a fim de conversarem enquanto Ricardo faz o curativo a este último, que apanhou com estilhaços, Hugo, Jessica, Jorge e Slick permanecem no escritório. Hugo está nervoso, continua a murmurar “safados” e começa a beber. Slick e Jorge tentam tranquilizá-lo, mas Hugo parece refletir ainda nas pessoas que conheceu na reunião que tão mal terminara. A ética e a política, sempre relacionadas nos pensamentos de Hugo, que procura ainda a virtude no meio dos seus nervos e da sua fragilidade:

*Hugo: Não faltava mais nada: toda a gente está calma, toda a gente está contente. O outro sangrava como um porco, mas limpava a cara a sorrir, e dizia: “Não é nada.”. São os maiores filhos da mãe que há na Terra, e têm coragem, aquela pontinha de coragem que lhes era precisa, para não serem inteiramente desprezíveis. (Com tristeza.) É um quebra-cabeças. (Bebe.) As virtudes e os vícios não estão repartidos equitativamente. (Sartre. 1972, p. 99).*²⁷¹

E Hugo começa a beber cada vez mais, a falar da coragem e da valentia, dos seus nervos e a dar indícios de que conhece os meandros daquela história melhor do que parece, enquanto Jessica tenta a todo o custo justificar cada frase de Hugo, com o álcool, com os problemas conjugais. E quando Hugo vai já contar que está encarregue de uma missão de confiança Jessica intercede, dizendo que está à espera de uma criança e é dessa missão parental que Hugo fala. Mas Hugo continua nos seus quase monólogos, preso aos valores e à representação. Chega a pedir a morte aos guarda-costas de Hoederer:

*Hugo: Deem-me um tiro, digo-lhes eu. É o vosso ofício. Ora ouçam: um pai de família nunca é um verdadeiro pai de família. Um assassino nunca é inteiramente um assassino. Andam a representar, percebem vocês? Ao passo que um morto é realmente um morto. Ser ou não ser, hein? Estão a ver o que eu quero dizer: não há nada que eu possa ser senão um morto com seis pés de terra em cima. Tudo o resto, digo-lhes eu, é comédia. (Detém-se bruscamente.) E isto também é comédia. Tudo isto! Tudo o que lhes estou a dizer. Julgam vocês, se calhar, que eu sou um desesperado? Nada disso: represento a comédia do desespero, o que é diferente. Haverá maneira de sair disto? (Sartre. 1972, p. 102).*²⁷²

²⁷⁰ «Les salauds! Les salauds!» (Sartre. 2005, p. 310).

²⁷¹ «Hugo: Tu vois: tout le monde est calme, tout le monde est content. Il saignait comme un cochon, il s'essuyait la joue en souriant, il disait: “Ce n'est rien.”. Ils ont du courage. Ce sont les plus grands fils de putain de la terre et ils ont du courage, juste ce qu'il faut pour t'empêcher de les mépriser jusqu'au bout. (Tristement.) C'est un casse-tête. (Il boit.) Les vertus et les vices ne sont pas équitablement repartis.» (Sartre. 2005, p. 312).

²⁷² «Hugo: Tirez sur moi, je vous dis. C'est votre métier. Écoutez donc: un père de famille, c'est jamais un vrai père de famille. Un assassin, c'est en fait tout en fait un assassin. Ils jouent, vous comprenez. Tandis qu'un mort, c'est un mort pour de vrai. Être ou ne pas être, hein? Vous voyez ce que je veux dire. Il n'y a rien que je puisse être sinon un mort avec six pieds de terre par-dessus la tête. Tout ça, je vous l'edis, c'est de la comédie. (Il s'arrête brusquement.) Et ça aussi c'est de la comédie. Tout ça! Tout ce que je vous dis là. Vous croyez peut-être que je suis désespéré? Pas de tout: je joue la comédie du désespoir. Est-ce qu'on peut en sortir?» (Sartre. 2005, p. 314).

Esta consciência assustada da representação é uma constante na personagem de Hugo. Pelo contrário, a sua mulher Jessica mantém sempre a sua postura de jogadora, fazendo por menosprezar tudo o que Hugo diz, não lhe dando qualquer relevância.

No momento seguinte, já os dois sozinhos nos seus aposentos, é Olga quem se revela, escondida atrás dos cortinados. Foi ela quem atirou o petardo e pôs em risco não só a vida de Hoederer e daqueles com quem discutia a aliança, mas também de Hugo. Não parece incomodada com a situação. O Partido considera Hugo um traidor, por estar há oito dias para cumprir a sua missão. Terá até à noite do dia seguinte para a executar, caso contrário outro será designado para o efeito. E dessa forma, dá-lhe a entender que também ele morrerá, pela sua traição. Depois disto sai e Hugo fica a pensar na confiança que não resiste a oito dias de espera e no abstrato de um assassinio:

Hugo: É a mesma coisa; matar e morrer é a mesma coisa: tão sozinho se está num caso como no outro. Ele é que tem sorte, o Hoederer: morrerá apenas uma vez. E eu, de há dez dias para cá, ando todos os minutos a matá-lo. (Sartre. 1972, p. 113).²⁷³

Pouco depois aparece justamente Hoederer no quarto. Jessica acaba por os convencer a falarem sobre o que os separa ideologicamente. E Hoederer acaba por explicar a Hugo o seu ponto de vista, de que todos os meios são bons desde que sejam eficazes, de que Hugo preza demais a sua pureza e que nunca seria capaz de sujar as mãos. A pureza que é um pretexto para a imobilidade. E explica-lhe que a aliança é a única forma de poupar vidas humanas, acusando Hugo de gostar mais dos princípios do que dos homens. E vemos no diálogo que abaixo reproduzimos um pequeno retrato das convicções de cada um:

Hugo: Entrei para o Partido porque a causa que ele defende é justa e, quando deixar de o ser, sairei. Quanto aos homens, não me interessa o que são, mas o que poderão vir a ser.

Hoederer: E a mim interessam-me como são. Com todas as suas torpezas e todos os seus vícios. Comovem-me as suas vozes e as suas mãos quentes que agarram e a sua pele, a mais nua de todas as peles, e o seu olhar inquieto e a luta desesperada que travam, cada um por sua vez, contra a morte e contra a angústia. Para mim tem importância um homem a mais ou a menos no mundo. Todas as vidas são preciosas. Mas a ti, bem te conheço, meu menino: és um destruidor. Detestas os homens porque te detestas a ti próprio; a tua pureza parece-se com a morte, e a Revolução com que sonhas não é a nossa: tu não queres modificar o mundo, queres é acabar com ele. (Sartre. 1972, p. 128).²⁷⁴

²⁷³ «Hugo: C'est la même chose; touer, mourir, c'est la même chose: on est aussi seul. Il a de la veine, lui, il ne mourra qu'une fois. Moi, voilà dix jours que j'ele tue, à chaque minute.» (Sartre. 2005, p. 322).

²⁷⁴ «Hugo: Je suis entré au Parti parce que sa cause est juste et j'en sortirai quando elle cessera de l'être. Quant aux hommes, ce n'est pas ce qu'ils sont qui m'intéresse mais ce qu'ils pourront devenir. Hoederer: Et moi, j'eles aime pour ce qu'ils sont. Avec toutes leurs saloperies et tous leur vices. J'aime leur voix et leurs mains chaudes qui prennent et leur peau, la plus nue de toutes les peaux, et leur regard inquiete t la lutte désespérée qu'ils mènent chacun à son tour contre la morte t contre l'angoisse. Pour moi, ça compte un homme de plus ou de moins dans le monde. C'est précieux. Toi, je te connais bien mon petit, tu es un destructeur. Les hommes, tu les détestes parce que tu te détestes

Neste momento da discussão Hugo encoleriza-se e Hoederer tenta acalmá-lo, que a culpa não é dele e todos os intelectuais são assim. Um intelectual nunca será um revolucionário mas, quanto muito, um assassino. E neste momento, em que parece que Hugo vai, finalmente, cumprir a sua missão, entram os guarda-costas de Hoederer, que estranharam a sua ausência e o procuraram. Todos saem, num clima calmo, deixando Jessica e Hugo a conversar.

Jessica tenta chamar Hugo à razão: os argumentos de Hoederer são válidos, ele próprio parecia convencido enquanto o ouvia. Mas Hugo nega e garante terminar o seu trabalho na manhã seguinte.

Mas na manhã seguinte Jessica antecipa-se e vai falar com Hoederer. Explica-lhe que Hugo o pretende matar, apenas para cumprir ordens, mas que no fundo não tem vontade, simpatiza com ele e apenas cumpre ordens. Sugere que o desarmem quando chegar. Hoederer nega essa possibilidade, quer convencê-lo de que a sua decisão é a mais acertada. Quando são avisados da chegada de Hugo Jessica salta pela janela e ficam apenas os dois, que começam a trabalhar, trabalho que Hoederer sistematicamente interrompe falando do atentado do dia anterior, ou da possibilidade de Hugo lhe apontar um revólver e nesse instante se questionar a si próprio se não seria realmente ele a ter razão. O próprio Hugo, embora negando, se debate com a impossibilidade de carregar no gatilho. Enquanto Hoederer lhe serve um café, de costas, Hugo bem tenta mas algo o detém. E Hoederer descobre-o nessa luta. Descobre-lhe o revólver. O próprio Hugo acaba por afirmar que lhe tem estima, que não conseguiria atirar. E pede-lhe licença para sair por instantes para refletir em toda a situação.

E quando Hugo sai, Jessica entra pela janela, de onde assistiu a toda a cena. Durante a conversa, mais romanceda, acabam por beijar-se e é nesse momento que Hugo entra e, finalmente, cumpre a sua missão, embora com um pretexto diferente daquele que ali o levara. E depois dos três tiros, é o próprio Hoederer que lhe salva a pele, pedindo que não lhe façam mal uma vez que atirou por ciúmes, afirmando até que era amante da mulher dele. E assim termina toda esta analepse e voltamos ao quarto de Olga, dois anos depois de toda esta situação.

e) Recuperável ou Não Recuperável

Olga, depois de ouvir todo este relato, quer saber se Hugo tem orgulho no seu ato ou se o tornaria a cometer. Hugo começa por dizer que foi o acaso quem cometeu o crime e que, por isso, se trata de um assassinio sem assassino. E fala do peso do seu crime sobre si mesmo:

toi-même; ta pureté ressemble à la mort et la révolution dont tu rêves n'est pas la nôtre: tu ne veux pas changer le monde, tu veux le faire sauter.» (Sartre. 2005, pp. 332-333).

Hugo: Achava-me novo de mais; quis pendurar um crime ao pescoço como uma pedra. E receava que ele fosse muito pesado. Grande erro: é leve, horrivelmente leve. Não tem peso (...) O meu crime tornou-se o meu destino, percebes? Vai governando a minha vida, de fora, mas eu não posso vê-lo, nem tocar-lhe. Não é meu; é uma doença mortal que vai matando sem fazer sofrer. Onde é que ele está? Existe porventura? Entretanto disparei. A porta abriu-se... Eu gostava do Hoederer, Olga. Nunca gostei tanto de ninguém na vida. (...) (Sartre. 1972, p. 148).²⁷⁵

Neste momento Olga percebe que Hugo poderá voltar ao Partido, que é recuperável. Mostra-se feliz, falam em nunca mais se separarem, mas quando Hugo lhe relembra o nome Raskolnikov e diz que voltará a usá-lo Olga muda de atitude. Revela-lhe que o Partido na altura mudara de política e que acabara por fazer a mesma aliança que Hoederer preparava. Fizeram um comité clandestino com os representantes do governo e do Pentágono. Raskolnikov, o assassino de Hoederer, morrera, portanto. E nesse momento, em que Hugo percebe que se armou toda uma farsa e Hoederer havia sido morto – agora sim – sem razão que o justificasse, percebeu que gostava de Hoederer mais que nunca. E neste momento, o acaso com que justificou a morte no início transforma-se:

Hugo: um fulano como o Hoederer não morre por acaso. Morre pelas suas ideias, pela sua política; é responsável pela sua morte. Se eu reivindicar o meu crime diante de todos, se reclamar o meu nome de Raskolnikov e se consentir em pagar o preço que é preciso, então o Hoederer terá tido a morte que merecia. (Sartre. 1972, p. 155).²⁷⁶

E quando batem à porta Hugo diz que ainda não matou realmente o Hoederer, mas que o vai matar nesse momento, e a si também. E é o próprio Hugo quem abre a porta e grita: «Não recuperável!» (Sartre. 1972, p. 156).²⁷⁷

Assim termina a peça sobre a falsificação do passado e dos códigos de lealdade opostos às lógicas partidárias. Sobre o crime político, portanto. Sartre considera Hoederer como o herói positivo e Sartre admite que compreende Hugo mas que se equipara idealmente a Hoederer.²⁷⁸ E ainda sobre esta peça, Sartre presenteia-nos com uma definição de moral, que considera não ser outra coisa que um certo autocontrolo que a praxis exerce sobre si mesma,

²⁷⁵ «Hugo: Je me trouvais trop jeune; j'ai voulu m'attacher un crime au cou, comme une Pierre. Et j'avais peur qu'il ne soit lourde à supporter. Quelle erreur: il est léger, horriblement léger. Il ne pèse pas. (...) Il est devenu mon destin, comprends-tu, il gouverne ma vie du dehors mais j'ene peux ni le voir, ni le toucher, il n'est pas à moi, c'est une maladie mortelle qui tue sans faire souffrir. Où est-il? Existe-t-il? J'ai tiré, pourtant. La porte s'est ouverte... J'aimais Hoederer, Olga. Je l'aimais plus que je n'ai aimé personne au monde. (...)» (Sartre. 2005, pp. 348-349).

²⁷⁶ «Hugo: Un type comme Hoederer ne meurt pas par hasard. Il meurt pour ses idées, pour sa politique; il est responsable de sa mort. Si je revendique mon crime devant tous, si je réclame mon nom de Raskolnikov et si j'accepte de payer le prix qu'il faut, alors il aura eu la mort qui lui convient.» (Sartre. 2005, pp. 353-354).

²⁷⁷ «Hugo, il crie: Non récupérable.» (Sartre. 2005, p. 354).

²⁷⁸ «(...) j'ai la plus grande compréhension pour l'attitude de Hugo, mais vous avez tort de penser que je m'incarne en lui. Je m'incarne en Hoederer. Idéalement, bien sûr; ne croyez pas que je pretende être Hoederer, mais dans un sens je me sens beaucoup plus réalisé quando je pense à lui. Hoederer est celui que je voudrais être si j'étais un révolutionnaire, donc je suis Hoederer, ne serait-ce que sur un plan symbolique.» (Sartre. 1992, p. 304).

mas sempre num nível objetivo. Por isso, ela é fundada sobre valores sempre ultrapassados, porque instalados sobre a praxis anterior. E é esta a posição de Hoederer.²⁷⁹ É esta a posição de Sartre, também.

3.5) *Les Sequestrés d'Altona* (1960)

Esta é uma peça escrita com um distanciamento significativo em relação às quatro peças analisadas previamente. Se as três primeiras estavam intimamente ligadas com a obra *L'Être et le Néant*, publicado em 1943, no mesmo ano que *Les Mouches*, mas com a mesma aproximação temática e cronológica quer a *Huis Clos*, quer a *Morts sans Sepulture*. *Les Sequestrés d'Altona*, por seu turno, é uma obra dramática tardia, publicada no mesmo ano que a *Critique de la Raison Dialectique*. Será, aliás, a última original (publica em 1966 *Les Troyennes*, mais uma adaptação de Eurípedes). Em 1956 Sartre havia publicado e encenado *Nekrassov*, que se revelou um enorme fracasso.²⁸⁰ É Simone de Beauvoir, quem nos diz, no segundo volume d'*A Força das Coisas*:

Assim como se aconselha aos passageiros de um avião acidentado a tomarem imediatamente um outro, o velho Mirande, após o malogro de Nekrassov, exortara Sartre: "Escreve já uma nova peça; se não o fizeres, estarás perdido: não o ousarás nunca mais." Sartre ousou, se bem que deixasse passar vários anos. Gostei tanto de Les Séquestrés d'Altona que cheguei a recuperar algumas ilusões de outrora: uma obra realizada, transfigura e justifica a vida do autor; Sartre, no entanto, talvez pelas circunstâncias em que a iniciara, jamais teve amor a essa peça. (Beauvoir. 1979. pp. 184-185).

A peça foi muito bem acolhida, quer pelo público, quer pela crítica.²⁸¹ Mas se Beauvoir nos diz que é uma peça que recuperou algumas ilusões de outrora, é também porque a própria temática, apesar do desfasamento temporal, regressa às mesmas angústias e preocupações de outrora. Sartre afirma que o que o levou a escrever uma nova peça foi a Guerra da Independência Argelina, e toda a violência e tortura que tanto o exército e os colonos franceses (os *pièds noirs*) levaram a cabo, como também a Frente Nacional.²⁸² Por isso, o

²⁷⁹ «La morale n'est pas autre chose qu'un certain autocontrôle que la praxis exerce sur elle-même, mais toujours à un niveau objectif; elle est, par conséquent, fondée sur des valeurs constamment dépassés, parce que posées par la praxis antérieure. Or, c'est justement cela que veut dire Hoederer.» (Sartre. 1992, p. 309).

²⁸⁰ *Nekrassov* conta a história de um jornalista pago para escrever propaganda anti-comunista, o seu patrão e De Valera, um vigarista internacionalmente conhecido, que mudará o seu nome para Nekrassov, um ministro siviético que escapara e se torna um herói em França.

²⁸¹ «Quase todos os críticos achavam, como eu, que *Les Sequestrés d'Altona* colocava-se acima de qualquer das outras peças de Sartre. Enviei-lhe logo um telegrama e as críticas.» (Beauvoir. 1979, p. 186).

²⁸² «Ce qui m'a paru grave, c'est la mise en place, en Algérie, en France même, d'un nouvel appareil répressif dont personne ne peut prétendre qu'il soit nécessité par la situation. Car le développement du système capitaliste n'est pas lié aux tortures pratiquées en Algérie. (...) C'est pourquoi il m'a paru nécessaire d'évoquer le problème ainsi posé – de l'évoquer au théâtre, c'est-à-dire pour tous, pour le plus grand nombre, pour des bourgeois aussi.» (Sartre. 1992, p. 347).

grande objetivo de Sartre nesta peça foi desmistificar o heroísmo militar e sublinhar a violência incondicional em qualquer guerra. Decidiu fazê-lo através da autocensura, e colocando a peça na Alemanha do pós-guerra. Durante a ocupação nazi, a França viu-se numa situação semelhante à da Argélia nesse momento, e que é a própria resistência francesa o alvo da independência argelina. O interesse, diz-nos Sartre, é que o espectador comece por sentir um certo mal estar até que identifique os alemães com todos os seus concidadãos e consigo mesmo. A ilusão teatral desaparece, deixando lugar apenas à verdade.²⁸³ Sartre acredita ser esta uma exigência teatral: manter a distância com o objeto evocado, para, em primeiro lugar, não gerar de imediato um peso de consciência e, em segundo lugar, para se produzir o desvanecimento da ilusão teatral, dando lugar à realidade.²⁸⁴

Passada que está esta contextualização histórica, centremo-nos agora na peça e nas suas personagens. Todo o enredo se centra em Frantz von Gerlach, o protagonista, oficial alemão do exército nazi, encerrado num quarto de casa do seu pai há treze anos, desde que regressou fugido da guerra. Sartre quis com esta obra denunciar a tortura e diz-nos que Frantz aparece como «*a única personagem responsável. Porque são todos uns cães, mas ele sabe que é um. Consequentemente, paga por todos. É um personagem positivo, de certa forma.*».²⁸⁵ É Frantz a personagem que se autocensura e que nega de forma irónica e incisiva o seu heroísmo militar.

a) O Sequestro do Carrasco de *Smolensko*

Esta peça começa com a descrição pormenorizada da sala onde se passa o primeiro ato, descrição que culmina com a seguinte frase «Penduradas na parede do fundo, três enormes fotografias de Frantz; a um canto das molduras, em baixo e à direita, um fumo, em sinal de luto.» (Sartre, 1973, p. 9).²⁸⁶ Frantz é o protagonista de toda a peça, tomado como morto aos olhos de todos os que habitam aquela casa; tomado conscientemente como um “morto-vivo”, uma vez que se sequestrou a si próprio num quarto no primeiro andar da casa paterna e que ninguém, à exceção de Leni, sua irmã, vê, apesar de condicionar as ações de todos os familiares. O sequestro é justificado, através de Johanna, a cunhada de Frantz, de uma forma

²⁸³ «Puis que, petit a petit, ce spectateur soit gagné par un malaise, pour finalement reconnaître que ces Allemands, c'est nous, c'est lui-même. Disons que le mirage théâtral devrait s'effacer pour laisser la place à la vérité qui est derrière ce mirage.» (Sartre. 1992, p. 349).

²⁸⁴ «Cela correspond à ce que je crois être une exigence esthétique du théâtre: la nécessité de prendre une certaine distance vis-à-vis de l'objet évoqué, en le déplaçant dans le temps ou dans l'espace. D'une part, les passions mises en scène doivent être suffisamment amorties pour ne pas gêner la prise de conscience; d'autre part, doit se produire ce que j'appellerai l'évanouissement du mirage théâtral (...)» (Sartre. 1992, p. 349).

²⁸⁵ *Sartre par lui même* (1976), 2:25:20 - 2:25:33.

²⁸⁶ «Sur le mur du fond, trois immenses photos de Frantz; un crêpe sur les cadres, en bas et à droite.» (Sartre. 2005, p. 861).

bastante pragmática, até porque, parente por afinidade, se encontra numa posição de distanciamento. Johanna representará, ao longo de todo o desenrolar da ação, a figura do Outro, que olha e causa mal-estar com o olhar objetivador. Johanna resume então este sequestro da seguinte forma:

Johanna: (...) Alegre-se, pai: uma parente por afinidade, uma estranha, dirá a verdade por si. Eis aquilo que estou certa: um escândalo rebenta em 46 – que escândalo não sei, visto que o meu marido estava ainda prisioneiro em França. Parece que houve uma ação judicial. O Frantz desaparece, diz o pai, na Argentina; na verdade, vem esconder-se aqui. Em 56, o Gelber faz uma viagem-relâmpago à América do Sul e traz de lá uma certidão de óbito. Algum tempo depois, o pai dá ao Werner a ordem de renunciar à sua carreira e instala-o aqui, na qualidade de futuro herdeiro. (Sartre, 1973, p. 24).²⁸⁷

Werner, marido de Johanna e, portanto, irmão do sequestrado, é realmente incitado a permanecer ali e a dirigir a empresa do pai, uma vez que este sofre de uma doença com morte anunciada e quer garantir a segurança de Frantz, que Leni não consegue suportar sozinha. Encontramo-nos, então, perante uma família de sequestrados: Frantz, que se sequestra para escapar a possíveis juizes; o Pai, privado da companhia do seu filho predileto e sequestrado pela doença que o assola; Leni, sequestrada pela dedicação extrema e amor que a liga de forma doentia ao irmão; Werner sequestrado porque isolado desde sempre do amor de um pai que sempre admirou mas que sempre teve olhos apenas para o primogénito. Mesmo Johanna, a personagem mais afastada do círculo familiar, uma vez que não é uma von Gerlach de sangue, mesmo ela está sequestrada naquela casa de que não gosta, condicionada por uma pessoa que não conhece e que, mesmo fora de cena (*obsceno*) constrói o seu futuro.²⁸⁸

Podemos dizer que Frantz, vindo da guerra, se sequestrou a si mesmo no quarto da casa paterna não por mera loucura mas para tentar escapar a este olhar que o objetiva, que o faz descobrir-se a si mesmo e conferir a si qualidades que sem a mediação de um olhar exterior não seria possível. Este é o medo: tornar presentes memórias que quer sepultar, julgar-se e sentir-se julgado. Afinal de contas, acaba por se assumir semelhante ao Hitler: «(...) O Hitler fez de mim outra pessoa, implacável e sagrada: idêntica a ele. Sou outro Hitler, sou o próprio Hitler (...).» (Sartre, 1973, p. 164).²⁸⁹ Este sequestro foi, por isso, uma fuga por parte do homem que foi carrasco em Smolensko, durante a guerra, matando e torturando. A melhor fuga encontrou-a Frantz entre as quatro paredes do quarto onde se refugia, sequestrado. No

²⁸⁷ «Johanna: (...) Soyez content, père: une parente par alliance, une étrangère, dira la vérité pour vous. Voilà ce que je sais: un scandale éclate en 46 – je ne sais lequel, puisque mon mari était encore prisonnier en France. Il semble qu'il y ait eu des poursuites judiciaires. Frantz disparaît, vous le dites en Argentine; en fait, il se cache ici. En 56, Gelber fait un voyage éclair en Amérique du Sud et rapporte un certificat de décès. Quelque temps après, vous donnez l'ordre à Werner de renoncer à sa carrière et vous l'installer ici, à titre de futur héritier.» (Sartre. 2005, p. 873).

²⁸⁸ «Le Père: Nous sommes quatre ici dont il est le destin sans même y penser.» (Sartre. 2005, p. 877).

²⁸⁹ «Hitler m'a fait un Autre, implacable et sacré: lui-même. Je suis Hitler et je me surpasserai.» (Sartre. 2005, p. 982).

entanto, o mal-estar de ser olhado não o abandona; pelo contrário, está sempre presente sob o sentimento de vergonha ou culpa, que pretende ocultar.

b) O Herói das Medalhas de Chocolate

Frantz : (...) Mas os heróis... enfim, você sabe o que são.

Johanna: Não sei.

Frantz: Bem, há-os de todas as espécies: polícias e ladrões, militares e civis – civis, poucos – cobardes e até homens corajosos: é uma balbúrdia. Única característica comum: as medalhas. Eu cá sou um herói covarde, uso-as de chocolate: é mais decente. Quer uma? Não faça cerimónia. Tenho mais de cem nas minhas gavetas. (Sartre, 1973, p. 86).²⁹⁰

Frantz regressa da guerra, sequestra-se a si mesmo mas continua a vestir uma farda, cheia de rasgões, feitos deliberadamente, a fim de contar uma história, de se mascarar. As medalhas de chocolate têm o mesmo fim, esconder a nudez em que se sente, a sua vergonha original, o ter vindo ao mundo, o facto de ser um von Gerlach com um futuro pensado mesmo antes do seu nascimento. Werner, irmão de Frantz, mostra a Johanna, através dos retratos do irmão, que ele nunca havia fracassado:

Werner, mostrando o retrato: Olha doze condecorações. Johanna: Doze fracassos mais. O rapaz corria atrás da morte, mas não teve sorte: corria mais depressa do que ela. (...) (Sartre, 1973, p. 46).²⁹¹

Estas verdadeiras condecorações envergonham Frantz, por isso mesmo as substitui pelas de chocolate que, ao invés de o devolverem à sua nudez, procuram esconder a possibilidade de se dar a conhecer. Também, ao longo de uma das suas conversas desconexas com os caranguejos imaginários, Frantz faz referência à nudez e ao olhar:

Frantz, para os caranguejos: Escolheu-se então a carapaça? Bravo! Acabou a nudez! Mas porquê conservar os olhos? Era o que tínhamos de mais feio.(...) (Sartre, 1973, p. 63).²⁹²

Podemos, no entanto, interpretar as imagens das medalhas ou da farda como sinais de orgulho em Frantz; como se de um desprezo de voltar a ser apenas um homem civil se

²⁹⁰ «Frantz: (...) Mais les héros... Enfin, vous savez ce que c'est.

Johanna: Non.

Frantz: Eh bien, il y a de tout: des gendarmes et des voleurs, des militaires et des civils – peu de civils –, des lâches et mêmes des hommes courageux; c'est la foire. Un seul trait commun: les médailles. Moi, je suis un héros lâche et je porte les miennes en chocolat: c'est plus décent. Vous en voulez? N'hésitez pas: j'en ai plus de cent dans mes tiroirs.» (Sartre. 2005, p. 922).

²⁹¹ «Werner, désignant le portrait: Regarde! Douze décorations.

Johanna: Douze échecs de plus. Il courait après la mort, pas de chance: elle courait plus vite que lui. (...)» (Sartre. 2005, p. 890).

²⁹² «Frantz, aux Crabes: On a choisi la carapace? Bravo! Adieu la nudité! Mais pourquoi garder nos yeux? C'est ce que nous avons de plus laid. (...)» (Sartre. 2005, p. 904).

tratasse. É pacífico aceitar esta ideia justamente porque o sentimento de orgulho é, segundo Sartre, a primeira reação à vergonha, uma vez que é uma reação de fuga e má-fé porque, sem deixar de manter o outro como sujeito, tento captar-me afetando o outro com a minha *objetividade*. O orgulho apresenta-se então como a afirmação da minha liberdade frente ao outro que quero considerar objeto.²⁹³ Vemos este orgulho como fuga à vergonha constantemente na imagem do Pai, altivo, homem de sucesso profissional, que apenas pretende esconder a vergonha dos seus erros para com a vida do filho predileto e que, no final da obra, como veremos adiante, acaba por confessar a sua vergonha e culpa – por si, por ter vendido navios de guerra, terrenos para campos de concentração e construído o futuro do seu filho à sua imagem.

c) O Tribunal de Crustáceos

Frantz, sequestrado do mundo e da própria família, foge dos olhares dos outros, mas prepara-se para depor num julgamento à humanidade inteira:

*Frantz: (...) A testemunha do homem... (rindo:) E que tem isso? Quem havia de ser a testemunha do Homem? Vejamos, minha senhora, até uma criança é capaz de adivinhar... É o próprio Homem. O réu depõe sobre si mesmo. Reconheço que há aqui um círculo vicioso. (Com uma altivez sombria:) Eu sou o Homem, Johanna; sou todo o homem e sou o homem todo, sou o Século (brusca humildade burlesca:), como toda e qualquer pessoa. (Sartre, 1973, p. 134).*²⁹⁴

Réu, portanto, e testemunha ao mesmo tempo. Assim, Frantz prostra-se diante de um tribunal futuro, com audiência marcada para o dia 20 de Maio de 3059²⁹⁵, constituído exclusivamente por caranguejos, pois do Homem já nada restará, a quem reconhece todos os direitos, exceto o de o condenar a si, visto que é ele a testemunha de defesa que a História escolheu. Por isso grava bobinas com o seu testemunho. Podíamos falar de um protagonista onde a guerra deixou marcas de loucura, mas Frantz não é um personagem louco: é um personagem estreitamente ligado à consciência e à vergonha e culpa que emana da sua situação. Frantz é uma personagem responsável, a mais responsável de toda a obra; porque todos são culpados, mas Frantz é único que sabe que o é, que o assume conscientemente. Dostoievki diz-nos, no seu *Crime e Castigo*:

²⁹³ «Frantz: (...) Vous m'avez fait Prince, mon père. Et savez-vous ce qui m'a fait Roi?

Le Père: Hitler.

Frantz: Oui. Par la honte. Après cet... incident, le pouvoir est devenu ma vocation.» (Sartre. 2005, p. 982).

²⁹⁴ «Frantz: (...) Le témoin de l'Homme... (Riant.) Et qui voulez-vous que ce soit? Voyons, madame, c'est l'Homme, un enfant le devinerait. L'accusé témoigne pour lui-même. Je reconnais qu'il y a cercle vicieux. (Avec une fierté sombre.) Je suis l'Homme, Johanna; je suis tout homme et tout l'Homme, je suis le Siècle (brusque humilité bouffonne), comme n'importe qui. (Sartre. 2005, p. 960).

²⁹⁵ Sartre, 1973, p. 77.

(...) se faço a mim próprio a pergunta: uma pessoa é um piolho?, isso significa que ele não é um piolho para mim, só é piolho para aquele a quem esta pergunta nem passa pela cabeça e que vai em frente, sem fazer perguntas... (Dostoievki, 2008, p. 393).

Frantz também faz a si mesmo todas as perguntas que adjetivam a humanidade inteira; na tentativa de deixar de as considerar *pioelhos*, ou culpadas. Afinal, ele é a testemunha de defesa de toda a humanidade, vincada aqui no povo alemão:

Frantz: (...) Nós odiávamos o Hitler, outros amavam-no. Onde está a diferença? Tu fornecestes-lhe barcos de guerra, eu forneci-lhe cadáveres. Que mais teríamos feito se o tivéssemos adorado? Anda, diz.

O Pai: Então toda a gente é culpada?

Frantz: Não, santo Deus! Ninguém! (...) Todos inocentes diante do inimigo. Todos. O pai, eu, o Goering e os outros. (Sartre, 1973, p. 35).²⁹⁶

Contudo, apesar deste testemunho de inocência, Frantz sente-se culpado; sente, aliás, a culpa de toda a humanidade sobre os seus ombros.²⁹⁷ O rabino que tentou resgatar morto à sua frente na adolescência, a mulher que havia perdido as pernas e que o acusou de não ter lutado o suficiente de modo a ganhar a guerra, e sobretudo os prisioneiros de Smolensko que torturou para os fazer falar: é diante destes que o olharam que Frantz é culpado. É diante da família, também, de quem foge, portanto.

Como, então, podemos conseguir senti-nos inocentes ainda que perante um tribunal de caranguejos? A sentença está dada desde o nascimento: todos culpados. Como consegue Frantz libertar-se desta culpa que o persegue mesmo dentro do seu sequestro?

d) A Sentença

Johanna: Os seus olhos parecem a objetiva da máquina de filmar. Pare com isso. É como se estivesse morto. (Sartre, 1973, p. 97).²⁹⁸

²⁹⁶ «Frantz: (...) Hitler, nous le haïssions, d'autres l'aimaient: où est la différence? Tu lui as fourni des bateaux de guerre et je lui ai fourni des cadavres. Dis, qu'aurions-nous faire de plus, si nous l'avions adoré?

Le Père: Alors? Tout le monde est coupable?

Frantz: Nom de Dieu, non! Personne. (...) Tous innocents devant l'ennemi. Tous: vous, moi, Goering et les autres.» (Sartre. 2005, p. 882).

²⁹⁷ «Johanna: (...) Et voilà, Samson? (Riant de plus belle.) Samson! Samson! (Cessant de rire.) Je le voyais autrement.

Frantz, formidable: C'est moi. Je porte les siècles; si je me redresse, ils s'écrouleront.» (Sartre. 2005, p. 951).

²⁹⁸ «Johanna: (...) On dirait l'oeil de la caméra. Assez. Vous êtes mort.» (Sartre. 2005, p. 931.).

A obra termina com o suicídio de Frantz e de seu pai; dois culpados que se condenam um ao outro.²⁹⁹ Eles não foram em busca da sua morte, isso não seria possível na medida em que o para-si constrói um sentido para o mundo em que vivo, como consciência humana de possuir conhecimento de si e do mundo, sem ter por isso uma essência definida. Foram, portanto, em busca da morte do outro neles próprios:

*Frantz (...) A sua imagem fugitiva vai-se pulverizar ao mesmo tempo que as outras que nunca lhe saíram da cabeça. O pai terá sido a minha causa e o meu destino até ao fim. (Sartre, 1973, p. 174).*³⁰⁰

Frantz foi, ao longo de toda a obra, o paradigma do herói trágico, que não consegue conter-se na sua medida e comete a *hybris*, algo que exorbitou os limites da sua humanidade, tendo de ser condenado por isso para que haja uma purificação, sem a necessidade de sacrifício de um *bode*. Este protagonista aparece justamente como o *pharmakon*, o bode expiatório que surge para libertar os males da sociedade num momento catártico. Não falamos aqui de uma culpa individual, mas sim da culpa de toda a humanidade porque, como nos diz na sua melhor gravação (a de 17 de Dezembro de 53), num discurso hobbesiano:

*(...) o século teria sido bom, se o homem não tivesse sido açoitado pelo seu inimigo cruel, imemorial, pela espécie carnívora que tinha jurado a sua perda, pela besta sem pêlo e maligna – pelo homem. (Sartre, 1973, p. 178).*³⁰¹

Assim também ele, besta sem pêlos e maligna, se converteu no bode que é necessário sacrificar(-se) para que a humanidade seja absolvida.

O resumo de cada uma das obras que nos propomos trabalhar está realizado. Na terceira e última parte deste trabalho de investigação queremos estabelecer um elo entre as duas que a antecedem. É tempo de imiscuir a fenomenologia sartriana, com todas as suas problemáticas, na dramaturgia escolhida e no seu *mise en situation*. Procuraremos assim uma elucidação fenomenológica do teatro de situações, de forma a compreender as vivências intencionais nos contextos dramáticos em causa. O nosso propósito é estabelecer pontes e intersecções, para assim alcançar uma nova compreensão da relação intersubjetiva. Para isso faremos uma

²⁹⁹ «Frantz: (...) Vous ne serez pas mon juge.

Le Père: Qui parle de cela?

Frantz: Votre regard. (Un temps.) Deux criminels: l'un condamne l'autre au nom de principes qu'ils ont tous deux violés; comment appelez-vous cette farce?

Le Père, tranquille et neutre: La Justice.» (Sartre. 2005, p. 980).

³⁰⁰ «Frantz: (...) Votre image se pulvérisera avec toutes celles qui ne sont jamais sorties de votre tête. Vous aurez été ma cause et mon destin jusqu'au bout.» (Sartre. 2005, p. 990).

³⁰¹ «(...) le siècle eût été bon si l'homme n'eût été guetté par son ennemi cruel, immémorial, par l'espèce carnassière qui avait juré sa perte, par la bête sans poil et maligne, par l'homme.» (Sartre. 2005, p. 993).

passagem analéptica até à primeira parte, mas tendo já todo o contributo da dramaturgia, do segundo ponto, que acabámos de percorrer. Procuraremos, então, partir da dramaturgia, mas integrando-a já com as questões de intersubjetividade, espacialidade, temporalidade e ação, num balanço final que procura um equilíbrio e uma resposta à problemática do ser-para-outrem. Notemos que quando falamos de espacialidade falamos de uma espacialidade intersubjetiva, assim como no que respeita à temporalidade. É sempre de intersubjetividade que falamos neste trabalho, pois foi justamente esse o nosso desiderato. Por isso a noção de intersubjetividade é uma noção que abarca todas as restantes e que, por isso mesmo, muitas vezes acaba por não ser referida por servir de pano de pano de fundo e suporte às demais. No entanto, é esta intersubjetividade que procuramos explicar, com a expectativa de que, no *mise en scène*, se encontre uma resolução à sua problemática.

Terceira Parte

Filosofia e Dramaturgia Integradas

Capítulo 1

Análise Comparativa entre a Dramaturgia e a Fenomenologia de Sartre

Já frisámos que o Jean-Paul Sartre filósofo está constantemente presente no Jean-Paul Sartre dramaturgo, presença que enriquece sobremaneira a sua obra dramática, mas que esta obra dramática, por seu turno, traz novas respostas às problemáticas enunciadas na fenomenologia, uma vez que as coloca em situação. Sartre expõe no seu *Ensaio de Ontologia Fenomenológica* muitas problemáticas do ser-para-outrem, mas não as resolve. Acreditamos que a dramaturgia, colocando-as em situação, as procura dissipar num exercício de exaltação: revela-as e sublinha-as para as contrariar. Chega agora o momento de o constatarmos numa comparação alargada que compreende justamente os temas mais vincados desta fenomenologia intersubjetiva e as peças de teatro já retratadas.

Estamos no plano da intersubjetividade e todos os temas que procuraremos analisar encaram-se nesta base de relação – conflituosa – com o outro. Dividiremos esta abordagem por tópicos: os considerados ao longo deste percurso como os de maior evidência e importância para a temática em curso. Serão eles a situação-limite; o olhar; o espaço; a escolha; a liberdade; o projeto de ser e a morte.

Iniciaremos cada um dos tópicos com uma apresentação bastante sintética de cada conceito chave, para depois procurarmos perceber o que há de comum entre a teoria fenomenológica e o teatro sartrianos. Temporalidade e espacialidade, assim como ação e situação, serão sempre considerados como os planos privilegiados onde toda esta problemática intersubjetiva acontece. O teatro apresentar-se-á, no final de tudo, como a nossa hipótese de solução perante a dificuldade da relação com outrem. Será esse, justamente, o último ponto deste itinerário que pretende, acima de tudo, conjugar teoria filosófica e dramaturgia.

a) A Situação-Limite

Todas as peças teatrais sartrianas se entretecem em situações-limite, situações onde a morte é uma presença constante, ou uma possibilidade à espreita, dependendo de cada tomada de decisão. Mas, uma vez que a morte está sempre presente, o valor da vida e de cada ação é, genuinamente, acentuado.³⁰² Vimos já que a vida humana é caracterizada pela capacidade de

³⁰² «On the former we meet characters both living and death, confronted with impossible choices between life and dead; we witness deaths of all sorts, birth in its messianic manifestation, and the alterlife in the underworld's most uncomfortable drawing-room. On the latter, we find abundant

refletir e escolher, pela consciência, pelo para-si, que se encontra, ainda que de forma complexa e agitada, na relação com o outro. Somos todos, como vimos, um ser-para-si-para-outrem, e a intersubjetividade está carregada de objetividade. São as duas faces da mesma moeda, subjetividade e objetividade, e convém saber balançar entre cada uma delas. Esta complexidade está exposta em cada uma das peças sartrianas e importa termos a consciência dessa constância do ser-para-si-para-outrem.

Mas, tal como referimos acima, todas as peças sartrianas se desenrolam perante situações-limite. Lembremos que toda a consciência é consciência de algo, um algo que faz parte do mundo. A situação, tal como nos dizem Cabestain e Tomes (2002) «a situação designa o mundo tal como ele se revela concretamente a um projeto livre.».³⁰³ A situação presente varia consoante a época ou os projetos individuais no que respeita aos elementos variáveis, aos interesses particulares; no entanto, há elementos que constituem a situação fundamental do homem, o que denominamos de condição humana: o ser mortal, estar no mundo, relacionar-se. A situação pressupõe uma necessidade de facto, necessidade essa que fará emergir a total liberdade do sujeito, apesar de todas as limitações contextuais em que se insere.³⁰⁴

A situação-limite, por seu turno, mantém essa designação de mundo que se revela perante um projeto livre, mas acentua todos os seus elementos, num limiar quer de vida quer de liberdade. É o momento em que a escolha ganha uma dimensão fundamental, numa oscilação entre a vida e a morte, a autenticidade ou o fingimento. É na situação-limite que a escolha ganha o seu caráter de liberdade acentuada: é quando as escolhas se estreitam que a liberdade é sublinhada, uma vez que se refere a decisões maiores, ao invés dos pequenos detalhes do quotidiano. O próprio Sartre, inicia o seu pequeno texto *La République du Silence* dizendo justamente que nunca estiveram tão livres como sob a ocupação alemã.³⁰⁵ Também o psicólogo Martín-Baró trabalha em torno desta noção de situação-limite. Para ele «o conceito de “situação-limite” refere-se a uma situação objetiva e histórica, que estabelece uma relação dialética com o sujeito e que, frente a essa situação resulta numa síntese. Essa resolução sintética pode ter resultados positivos ou negativos.» (Oliveira, et al. 2014, p. 99). Para Martín-Baró, a guerra é a situação-limite por excelência, uma vez que é no seu terreno

imagery of life and death, with atmosphere and landscape evoked in terms of growth and decay, light and dark, heat and cold, motion and stasis.» (O'Donohoe. 2005, p. 13).

³⁰³ «(...) la situation désigne le monde tel qu'il se dévoile concrètement à la lumière d'un libre projet.» (Cabestain, Tomes. 2002, p. 60).

³⁰⁴ «La notion de situation suppose la facticité, nécessité de fait, au coeur de laquelle s'exerce chaque liberté: ma place, mon passé, mes entours, mon prochain, ma mort – même si elle vient toujours d'ailleurs – sont des limites, conscientes ou non, dont naissent mes possibilités de choix au coeur même d'une situation que je n'ai pas choisie et où n'importe qui ne peut faire n'importe quoi, n'importe quand, n'importe où (...).» (Colombel. 1985, p. 408).

³⁰⁵ «Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques; partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde et fade visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes: à cause de tout cela nous étions libres.» (Sartre. 1949, p. 11).

que pessoas ou grupos têm a possibilidade de desenvolver virtudes que de outra forma estariam adormecidas.³⁰⁶ É certo que também para Sartre a guerra é uma situação-limite, mas não de uma forma tão otimista como Martín-Baró, que vê apenas a possibilidade do desenvolvimento de virtudes até aí desconhecidas. Sartre percebe também a possibilidade do reverso: Frantz, por exemplo, na peça *Les Séquestrés d'Altona*, é o exemplo vivo do que conheceu de si próprio durante a segunda grande guerra. Também Marquês de Sade explora, na sua literatura, situações que reporta a um limite quase surreal. Acompanhando este autor, Jacques Lacan acompanha a questão do limite percorrendo o paradoxo da *jouissance*, numa dialética da felicidade onde nós nos somos. Sobre Sade, afirma que este autor demonstra a estrutura imaginária do limite, mas que, acima disso, a cruza, num confronto entre prazer e destruição constante³⁰⁷. Também André Barata, fazendo uma leitura de Lacan, sublinha esta dualidade entre prazer e destruição³⁰⁸. A questão a reter, aqui, é que durante uma situação-limite não há um conflito entre mal e bem, mas entre mal e mal. Lacan explicita este constrangimento, usando ainda o autor dos *Cento e Vinte Dias de Sodoma*, ou da *Justine ou os Infortúnios da Virtude*:

Indo mais longe, ele revela uma visão da natureza como um vasto sistema de atração e repulsa do mal pelo mal. A abordagem ética é, portanto, perceber no limite essa assimilação a um mal absoluto, graças ao qual a sua integração a uma natureza fundamentalmente má será realizada numa espécie de harmonia invertida. (Lacan. 1986, p. 232).³⁰⁹

Todas as peças de teatro de Sartre se organizam em torno deste confronto onde não existe um bem a contrabalançar um mal. Trata-se, pois, da situação-limite, da escolha a tomar e das suas consequências. A escolha confunde-se, então, muitas vezes, com a morte: é a liberdade no seu limite último. Na peça *Les Mouches*, a situação-limite insere-se numa cidade presa à culpa e ao arrependimento. Em *Huis Clos*, pelo contrário, estamos já num ambiente de pós-escolhas. É a vivência das escolhas anteriormente realizadas, em vida, e que é preciso suportar. É, por isso, o sublinhar da escolha consequente em todas as suas dimensões, levadas ao extremo da eternidade no inferno. Nos *Morts sans Sépulture*, a possibilidade de escolha é constante e direta: falar ou calar-se e sofrer a tortura por parte dos carrascos. Nas *Mains Sales* trata-se de decidir fazer política com idealismos ou sujando as mãos. Nos *Séquestrés*

³⁰⁶ «Aunque los investigadores no se han fijado mucho en posibles consecuencias positivas de la guerra para el desarrollo de las personas, es indudable que, como toda situación-limite, la guerra ofrecen a posibilidad de que algunas personas y aun grupos enteros desarrollen virtudes que, en otras circunstancias, no habrían surgido (Martín-Baró. 2000, p. 239).»

³⁰⁷ «En tant qu'il l'imagine, il démontre la structure imaginaire de la limite. Mais aussi, il la fraichit. (...) dans la doctrine proferée en mots qui sont, selon les moments de son oeuvre, la jouissance et la destruction.» (Lacan. 1986, p. 232).

³⁰⁸ «For Lacan, these experiences, in limit situations, go far beyond the pleasure principle, involving dimensions of suffering in states of intense energy release.» (Barata. 2017, p. 155).

³⁰⁹ «Poussant plus loin les choses, il nous déploie une vision de la Nature comme d'un vaste système d'attraction et répulsion du mal par le mal. La démarche éthique consiste dès lors à réaliser à l'extrême cette assimilation à un mal absolu, grâce à quoi son intégration à une nature foncièrement mauvaise se réalisera dans une sorte d'harmonie inversée.» (Lacan. 1986, p. 232).

d'Altona, tal como em *Huis Clos*, o que vemos é uma consequência das ações já tomadas. Depois do seu desempenho na guerra, Frantz, envergonhado com as suas mortes e torturas sequestra-se também a si mesmo, desta feita na casa paterna, simulando a sua morte. Ao contrário de *Huis Clos*, porém, aqui ainda pode haver um reverso: Frantz não está ainda morto. No entanto, o seu isolamento procura assemelhar-se a tal.

A morte é, portanto, a constante de todas as situações-limite. O valor da vida, por conseguinte, é sempre questionado, sublinhado, posto em causa. Nenhuma das personagens encarna Pilatos. Nenhuma delas deixa a decisão nas mãos de outrem, ninguém lava as suas mãos de nenhuma situação, esperando que qualquer outro decida por si. Na dramaturgia sartriana as escolhas não se deixam em mãos alheias, os resultados dessas escolhas assumem-se e vivem-se. E todas as peças são um balanço entre vida e morte: entre subjetividade e objetividade, podemos dizer. Benedict O'Donohoe resume-o da seguinte forma:

Basicamente, a vida é a providência do sujeito e da ação, a morte é o domínio do objeto e do ser. O teatro, preocupado com o homem em ação (o mesmo que dizer simplesmente o homem), enfoca naturalmente o primeiro. (O'Donohoe. 2005, p. 17).³¹⁰

No entanto, muitas vezes, e em Sartre é uma constante, o enfoque sobre a vida acontece justamente contraposto à morte: de outros ou de si mesmo. Para além disso, uma vez que temos uma dimensão objetiva na relação com os outros, há necessariamente um sentido de participação na morte, ou porque retiramos a subjetividade ao outro, ou porque ela nos escapa a nós mesmos. E se a situação-limite é o pano de fundo de cada uma das suas peças dramáticas, também o é esta intersubjetividade conflituosa, tão presente na questão fenomenológica do olhar.

b) O Olhar

Dizermos que o olhar é fonte de conflito intersubjetivo é o mesmo que realçarmos o constante jogo de objetivação na relação entre sujeitos, já o vimos. A estrutura ontológica que é minha descobre-me numa relação para com outros, transportando consigo modos de consciência singulares, como a vergonha ou o orgulho. Enquanto um gesto realizado por mim numa esfera privada é simplesmente vivido, sem julgamentos ou vergonhas, a partir do momento em que notamos que somos vistos esse gesto agiganta-se e muda de figura: vive-se de uma forma nova e incómoda.³¹¹ O olhar, como nos diz Sartre, «não é uma qualidade entre

³¹⁰ «Basically, life is the providence of the subject and of action, death is the domain of the object and of being. The theatre, being concerned with 'l'homme en acte (c'est-à-dire l'homme tout simplement)', naturally focuses upon the former.» (O'Donohoe. 2005, p. 17).

³¹¹ «Je viens de faire un geste maladroit ou vulgaire: ce geste colle à moi, je ne le juge ni le blâme, je le vis simplement, je le réalise sur le mode du pour-soi. Mais voici tout à coup que je lève la tête:

outras do objeto que exerce as funções de olho.» (Sartre. 1993, p. 269).³¹² Pelo contrário, ele cessa a possibilidade de ser objeto daquele que olha, para deslocar para mim essa objetivação, numa transferência de sentido que não controlo. Nessa dialética, há um escoamento do mundo de quem é olhado para o mundo de quem olha, construindo-se um ser novo inscrito na liberdade do sujeito que olha.

A existência do outro é, portanto, a minha queda original, a descoberta de mim como natureza, e uma natureza que foge para se cruzar com olhares alheios. Também Merleau-Ponty assume que o olhar é um dado sensível e primordial, que desafia a análise da existência e que exige uma reconstrução da filosofia.³¹³ Na verdade, a ontologia em Sartre ganha uma nova dimensão com a questão do olhar e da relação subjetiva que este comporta e que me revela que o perigo é a estrutura do ser-para-outrem, sempre. O olhar incide sobre os objetos do mundo de uma forma soberana. No entanto, se o olhar incide sobre eles, é porque eles já são objetos visíveis.

Basta que eu veja qualquer coisa para saber aproximar-me dela e atingi-la, mesmo sem saber como tal se faz na máquina nervosa. O meu corpo móbil conta no mundo visível, faz parte deste, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, não é menos verdade que a visão está suspensa do movimento. Só se vê aquilo para que se olha. (...) Tudo o que vejo está, por princípio, ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, edificado sobre o plano do "eu posso". cada um destes planos está completo. O mundo visível e o dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser. (Merleau-Ponty. 2009, pp. 19-20).

O visível antecipa-se ao olhar e à sua autonomia. Este é o ponto de vista de Merleau-Ponty, que pretende que este olhar não se fixe tanto na identidade pessoal, tomando como primazia a relação do corpo com o mundo. Um corpo que chama de carne, sublinhando o seu empenho apenas na percepção e não tanto na consciência, numa ontologia do ser no seu estado mais selvático. Segundo ele, «o visível deixa de ser inacessível se eu o concebo, não de acordo com o pensamento proximal, mas como abrangente, investimento lateral, carne.».³¹⁴ Para Merleau-Ponty, portanto, não existe um poder associado ao olhar, há sim uma supremacia do visível perante o olhado. Contraria Sartre na dificuldade que este encontra na relação de objetivação entre o ser olhado e o que olha. Para Ponty, quem olha não se apropria do que vê. Explica-o:

quelqu'un était là et m'a vu. Je réalise tout à coup toute la vulgarité de mon geste et j'ai honte.» (Sartre. 1943, pp. 259-260).

³¹² «(...) le regard n'est ni une qualité parmi d'autres de l'objet qui fait fonction d'oeil (...).» (Sartre. 1943, p. 297).

³¹³ «C'est la chair des choses, déjà, qui nous parle de notre chair, et qui nous parle de celle d'autrui — Mon "regard" est une de ces données du "sensible", du monde brut et primordial, qui défie l'analyse d'être et du néant, de l'existence comme conscience et de l'existence comme chose, et qui exige une reconstruction complète de la philosophie.» (Merleau-Ponty. 1964, p. 243).

³¹⁴ «(...) le visible cesse d'être un inaccessible si je le conçois, non selon la pensée proximale, mais comme englobant, investissement latéral, chair.» (Merleau-Ponty. 1964, p. 266).

Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não é em si ou matéria. O meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto que decretaria, do fundo do isolamento subjetivo, qualquer mudança de lugar miraculosamente executada no espaço. Ele é a sequência natural e a maturação de uma visão. (Merleau-Ponty. 2009, p. 20).

Desvaloriza, desta forma, a problemática tão acentuada em Sartre, sublinhando que o meu ser que é visto é também o ser que vê, e que se vê a si mesmo.³¹⁵ Compreendemos que onde Sartre procura oposições incomensuráveis, Merleau-Ponty procura entrelaçamentos. Por outro lado, a intersubjetividade de Sartre é por vezes mais interessante e mais dadora de compreensão quando estamos diante de situações de conflito.

A inflexão pontiana, assente numa percepção fenomenologicamente redescoberta, faz refluir transparência e opacidade, uma na outra, corpo percebido como consciência e consciência percebida com atributos de corpo (como a espacialidade e o movimento), em vez de dois universos incomensuráveis e, assim, irremediavelmente abandonados um pelo outro. A sua metáfora é justamente a do entrelaçamento. O corpo percebido não é, pois, o corpo cartesiano de órgãos, fluidos e tecidos. Este é só uma visão esquemática e empobrecida do fenómeno primordial do corpo. Por exemplo, o corpo tocado e assim percebido, é todo tocado no corpo real mas exigua, sempre exigua, tocado. O mesmo para o visível: o corpo visto é todo visto como um no exiguo corpo realmente visto. (Barata. 2008, p. 310).

Percebemos então que Merleau-Ponty, na sua fenomenologia, encontra um contacto entre o ser em-si dos objetos, dos corpos, cerrado, e o ser para-si da consciência. Esta indissociabilidade entre os seres distintos dissolve as dificuldades inerentes à intersubjetividade. Poderemos então encontrar aqui a possibilidade de complementaridade entre as perspetivas sartriana e pontiana.

Lacan segue o caminho já percorrido por Merleau-Ponty, destacando a pré-existência de um olhar, que asseguram ser o lugar do sujeito numa conexão com o mundo.³¹⁶ Antes de vermos o que quer que seja, explica Clotilde Leguil, seguindo estes autores, nós estamos sob a dependência do visível, numa reversão ontológica, já que toda a tradição desde Platão considera o sujeito pensante para lá do visível: o visível como lugar de ilusão e o sujeito como

³¹⁵ «O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o "outro lado" do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um si (...), um si, portanto, que se compreende no meio das coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro.» (Merleau-Ponty. 2009, pp. 20-21).

³¹⁶ «Maurice Merleau-Ponty fait maintenant le pas suivant en forçant les limites de cette phénoménologie même. Vous verrez que les voies par où il vous mènera ne sont pas seulement de l'ordre du visuel, puisqu'elles sont à retrouver - c'est là le point essentiel - la dépendance du visible à l'égard de ce qui nous met sous l'œil du voyant. Encore est-ce trop dire, puisque cet œil n'est que la métaphore de quelque chose que j'appellerai la pousse du voyant - quelque chose d'avant son œil. Ce qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il nous indique, c'est la préexistence d'un regard - je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout.» (Lacan. 1973, p. 69).

lugar de verdade.³¹⁷ O teatro, lugar de ilusão e verdade mesclados, é também terreno para esta reversão ontológica. Não falaremos já em atores, espectadores e personagens, mas centremo-nos primeiramente na temática que cada peça sartriana abarca. São personagens que sentem o visível e a sua possibilidade à flor da pele.

N'As *Moscas*, logo no início, na descrição da praça de Argos, a estátua de Júpiter é descrita com os olhos revirados. Não seria importante se Júpiter não fosse considerado o deus da morte – para lá das moscas – e ao longo da obra os populares não mostrassem medo e arrependimento perante os próprios parentes já mortos. O olhar revirado conduz-nos a uma interpretação dúbia, de ausência de olhar, por um lado, ou da possibilidade de tudo ver, por outro. Para lá disto, que nos reconduz ao visível anterior ao ser visto, os próprios mortos adquirem a possibilidade de ver, nesta obra cheia de arrependimentos e vergonhas, que não se esgota nem na morte.

Na peça *Huis Clos, À Porta Fechada*, esta dificuldade exponencia-se. As luzes sempre acesas, a ausência de espelhos, a presença constante de outras duas personagens no mesmo espaço. Garcin usará a dada altura a expressão *nus como vermes*, para descrever o estado deles e daí até perceber que *o Inferno são os outros* é um passo demasiado pequeno. Na obra *As Mãos Sujas*, de forma bastante improvável, não existem referências à dificuldade do olhar de outrem. Dizemos de forma improvável uma vez que há um ambiente de desconfiança em toda a peça: as personagens revistam-se, estudam-se, e desempenham um papel bastante vincado. Faria sentido o receio do olhar, do ser descoberto nos seus pensamentos, nos seus planos. No entanto, tomando Hoederer como a personagem principal, julgamos entender essa ausência. Sartre não quis sublinhar relevância em Hugo e nos seus anseios, embora seja ele a personagem com maior destaque em todos os atos. Bastará para ele esse destaque, Hoederer terá um outro: o da confiança e da razoabilidade.

Também na peça *Morts sans Sépulture* o olhar não ocupa a problemática central. Está, no entanto, por trás de tudo: toda a ação se desenvolve entre dois cenários: o sótão e a sala de aulas tornada local de interrogatório e tortura. Dois espaços e dois grupos: os que pretendem fazer falar e os que querem calar. Os interrogadores seriam, certamente, os responsáveis pelo olhar objetivador. No entanto, tantas vezes os interrogados afirmam que estão já mortos que parecem imunes ao olhar dos outros. É Jean, a personagem que não pertence a nenhum dos grupos, que se questiona como poderá suportar o olhar de Canoris quando o encontrar no sótão e souber que o responsável da sua dor está diante dele. Parece ser o único apreensivo à apreciação dos demais.

³¹⁷ «(...) c'est celui qui regarde sans être séparé de ce qu'il regarde. Lacan souligne ainsi ce qu'il appelle la *préexistence d'un regard*, qui ferait qu'avant de voir ce que nous regardons, nous sommes nous-mêmes visibles, nous faisons partie du champ du visible et, par conséquent, nous sommes sous la dépendance du visible. Selon Lacan, il s'agit d'un *retournement ontologique*, puisque toute la tradition depuis Platon considèrerait le sujet pensant comme au-delà du visible, c'est-à-dire le visible comme lieu de l'illusion et le sujet comme lieu de la vérité.» (Leguil. 2012, p. 274).

A par de *Huis Clos*, é nos *Séquestrés d'Altona* que esta problemática do olhar está mais presente. Frantz não suporta viver com olhares alheios, refugia-se no quarto, finge-se de morto. Não é só ele que o afirma, quando em conversa com os caranguejos imaginários lhes afirma que os olhos são o que temos de mais feio (Sartre. 1973, p. 134), mas também Johanna, no momento em que lhe diz que parece morto, que os seus olhos parecem a objetiva de uma máquina de filmar (Sartre. 1973, p. 97). A morte é tida como única possibilidade de fuga do olhar de terceiros, que o fazem acentuar a sua culpa.

c) O Espaço

O desdobramento do olhar não só acontece no espaço, como o modifica de alguma forma. É na realidade quotidiana que a relação com outrem se estabelece. Só assim o outro pode ser um *objeto provável e não um sonho de objeto*, sendo necessário, pois, uma ligação ao alcance dos outros, e não uma solidão provocada.³¹⁸ Não havendo uma solidão, é portanto num espaço que será comum, ainda que por meros instantes, que a intersubjetividade terá efeito. Sartre inicia justamente o seu capítulo referente ao olhar com uma pequena enumeração: «Esta mulher que vejo caminhar na minha direção, este homem que passa na rua, este mendigo que ouço cantar da minha janela são para mim objetos.» (Sartre. 1993, p. 264).³¹⁹ O que retiramos de essencial desta descrição é o espaço que corresponde a cada presença. Sartre sublinha-o:

É na realidade quotidiana que outrem nos aparece e a sua probabilidade refere-se à realidade quotidiana. O problema precisa-se então: haverá na realidade quotidiana uma relação originária a outrem que possa ser constantemente visada e que, por consequência, possa descobrir-se a mim, fora de toda a referência a um incognoscível religioso ou místico? (Sartre. 1993, p. 265).³²⁰

A resposta a esta questão só poderá surgir na aparição banal do outro perante o meu campo perceptivo. É nessa aparição que conhecemos o vínculo e nós mesmos, na relação com ela, ainda que somente enquanto realidade visada. Partindo da citação anteriormente exposta, Sartre percorre – acompanhado de um exemplo bastante concreto – o momento de percepção do outro e todas as novas orientações de distâncias que destas relações espaciais (aditivas) advêm.

³¹⁸ «(...) pour qu'autrui soit objet probable et non un rêve d'objet, il faut que son objectivité ne renvoie pas à une solitude originelle et hors de mon atteinte, mais à une liaison fondamentale où autrui se manifeste autrement que par la connaissance que j'en prends.» (Sartre. 1943, p. 292).

³¹⁹ «Cette femme que je vois venir vers moi, cet homme qui passe dans la rue, ce mendiant que j'entends chanter de ma fenêtre sont pour moi des objets.» (Sartre. 1943, p. 292).

³²⁰ «C'est dans la réalité quotidienne qu'autrui nous apparaît et sa probabilité se réfère à la réalité quotidienne. Le problème se précise donc: y a-t-il dans la réalité quotidienne une relation originelle à autrui qui puisse être constamment visée et qui, par suite, puisse se découvrir à moi, en dehors de toute référence à un inconnaissable religieux ou mystique?» (Sartre. 1943, p. 293).

Nesta importância espacial na relação entre sujeitos, o exemplo que Sartre tomou de seguida e desdobrou em todas as suas possibilidades, revela de forma bastante fértil os dois modos de apreensão que se descobrem na percepção do outro:

Estou num jardim público. Não longe de mim, eis um relvado e, ao longo deste relvado, umas cadeiras. Vejo este homem, apreendo-o como um objeto e ao mesmo tempo como um homem. O que significa isto? O que pretendo dizer quando afirmo deste objeto que ele é um homem? (Sartre. 1993, p. 266).³²¹

O outro descobre-se, assim, quer como objeto quer como homem. A apreensão como homem, e não como uma *coisa*, um boneco, implica uma demarcação da relação espacial normalmente utilizada. As categorias mudam de figura. O autor explica-o de uma forma bastante concreta:

Quer isto dizer que o apreenderia como estando "ao lado" das cadeiras, a 2,20m do relvado, como exercendo uma certa pressão sobre o solo, etc. A sua relação com os outros objetos seria do tipo puramente aditivo; tal significa que eu poderia fazê-lo desaparecer sem que as relações dos outros objetos entre si fossem assim apreciavelmente modificadas. (Sartre. 1993, p. 266).³²²

Aqui reside a diferença: apreendendo o outro como *coisa* seria admitir que não adviria dele qualquer relação nova: não teria interferência no meu universo a não ser que eu o proporcionasse. Pelo contrário, percebê-lo como homem, é também perceber uma relação não aditiva dos objetos a ele. As coisas do meu universo organizam-se ao redor deste objeto-homem sem distância. Recorremos de novo ao autor:

É claro que o relvado se mantém a 2,20m dele; mas está igualmente ligado a ele, como relvado, numa relação que transcende a distância e simultaneamente a contém. (Sartre. 1993, p. 266).³²³

Enquanto unicamente objeto, este homem que apreendo ocupa um certo lugar no espaço, localiza-se entre outros objetos, destaca-se como estando ao lado de outro determinado objeto em particular. A estas relações espaciais chama Sartre de relações aditivas, sendo este homem-objeto como um bloco sólido que se acumula a outros, também eles objetos. Fazê-lo desaparecer não traria qualquer mudança nas relações dos outros objetos. Ao invés, perceber

³²¹ «Je suis dans un jardin public. Non loin de moi, voici une pelouse et, de long de cette pelouse, des chaises. Un homme passe près des chaises. Je vois cet homme, je le saisis comme un objet à la fois et comme un homme. Qu'est-ce que cela signifie? Que veux-je dire lorsque j'affirme de cet objet qu'il est un homme?» (Sartre. 1943, p. 293).

³²² «C'est-à-dire que je le saisis comme étant "à côté" des chaises, à 2,20m de la pelouse, comme exerçant une certaine pression sur le sol, etc. Son rapport avec les autres objets serait du type purement additif; cela signifie que je pourrais le faire disparaître sans que les relations des autres objets entre eux en soient notablement modifiées.» (Sartre. 1943, p. 293).

³²³ «Certes, la pelouse demeure à 2,20m de lui; mais elle est aussi liée à lui, comme pelouse, dans une relation qui transcende la distance et la contient à la fois.» (Sartre. 1943, p. 293).

este homem como homem, para lá de objeto, é trazer uma nova orientação da distância: as coisas organizam-se ao redor deste objeto privilegiado numa distância nova, que se desdobra. A espacialidade deixa de ser minha, não agrupo os objetos em direção a mim; há uma nova orientação que foge ao sujeito que apreende este relvado e este homem. É uma relação nova, sem partes, unívoca, onde a distância se desdobra a partir deste homem até ao relvado. Há, resumindo, «uma negação da distância que eu estabeleço» (Sartre. 1993, p. 267).³²⁴ Este homem desdobra as suas próprias distâncias, numa fuga permanente das coisas.

E é neste terreno que o espaço e "o mundo" são como que levados pelo outro, por este outro que é objeto para mim, mas homem também, o que lhe confere esta nova relação com o mundo, que rouba de mim:

Assim, de repente, apareceu um objeto que me roubou o mundo. Tudo está no seu lugar, tudo existe para mim, mas tudo é percorrido por uma fuga invisível e estática em direção a um objeto novo. O aparecimento de outrem no mundo corresponde então a um deslizamento petrificado de todo o universo, a uma descentração do mundo que mina por baixo a centralização que eu opero ao mesmo tempo. (Sartre. 1993, p. 267).³²⁵

O espaço acaba por se determinar, desta forma, pelo homem que observo e que descentra o mundo sobre o qual eu opero. O conceito de espaço ganha assim uma nova conotação daquela que conhecemos de Kant, que embora o considerasse a condição de possibilidade dos fenómenos, não deixava de o tomar como intuição pura.³²⁶ Merleau-Ponty sublinha-o: «Kant tentou traçar uma linha de demarcação rigorosa entre o espaço enquanto forma da experiência externa e as coisas dadas nessa experiência.» (Merleau-Ponty. 1999, p. 327). Em Sartre o espaço desdobra-se, afunila-se, representa-se de diferentes formas dependendo da relação entre objetos ou sujeitos. E também Merleau-Ponty abarca esta ideia. Vejamos:

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente como um carácter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões. (Merleau-Ponty. 1999, p. 328).

Conceber o espaço como potência das conexões que nele se produzem é justamente permitir que ele se determine e desdobre na relação com o outro. A experiência do espaço é uma

³²⁴ «(...) est une négation de la distance que j'établis (...)» (Sartre. 1943, p. 294).

³²⁵ «Ainsi tout à coup un objet est apparu qui m'a volé le monde. Tout est en place, tout existe toujours pour moi, mais tout est parcouru par une fuite invisible et figée vers un objet nouveau. L'apparition d'autrui dans le monde correspond donc à un glissement figé de tout l'univers, à une décentration du monde qui mine par en dessous la centralisation que j'opère dans le même temps.» (Sartre. 1943, p. 295).

³²⁶ «Consideramos, por conseguinte, o espaço a condição de possibilidade dos fenómenos, não uma determinação que dependa deles; é uma representação *a priori*, que fundamenta necessariamente todos os fenómenos externos. O espaço não é um conceito discursivo ou, como se diz também, um conceito universal das relações das coisas em geral, mas uma intuição pura.» (Kant. 2008, p. 65).

experiência viva e extensível, tal como uma direção, que só existe na medida em que um sujeito a projeta e traça. A existência é, portanto, espacial. Merleau-Ponty elucida-nos, mais uma vez, sobre isto:

O espaço e, em geral, a percepção indicam no interior do sujeito o facto do seu nascimento, a contribuição perpétua da sua corporeidade, uma comunicação com o mundo mais velha que o pensamento. Eis por que eles obstruem a consciência e são opacos para a reflexão. A labilidade dos níveis acarreta não apenas a experiência intelectual da desordem, mas também a experiência vital da vertigem e da náusea, que são a consciência e o horror da nossa contingência. (Merleau-Ponty. 1999, p. 342).

É esta labilidade que também nos fala Sartre, o espaço que altera distâncias e sentidos, um espaço de impermanência e que Merleau-Ponty soube bem aqui remeter para a experiência da vertigem e da náusea, tão presentes no nosso autor.

No que diz respeito às peças de teatro sartrianas, encontramos um jogo constante entre distância e proximidade proporcionado pelo espaço físico. Na peça *As Moscas* a cidade de Argos alarga-se metafisicamente, numa comunhão entre vivos e mortos. É uma autêntica necrópole, um lugar que perde um pouco do sentido profano devido à constante presença solene dos entes que já partiram. O espaço real, a praça, as casas, revestem-se de metafísica, porque revestidas de morte. O espaço é sempre descrito de uma forma pesada, como se as presenças dos entes que já partiram continuassem por ali. É de lembrar também que a peça termina num lugar privilegiado: o Templo de Apolo, onde ninguém, nem as Erínias, poderá fazer mal aos irmãos depois dos crimes de morte. Este lugar sagrado é lugar de oscilação entre proximidade e distância, onde o arrependimento por parte de Electra ou a dignidade do ato assumido por parte de Orestes. Os espaços empurram a ação, ajudam na condução e na progressão das personagens. Na peça *À Porta Fechada* o inferno veste-se de salão estilo Segundo Império e obriga ininterruptamente à proximidade entre todos. A própria mobília ganha espaço: «Garcín: (...) O bronze está aqui, contemplo-o e compreendo que estou no inferno.» (Sartre. 2013, p. 53).³²⁷ São apenas quatro paredes ao longo de toda a peça a circunscrever as três personagens. Sentimos ao longo do desenrolar da narrativa um ambiente cada vez mais pesado, como se o ar também o estivesse: carregado de dióxido de carbono a sublinhar alteridade e presença. Nos *Mortos sem Sepultura*, a sala de aulas ganha espaço e invade constantemente o sótão. Este torna-se apenas uma espécie de antecâmara, de vestíbulo, para a sala de aulas tornada espaço de tortura. Os gritos e o tempo de espera ganham terreno e tornam o sótão um espaço descentrado. Lá em baixo, a sala de aulas transformada em sala de torturas, é o espaço menos descrito mas que, porém, mais extenso e demorado. Tal como um herói de uma história que, embora sendo a personagem principal nunca aparece, a sala de interrogatório e tortura é pouco descrita, a maior parte da ação centra-se no sótão, mas nem por isso é a mais ausente. N'As *Mãos Sujas*, encontramos

³²⁷ «Garcín: (...) Le bronze est là, je le contemple et je comprends que je suis en Enfer.» (Sartre. 2005, p. 127).

Hoederer e os seus seguranças a invadir amiúde os aposentos de Hugo e Jéssica. A revista feita às malas, a própria Jéssica que invade e provoca várias vezes o escritório. Temos de notar que a peça gira em torno de uma situação política, por isso, tal como as ações se ponderam e refutam, também os espaços são esquivos: são espaços de desconfiança e de distância que se querem aproximar, camuflar. N'Os *Sequestrados de Altona* é, sem dúvida, o quarto de Frantz que, embora fechado, influencia e adentra todo o restante espaço: o "espaço proibido" a que apenas Leni e, mais tarde, Johanna acedem mas que se alastra por toda a casa e pelas vidas de todos os familiares ali residentes. Essas quatro paredes onde se vive uma outra realidade impregna de surrealismo todo o restante ambiente. A farda rasgada, as medalhas de faz-de-conta, os caranguejos juizes, tudo isso prevalece à vida dos restantes familiares. Vemo-lo quando observam uma fotografia de Frantz repleto de medalhas, ou logo na descrição inicial onde se vê que a morte contrafeita inunda e abate qualquer possibilidade de vida.

O espaço encolhe, agiganta-se, desaparece, na medida em que o outro interfere connosco. Há uma fuga do espaço, em direção ao outro, numa descentralização de mim enquanto sujeito neste mundo que escapa. Cada peça trabalha o espaço na sua forma particular e identitária, no entanto é visível este ponto de contacto: a nova dimensão espacial constituída por um outro.

d) A Escolha

N'O *Existencialismo é um Humanismo* Sartre descreve-nos em grande pormenor a angústia da escolha. Isto imediatamente após – e em consequência – de explicitar que o homem está condenado a ser livre. Uma vez que, lançado no mundo, será responsável por tudo quanto fizer, a escolha envolve-se de angústia. Porque em cada escolha, o homem está desamparado. E é neste ponto que Sartre dedica um grande espaço ao caso de um seu aluno que o procurou. Eis o exemplo:

(...) o pai estava de mal com a mãe, e tinha além disso tendências para colaboracionista; o irmão mais velho fora morto na ofensiva alemã de 1940, e este jovem com sentimentos um pouco primitivos, mas generosos, desejava vingá-lo. A mãe vivia sozinha com ele, muito amargurada com a semitraição do marido e com a morte do filho mais velho, e só nele achava conforto. Este jovem tinha de escolher nesse momento, entre partir para Inglaterra e alistar-se nas Forças Francesas Livres – quer dizer, abandonar a mãe – e o ficar junto dela ajudando-a a viver. (Sartre. 1962, pp. 229-230).³²⁸

328 «(...) son père était brouillé avec sa mère, et d'ailleurs inclinait à collaborer, son frère aîné avait été tué dans l'offensive allemande de 1940, et ce jeune homme, avec des sentiments un peu primitifs, mais généreux, désirait le venger. Sa mère vivait seul avec lui, très affligée par la demi-trahison de son père et par la mort de son fils aîné, et ne trouvait de consolation qu'en lui. Le jeune homme avait le choix, à ce moment-là, entre partir pour l'Angleterre et s'engager dans les Forces Françaises Libres – c'est-à-dire, abandonner sa mère, et l'aider à vivre.» (Sartre. 1946, pp. 39-40).

Compreendemos aqui a dificuldade da escolha. Sartre desdobra este exemplo e analisa-o nas suas possibilidades. Cada alternativa contém em si uma desvantagem. No entanto, mais importante que tudo isto, é o aconselhamento junto do professor. Sartre afirma que escolher o conselheiro é já comprometer-se na escolha. O aluno procurou o professor para se aconselhar sabendo já de antemão o conselho que acabaria por ouvir. O mesmo aconteceria se procurasse um padre. Assim, no próprio momento em que pedimos um conselho, existe já um comprometimento com uma escolha que, no fundo, está tomada. N' *O Ser e o Nada*, Sartre afirma: «(...) o mundo só dá conselhos se o interrogarmos e não o podemos interrogar senão para um fim bem definido.» (Sartre. 1993, p. 448).³²⁹ A escolha é sempre, e em última instância, tomada por nós próprios. Com a consciência e a angústia de que «agir é modificar a figura do mundo» (Sartre. 1993, p. 434)³³⁰, cada escolha reveste-se de angústia, porque comprometida. Quando dizemos cada escolha não nos referimos às pequenas escolhas do quotidiano, claro está, mas àquelas que interferem diretamente com o nosso projeto de ser. Vimos já que, aquando da tomada de decisão, *os dados estão já lançados* (Sartre. 1993, p. 450); no entanto, a escolha deliberada revela-me concretamente aquilo que sou, sendo a vontade apenas a anunciadora da decisão já previamente tomada.³³¹

Falámos anteriormente na noção de espaço e queremos recuperá-la agora, por instantes. Uma vez que é no espaço que me relaciono com o mundo e com os outros, é justamente no espaço que me cabe tomar as minhas escolhas. É tempo de apreendermos a escolha com o seu fundo de metáfora espacial, apoiando-nos no linguista George Lakoff para tal. As metáforas são o fundo do pensamento e, como tal, a escolha tem o seu fundo de metáfora: um fundo de metáfora espacial.

Estas orientações espaciais surgem do facto de que os nossos corpos são o que são e comportam-se como no nosso ambiente físico. Essas metáforas de orientação dão aos conceitos uma orientação espacial. Desta forma, A FELICIDADE ESTÁ NO TOPO. O facto de o conceito de felicidade estar orientado no topo dos outros conceitos explica a existência de expressões como: "Hoje sinto-me no topo". (Lakoff. 1985, p. 24).³³²

O fundo deste raciocínio demonstra que, organizando as nossas vivências, conceitos abstratos, em categorias de orientação espacial – tal como alto-baixo; central-periférico; perto-longe – conseguimos ordená-las, categorizá-las, agrupá-las e qualificá-las. Para lá desta orientação

³²⁹ «(...) le monde ne donne de conseils que si on l'interroge et on ne peut l'interroger que pour un fin bien déterminée.» (Sartre. 1943, p. 492).

³³⁰ «(...) agir, c'est modifier la figure du monde (...).» (Sartre. 1943, p. 477).

³³¹ «Il y a donc un choix de la délibération comme procédé qui m'annoncera ce que je projette, et par suite ce que je suis. Et le choix de la délibération est organisé avec l'ensemble mobiles-motifs et fin par la spontanéité libre. Quand la volonté intervient, la décision est prise et elle n'a d'autre valeur que celle d'une annonciatrice.» (Sartre. 1943, p. 495).

³³² «Ces orientations spatiales découlent du fait que nos corps sont ce qu'ils sont et se comportent comme ils le font dans notre environnement physique. Ces métaphores d'orientation donnent aux concepts une orientation spatiale. Ainsi, LE BONHEUR EST EN HAUT. Le fait que le concept de Bonheur soit orienté en haut explique l'existence d'expressions comme: "Je me sens au sommet de ma forme aujourd'hui".» (Lakoff. 1985, p. 24).

espacial importa ainda associar as nossas experiências, que constituirão a base desta organização.³³³ Tal como as experiências mais elementares da orientação espacial humana produzem metaforicamente orientações de experiência vivencial, da mesma forma a experiência que temos dos elementos físicos – e em especial do nosso corpo – é também a origem de uma variedade de metáforas ontológicas, que nos permitem compreender acontecimentos, emoções ou ideias na forma de entidades ou substâncias.³³⁴

Lakoff demonstra, portanto, que acedemos ao pensamento mais abstrato através de metáforas – espaciais ou mesmo ontológicas – que possam de uma forma simplificada ajudar-nos a compreender as nossas experiências. No fundo, alicerçamos o pensamento em metáforas para melhor as organizarmos e catalogarmos:

Utilizamos metáforas ontológicas para compreender acontecimentos, ações, atividades e estados. Acontecimentos e ações são metaforicamente projetados como objetos, atividades como substâncias, estados como depósitos. Uma corrida, por exemplo, é um acontecimento percebido como uma entidade discreta. A corrida existe no tempo e no espaço e tem limites bem definidos. (Lakoff. 1985, p. 40).³³⁵

Podemos dizer, portanto, que vivemos metaforicamente, ou que as metáforas são parte integrante da nossa vida quotidiana e que nos auxiliam nas escolhas que tomamos, uma vez que o próprio pensamento está nelas alicerçado. Falarmos de teatro não é tão diferente deste ponto de vista. O teatro surge como representação metafórica de situações que vivenciamos, das formas mais diferenciadas. São uma forma de nos transportar para a realidade profunda das questões.

É tempo, contudo, de compreendermos em que medida a noção de escolha está patente nas peças de teatro sartrianas selecionadas por nós nesta análise. Em primeiro lugar, n'As Moscas a escolha está já tomada ainda antes do início da obra: Orestes entra já na cidade de Argos disfarçado de Filebo com a decisão de matar Clitemenestra e Egisto e assim libertar não só a

³³³ «Les orientations spatiales comme haut-bas, devant-derrrière, dessus-dessous, central-périphérique et près-loin fournissent une base extrêmement riche pour comprendre des concepts en termes d'orientation. Mais l'orientation ne suffit pas. Notre expérience des objets et des substances physiques fournit une base supplémentaire à notre compréhension, base qui va au-delà de la simple orientation. Comprendre nos expériences en termes d'objets et de substances nous permet de choisir les éléments de cette expérience et de les traiter comme des entités discrètes ou des substances uniformes. Une fois que nous pouvons identifier nos expériences comme des entités ou des substances, nous pouvons y faire référence, les catégoriser, les grouper et les quantifier – et, par ce moyen, les prendre pour objets de nos raisonnements.» (Lakoff. 1985, p. 35).

³³⁴ «De même que les expériences élémentaires de l'orientation spatiale humaine produisent des métaphores d'orientation, de même l'expérience que nous avons des objets physiques (en particulier de notre propre corps) est à l'origine d'une extraordinaire variété de métaphores ontologiques, c'est-à-dire de manières de percevoir des événements, des émotions, des idées, etc., comme des entités et des substances.» (Lakoff. 1985, pp. 35-36).

³³⁵ «Nous utilisons les métaphores ontologiques pour comprendre les événements, les actions, les activités et les états. Les événements et les actions sont conçus métaphoriquement comme des objets, les activités comme des substances, les états comme des contenants. Une course, par exemple, est un événement perçu comme une entité discrète. La course existe dans le temps et dans l'espace et possède des frontières bien définies.» (Lakoff. 1985, p. 40).

sua irmã, mas toda a cidade. Entra comprometido e ciente das consequências que daí advirão. A sua escolha é a escolha da liberdade: mais do que um crime de vingança, de punição dos assassinos de Agamémnon, é um crime com propósitos mais elevados de libertação de uma culpa coletiva constantemente lembrada. A escolha de Orestes é simplesmente a escolha de estabelecer novamente não só a ordem como a vida plena da população de Argos. Na peça *À Porta Fechada* encontramos justamente as consequências de escolhas realizadas em vida: as suas confissões, justificações, vergonhas. Contudo, ainda encontramos escolhas. Escolhas agora para a eternidade: a escolha da conquista, da vaidade, da provocação. Em suma, as suas escolhas são o sublinhar das escolhas realizadas em vida. São, no fundo, a prova dos seus projetos de ser. Nos *Mortos sem Sepultura* encontramos uma escolha comum às personagens vítimas de interrogatório e tortura: não falar, a todo o custo. Ainda que para isso tenham de ser eles próprios a matar um dos seus, o mais amedrontado. Os próprios interrogadores – exceto um – já escolheram: interrogar todos eles e no final matá-los para que não reste memória desse momento. São as escolhas na que nos parece ser a peça com a situação-limite mais definida: falar ou morrer, sendo que depois de falarem podem ainda morrer. N'As *Mãos Sujas* a escolha parece periclitante: Hugo aceita a missão de assassinar, mas parece que a cada instante hesita e desperdiça oportunidades. A escolha não parece definida, não se coaduna com o seu projeto de ser: Hugo a todo o instante se interroga sobre a justiça desse esperado assassinio. N'Os *Sequestrados de Altona* a escolha também já foi tomada antes do início da obra: deparamo-nos com as consequências dessa escolha. Forjar a própria morte e sequestrar-se a si mesmo num dos quartos da casa paterna. Ainda assim, todos aguardam uma nova escolha da parte de Frantz: que ele se liberte finalmente do seu sequestro pessoal. E a escolha última de Frantz irá nesse sentido, embora rumo à sua única possibilidade de fugir à objetivação dos outros: Frantz e o pai decidem acabar com as suas vidas num acidente de automóvel.

Todas as peças, podemos resumir, giram em torno de uma escolha dicotômica: a morte ou a vida. Porque é quando a escolha parece afunilar o leque de possibilidades que podemos falar de uma escolha realmente preponderante, que acentua a liberdade humana. Quanto menos hipóteses, quanto mais a situação se aproxime dos limites, maior o traço da liberdade.

e) A Liberdade

Já nos *Cadernos de Guerra (1939/1940)* Sartre anunciava as suas ideias sobre a liberdade. Dizia ele:

A característica da realidade humana, do ponto de vista desta nossa análise, reside em ela se motivar a si mesma sem ser o seu próprio fundamento. Aquilo a que chamamos a sua liberdade é ela nunca ser nada sem que se motive a sê-lo. Nunca pode acontecer-lhe nada do exterior. Isto porque, antes de mais, a realidade humana é consciência, o que significa que ela não é nada que não esteja consciente de ser. Ela motiva a sua própria reação ao acontecimento do exterior e o acontecimento nela é

essa reação. Aliás, ela só descobre o mundo no momento das suas próprias reações. Ela é, pois, livre, no sentido de que as suas reações e o modo como o mundo lhe aparece lhe são integralmente imputáveis. (Sartre. 1985, p. 108).

O compromisso e a responsabilidade que a liberdade acarreta estão já aqui sublinhadas. Logo depois, explica-nos a questão da facticidade e do que mais tarde chamou de condenação à liberdade:

Mas a liberdade total só pode existir para um ser que é o seu próprio fundamento, isto é, responsável pela sua facticidade. A facticidade nada mais é do que o facto de haver no mundo, a cada instante, uma realidade humana. É um facto. Não é dedutível de nada, como tal, e não se reduz a nada. (Sartre. 1985, p. 108).

Sartre, imediatamente após explicar esta facticidade, nega que esta facticidade signifique que a consciência tenha fundamento em algo que não ela mesma – em Deus, por exemplo. A consciência existe sem fundamento: «É uma espécie de nada próprio da consciência, a que chamaremos gratuidade.» (Sartre. 1985, p. 108). Principia aqui a noção de *nada*, sob a forma da gratuidade que compara a uma pedra que cai no mundo. As motivações da consciência seriam a aceleração que a pedra atribuiria a si mesma, livremente.

Mais tarde, n'*O Existencialismo é um Humanismo* Sartre diz-nos de rompante o que já antevira: «(...) o homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si próprio; e no entanto livre, porque uma vez lançado no mundo, é responsável por tudo quanto fizer.» (Sartre. 1962, p. 228).³³⁶ N'*O Ser e o Nada*, no entanto, tinha abordado esta questão da liberdade em maior pormenor e cuidado. De facto, a quarta parte do ensaio de ontologia fenomenológica abre com um título assaz imediato: «A condição primeira da ação é a liberdade» (Sartre. 1993, p. 434).³³⁷ De facto, diz-nos Sartre que a liberdade não é uma qualidade ou uma propriedade da minha natureza, mas antes *o estofado do meu ser* (Sartre. 1993, p. 439). A liberdade é originária e ontológica.

Enquanto Sartre tem esta posição tão vincada, de uma liberdade primordial, a que estamos condenados porque nos foi atribuída, Camus não sente a necessidade de apurar a origem, embora negue também a possibilidade de ser dada por um ser transcendente. Simplifica da seguinte forma, no seu *Mito de Sísifo*:

Não posso compreender o que pode ser uma liberdade que me seria dada por um ser superior. Perdi o sentido da hierarquia. (...) A única que eu conheço é a liberdade de espírito e de ação (Camus. 2002, p. 60).

³³⁶ «L'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait.» (Sartre. 1946, p. 37).

³³⁷ «La condition première de l'action, c'est la liberté.» (Sartre. 1943, p. 477).

No entanto, esta liberdade de que nos fala é uma liberdade absurda, está imbuída dele. De facto, este absurdo que é uma constante no pensamento de Camus, aniquila todas as possibilidades de ação eterna. Mas justamente por isso – e chegamos aqui ao ponto de convergência com Sartre – se aniquila as possibilidades de ação eterna, exalta a liberdade de ação do homem que, sem esperanças e expectativas de futuro, se pode lançar com toda a disponibilidade nas ações que pratica. Perdeu, pois, as finalidades e preocupações de futuro. Podemos dizer que se esvaneceu o projeto de ser.

Mas dissemos que esta é uma liberdade absurda, que em nada se parece com a liberdade ontológica de Sartre. Aqui podemos dizer que, da mesma forma que o absurdo, também a liberdade é do foro do absoluto em Sartre e do relativo em Camus. Vejamos:

Na verdade, age como se fosse livre, mesmo que todos os factos se encarreguem de contradizer tal liberdade. Depois do absurdo, tudo fica abalado. Esta ideia de que "sou", a minha maneira de agir como se tudo tivesse um sentido (...) tudo isso se encontra desmentido, de maneira vertiginosa, pelo absurdo de uma morte possível. (...) A morte está ali como única realidade. Depois dela, os jogos estão feitos. Já não sou livre de me perpetuar, mas escravo, e sobretudo escravo sem esperança, de revolução eterna, sem recurso ao desprezo. (Camus. 2002, p. 60).

Reconhecemos que ambos usam a mesma expressão de Júlio César: *alea jacta est*. Contudo, se Sartre a usa no momento em que a vontade intervém para executar uma ação, Camus utiliza-a para o momento de uma morte possível. E Sartre reitera ao longo de toda a sua obra que mesmo quando a morte é uma alternativa, então aí não só existe ainda liberdade, como se acentua. Mas se em Camus o homem que experiencia o absurdo «Saboreia uma liberdade em relação às regras comuns» (Camus. 2002, p. 62), também não se pode desconectar da noção de justiça:

(...) não pode conceber-se a liberdade sem o poder de clarificar o justo e o injusto, de reivindicar todo o ser em nome de uma parcela de ser que se recusa a extinguir-se. Finalmente, tem de haver uma justiça, embora bem diferente, para se restaurar a liberdade, único valor impercetível da história. Os homens só morrem bem quando o fizeram pela liberdade, pois, nessa altura, não acreditavam que morressem por completo. (Camus. 2003, p. 347).

Portanto, ainda que a liberdade em Camus seja da ordem do relativo, e não do absoluto como em Sartre, ela está numa relação talvez ainda mais tensa com a responsabilidade. Ou seja: o facto de não ser uma responsabilidade colada à ontologia torna-a ainda mais dura existencialmente.

Em Sartre, ao invés, a liberdade é uma liberdade de compromisso existencial. É uma liberdade colada à responsabilidade:

Estou desamparado no mundo (...) no sentido em que me encontro subitamente sozinho e sem ajuda, empenhado num mundo cuja inteira responsabilidade carrego, sem poder, faça o que fizer, arrancar-me, ainda que por um instante, a esta responsabilidade. (Sartre. 1993, p. 547).³³⁸

Esta citação que relembramos serve-nos de mote para uma breve inspeção da noção de liberdade nas peças teatrais sartrianas, onde procuraremos não uma liberdade absurda, mas, ao contrário, comprometida e responsável. N'As *Moscas*, por exemplo, Orestes quer chamar a si todos os crimes dos habitantes de Argos, que vivem enclausurados no seu arrependimento, e diz ao seu pedagogo que este lhe concedeu uma liberdade semelhante à de um fio de uma teia de aranha que é arrancada pelo vento (Sartre. *As Moscas*, p. 23) e brada a Júpiter essa mesma liberdade, igualando-se à divindade na solidão e angústia (Sartre. 1965, p. 127). As próprias Erínias o deixam em paz, provocando apenas a sua irmã: sabem que ele conhece a sua condição. Na peça *À Porta Fechada*, o que encontramos são as consequências de uma liberdade que se levou a cabo sem compromisso. Depois de mortos, olham para trás e julgam os seus atos. Tentam ainda, pelo menos, alterar a opinião que têm de si os que partilham aquelas paredes consigo. A nosso ver, é na peça *Os Mortos sem Sepultura* que melhor encontramos a liberdade no seu limite: entre a vida e a morte, têm ainda a possibilidade de escolher entre falar ou calar e suportar toda a tortura a eles infligida. Mesmo Sorbier, que se assume como cobarde, prefere saltar da janela e suicidar-se a responder aos interrogadores. Também a decisão de matar François, irmão de Lucie, que todos sabem que falará, é um ato que arrasta a liberdade até ao limite. N'As *Mãos Sujas*, passada na Ilíria (terra dos livres), Hugo é a personagem que mais refere a questão da liberdade. Logo no início, saído da prisão diz a Olga que estar em liberdade lhe provoca vertigens (Sartre. 1972, p. 13). Pouco depois refere que mesmo as ordens a dada altura nos deixam sozinhos e que ele avançava sozinho e foi sozinho que matou Hoederer (Sartre. 1972, p. 17). E isto é visível ao longo de toda a narrativa, onde avança e recua na decisão do assassinio. N'Os *Sequestrados de Altona* Frantz procura responsabilizar-se pelos atos que cometeu na guerra, tornando-se réu e testemunha de si próprio e de toda a humanidade, numa clausura que se parece muito com a insanidade. No final, a decisão – sua e do seu pai – de se suicidarem e acabarem de uma vez por todas com todas as culpas que transportam consigo é um grito último de liberdade.

A liberdade, nestas peças, e porque esta noção envolve questões fulcrais da realidade humana, numa ética apelidada de compromisso, evoca sempre a vida e a morte, tal como a escolha de que já falámos. Porque uma liberdade implica o reconhecimento de um projeto maior e pretende dar-lhe sentido: um projeto de ser.

³³⁸ «Je suis délaissé dans le monde (...) au sens où je me trouve soudain seul et sans aide, engagé dans un monde dont je porte l'entière responsabilité, sans pouvoir, quoi que je fasse, m'arracher, fût-ce un instant, a cette responsabilité (...).» (Sartre. 1943, p. 600).

f) O Projeto de Ser

Falámos já das noções de escolha e de liberdade. É tempo agora de nos dedicarmos à ideia de *projeto de ser*. O Homem é a soma de todos os seus empreendimentos, de todas as suas realizações. Fora isso, não é nada. O Homem é o que ele faz de si: eis um dos fundamentos do existencialismo.

*Um homem embrenha-se na sua vida, desenha o seu retrato, e para lá desse retrato não há nada. (...) os sonhos, as expectativas, as esperanças apenas permitem definir um homem como sonho malgrado, como esperança abortada, como expectativa inútil; quer dizer que isso os define em negativo e não em positivo (...). (Sartre. 1962, pp. 242-243).*³³⁹

É assim o que diz Sartre no seu *O Existencialismo é um Humanismo*. Ninguém nasce cobarde ou herói, mas constrói-se de uma ou outra forma. Já n'*O Ser e o Nada* esta ideia havia sido abordada de uma forma muito mais detalhada. No capítulo dedicado à psicanálise existencial Sartre começa justamente por dizer que a realidade humana é *definida pelos fins que persegue* (Sartre. 1993, p. 549). Os fins, claramente, diferem de pessoa para pessoa. Segundo o exemplo sartriano, «Este rochedo está coberto de musgo, o rochedo vizinho não está. Gustave Flaubert tinha ambição literária e o seu irmão Achille era desprovido dela. É assim.» (Sartre. 1993, p. 552).³⁴⁰ Não podemos procurar uma razão para este facto numa busca de "porquês" até ao infinito. Estamos perante uma contingência humana. No entanto, podemos encontrar na ambição literária de Flaubert razão para a maior parte das suas escolhas. Há uma unidade na vida de cada um em torno do seu projeto de ser, um projeto originário que funda as escolhas de cada um.

*(...) se admitirmos que a pessoa é uma totalidade, não podemos esperar recompô-la por uma adição ou uma organização das diversas tendências que descobrimos empiricamente nela. Mas, pelo contrário, em cada inclinação, em cada tendência, ela exprime-se no seu todo, embora sob um ângulo diferente (...). Se assim é, devemos descobrir em cada tendência, em cada conduta do sujeito, uma significação que a transcende. (Sartre. 1993, p. 555).*³⁴¹

Quando procuramos razões de agir, o que procuramos é racionalidade do agir. As razões do agir dão sentido ao agir, embora não sejam eficientes (eficientes são os móveis). Portanto,

³³⁹ «Un homme s'engage dans sa vie, dessine sa figure, et en dehors de cette figure il n'y a rien. (...) les rêves, les attentes, les espoirs permettent seulement de définir un homme comme rêve déçu, comme espoirs avortés, comme attentes inutiles; c'est-à-dire que ça les définit en négatif et non en positif (...).» (Sartre. 1946, pp. 57-58).

³⁴⁰ «Ce rocher est couvert de mousse, le rocher voisin ne l'est point. Gustave Flaubert avait l'ambition littéraire et son frère Achille en était dépourvu.» (Sartre. 1943, p. 605).

³⁴¹ «(...) si nous admettons que la personne est une totalité, nous ne pouvons espérer la recomposer par une addition ou une organisation des diverses tendances qui nous avons empiriquement découvertes en elle. Mais, au contraire, en chaque inclination, en chaque tendance, elle s'exprime tout entière, quoique sous un angle différent (...). S'il en est ainsi, nous devons découvrir en chaque tendance, en chaque conduite du sujet, une signification qui la transcende. (Sartre. 1943, pp. 608-609).

numa escolha levamos como lastro todas as nossas escolhas: não há uma escolha que não esteja inscrita num todo. Esta teoria de Sartre não nos permite atomizar. Assim, se a minha escolha remete sempre para a totalidade das minhas escolhas, é esta totalidade que nos individualiza. Encontramos aqui um certo determinismo: o que determina uma escolha é outra escolha, e outra anterior, e ainda outra, até uma originária a que provavelmente nunca teremos acesso. É claro que neste *necessitarismo* os projetos vão sofrendo crises, que podem alterar a escolha originária.

Desta forma, o que nos faz agir são os projetos que temos e procuramos realizar. O que nos faz ter empenho nas coisas que realizamos é o movimento para a coincidência da consciência. Lembremos que o para-si se descreve ontologicamente como falta de ser, como liberdade, em última instância, uma vez que ela é, concretamente, a forma de ser do para-si, que é esta falta de ser. Chegamos ao ponto em que Sartre nos desvenda que este projeto de ser está condenado ao fracasso. Todos os projetos que visem acabar com esta falta de sentido, com esta falta de ser que define o para-si e que acabariam por transformá-lo em em-si, estão, à partida, sentenciados a falhar. A sua explicação é a seguinte:

De modo que não se pode chegar mais longe e se encontra o irredutível evidente quando se atinge o projeto de ser, pois não se pode obviamente chegar mais longe que o ser, e entre projeto de ser, possível, valor e, por outro lado, o ser, não há qualquer diferença. O homem é fundamentalmente desejo de ser e a existência deste desejo não deve ser estabelecida por uma indução empírica; ela depende de uma descrição a priori do ser do para-si, porquanto o desejo é falta e o para-si é o ser que é a si mesmo a sua própria falta de ser. (Sartre. 1993, p. 556).³⁴²

Somos, de algum modo, críticos em relação a este ponto. Vimos já que o eu não acompanha sempre a minha consciência, a não ser quando o invoco. Mas terá de estar o projeto de ser sempre condenado ao fracasso? Relembremos Camus, e a expressão que já citámos justamente para o mesmo fim, que nos diz que *é preciso imaginar Sísifo feliz* (Camus. 2002, p. 127). Será que a consciência nunca poderá coincidir com a experiência de que é consciência e aniquilar, por assim dizer, essa falta de si? Pode haver sucessos e realizações do projeto de ser de cada um. Ainda que não sejam definitivos. Mas talvez o possam ser. O que não podemos, e é aqui que incide a nossa crítica a Sartre, é garantir que essa realização é impossível. Lembramos por exemplo as meditações budistas, cujo propósito é justamente a coincidência da consciência com a experiência de que é consciência. Não haverá momentos em que esta coincidência possa existir sem transformar o para-si em mero em-si?

³⁴² «Aussi ne peut-on remonter plus haut et rencontre-t-on l'irréductible évident lorsqu'on atteint le projet d'être, car on ne peut évidemment remonter plus haut que l'être, il n'y a aucune différence. L'homme est fondamentalement *désir d'être* et l'existence de ce désir ne doit pas être établie par une induction empirique; elle ressort d'une description *a priori* de l'être du pour-soi, puisque le désir est manque et que le pour-soi est l'être qui est à soi-même son propre manque d'être.» (Sartre. 1943, p. 610).

Também Heidegger fala no projeto de ser, no *Verstehen*, o projeto do *dasein*, que se lança nas suas possibilidades. No entanto, ao contrário de Sartre, Heidegger mostra que o *dasein*, aqui traduzido como *pre-sença*, é sempre mais do que aquilo que é de facto, uma vez que é também possibilidade de ser:

*Tendo em conta o tipo de Ser que se constitui a com o existencial da projecção, o Ser-ai é constantemente «mais» do que aquilo que actualmente é, supondo que com isso se quisesse criar um inventário do seu estar-à-mão e enumerar os conteúdos do seu Ser, e supondo também que tal seria possível. (...) Contudo, enquanto Ser-possível, o Ser-ai nunca é menos que isso; o que por si só quer dizer que é existencialmente aquilo que, na sua possibilidade-para-ser, ainda não é.*³⁴³

Assim sendo, para Heidegger, o modo de ser do *dasein* enquanto projeto, é o modo de ser da compreensão. Da compreensão de que o *dasein* é as suas possibilidades. O projeto é, então, a abertura do ser-no-mundo enquanto poder-ser. Podemos dizer que, se para Heidegger, podemos falar de uma realização em potência, para Sartre ela só se dá na sua efetividade.

E é isto que encontramos nas suas peças de teatro: uma perseguição constante de realização de um projeto de ser. Todas as peças escolhidas revelam personagens que perseguem um projeto de ser que, excetuando *À Porta Fechada*, se traduz numa perseguição constante de integridade e responsabilidade. Nesta peça em concreto o projeto de ser é o de dissimulação quer de crimes, quer de cobardias. No fundo, dissimulação de todo o seu carácter. Mais do que projetar o seu ser enquanto transgressor, projeta-se enquanto dissimulador, num jogo constante de aparências. Podemos assumir este projeto de ser enquanto fuga à identidade como um ato de má-fé contínuo. Há ainda, também, o projeto de coragem, que Garcín tanto almeja: bastar-lhe-á que um só naquele espaço não o considere covarde para que a sua estadia ali seja justificada. N'As *Moscas* o projeto de ser que Orestes anseia é o de ser irmão, de restabelecer a justiça e a liberdade a Electra. No início da obra, chegado a Argos, descobre que o seu projeto acabará por alargar-se a toda a população que vive sob o reinado de culpa e remorso que Clitemenestra e Egisto lhes impõem. É um projeto de justiça e conformidade, de quem vive longe da sua irmã vendo na sua mãe uma criminosa desde pequeno. É, por isso, um projeto de reestruturação da unidade. Na peça *Mortos sem Sepultura* o que encontramos é um projeto de fidelidade para com os valores éticos em que acreditam. Cada um deles poderia arriscar e jogar a sua vida na sala de interrogatórios, falando e acreditando que a sua vida poderia ser poupada ou pelo menos teriam uma morte rápida. A sua escolha pelo suportar da dor e da tortura prende-se com um projeto maior, o projeto da retidão. Há uma lealdade maior para com os companheiros e a causa política que abraçam. Também o projeto de ser d'As *Mãos Sujas* se prende com esta retidão e esta lealdade. Neste caso particular, não lealdade para com a causa, mas uma lealdade de princípios, que julga

³⁴³ «Because of the kind of Being which is constituted by the *existencial* of projection, Dasein is constantly “more” than it factually is, supposing that one might want to make an inventory of it as something-at-hand and list the contents its Being, and supposing that one were able to do so. (...) Yet as Being-possible, moreover, Dasein is never anything less; that is to say, it is existentially that which, in its potentiality-for-being, it is not yet.» (Heidegger. 2008, pp. 185-186).

durante praticamente toda a peça serem uma e a mesma coisa. Nesta peça a sua escolha oscila, demora a concretizar-se, mas o seu projeto de ser está bastante definido. Acreditamos que justamente por não querer falhar com este projeto de retidão a sua escolha seja tão ponderada e acabe apenas por se concretizar com um novo motivo que não o essencial: o ciúme. N'Os *Sequestrados de Altona* o que verificamos é uma frustração colossal perante o que acreditou ser a extinção do seu projeto de ser. Se ainda jovem percebeu que não ajudara a esconder o rabino e, pelo contrário, tinha decretado a sua morte, todas as suas experiências após este episódio foram similares: na guerra, querendo poupar inocentes, ainda que do lado do inimigo, percebia que ajudava a que a guerra do seu lado fosse perdida. Frantz é um desajustado, procurou sempre agir em conformidade com os seus princípios mas cedo percebeu que tudo se proporcionava a acontecer da forma mais violenta. Mais tarde, diríamos que já calejado pela guerra, confrontando inimigos que tornara prisioneiros, usa de tortura para os fazer falar. Tudo é uma sucessão de heroísmos e anti-heroísmos. Mesmo as suas medalhas de chocolate, o tribunal que cria para se julgar a si e a toda a humanidade, revelam que havia dentro de si um projeto de justiça e integridade que, numa guerra, são princípios falhos desde o início.

g) A Morte

Tal como o acorde final de uma melodia que a dirige ao silêncio é também ele constituído de silêncio, uma vez que este silêncio vindouro está já presente neste último acorde, também a morte é um evento da vida humana. Assim percebida, a morte não só se humaniza como se individualiza e interioriza: é a *minha* morte. Assim, a morte

(...) é o fenómeno da minha vida pessoal que faz desta vida uma vida única, ou seja, uma vida que não recomeça, onde nunca se volta ao princípio. Torno-me então responsável pela minha morte, do mesmo modo que pela minha vida. (Sartre. 1993, p. 526).³⁴⁴

Se Epicuro negava a morte devido à impossibilidade de falar nela segundo a sua experiência — «Quando ela é eu não sou e enquanto eu sou ela não é» —, Sartre afirma-a como parte da vida humana. Mas também Heidegger a faz essência de vida: ainda que o *dasein* não possa experimentar a sua morte, pode experimentar a morte dos outros. No entanto, o *dasein* de outrem, uma vez morto, é nesse momento um já-não-ser. Não se transforma, no entanto, em mera coisa corporal, mas sim o inanimado. Ainda assim, o que importa sublinhar é que, para Heidegger, o *dasein* é sempre um ainda-não, tal como um fruto que ainda não está maduro: «Com o amadurecimento, o fruto se completa. Será que a morte, a que chega a pre-sença, é

³⁴⁴ «(...) c'est le phénomène de *ma* vie personnelle qui fait de cette vie une vie unique, c'est-à-dire une vie qui ne recommence pas, où l'on ne reprend jamais son coup. Par là je deviens responsable de *ma* mort comme de ma vie.» (Sartre. 1993, p. 577).

também completude, nesse sentido?» (Heidegger. 2005, Parte II, p. 25). Ainda assim, para Heidegger a morte faz parte do *dasein*, não é o fim da vida, como algo que vem do exterior. Pelo contrário, ela, fazendo parte do *dasein*, é a sua possibilidade própria. O *dasein* realiza-se rumo à morte, através da sua antecipação:

*A possibilidade mais própria, e não-relacional, não poderá ser superada. Ser para esta possibilidade permite ao Ser-aí compreender que, no desistir de si mesmo, se encontrará lançado na mais profunda possibilidade da sua existência. A antecipação, contudo, e contrariamente a um Ser-para-a-morte inautêntico, não evita o facto de que a morte não pode ser superada; a antecipação liberta-se com a aceitação dessa possibilidade.*³⁴⁵

Esta é a possibilidade mais radical do *dasein*. É a mais autêntica e a mais própria, porque lhe pertence inteiramente a ele. E é incontornável. A partir do momento em que existe, o *dasein*, lançado no mundo, está também lançado na possibilidade de morte. Está entregue a ela, uma vez que projetado, em direção ao mundo. Ao enfrentar desta possibilidade dá Heidegger o nome de angústia. Sartre resume muito bem o que acabámos de dizer em relação a esta teoria heideggeriana:

Enquanto Dasein decide do seu projeto em direção à morte, realiza a liberdade-para-morrer e constitui-se ele próprio como totalidade pela livre escolha da finitude. (Sartre. 1993, 526).³⁴⁶

Contudo, Sartre critica esta noção em dois pontos distintos. Heidegger individualiza não apenas a morte, como o próprio *Dasein* através dela. A morte é a *minha* morte. Mas a morte que me atingirá será realmente a *minha* morte? Sartre evidencia uma má fé neste raciocínio. Se a morte é insubstituível e única, poderemos dizer o mesmo do amor, uma vez que ninguém pode amar por mim, tal como ninguém pode morrer por mim. No entanto, se olharmos para a função, para a eficiência ou para o resultado destes verbos apercebemo-nos de algumas inconsistências. Exemplifica Sartre:

(...) ninguém pode amar por mim. Mas se, pelo contrário, considerarmos os meus atos no mundo, do ponto de vista da sua função, da sua eficiência e do seu resultado, é inegável que o outro pode sempre fazer o que eu faço: tratando-se de tornar esta mulher feliz, de salvaguardar a sua vida ou a sua liberdade, de lhe dar os meios de fazer a sua salvação, ou simplesmente de realizar com ela um lar, de lhe "fazer filhos", se é a isto que se chama amar, então um outro poderá amar em meu lugar, poderá mesmo amar por mim: (...) se morrer é morrer para edificar, para

³⁴⁵ «The ownmost, non-relational possibility is *not to be outstripped*. Being towards this possibility enables Dasein to understand that giving itself up impends for it as the uttermost possibility of its existence. Anticipation, however, unlike inauthentic Being-towards-death, does not evade the fact that death is not to be outstripped; instead, anticipation frees itself *for* accepting this.» (Heidegger. 2008, p. 308).

³⁴⁶ «En tant que le Dasein décide de son projet vers la mort, il réalise la liberté-pour-mourir et se constitue lui-même comme totalité par le libre choix de la finitude.» (Sartre. 1943, p. 577).

testemunhar, pela pátria, etc., qualquer pessoa pode morrer no meu lugar (...). (Sartre. 1993, pp. 527-528).³⁴⁷

Assim, os resultados serão da mesma forma alcançados: ninguém pode morrer por mim mas qualquer outro pode morrer pela pátria como eu, no meu lugar. Só na sua perspectiva é que ela se tornará a *minha* morte. Porém, e em segundo lugar, a morte não pode ser esperada. Posso esperar a chegada de um comboio, posso esperar a companhia de um amigo. E, tal como um comboio que se atrasa mas sabemos que chegará, temos em conta a imprevisibilidade da morte. Porque a chegada da morte é inesperada e indeterminada. Sartre, para lá disto, distingue a morte na velhice e a morte súbita. Esperar a primeira é aceitar que a vida é limitada; esperar pela segunda é assentir que a minha vida é falhada (Sartre. 1993, p. 529). É portanto a probabilidade que decide o caráter da nossa morte e, em última instância, da nossa vida. Portanto, e ao contrário da teoria heideggeriana, a morte não é a minha possibilidade de não ser mais presença no mundo, mas sim uma nadificação dos meus possíveis, que não controlo:

Com efeito, na medida em que é nadificação sempre possível dos meus possíveis, ela está fora das minhas possibilidades e eu não posso portanto esperá-la, quer dizer, lançar-me em direção a ela como em direção a uma das minhas possibilidades. Logo, ela não poderia pertencer à estrutura ontológica do para-si. Enquanto é o triunfo do outro sobre mim, ela reenvia a um facto, fundamental, já se vê, mas totalmente contingente, como vimos, que é a existência do outro. (Sartre. 1993, p. 537).³⁴⁸

Desta forma, compreendemos que a nossa morte é a nossa queda fora do mundo, por causa do outro, que lhe atribui sentido, já que a nós próprios nos escapa. Há assim uma facticidade, quer na morte, quer na existência do outro. Não é, portanto, como diz Heidegger, a minha própria possibilidade, mas sim um facto contingente. No entanto, a morte não constrange a nossa liberdade. Pelo contrário: é a própria finitude que traz um caráter de irreversibilidade à minha vida, e essa irreversibilidade nada mais é que a liberdade temporalizada. A minha vida é única porque me faço dentro da finitude. Mas ainda que fosse imortal, exemplifica Sartre (Sartre. 1993, p. 538), nunca poderia voltar à estaca zero, pelo que esta irreversibilidade constitui a minha liberdade e o meu projeto de ser. Para finalizarmos esta abordagem citamos mais uma vez o nosso autor:

³⁴⁷ «(...) nul ne peut aimer pour moi. Que si, au contraire, on considère mes actes dans le monde, du point de vue de leur fonction, de leur efficience et de leur résultat, il est certain que l'autre peut toujours faire ce que je fais: s'il s'agit de rendre cette femme heureuse, de sauvegarder sa vie ou sa liberté, de lui donner les moyens de faire son salut, ou simplement de réaliser avec elle un foyer, de lui "faire des enfants", si c'est là ce qu'on appelle aimer, alors un autre pourra aimer à ma place, il pourra même aimer pour moi (...) si mourir c'est mourir pour édifier, pour témoigner, pour la patrie, etc., n'importe qui peut mourir à ma place (...).» (Sartre. 1993, p. 579).

³⁴⁸ «En tant, en effet, qu'elle est néantisation toujours possible de mes possibles, elle est hors de mes possibilités et je ne saurais donc l'attendre, c'est-à-dire, me jeter vers elle comme vers une de mes possibilités. Elle ne saurait donc appartenir à la structure ontologique du pour-soi. En tant qu'elle est le triomphe de l'autre sur moi, elle renvoi à un fait, fondamental, certes, mais totalement contingent, comme nous avons vu, qui est l'existence de l'autre.» (Sartre. 1943, p. 590).

Assim, a morte não é de modo nenhum estrutura ontológica do meu ser, pelo menos enquanto ele é para-si; é o outro que é mortal no meu ser. Não há qualquer lugar para a morte no ser-para-si; ele não pode esperar por ela, nem realizá-la, nem projetar-se em direção a ela; ela não é de modo nenhum o fundamento da sua finitude e, de uma forma geral, não pode ser fundada a partir de dentro como projeto da liberdade originária, nem ser recebida de fora como uma qualidade pelo para-si. O que é então ela? Nada mais do que um certo aspeto da facticidade e do ser-para-outrem, ou seja, nada mais que algo de dado. (Sartre. 1993, p. 539).³⁴⁹

E chegamos aqui, novamente, à grande problemática de Sartre: a da alteridade. De facto, reconduz-nos a esta dificuldade permanente: ser mortal é a representação do meu ser presente para-outrem. A morte é, por isso, o futuro do meu ser-para-si para-outro. Morro para o outro. E, por isso, mais uma vez, tenho um limite permanente aos meus projetos: a liberdade é limitada pela liberdade do outro. A morte não é a minha liberdade, mas a minha situação-limite. É o reverso constantemente presente na minha escolha.

Na peça *As Moscas*, esta ideia é o mote para a morte que Orestes tanto anseia, de Clitemenestra e Egisto: matá-los será restituir uma nova acalmia, sem a limitação que impõem a todos os seus súbditos e à própria filha de Clitemenestra, Electra. A morte é tida como a solução de toda a trágica vida de Argos. Contudo, esta ideia da morte como a morte do outro em mim, é desconstruída na festa dos mortos: a possibilidade absurda de não morreremos para outrem, mas permaneceremos incontornáveis. O plano físico e o metafísico conjugam-se permanentemente, não só nas aparições de Júpiter, deus da morte, como das suas Erínias, mas também na comunhão entre mortos e vivos. Na peça *À Porta Fechada*, ao invés, eles próprios decidem tratar-se por ausentes, em vez de mortos. Ausentes para outrem, claramente. Para lá disso, dão-se conta que não precisam mais estar a representar: já não são ser-para-outrem. Há um alívio, seguido de um certo desconforto. Garcín acaba mesmo por decidir tentar convencer uma das suas companheiras de que não é um cobarde. Existe ainda, apesar de morto, uma necessidade de não ser avaliado por outrem. Estela continua também a querer que lhe elogiem a beleza, a desejar sentir-se desejada. Parece que só Inès se apercebe realmente da situação e lhe reage com frieza. Nos *Mortos sem Sepultura* sublinha-se esta capacidade de levar até ao fim o nosso projeto de ser, até mesmo na situação-limite que é a possibilidade de morte. O projeto não se esgota, acentua-se. A cada instante há a possibilidade de acelerar ou cessar a possibilidade dessa morte. Mas eles querem continuar a *jogar*, e querem olhar nos olhos os seus interrogadores, para serem eles, até ao fim, a ganhar o *jogo* da objetivação. Já Hugo, n'*As Mãos Sujas*, refere que tão sozinho se está a matar como a morrer, sendo por isso equivalentes (Sartre. 1972, p. 113). É mais uma vez uma questão de proximidade ou afastamento com o outro. Durante o tempo que teve

³⁴⁹ «Ainsi, la mort n'est aucunement structure ontologique de mon être, du moins en tant qu'il est *pour-soi*; c'est l'autre qui est mortal dans son être. Il n'y a aucune place pour la mort dans l'être-pour-soi; il ne peut ni atteindre ni la réaliser, ni se projeter vers elle; elle n'est aucunement le fondement de sa finitude et, d'un façon générale, elle ne peut ni être fondée du dedans comme pro-jet de la liberté originelle, ni être reçue du dehors comme une qualité par le pour-soi. Qu'est-elle donc? Rien d'autre qu'un certain aspect de la facticité et de l'être-pour-autrui.» (Sartre. 1943, p. 591).

para matar e não o fez, Hugo refere que durante aqueles dez dias todos os minutos mata Hoederer e que este morrerá apenas uma vez. A vítima pode, por isso, sentir-se com sorte. Por isso não será assim tão equivalente, uma vez que, para ele, pensar recorrentemente na morte do outro é avassalador, porque a sua hipótese é ainda presença. N'Os *Sequestrados de Altona*, vemos no final que, se o isolamento não surtiu resultados, a única saída para o olhar do outro – que tanto atormentam Frantz como o seu pai – é a morte. Esta apresenta-se como a única solução possível: matar a possibilidade de o outro poder ver e, por conseguinte, julgar o objeto que vê.

Compreendemos, ao longo desta explanação, a representação constante das temáticas fenomenológicas de Sartre na sua teatralidade. Importa agora perceber se o teatro pode servir como solução a estas dificuldades filosóficas. Lembramos que Sartre fez questão de levar a palco todas as suas peças. Não é, portanto, indiferente o estilo dramático ou romancista que poderia ter adotado (*Os Caminhos de Liberdade* também espelham todas estas temáticas, assim como os seus contos). Mas Sartre decidiu-se por as escrever de forma a levá-las a cena. O nosso intuito, neste momento, é compreender se elas poderão conter em si uma hipótese de solução às dificuldades que a intersubjetividade comporta.

Capítulo 2

O Teatro – Outros Meridianos do Olhar

Se até aqui usámos as peças teatrais ou mesmo as obras literárias em prosa, como *Les Jeux sont Faits* ou *La Nausée*, como ilustração do que filosoficamente havíamos explorado, vamos, neste derradeiro capítulo, inverter o método e introduzir uma nova peça de teatro, desta feita como mote a esta temática que temos vindo a anunciar: o teatro como hipótese de solução ao problema intersubjetivo da fenomenologia sartriana. A peça de teatro que abordaremos, *Kean*, servir-nos-á de orientação ao longo do restante capítulo, apoiando-nos nela sempre que necessário. O que pretendemos neste último ponto da nossa investigação é compreender a existência ou não de uma nova configuração do real, neste microcosmos que é o teatro físico, com tudo o que em si engloba: os bastidores, o palco, a plateia, o ponto, a luz e o som. Certamente não incidiremos em todos estes aspetos, quer pela amplitude a que eles nos levariam, quer pela fuga à temática em si. Contudo, tentaremos introduzi-los em três pontos maiores: o primeiro que dirá respeito ao espectador; o segundo ao palco enquanto lugar de interrupção da realidade vivida e o terceiro ao ator. O que nos importa acima de

tudo é a caracterização e a relação entre sujeitos (espectador e ator), com a interseção de um espaço que pretende desdobrar a experiência no mundo exterior.

O que pretendemos neste último momento é justamente entender o teatro como espaço de experiência intersubjetiva saudável, sem constrangimentos de objetivações, uma vez que há intermediários do olhar: a personagem representada e os próprios espaço e iluminação; mas, acima de tudo, uma identificação constante com a personagem, numa reconsideração ontológica a nosso ver bastante positiva. Começaremos então por uma leitura da peça *Kean*, que sublinha essa nova consideração ontológica, em contrastes de desespero e felicidade, numa busca pela autenticidade. Partiremos depois para uma análise breve quer do papel do espectador quer da realidade do palco, para a partir desse momento nos determos no ator e na experiência de representação.

a) *Kean* e o Teatro como Ato Atuante

Uma das peças de teatro de Sartre que ainda não referimos é uma adaptação de Alexandre Dumas. *Kean*, uma peça em cinco atos, representada pela primeira vez em 1953 no Teatro Sarah-Bernhardt, fala-nos do teatro dentro do teatro. O ato a fazer-se ato. Kean é o ator mais famoso de Londres. De toda a Inglaterra. É, para lá disso, um *Don Juan*, o que vai determinar toda a progressão do enredo. Julgamos que a peça *Kean* e a personagem que lhe dá nome nos podem trazer algumas respostas ao nosso trabalho. Logo de início, por exemplo, quando Helena, a condessa de Koefeld, conversa com a sua amiga Amy:

Helena: Kean? Mas existe algum Kean? O homem que eu vi ontem era Hamlet em pessoa. (Sartre. 1961, p. 14).³⁵⁰

Seguimos esta pista como a possibilidade de resolução da nossa problemática intersubjetiva através da teatralidade: Kean é menos Kean do que as personagens que encarna. Consegue, por isso, afastar-se da objetivação, uma vez que encontramos uma barreira na sua frente, a protegê-lo: cada uma das personagens que veste. Não vamos por isso entrar nos pormenores da trama, um romance cheio de infidelidades e confidências, com ajudas imprevistas nos momentos mais delicados. Basta sabermos que Kean, se é agora o melhor ator de Inglaterra, começou como saltimbanco, na mais profunda pobreza e que nunca ganhou apego aos bens materiais, vivendo numa riqueza mascarada e esbanjadora, boémia, coberto de dívidas que o seu amigo príncipe de Gales ajuda a dissipar. E que, se todos os seus amores foram até aqui passageiros, se descobre profundamente apaixonado de Helena, a condessa que já referimos; enquanto Ana se mostra, por seu turno, apaixonada por ele, ao ponto de abrir mão de tudo,

³⁵⁰ «Éléna: Kean? Est-ce-qu'il y a un Kean? L'homme que j'ai vu hier était Hamlet en personne.» (Sartre. 2005, p. 553).

até da sua posição na sociedade, contracenando com ele, fugindo até. Esta é a trama, bastante solta, da peça. O suficiente para que compreendamos as tiradas de Kean, assim como os seus acessos de fúria ou enfraquecimento.

Interessa-nos, sobretudo, analisar algumas das suas tiradas, sempre imbuídas do teatro e da representação. Diz, por exemplo, ao conde de Koefeld, marido de Helena, a meio de um grande discurso:

Kean: (...) Hoje, é o seu embaixador que me oprime com um olhar que eu julgo não poder sustentar. Ah! Mas mantê-lo-ei, mantê-lo-ei: e sabeis porquê? Porque estou imunizado. Nós, os atores, quando afirmamos em cena o nosso desprezo, é necessário que o nosso desprezo seja perceptível aos outros. (...) Muitas vezes pergunto a mim próprio se os sentimentos verdadeiros não serão, muito simplesmente, sentimentos mal representados. (Sartre. 1961, p. 29).³⁵¹

É esta "imunidade" que Kean refere que julgamos encontrar no teatro: um olhar revestido de personagem que não se deixa, por isso, objetivar, uma vez que é falso. Como um ato de má-fé elevado: Kean, enquanto ator, deixa de ser Kean. É por isso imune ao olhar de outrem, porque quem o acolhe não é ele mesmo, mas Hamlet, ou Otelo, ou Falstaff, ou Macbeth. E quando o príncipe o troça quando descobre que irá contracenar nessa noite *Romeu e Julieta* com uma atriz já bastante velha, Kean diz-lhe que é a si próprio que compete persuadir o público de que ela só tem dezasseis anos: «Fazendo com que me olhem só a mim; deste modo, o público só a pode ver através dos meus olhos.» (Sartre. 1961, p. 52).³⁵² São portanto os olhos de Romeu que o público verá, e será a partir desses olhos que toda a peça se espelhará. Mais importante do que esta capacidade de fazer incidir em si a forma como a peça é encarada, é o que Kean afirma um pouco adiante:

Sou o homem que todas as noites se faz desaparecer a si próprio. (Sartre. 1961, p. 64).³⁵³

Se tínhamos encontrado em Sartre a morte como única solução de escapar a uma intersubjetividade aniquiladora do si mesmo enquanto sujeito, descobrimos em Kean a capacidade de, em cima do palco e com centenas de espectadores centrados em si, se demarcar da objetivação sartriana. E mesmo os espectadores, quem poderiam eles objetivar?

³⁵¹ «Kean: (...) aujourd'hui, c'est son ambassadeur qui m'accable d'un regard que je ne doit pas pouvoir soutenir. Ah! je le soutiendrai, monsieur, je le soutiendrai tout de même: et savez-vous pourquoi? C'est ce que je suis mithridatisé: nous autres, acteurs, quand nous nous assurons sur scène de notre mépris, il faut que ce mépris soit perceptible à mille autres personnes. (...) Et quelques fois je me demande si les sentiments vrais ne sont pas tout simplement des sentiments mal joués.» (Sartre. 2005, p. 563).

³⁵² «Je m'arrangerai pour qu'ils ne regardent que moi; ils la verront par mes yeux.» (Sartre. 2005, p. 577).

³⁵³ «Je suis l'homme qui se fait disparaître lui-même, tous les soirs.» (Sartre. 2005, p. 585).

Kean ou Romeu? Os contornos da realidade e da ilusão estendem-se: aquele que se vê não existe e aquele que existe está ausente.

Ao longo do desenrolar da trama, porém, percebemos que cada vez mais Kean se debate com a sua identidade:

Não se representa para ganhar a vida. Representa-se para se mentir, para se mentir, para se ser o que se não pode ser e não ser o que se é. Representa-se para não nos conhecermos e para nos conhecermos demasiadamente. Representam-se heróis porque somos cobardes e santos porque somos maus; representam-se assassinos porque se morre do desejo de matar o próximo, representa-se porque se é mentiroso de nascença. Representa-se porque se ama e se detesta a verdade. Representa-se porque ficaríamos doidos se não representássemos. Representar! Eu próprio saberei quando represento? (Sartre. 1961, p. 74).³⁵⁴

Ficamos com esta súbita tirada mais conscientes da mescla que acaba por haver entre representação e verdade. E a partir deste ponto Kean torna-se cada vez mais perturbado. Dirá mais tarde ao seu criado e companheiro Salomão:

A glória! O génio! A arte! A arte! Desta vez, meu velho Salomão, compreendi! Sabes o que sou? A vítima de Shakespeare, arrebento-me para que ele reviva, o velho vampiro! (...) a arte é voraz! Não vedes como ela me devora até ao osso! Disse-vos que compreendi tudo: tenho uma profissão de tolo, tiro as castanhas do lume para Shakespeare! Shakespeare que vá para o diabo; já que criou as suas peças que as represente. (Sartre. 1961, pp. 110-111).³⁵⁵

É esta a grande assimilação de Kean: ele é instrumento através do qual a arte acontece. Shakespeare usa-se dele para se fazer vivo. Kean é, portanto, apenas uma encarnação. Esta descoberta torna-o ainda mais tempestuoso. Na sua última atuação deixá-lo-á bem assente, sobretudo quando se dirigir ao público dizendo que eles não amam senão o que é falso (Sartre. 1961, p. 151). E é sublinhando isto que se despedirá, em revolta, do seu público:

Senhores e senhoras, boa noite. Romeu, Lear e Macbeth guardam de vós uma boa recordação; eu vou juntar-me a eles e dir-lhes-ei excelentes coisas a vosso respeito. Regresso ao mundo imaginário onde me aguardam as minhas cóleras soberbas. (...) Não há ninguém em cena. Ninguém. Ou talvez um ator preparado para fazer de Kean no papel de Otelo. Atenção, sempre vos confesso uma coisa: eu não existo

³⁵⁴ «On ne joue pas pour gagner sa vie. On joue pour mentir, pour se mentir, pour être ce qu'on est. On joue pour ne pas se connaître et parce qu'on se connaît trop. On joue les héros parce qu'on est lâche et les saints parce qu'on est méchant; on joue les assassins parce qu'on meurt d'envie de tuer son prochain, on joue parce qu'on est menteur de naissance. On joue, parce qu'on aime la vérité et parce qu'on la déteste. On joue parce qu'on deviendrait fou si on ne jouait pas. Jouer! Est-ce que je sais, moi, quand je joue?» (Sartre. 2005, p. 592).

³⁵⁵ «La gloire! Le génie! L'Art! L'Art! Cette fois-ci, mon vieux Saloman, j'ai compris! Sais-tu ce que je suis? La victime de Sakespeare: je me crève pour qu'il revive, le vieux vampire! (...) L'Art est vorace: vous ne voyez donc pas qu'il me bouffe tout cru! Je vous dis que j'ai tout compris: je fais un métier de dupe, je tire les marrons du feu pour Shakespeare! Au diable Shakespeare: puisqu'il a fait ses pièces, qu'il les joue.» (Sartre. 2005. p. 613).

*verdadeiramente, finjo existir. Para vos agradar, minhas senhoras e meus senhores, para vos agradar. (...) (Sartre. 1961, pp. 151-152).*³⁵⁶

Digamos que foi quando se apercebeu que não conseguia controlar o rumo da sua vida tal como controlava o desenrolar das suas personagens que Kean se desassossejou e se sentiu utilizado pelo grande dramaturgo que passou a reviver em si. Ou talvez tenha sido quando sentiu o êxito de cada personagem que encarnava. Começou a duvidar que realmente o considerassem um homem. E começou também ele a considerar a hipótese de o não ser. A representação sobrepõe-se à existência. Mas, se se sobrepõe à vida, sobrepõe-se também à morte. É portanto uma forma de superação – ainda que também ela conturbada – da dificuldade da relação com os outros. Mas transportar o palco para o dia-a-dia seria viver sem a autenticidade que Sartre tanto defendia, uma vez que tratar-se-ia de um ato contínuo de má-fé, de representação de um papel que não lhe pertence na totalidade. Seria o encarnar de um outro eu. Kean pretende livrar-se disso, romper com todos os gestos que diz ter aprendido das personagens e que o povoam, prontos para todas as ocasiões e idades.

*Ora! Esta noite. Estive a refletir. O artista no palco encarna a figura do outro. Fui Kean, que se fez passar por Hamlet, a astúcia, que se fez passar por Fortimbras, a sinceridade. (Sartre. 1961, p. 159).*³⁵⁷

Kean quer agora regressar ao seu eu, e ser Edmond, noutra lugar onde não seja reconhecido pelos gestos que gastou. Ainda assim, num momento de sensatez, reconhece que a sua humanidade não foi posta em causa pelas personagens que tanto interpretou. Ele próprio o diz, falado do príncipe de Gales, que o imitava em tudo, até no amor:

*Ele chama-me reflexo, mas no fundo, considera-me um homem; ele teria dado tudo para ser eu. (Sartre. 1961, p. 181).*³⁵⁸

E se Kean assume que o príncipe o considera um homem e se satisfaz por isso, é porque ele próprio, embora tenha sugerido o contrário, não perdeu a sua identidade.

O final da peça, ao contrário de todas as peças de teatro sartrianas, é de uma alegria e leveza sem par. Kean parte de Inglaterra, rumo a Nova Iorque, apenas com o seu companheiro

³⁵⁶ «Messieurs dames, bonsoir. Roméo, Lear et Macbeth se rappellent à votre bon souvenir: moi je vais les rejoindre et je leur dirai bien des choses de votre part. Je retourne dans l'imaginaire où m'attendent mes superbes colères. (...) il n'y a personne en scène. Personne. On peut-être un acteur en train de jouer Kean dans le rôle d'Othello. Tenez, je vais vous faire un aveu: je n'existe pas vraiment, je fais semblant. Pour vous plaire, messieurs, mesdames, pour vous plaire.» (Sartre. 2005, pp. 640-641).

³⁵⁷ «Oh! cette nuit, j'ai réfléchi. Pour souer, il faut se prendre pour un autre. Je me prenais pour Kean, qui se prenait pour Hamlet, qui se prenait pour Fortimbras.» (Sartre. 2005, p. 644).

³⁵⁸ «Il me traite de reflet mais, dans le fond, il me prend pour un homme; il aurait tout donné pour être moi.» (Sartre. 2005, p. 659).

Salomão e a sua futura esposa e atriz Ana. É uma peça sem mortes e sem culpas a não ser as representadas em cima do palco. É uma peça de balanços, onde a arte de representar e a capacidade de viver se pesam e se auxiliam.

b) O Espectador e a Experiência da Ação Orientada

Numa época em que o cinema está tão difundido e com um fácil acesso, o teatro conseguiu, ainda assim, sobreviver, contra muitas expectativas. O que nos ajuda a perceber não só a sua importância, como a unidade entre a realidade vivida e a encenada. O espectador vem ao teatro para experimentar uma vivência real. Como nos diz Saltz (2009), a ficção no teatro é importante não unicamente como conteúdo que se extrai mas sim como forma de percepção da realidade através de um espaço diferente: o palco.³⁵⁹ Mas temos de procurar compreender qual é o papel do espectador no seio do teatro, e durante essa percepção da realidade. Acompanhando Saltz e arriscando uma tradução livre, percebemos um pouco melhor este jogo do faz-de-conta. Vejamos:

Qual é então o papel do público de teatro? Embora diferentes formas de teatro convidem o público a participar de maneiras muito diferentes, o que torna o teatro (...) distintivo como forma de arte é que o objeto que o público usa como adereço no seu jogo de faz de conta é já em si um jogo de faz de conta. Para que o público possa jogar o seu próprio jogo de forma eficaz, deve ter alguma compreensão das regras do jogo que os atores estão a jogar. E para dar sentido a esse jogo, o público deve ter alguma compreensão do arcabouço ficcional em que o jogo é definido (...). (Saltz. 2009, p. 212).³⁶⁰

O importante aqui não é tanto o compreendermos o teatro como um jogo de afigurações, em que experimentamos uma nova realidade, ainda que próxima da nossa; mas, sobretudo, este sentido de que o público também tem um papel a desempenhar. Contudo, nem todos o julgam da mesma forma. Rancière resume bastante bem o que negativamente se diz do espectador:

³⁵⁹ «Theater survives in an age of film and video precisely because the reality of the theater event matters. An audience comes to the theater to experience a real event, to see real, flesh-and-blood actors perform real actions. Fiction in theater is vitally important, but not as an end unto itself, and not merely as a content that the audience extracts from the performance. Fiction functions as a cognitive template that informs an audience's perception of reality on stage, structuring and giving meaning to the actual events that transpire on stage.» (Saltz. 2009, p. 203).

³⁶⁰ «What, then, is the role of a theater audience? Although different forms of theater invite the audience to participate in importantly different ways, what makes theater (...) distinctive as an art form is that, the object the audience uses as a prop in its game of make-believe is itself a game of make-believe. In order for the audience to play its own game effectively, it must have some understanding of the rules of the game that the actors are playing. And in order to make sense of that game, the audience must have some understanding of the fictional framework within which the game is defined (...).» (Saltz. 2009, p. 212).

Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (Rancière. 2014, p. 8).

No entanto, Rancière desmonta esta passividade que os *acusadores*³⁶¹ sublinham: a função do espectador é dissipar a distância entre si e a ação desenrolada em palco:

Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer uma coisa, transpor o abismo que separa atividade de passividade.

Mas não seria possível inverter os termos do problema, perguntando se o que cria a distância não é justamente a vontade de eliminar a distância? O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? Por que identificar olhar e passividade, senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se com a imagem e com a aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade fora do teatro? (Rancière. 2014, p. 16).

Esta extensa citação importa-nos em dois grandes aspetos: o primeiro, que demonstra significativamente a função do espectador, que é a de encurtar distâncias entre plateia e palco, que pode ser lido como entre a sua experiência pessoal e uma nova realidade mascarada, mas que é uma realidade exposta na pele de outro sujeito. Por outro lado, acabar com o reconhecimento do olhar como passividade, trazendo-nos para uma dimensão prática da observação. O espectador, no momento em que compra o bilhete para o espetáculo, sabe que compra um bilhete para uma outra realidade e que terá um papel ativo nessa realidade: deixá-la surgir. Não é, portanto, um mero observador, mas uma peça viva e fundamental da arte cénica. É parceiro ativo do ator e deve permitir ser investido pela corporeidade do ator. Porque o teatro, ao invés de ser um momento de passividade e distância, em que o espectador é mero observador, imprime-lhe um caráter de contacto, não só visual mas de fusão, carnal até. Só assim poderá existir empatia e identificação, sentimentos que se esperam alcançar durante a atuação. Não é ao acaso que toda a peça de *Kean* se centra não apenas no ator, mas também na sua preocupação constante quer no número de pessoas na plateia, quer na sua atitude perante a encenação. Sobre a identificação do espectador com a personagem, diz-nos Bence Nanay que a identificação é um processo de *imaginar para dentro*.³⁶² E distingue esta imaginação interior, que caracteriza a identificação com a ação ou

³⁶¹ Um dos acusadores que Rancière fala será, sem dúvida, Guy Debord, que afirma que o espetáculo não quer chegar senão a si próprio e que apenas exige uma atitude de passividade: «O espetáculo apresenta-se como uma enorme positividade indiscutível e inacessível. Ele nada mais diz senão que «o que aparece é bom, o que é bom aparece». A atitude que ele exige por princípio é esta aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve pela sua maneira de aparecer sem réplica, pelo seu monopólio da aparência.» (Debord. 2005, p. 12).

³⁶² «The standard view of identification with a character in the theater (or in a painting or film) is that this process is a version of “imagining from the inside.”» (Nanay. 2009, p. 250).

as personagens, com a *imaginação descentrada*, onde o espectador não se reconhece em absolutamente nada no palco, nem as personagens ou objetos nem as ações por eles desencadeadas. No entanto, a própria autora afirma que isto é raro.³⁶³ Não só o espectador, enquanto sujeito ativo da peça de teatro, aceita entrar numa nova realidade e reconhecê-la por instantes, como também os atores e a própria encenação se encarregam de proporcionar percepções que encaixem no quotidiano – ainda que colocadas em cena em realidades totalmente ficcionadas – e que se conectem com diferentes possibilidades de ação. Consegue-se assim uma identificação com a escolha e a ação de alguém e, desta forma, com a personagem em si.³⁶⁴ Sentimo-nos representados, no fundo.

Mais do que identificação, David Krasner fala-nos de empatia:

No teatro, a empatia deve ser entendida como uma experiência de audiência em resposta a uma ação, emoção, sentimento ou circunstância que ocorre no palco. É tipicamente caracterizado por uma excitação aumentada, associada a alguma conexão com outra (personagem, ator, circunstância ou todos os três). É uma resposta afetiva a uma narrativa, ator ou personagem, refletindo envolvimento, identificação, compreensão ou cumplicidade de sentimentos. (Krasner. 2009, p. 257).³⁶⁵

Vemos, portanto, que para Krasner a identificação que falávamos está contida numa noção bem maior, que é a de empatia, esta conexão com o que se desenrola em cima do palco e que nos transporta para uma exaltação. Esta empatia, que reflete, como nos diz, envolvimento, identificação, compreensão ou cumplicidade, transporta consigo uma ideia muito positiva:

A empatia no teatro, afirmo, constrói exteriormente, em vez de traçar uma linha em algum lugar e excluir aqueles que estão fora do limite de si mesmos. (Krasner. 2009, p. 258).³⁶⁶

Esta construção exterior, tão edificante, remete-nos para a *catarse* da antiguidade clássica. No entanto, ao invés de existir aqui uma purificação, como se nos livrássemos de um pecado que nos corrói, existe sim um reafirmar da nossa personalidade e do nosso projeto de ser,

³⁶³ «Acentral imagining means that the spectator does not identify with any of the characters in the play. This is equivalent to saying that the spectator does not observe anything (or anyone) on stage as affording actions for one of the characters. Arguably, seeing the space of the performance as not affording actions for any of the characters in a performance is very rare when there is someone (not even necessarily a human being, as the puppet show example shows) on stage.» (Nanay. 2009, p. 251).

³⁶⁴ «The most significant difference in comparison with everyday perception is not that theater perception is detached from action, but that my perception is connected to some- one else's action.» (Nanay. 2009, p. 252).

³⁶⁵ «In the theater empathy is to be understood as an audience experience in response to an action, emotion, feeling, or circumstance occurring on stage. It is typically characterized by an increased excitation, associated with some connection to another (character, actor, circumstance, or all three). It is an affective response to a narrative, actor, or character, reflecting involvement, identification, understanding, or complicity of feelings.» (Krasner. 2009, p. 257).

³⁶⁶ «Empathy in the theater, I contend, builds outwardly rather than drawing a line somewhere and excluding those outside the boundary of oneself.» (Krasner. 2009, p. 258).

sem que nos sintamos excluídos de alguma forma. O que a empatia traz ao espectador é esta compreensão e cumplicidade com a personagem que age à sua frente. Esta empatia gerada pelo teatro permite-nos transcender os limites do próprio mundo, inspirando a imaginação e a intuição através daquela realidade paralela que acontece em cima do palco. Porque ainda que a realidade representada seja completamente distinta da vivida pelo espectador, ele consegue, através da *imaginação empática*, cruzar as fronteiras entre as evidências de circunstância que vê colocadas em cena e as da sua própria experiência.³⁶⁷ Há então uma associação por parte do público de certos sentimentos ou observações a experiências pessoais. A empatia implica, por isso, não só identificação como intuição e memória. E, mais importante para o nosso trabalho, esta empatia assume um outro ser, diferente de mim, mas que reconheço, na sua alteridade. Não há uma perda de si mesmo perante um outro, mas sim uma identificação da diferença e da similaridade, próspera para a minha construção.

No teatro, portanto, o público cria empatia com a peça através da identificação, da compaixão, da simpatia e da compreensão. Não podemos dizer que esta seja uma experiência vazia de razão: é o entendimento a base de toda a afinidade: há um reconhecimento por parte do espectador com a personagem ou a situação representada. Para além disso, impõe-se-nos concluir que a memória do teatro é, sempre, uma memória coletiva: importa não só a experiência do ator ou do encenador, mas de todos os que contribuem para que esta cortina da realidade se abra e transborde. O espectador é, aqui, uma peça fundamental. Concluimos este ponto novamente com Rancière, que demarca uma aprendizagem constante no papel de espectador, e que lhe atribui também, e sempre, o papel de ator:

Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo o instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. (...) Todo o espectador é já ator da sua história; todo o ator, todo o homem de ação, espectador da mesma história. (Rancière. 2014, p. 21).

Compreendemos esta passagem de Rancière como uma súmula do que até aqui expusemos: a não passividade do olhar, o encurtar das distâncias, a empatia e, agora também, o reconhecimento do espectador enquanto ator, porque homem de ação. Também Sartre o atenta, quando afirma que o teatro é a *coisa pública*, a *coisa do público*, que escapa ao autor a partir do momento em que o público entra na sala. A partir daí, elas tornam-se objetos para

³⁶⁷ «Empathy, I contend, allows us to transcend the limits of our own world. Although my feelings exist in a different temporal and spatial consciousness than that of the actor, empathy nonetheless inspires my imagination, intuition, and observation in an act of comprehending another world. A spectator might watch a play about people whose lifestyles are different, but through a process of empathetic imagination the spectator is brought into contact with what for her is a vastly different living circumstance. This is empathy's potential: it allows us to cross the boundaries between us, boundaries that are especially evident in this moment of world history.» (Krasner. 2009, p. 256).

os espectadores.³⁶⁸ Para além disso, sublinha o papel ativo do espectador quando diz: «No teatro, as intenções não contam. O que conta é o que *sai*. O público escreve a peça tanto quanto o autor.» (Sartre. 1992, p. 104).³⁶⁹ Assim, se Rancière afirma que o espectador é também ator, não podemos deixar de assumir, tal como Sartre, que ele é também autor. A sua tarefa é então dupla, apesar de permanecer sentado e, à primeira vista, inerte. O espectador é um homem de ação.

Consideramos o momento certo para abordarmos agora, não ainda o ator, mas o palco e a experiência de ausência que ele contém.

c) O Palco e a Insularidade

Antes de mais, lembremos que o teatro assume duas formas de arte: uma primeira, de composição, e uma segunda, performativa. O teatro começa com um texto. E, apesar de não ser o texto dramático o nosso assunto principal neste capítulo, embora nunca esquecendo que é ele quem está por trás de toda a encenação, convém tomar o conceito de *texto* por instantes. Porque texto significa tecido, um tecido que não é um produto uno, mas um entrelaçamento constante, repleto de textura. Uma textura que implica espaço, espaço de análise e construção. Assim, falarmos de texto é falarmos em espaço textual, uma vez que significante. No teatro esta semiótica assume contornos precisos: não só o texto dá conta meticulosamente de todo o espaço, como o espaço, por seu turno, será construído para elevar toda a expressividade textual, um espaço de faz-de-conta, onde os objetos são na maior parte das vezes réplicas, catalogados e dispostos com o objetivo da transformação simbólica. Percebemos que também em cima do palco tudo se trata de um processo dinâmico, que dá visibilidade ao invisível ou realidade ao ilusório. Alice Rayner diz-nos que «o teatro situa habitualmente abstrações em realidades materiais.» (Rayner. 2009, p. 180).³⁷⁰ De facto, em cima do palco tudo passa a ser real quer para o ator quer para o espectador. Andrew Sofer, na sua obra *The Stage Life of Props*, ressalta esta vida do adereço em palco, que reinterpreta e faz reviver aquilo que o texto exprime. E estes objetos ganham vida justamente através da imaginação do espectador que, vimos já, não tem um papel passivo no espetáculo. O adereço sai da didascália do texto para o palco, mas só se anima através do espectador.³⁷¹ É no palco,

³⁶⁸ «(...) le théâtre est tellement la *chose publique*, la *chose du public*, qu'une pièce échappe à l'auteur dès que le public est dans la salle. Mes pièces, en tout cas, — quel qu'ait été leur sort — m'ont presque toutes échappé. Elles deviennent des *objets*.» (Sartre. 1992, p. 101).

³⁶⁹ «Au théâtre, les intentions ne comptent pas. Ce qui compte, c'est ce qui *sort*. Le public écrit la pièce autant que l'auteur.» (Sartre. 1992, p. 104).

³⁷⁰ «Theater habitually situates abstractions in material realities.» (Rayner. 2009, p. 180).

³⁷¹ «The prop's stage life springs not only from theater's appropriation of contested cultural symbols, but from drama's opportunistic reworking of its own past. The Host, the handkerchief, the skull, the fan, and the gun are not static symbols whose meaning is frozen on the page, ready to be extracted by the textual critic. Props are three-dimensional objects launched into performance time and stage space by the actor's manipulation, and they come to life only by exciting the spectator's imagination during that evanescent object lesson in human contingency we call theater.» (Sofer. 2006, p. 202).

mas também num tempo específico que estes objetos voltam à vida. Exigem assim um espaço e um tempo determinados, quase sagrados: o palco é um altar a aguardar o milagre da significação. E na boca de cena, em cada espetáculo, o palco rompe com a realidade e o espaço e o tempo ficam fora do alcance real, numa espécie de insularidade perante o continente da realidade. É, no final de contas, uma experiência de ausência do mundo exterior. Na peça que anteriormente expusemos, Kean pretende levar essa experiência para lá do teatro, nos excessos boémios em que mergulha disfarçado; nas dívidas que prolonga e dilata, sem preocupações futuras, vivendo também ele numa ilha de princípios que mais ninguém abrange. Suzanne Jaeger diz-nos que, para lá da configuração constante do palco, é necessário ter em conta a singularidade de cada público:

A presença de palco pode ser definida como uma ativa configuração e reconfiguração do entendimento intencional de uma pessoa em resposta a um ambiente. É ter consciência da singularidade de um público específico e de certas características de um evento artístico, em vez de realizar uma perfeita repetição de um padrão de comportamento familiar e bem ensaiado. (Jaeger. 2009, p. 122).³⁷²

É esta configuração e reconfiguração permanente que queremos sublinhar: não importa tanto a capacidade do artista para representar, mas a capacidade de criar a unidade que já falámos no ponto anterior. Cada público é um público singular e toda a ação em palco deve ter isso em conta. Não há, portanto, padrões estanques: quer os atores quer os objetos e cenários terão de se modelar conforme os diferentes contextos e espectadores. Levemos isto para o contexto particular do palco e do que o compõe: os objetos e adereços têm aqui um carácter único, uma vez que, não só fazem parte de uma narrativa (o texto dramático), como de uma realidade material (são coisas, tangíveis e versáteis). Para lá disso, medeiam estas duas dimensões na medida em que se apresentam como representações.³⁷³ São objetos encenados: uma estante com livros muito dificilmente terá realmente livros, mas eles existirão porque estão representados.

Rayner ilustra outro espaço onde estes objetos também pertencem: a mesa dos adereços, nos bastidores. Explica-nos ela que, por norma coberta de papel, a mesa contém todos os objetos ordenados e rotulados para indicar o momento de entrada em cena. Diz-nos que esta mesa é um espaço inerte, como uma sala de espera, a aguardar o momento de entrada em cena e de

³⁷² «Stage presence can be defined as an active configuring and reconfiguring of one's intentional grasp in response to an environment. It is to be aware of the uniqueness of a particular audience and of certain features of a theatrical event rather than performing a perfect repetition of a familiar and well-rehearsed pattern of behavior.» (Jaeger. 2009, p. 122).

³⁷³ «Objects presented on stage have a unique status. They participate in multiple dimensions: in the signifying, narrative, and stylistic fictions of a drama; in the material, aesthetic, and tangible reality of things in themselves. But they also have a third function, which mediates between these aspects, in the degree to which, as staged objects, they present themselves as representations. Staging, that is, creates the representation of representation that isolates the fact of representation. Stage props almost always have a concrete, utilitarian purpose within that range of functions, and it would require a detailed analysis of any one prop to indicate the full range of its possibilities.» (Rayner. 2009, pp. 180-181).

ser mensageiro para todos os espectadores.³⁷⁴ A grande questão é que os objetos, em cena, não só transportam para o presente o que foi perdido, como também essa presença tangível de perda.³⁷⁵ A perda torna-se um objeto em si mesma. Toca-se. Assim, os objetos são tão fantasia como realidade, tão inanimados como ativos, tão emudecidos como loquazes. O que importa é, de um lado, deixar-se a mesa dos bastidores e, por outro, deixar-se a vida quotidiana fora do edifício do teatro. Já o dissemos: o teatro é insular e dá-nos a experiência de ausência quer de espaço quer de tempo. Jean-Pierre Sarrazac diz-nos que quando a cortina sobe, sabemos desde já que toda a cenografia nunca conseguirá preencher todo o vazio do palco:

O palco, mesmo (e sobretudo) o mais preenchido, continua vazio; e é justamente esse vazio – o vazio de toda e qualquer representação – que ele parece estar destinado a exhibir perante os espectadores. (...) A Arte do Teatro já nada tem que ver com a plenitude e o jorro da vida, mas muito mais com os movimentos furtivos, erráticos e desencarnados da morte (...). (Sarrazac. 2010, p. 16).

O vazio, a morte, estas foram as soluções que Sartre sempre apresentou na sua teatralidade, para escapar à *maldição* da intersubjetividade. Encontramo-las agora no teatro físico, uma realidade paralela, onde ator e espectador desempenham funções de irrealidade. Uma nova matriz, um novo *tecido*. Aliado aos objetos e a este palco sem tempo e espaço, é necessário um ator que aceite um vínculo entre si próprio e o espectador. Chamamos-lhe contrato, uma vez que ambas as partes aceitam à partida uma ilusão que afinal não o é.

d) O Ator e o Contrato de Representação

Dizemos que o ator assumiu um contrato de representação que o vincula quer à personagem quer ao espectador é negar a ideia tão difundida que o ator encarna uma personagem que esfuma a sua subjetividade, que encarna inteiramente o papel que assume, que se torna a sua personagem. Mas em *Kean* vemos exatamente o oposto disto. Kean está atento ao espectador, às suas reações, não tolera conversas na plateia. No último espetáculo, chega mesmo a

³⁷⁴ «Backstage on the prop table, however, an object takes on another kind of status. Usually covered in paper, the table lays out all the objects that come and go from the stage during a performance in the order of their appearance on stage. Each one is outlined and labeled, identifying what it is and when it is used: crown, act 3, scene 4, or umbrella, act 1. The prop manager can then account for anything that is missing before and after a show, track it down, and replace it if necessary. The actor always knows where to take and replace any prop. It is a mundane and efficient practice that keeps the flow of objects going smoothly on and off stage. But the prop table is also an image for another kind of flow that carries objects between different stages of use and meaning. It is a kind of inert space, a holding zone, between the making or finding of props and their delivery into the public space of the stage, where they will ground the actors in material reality and serve as messengers to an audience, both enacting and representing an era, a history, a place, a symbol, or a character.» (Rayner. 2009, p. 182).

³⁷⁵ «The testimony of objects, in other words, brings into the present not just what was lost but the tangible presence of loss, loss in the form of a thing. The recovery of history and its evidence is an imaginative and per- formative act. This is a fact often lost in the empirical presumptions of museums.» (Rayner. 2009, p. 191).

interromper a peça, por a mulher que ama estar no seu camarote a conversar com o príncipe de Gales. E percebemos que não é só a interrupção, mas o seu ciúme a fazê-lo interromper. Não deixa, por isso, a sua subjetividade de parte:

Kean: Onde vos julgais? Na corte? Num "boudoir"? Em toda a parte sois príncipe, mas aqui sou eu o rei e ordeno-vos que vos caleis até terminarmos a nossa atuação. Trabalhamos, Senhor, e se alguma coisa há que os ociosos devam respeitar, é o trabalho dos outros. (Sartre. 1961, p. 148).³⁷⁶

Sabemos já que Kean tem uma personalidade tempestuosa, mas vemos nesta passagem várias coisas: a primeira, que já falámos, é o facto de não deixar de ser o Kean, apesar de representar Otelo; a segunda, consequência da primeira, é a consciência do seu trabalho que, como qualquer outro, merece ser respeitado. Para além disso, e muito relevante também, compreendemos que no teatro os estratos sociais se apagam. Isto significa que, aquele que usualmente se anulava em objeto, perante alguém mais elevado socialmente, não precisa ali de o fazer, apesar de a dada altura o próprio Kean afirmar «Sou o homem que todas as noites se faz desaparecer a si próprio.» (Sartre. 1961, p. 64).³⁷⁷

Representar, tornar presente, ser a imagem, fazer as vezes de, desempenhar um papel. Todos estes verbos podem ser sinónimo, mas confinam em si todas as responsabilidades do ator. Para além disso, o bom ator terá de conseguir dirigir e focalizar, de uma forma forte, a audiência. Recordamos que Kean não vê qualquer problema em ter uma Julieta de idade avançada a contracenar consigo. Mas Kean é perentório: onde estaria o talento de um ator se não conseguisse fazer com que o público acreditasse que são ambos jovens, fazendo desviar para si a atenção que se pode centrar na velha Julieta? E consegui-lo-á, como ele diz, «fazendo com que me olhem só a mim; deste modo, o público só a pode ver através dos meus olhos» (Sartre. 1961, p. 52).³⁷⁸ Assim, ele consegue focar a atenção da audiência, e manter-se o mais presente possível, na concentração e no próprio ser, tal como um bom atleta, como nos diz Jon Erickson.³⁷⁹ No entanto, esta forte presença de conseguir tomar para si a forma como o espetáculo será visto não está de todo relacionada com dominação. Falar em

³⁷⁶ «Où vous croyez-vous? À la Cour? Dans un boudoir? Partout ailleurs vous êtes prince, mais ici je suis roi et je vous dis que vous allez vous taire à l'instant ou que nous cesserons de jouer. Nous travaillons, monsieur, et s'il est un chose que les oisifs devraient respecter, c'est le travail des autres.» (Sartre. 2005, p. 638).

³⁷⁷ «Je suis l'homme que se fait disparaître lui-même, tous les soirs.» (Sartre. 2005, p. 585).

³⁷⁸ «Je m'arrangerai pour qu'il ne regardent que moi; ils la verront par mes yeux.» (Sartre. 2005, p. 577).

³⁷⁹ «In terms of presence as an aim of practice, it could probably be found in two interdependent aims: that of directing and focusing the audience's attention in as strong a fashion as possible, and, as a performer engaged in performance, remaining as present as possible in one's concentration and being. In this there is not much difference between the strongest actor and the strongest athlete, for instance; great dancing represents the clearest medium between these two. I would insist that it is this sense of being present – despite all the temporal microdifferences that defeat our conceptions of "perfect" presence, and, in a good performance, are not significantly noticeable in any case – that absorbs our attention and has the ability to take us out of ourselves for the moment.» (Erickson. 2009, p. 147).

presença revela-se então essencial quando se fala de teatro. Jon Erickson di-lo da seguinte forma, finalizando o seu artigo que se chama justamente *Presença*:

Negar às pessoas o prazer de falar sobre a presença no teatro pode ser como condenar as pessoas por dizerem: "O sol nasce", em vez de "a terra gira", o que na relatividade do espaço é menos uma ilusão que uma perspectiva. Embora possa haver algo prazeroso em observar os paradoxos auto-reflexivos da ilusão teatral (...) há algo estranhamente perverso em tentar - e acreditar que se pode - frustrar o prazer do desejo do espectador em acreditar, pois pelo menos no momento, no que o teatro pode lhes dar. De fato, dada a natureza atomística de nossas relações entre si no mundo e o estado da performance teatral em geral, eu argumentaria por mais presença, não menos. (Erickson. 2009, p. 157).³⁸⁰

Falar de representação sem falar de presença mostra-se então inconcebível. O ator é presença, é essa presença que vai chegar ao espectador, é essa mesma presença que enche o palco e o medeia.

No entanto, se até aqui falámos de empatia, de identificação e de presença, não falámos nunca de verdade. É o próprio Sartre que nos diz que toda a obra dramática é fantasmagórica, uma vez que o ator, apesar de encarnar a sua personagem, nunca perde a consciência da irrealidade da sua personagem apesar de, no entanto, ele próprio no final da peça assumir que esta é verdadeira, não deixando de ter alguma razão.³⁸¹ Esta verdade que pode existir, é a verdade que o autor quis exprimir: as personagens são fantasmas. E o ator? Sartre explica concretamente o que se espera dele:

(...) a sua função é reproduzir palavra por palavra, gesto por gesto, a totalidade da obra: isto significa que ele se move num universo imaginário, verdadeiro, talvez, no seu conjunto mas, no pormenor, privado de verdade. (Sartre. 1992, p. 212).³⁸²

E neste ponto Sartre usa o exemplo de Kean, demonstrando que ele não é Hamlet e sabe disso, e sabe que os espectadores o sabem também, apesar de não o poder demonstrar pela

³⁸⁰ «To deny people the pleasure of speaking about presence in theater may be like condemning people for saying, "The sun rises," instead of, "The earth turns," which in the relativity of space is less a matter of illusion than perspective anyway. While there may be something pleasurable in observing the self-reflexive paradoxes of theatrical illusion (...) there is something strangely perverse in trying to — and believing one can — frustrate the pleasure of the spectator's desire to believe, for the moment at least, in what the theater can give them. In fact, given the atomistic nature of our relations to each other in the world, and the state of theatrical performance in general, I would argue for more presence, not less.» (Erickson. 2009, p. 157).

³⁸¹ «(...) toute oeuvre dramatique est fantasmagorie; le comédien, si profondément engagé qu'il soit dans son rôle, ne perd jamais tout à fait conscience de l'irréalité de son personnage. Bien sûr, après le spectacle, il lui arrivera de dire que la pièce est vrai; peut-être même aura-t-il raison.» (Sartre. 1992, p. 212).

³⁸² «(...) son office est de reproduire mot par mot, geste par geste, la totalité de l'oeuvre: cela signifie qu'il se meut dans un univers imaginaire, vrai, peut-être, dans son ensemble mais, dans le détail, privé de vérité.» (Sartre. 1992, p. 212).

evidência do conjunto imaginário.³⁸³ E este imaginário de que todos, no fundo, damos conta, consegue cumprir o seu objetivo através do que já falámos anteriormente: a empatia. O ator tem de conseguir suscitar nos espectadores os sentimentos que encarna. Sartre chama a isto infetar, contagiar emocionalmente:

*A única maneira de fazer a peça existir por nós é infetar-nos com ela. Contágio emocional: o ator investe-nos, penetra-nos, suscita as nossas paixões através das suas paixões fingidas, atrai-nos para o seu carácter e governa o nosso coração pelo seu; quanto mais nos identificarmos com ele, mais próximos estaremos de compartilhar a sua crença (...). (Sartre. 1992, p. 213).*³⁸⁴

A partir daqui, não importa se é a personagem ou o ator a falar com o espectador: o espectador está infetado empaticamente, as palavras, vindas de quem vierem: autor, personagem ou ator, são dirigidas a ele, e nele fazem eco. O espectador vê-se também ele preso neste mundo imaginário, a assemelhar-se ao príncipe ou ao servo que encontra em cima do palco. Ainda assim, o ator, assumindo uma nova personagem, assume também uma metamorfose provisória. Continuamos a acompanhar Sartre no seu *Un Théâtre de Situations*:

*(...) para o verdadeiro ator, cada nova personagem torna-se uma imago temporária, um parasita que, mesmo fora das representações, vive em simbiose com ele e, às vezes, no coração das suas rotinas quotidianas, o irrealiza ditando-lhe as suas atitudes à cidade. (Sartre. 1992, pp. 217-218).*³⁸⁵

O ator sofre, então, uma metamorfose completa, embora temporária. Enquanto representa determinada personagem, o ator é-a inteiramente. No entanto, esta relação não é recíproca: Kean pode ser Hamlet, mas Hamlet não é, nem nunca será, Kean. Podemos falar então de um sacrifício, uma anulação de si que nunca é mútua.³⁸⁶ Analisando outras formas de arte, vemos que o material do escultor é, por exemplo, a pedra e o cinzel; o material do romancista é a linguagem, os signos que desenha. Ambos podem trabalhar sem deixar de ser eles mesmos:

O ator não pode: o seu material é a sua pessoa, o seu propósito: ser irrealmente um outro. (...) Mas Kean, ele, desempenha [o seu papel] a ser o que não é e o que sabe

³⁸³ «(...) Kean n'est pas Hamlet, il le sait, il sait que nous le savons. Que peut-il faire? Le démontrer? Impossible: avant même d'être fournie, la preuve s'intègre à l'ensemble imaginaire.» (Sartre. 1992, p. 213).

³⁸⁴ «Le seul moyen de faire que par nous la pièce existe, c'est de nous en infecter. Contagion affective: l'acteur nous investit, nous pénètre, souscite nos passions par ses passions feintes, nous attire dans son personnage et gouverne notre coeur par le sien; plus nous nous serons identifiés à lui, plus nous serons près de partager sa croyance (...).» (Sartre. 1992, p. 213).

³⁸⁵ «(...) pour l'acteur véritable, chaque personnage nouveau devient une *imago* provisoire, un parasite qui, même en dehors des représentations, vit en symbiose avec lui et, parfois, à la ville, au cours de ses activités quotidiennes, l'irréalise en lui dictant ses attitudes.» (Sartre. 1992, pp. 217-218).

³⁸⁶ «(...) Kean peut offrir *son être* à Hamlet, celui-ci ne lui prêter jamais le sien: Kean est Hamlet, frénétiquement, entièrement, à *corps perdu* mais sans réciprocité, c'est-à-dire à cette réserve près qu'Hamlet *n'est pas* Kean. C'est dire que le comédien se sacrifie pour qu'une *apparence* existe et qu'il se fait, par option, le soutien de mon-être.» (Sartre. 1992, p. 218).

não poder ser. Assim ele recomeça cada noite uma metamorfose que sabe que vai acabar no meio do caminho, sempre no mesmo ponto. (Sartre. 1992, p. 219).³⁸⁷

Há aqui uma reconsideração ontológica: o ser no momento performativo é um outro, mantendo-se ele mesmo. E neste momento em que perdura em si um outro, a problemática da intersubjetividade não o afeta, uma vez que não está inteiro no seu corpo. Encontramos aqui a possibilidade de solução da dificuldade que a alteridade comporta em si e que todas as personagens das peças de teatro sartrianas solucionam na morte – excluindo Kean, o ator. Na representação o ser-para-outro é irreal, portanto imune à objetivação do outro. Sartre, por seu turno, descobre novas dificuldades ao ser metamorfoseado do ator:

Um ator – especialmente se é um grande ator – é antes de tudo uma criança roubada, sem direito, sem verdade, sem realidade, sob o domínio de vampiros errantes, que teve a oportunidade e o mérito de ser recuperado pela sociedade como um todo e instituir-se no seu ser como cidadão-suporte da irrealidade. (Sartre. 1992, p. 225).³⁸⁸

A nosso ver, esta criança roubada conseguiu que lhe levassem algo muito importante: um ser-para-outrem inteiramente disponível ao olhar e à objetivação de qualquer um, imune e desprendido.

Tal como o ato de imaginar, que Sartre afirma ser mágico, também o ato de fazer os outros imaginar o será: uma recusa em levar em conta as distâncias e as dificuldades.³⁸⁹ Concluimos então que no teatro a objetivação tão incômoda na fenomenologia sartriana se evapora, porque está desprovida de sujeitos reais. Porque, se o ator se metamorfoseia para criar a sua personagem irreal, também os espectadores entram numa irrealidade, para absorver essa mesma personagem e todo o seu espaço envolvente. O irreal só conseguirá fazer eco num outro irreal, que entrou no teatro como numa ilha fantástica, isolada da realidade.

³⁸⁷ «L'acteur ne le peut pas: son matériel, c'est sa personne, son but: être irréllement un autre. (...) Mais Kean, lui, joue à être ce qu'il n'est pas et ce qu'il sait ne pas pouvoir être. Ainsi recommence-t-il chaque soir une métamorphose dont il sait qu'elle s'arrêtera en cours de route, toujours au même point.» (Sartre. 1992, p. 219).

³⁸⁸ «Un acteur – surtout s'il est grand – c'est d'abord un enfant volé, sans droit, sans vérité, sans réalité, en proie à de vagues vampires, qui a eu la chance et le mérite de se faire récupérer par la société tout entière et instituer dans son être comme citoyen-support de l'irréalité.» (Sartre. 1992, p. 225).

³⁸⁹ «L'acte d'imagination (...) est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. Il y a, dans cet acte, toujours quelque chose d'impérieux et d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés.» (Sartre. 1986, p. 239).

O irreal não pode ser visto, tocado, cheirado a não ser irrealmente. Reciprocamente, não pode agir senão sobre um ser irreal. (Sartre. 1986, p. 262).³⁹⁰

Acreditamos, portanto, que no teatro há uma reconsideração ontológica, onde todas as partes se preenchem de uma imaginação e irrealidade que lhes retira a possibilidade de objetivação. Recuperando uma citação de Nietzsche, concluímos este capítulo com a capacidade de, através da arte, nos conseguirmos divinamente contemplar a nós próprios, sendo sujeitos e objetos a um só tempo:

É pois, unicamente, pelo ato da criação artística em que o génio se identifica com o artista primordial do mundo que ele poderá saber algo da essência eterna da arte, pois nesse estado de êxtase, como que por milagre, se tornará semelhante àquela inquietante figura lendária, que era capaz de virar os olhos para dentro, para se contemplar a si própria: o génio será então sujeito e objeto ao mesmo tempo; será simultaneamente poeta, ator e espectador. (Nietzsche. 2003, pp. 85-86).

³⁹⁰ «L'irréel ne peut être vu, touché, flairé, qu'irréellement. Réciproquement, il ne peut agir que sur un être irréel.» (Sartre. 1986, p. 262).

Conclusões

Que toda a relação com o outro é portadora de dificuldades é consensual em toda a filosofia sartriana. E foi este o ponto de partida deste trabalho. Descobrimo-lo, ainda antes de nos aproximarmos da sua filosofia, nos seus textos literários. Julgámos portanto pertinente, senão necessário, aquando da escolha da temática, entrosar o pensamento filosófico sartriano com a sua literatura. Contudo, não queríamos que ela fosse meramente ilustrativa, mas com um papel ativo, e foi esse papel que encontramos no teatro de situações. O colocar em cena, a transfiguração do ator num outro, todo o movimento que conduz espectadores para um espaço comum, tudo isso nos pareceu da maior relevância. Para além disso, falar de intersubjetividade, não é falar apenas de uma ideia, mas de uma vastíssima concretude de situações quotidianas. A teoria da ação de Sartre, de uma forma particular, é acima de tudo uma *prática teórica*. Encontrar então correlações de temáticas entre a literatura dramatúrgica de Sartre e a sua fenomenologia da intersubjetividade foi então o nosso primeiro escopo, num sublinhar da relação primordial e concreta entre filosofia e literatura. Se na segunda figurasse alguma solução respeitante à primeira, como era nossa hipótese, esta relação estaria ainda mais vincada. Mas, acima de tudo, foi nosso propósito acentuar, nas mais particulares situações, a noção de ser para-outrem, que tantas dificuldades comporta, assim como toda a espacialidade intersubjetiva.

Depois de um sentimento de potência extrema do Homem, em que a ideia de que ele sozinho consegue alcançar todo o conhecimento está generalizada, surge um esforço de superação desta ideia de totalidade. Lembramos que já Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, assumia que não é apenas o sujeito que percebe o objeto, mas também o objeto tem capacidade de se manifestar, para que possa ser entendido. Devemos mais tarde a Husserl a importância dos fenómenos da consciência e este estudo do que se manifesta a que chamamos fenomenologia. O sujeito pensa as coisas fora do mundo, não pode conhecer olhando para dentro (numa clara crítica ao psicologismo). Mas para além da grega *fos*, desta luz refletida pelo mundo, pelos seus entes, o maior mérito de Husserl foi ter acabado com a *filosofia digestiva*. Sartre inicia o seu artigo «*Une Idée Fondamentale de la Phénoménologie d'Husserl: L'Intentionnalité*» justamente com uma crítica a este pensamento de que o conhecimento é uma ideia alimentar.³⁹¹ Com Husserl dá-se uma rejeição da filosofia como uma *coisa alimentar* na relação de apresentação que implica imediatamente o espaço, porque uma ideia alimentar, de degustação, consome logo o espaço também. Constrói-se uma nova relação que, por não ser alimentar, tem de se desdobrar no espaço, sem qualquer tipo de anulações:

³⁹¹ «"Il la mangeait des yeux." Cette phrase et beaucoup d'autres signes marquent assez l'illusion commune au réalisme et à l'idéalisme, selon laquelle connaître, c'est manger. La philosophie française, après cent ans d'académisme, et est encore là.» (Sartre. 1949, p. 29).

A consciência e o mundo são dados ao mesmo tempo: exterior por essência à consciência, o mundo é, em essência, relativo a ela. Husserl vê na consciência um fato irreduzível que nenhuma imagem física pode render. Exceto, talvez, a imagem rápida e obscura da explosão. (Sartre. 1947, p. 30).³⁹²

Esta ideia de que o mundo é relativo à consciência é, para Sartre, o momento crucial da viragem filosófica rumo a uma fenomenologia. E é justamente esta filosofia de uma imediata relação com o mundo que nos propusemos trabalhar em Sartre: a sua fenomenologia, mais concretamente uma fenomenologia centrada na dificuldade da relação intersubjetiva, foi para nós o mote de todo o trabalho de investigação. Inicialmente, foi nosso propósito centrarmos este trabalho unicamente na fenomenologia do olhar e da sua consequente objetivação, mas compreendemos ao longo do processo de pesquisa e escrita que esta temática do olhar estava inscrita numa dimensão mais alargada que é toda a alteridade. Outro objetivo nosso, desde o início, foi procurar uma aproximação entre as obras dramáticas de Sartre e a sua filosofia. Não pensávamos, no entanto, que esta aproximação assumisse contornos tão estreitos, como a apresentação de noções tão caras à sua filosofia, como a má-fé, a liberdade, a escolha ou a situação-limite, juntamente com a solução que as suas personagens apresentam sistematicamente: a morte. Se notávamos já bastantes similitudes que nos fizeram iniciar esta abordagem, não imaginávamos, porém, que elas se adensassem de uma forma tão intrincada.

Decidimos, então, iniciar este trabalho com uma primeira parte exclusivamente dedicada à ontologia fenomenológica de Sartre para compreendermos, numa primeira instância, as diferentes dimensões do ser. Pretendemos assim reunir os elementos necessários para uma teoria da intersubjetividade, partindo da consciência e da sua intencionalidade, uma vez que todos os atos psíquicos visam um objeto: o amor é amor de alguma coisa, o pensar é pensar alguma coisa. Portanto, a consciência é sempre consciência de algo. Tendo consciência de algo, tenho consciência também de mim próprio, na consciência de que não sou esse algo. Então, a consciência é um nada, porque é apenas uma relação com esse algo, é uma projeção de si, uma fuga de si numa não coincidência consigo mesma. É este o nosso ponto de partida na análise da fenomenologia sartriana, para assim chegarmos ao que é o *nada* que Sartre conjuga com o *ser* nesta obra e em toda a sua filosofia. Sartre parte assim do próprio ser e funda nele a negação. Partindo desta análise da consciência e de todas as suas complexidades, como a intencionalidade ou a sua condição diaspórica, uma vez que nunca acompanha a experiência de que é consciência. E se ela nasce sustida pelas experiências de que vai tendo vivência ela não tem outra substância que não essa vivência. É a nossa relação a um ser transcendente. Uma vivência sem realidade tangível e com a possibilidade constante

³⁹² «La conscience et le monde sont donnés d'un même coup: extérieur par essence à la conscience, le monde est, par essence, relatif à elle. C'est que Husserl voit dans la conscience un fait irréductible qu'aucune image physique ne peut rendre. Sauf, peut-être, l'image rapide et obscure de l'éclatement. (Sartre. 1947, p. 30).

da indeterminação. Uma consciência da indeterminação de nós mesmos, a que Sartre dá o nome de angústia. No meio desta consciência da consciência e da sua indeterminação o mundo apresenta-se de uma forma mais consciente e mais viva.

No momento em que se distinguiu o ser em-si e o ser para-si formámos então os alicerces para introduzir o ser para-outrem, que realmente adentra na dificuldade que decidimos desenvolver. Entramos, portanto aqui na questão da objetividade: Somos um ser exposto ao outro, sofremos constantemente essa possibilidade. Fragiliza-nos, porque ele nos toma numa perspectiva única, com que não podemos competir, e extrai de nós toda a subjetividade: tornamo-nos meros objetos perante a subjetividade de um outro que nos olha e examina. Nesse ser para-outrem apreendo-me na minha fragilidade. Procuo descobrir-me como um outro tem a possibilidade de o fazer. Há um sentimento de nudez na consciência da constante possibilidade de apreensão a que estou sujeito. É nesta relação de objetividade que termina este primeiro capítulo, que serviu de vestíbulo para toda a investigação.

Num segundo momento, procurámos identificar os elementos principais para toda uma teoria da ação sartriana. Neste ponto focámos sobretudo a ideia de liberdade e o que ela comporta: angústia e responsabilidade. A liberdade é a possibilidade de dizer "não" e vemos que o Homem é aquele ser pelo qual o "não" veio ao mundo. O Homem é o ser que concretiza e vive a liberdade. Com efeito, negar é possibilitar um recuo em face de um objeto, é descolarmo-nos dele, cercá-lo da negação que o determina e, paralelamente, afirmarmo-nos como subjetividade, como consciência, como indivíduos. Nesta negação transcendemos o mesmo objeto e projetamo-nos para além dele. A liberdade é, justamente, o modo de ser da consciência. É a liberdade que estrutura o Homem, ela é a sua condição. Daí ser chamada de condenação. Não podemos não ser livres. Esta noção vai determinar toda a obra sartriana, desde a filosófica à literária. Na trilogia *Os Caminhos da Liberdade*, encontramos essa noção constantemente presente em Mathieu, o protagonista, ou no próprio narrador, sempre consciente. Logo no primeiro volume, *A Idade da Razão*, são tecidas longas reflexões acerca do tema. A dada altura é-nos dito:

Toda a sua liberdade acabou de retroceder sobre ele. Pensou: "Não, não é cara ou coroa. O que quer que aconteça, é através de mim que há de acontecer.

Ainda que se deixasse levar, desamparado, desesperado, mesmo que se deixasse transportar como um saco de carvão, tinha escolhido a sua perdição. Era livre, livre, para tudo, com liberdade de ser um animal ou uma máquina, de aceitar, de recusar, de hesitar, casar, desaparecer, de se arrastar durante anos com aquela cadeia aos pés. Podia fazer o que quisesse, ninguém tinha o direito de aconselhá-lo. Só havia para ele Bem e Mal se os inventasse. Em volta dele as coisas tinham-se agrupado, esperavam sem um sinal, sem a menor sugestão. Estava só no meio de um silêncio monstruoso, só e livre, sem auxílio nem desculpa, condenado a decidir-se sem apelo possível, condenado à liberdade para sempre. (Sartre. 1975, p. 247).

Recordamos então que somos sempre livres para tudo, exceto para não o ser. É uma condenação. É, contudo, a liberdade que define a nossa possibilidade de nos recusar como ser em-si, mera coisa, para nos projetarmos para além disso, que é o mesmo que dizer para além de nós. E assim, compreendemos que toda a ação é por princípio intencional. Não há uma liberdade de indiferença, falar de um ato é falar de um motivo com o qual se estabelece o elo de uma decisão. Uma decisão comprometida. Cada escolha remonta a um tempo logicamente anterior à constituição do móbil como tal. Esta constituição só acontece se eu o escolhi como capaz de o ser, como atuante. Assim, são os nossos atos que esclarecem sobre o que realmente somos, sobre o que escolhemos, sobre a nossa liberdade.³⁹³ Plena, no entanto, de consciência. Uma liberdade é consciente, apesar de ser claramente revelada a partir dos atos. Assim, os dados estão já lançados. O ato voluntário não é posterior à sua decisão, mas sim um seu prolongamento. Vemos então que a liberdade é a característica ontológica do ser, e que a questão que a rodeia estabelece-se sempre ao nível da consciência e nunca da vontade.

Voltando à intersubjetividade, convém lembrar que na relação entre o ser para-si e o ser para-outrem se estabelece uma nova espacialidade. Os objetos não se dão na minha direção, a espacialidade não é minha. Há todo um mundo que foge na direção do outro. Entender o outro como homem e como objeto estabelece um novo vínculo, que determinará todo o espaço. A distância estende-se entre estes dois termos: homem e mundo. A espacialidade estabelece-se no interior desta relação nova entre o outro e o mundo. Por um lado, há um sentimento de exclusão da minha parte: não englobo essa espacialidade que é deles, mas também não a desejo, uma vez que esse homem é ainda objeto que posso apreender. No entanto, esse objeto a conhecer manifesta-se como um todo: espaço-homem e não posso entender essa relação, ela escapa-me totalmente, porque diz respeito a esse homem-objeto. O mundo foge-me nesse instante. Ainda assim, percebo aqui que o outro é objeto para mim, que o capto. Neste momento, é compreensível que eu, enquanto capto o outro como objeto, não posso ser também para ele objeto: não me torno objeto para outro-objeto. Enquanto o outro é um objeto para mim, não termina a minha posição de sujeito. É a relação de ser-visto-pelo-outro que é responsável pela conversão do sujeito em objeto. Chegamos ao cerne do nosso trabalho: o olhar que objetiva, que rouba a subjetividade e a concentra naquele que olha. Um dos primeiros grandes pontos que extraímos deste percurso é que o Homem se define na sua relação com o mundo e com o outro. Quando percebo o olhar do outro tomo consciência de ser visto, que não é mais que a consciência do mundo. Esta consciência faz-me reconhecer a minha existência ao mesmo nível dos objetos do mundo: foi esta dificuldade que nos fez encetar a presente investigação. Esta fenomenologia do olhar é a base da conflituosa relação de alteridade, que oscila numa conversão constante entre sujeito e objeto.

³⁹³ «Sartre clearly rejects the idea that particular acts of the individual are irrational or absurd. It is not only the case that each action has some point to it, but that there is some underlying point which connects our actions with each other. This is true of our emotionally charged, as well as our calmer, acts and responses.» (Morris. 1976, p. 107).

É no momento em que descobrimos a possibilidade de ser vistos que percebemos que o ego nos escapa, porque foge em direção ao outro e ao seu olhar. Nesse instante, o ego existe não para nós, mas para um outro que hipoteticamente nos olha. E quando realmente esse olhar acontece, ele dá conta de nós a um outro e, em última análise, dá conta de nós a nós mesmos. Este olhar concretiza-se em nós através dos sentimentos de medo, vergonha ou mesmo orgulho. Assim, não só os outros nos apreendem quando nos objetivam, como nós próprios o fazemos. Em várias peças teatrais damos conta da auto condenação seguida de um pedido do olhar. Não analisámos neste trabalho a peça *Le Diable et le Bon Dieu*, mas não podemos deixar de sublinhar uma breve passagem, que nos lembrará Frantz, o seu tribunal de caranguejos e a cunhada Johanna, Em *Les Sequestrés d'Altona*:

Goetz: Hilda, preciso que me julguem. Todos os dias, a todas as horas, eu próprio me condeno, mas não consigo convencer-me porque me conheço demasiado bem para confiar em mim mesmo. Já não consigo ver a minha alma porque tenho o nariz em cima dela: é preciso que alguém me empreste os seus olhos. (Sartre. O Diabo e o Bom Deus, p. 263).³⁹⁴

O olhar do outro revela-nos, então, um outro ser que somos, uma nova dimensão que o outro descobre. E sendo um observador pleno de liberdade, ele constrói o meu ser para ele. Neste momento, perdemos a transcendência e damos conta da alienação das nossas possibilidades. Não existe nada a destacar-nos dos objetos, estamos envolvidos neles. Somos especializados e temporalizados. O espaço escapa-nos na sua plenitude, uma vez que somos olhados num espaço que não apreendemos na totalidade, e onde o tempo se torna simultâneo, numa conexão temporal que não existe na solidão e que existe sem outro tipo de ligação. Abre-se espaço para uma nova temporalidade que não nos envolve. Assim, no momento de sermos vistos, tornamo-nos objetos espaciotemporais. É nesse momento que surgem as reações ao olhar do outro, porque nos revelamos inteiramente às apreciações do outro. É de reparar, ainda que somos responsáveis pelo outro, no momento em que nos olha, pois sem a nossa presença enquanto objeto, ele não existiria enquanto sujeito que olha. Somos nós, enquanto seres olhados, que lhe conferimos alteridade, tornando-se impenetrável, por não poder ser reduzido a objeto. Concluímos que deste círculo intersubjetivo, de olhador-olhado, não só nos revelamos ao outro, como nos revelamos a nós mesmos. Encontrámos nesta problemática as condições necessárias para passar a uma segunda parte do trabalho de investigação: a relação desta fenomenologia ontológica com o teatro de situações sartriano.

Na segunda parte deste trabalho iniciámos um percurso entre filosofia e literatura, que nos levou ao *mise en situation* de Sartre. Usámos Parménides e Aristóteles para compreender que esta relação tem longínquas origens, embora permaneça ainda tão efetiva, pois desde sempre

³⁹⁴ «Goetz: Hilda, j'ai besoin qu'on me juge. Tous les jours, à toutes les heures, je me condamne, mais je n'arrive pas à me convaincre parce que je me connais trop pour me faire confiance. Je ne vois plus mon âme parce que j'ai le nez dessus: il faut que quelqu'un me prête ses yeux.» (Sartre. 2005, pp. 489-490).

a literatura encerrou em si uma função prática, que ainda almeja, numa relação concreta entre mundo e linguagem. Quanto à relação entre a literatura e filosofia, não é apenas em obras como *La Nausée* que ela é evidente. Ao longo de todo o *L'Être et le Néant* encontramos variadíssimos momentos ficcionados onde o autor nos elucida com exemplos de natureza literária.

Passando diretamente para o teatro, importa lembrar o seu significado etimológico: contemplar, olhar do espectador. Isto será preponderante para todo o desenrolar da nossa hipótese, em que também o espectador tem um papel fundamental no estabelecimento de um novo círculo intersubjetivo, não objetivador. O teatro sartriano, teatro de situações, gira em torno de duas noções fundamentais: liberdade e responsabilidade. E se para Sartre o teatro não pode ser um veículo filosófico, toda a sua obra dramática parece contradizê-lo. Quer no que respeita à situação-limite, quer ao olhar, ou ao espaço, escolha, liberdade ou morte, encontramos nas peças que decidimos trabalhar importantes descrições e problematizações situadas na sua concretude. Todas elas se apresentam com as dificuldades enunciadas por Sartre na obra *L'Être et le Néant*. Todas elas culminam na morte – sendo que *Huis Clos* começa justamente nela, já – como única solução à dificuldade da relação com outrem.

Porém, não podemos esquecer que todas as peças dramáticas de Sartre foram colocadas imediatamente em cena, não permanecendo apenas como um texto em estilo dramático para ser lido. E este colocar em cena parece-nos fazer toda a diferença. Encontramo-lo como espaço de intersubjetividade onde a dificuldade desta relação intersubjetiva se esvai. No espaço teatral não há objetivação. Há, sim, identificação e uma reconsideração ontológica nesse momento de espetáculo. A sala constitui-se como uma realidade paralela, onde o olhar é mediado pela personagem: uma realidade encenada que se relaciona intrinsecamente com a realidade vivida. Não podemos, pois, concordar inteiramente com a ideia de Guy Debord:

O espetáculo apresenta-se ao mesmo tempo como a própria sociedade, como uma parte da sociedade e como instrumento de unificação. Enquanto parte da sociedade, ele é expressamente o sector que concentra todo o olhar e toda a consciência. Pelo próprio facto de este sector estar separado, ele é o lugar do olhar iludido e da falsa consciência, e a unificação que realiza não é outra coisa senão uma linguagem oficial da separação generalizada. (Debord. 2005, pp. 8-9).

Debord afirma que o espetáculo se apresenta como a unificação entre uma parte da sociedade e a sua totalidade, e que concentra em si olhar e consciência. Ora, ainda que compreendamos que, para Debord, esta obra seja uma crítica ao conformismo, a uma vida transformada em espetáculo, onde as relações sociais são mediadas por imagens, convém trazê-la à tona e procurar aquilo que embate na sua hipótese. Enquanto Debord fala num olhar iludido, entendemos que o olhar do espetáculo é um olhar de empatia e identificação, não entendendo por isso também a ideia de falsa consciência. O espetáculo – teatral –

rompe com a realidade numa experiência de uma nova unidade ausente da realidade concreta fora do espetáculo. Num espaço e num tempo novos e fora do nosso alcance a não ser ali, no teatro edifício, com tudo o que ele engloba, cria-se uma nova experiência de ação, tempo e lugar, através da presença representada.

O teatro de Sartre, de situação, revela uma personagem a fazer-se, a realizar-se no momento da escolha. Cada situação colocada em cena é um apelo à livre decisão. Para tornar esta decisão profunda e realmente humana, Sartre coloca as personagens em situações-limite, onde a escolha é mais vincada, por ter consequências mais fortes e de fronteira entre vida e morte.³⁹⁵ Estas situações-limite, assim como as personagens que as vivenciam, encontram eco quer no ator quer nos espectadores, num clima de identificação e empatia. Em todo o espaço teatral damos-nos conta de uma metamorfose que abrange todos os envolventes. Numa irrealidade assumida, tanto ator como espectador se evaporam da sua subjetividade real, numa nova intersubjetividade, que pretende absorver o drama e as personagens que o envolvem.

É neste ambiente de realidade ficcionada que julgamos encontrar uma fuga à problemática da alteridade, que objetiva e, por isso, me destitui da minha subjetividade. Sartre apresenta uma única solução ao longo de praticamente todas as suas peças dramáticas: matar ou morrer. Orestes; os interrogados no sótão; Hugo; Frantz. Todos eles, decidem pela morte como solução ao conflito intersubjetivo. Responsável pela morte, assim como pela vida, se pensar a morte como minha assumo-me desde aí sujeito: é a minha subjetividade que a identifica como minha. A morte é a minha *queda fora do mundo* (Sartre. 1993, p. 537). Ela não tem estrutura ontológica dentro do meu ser. Não sou eu que morro, mas o outro que morre em mim. Morrer é, pois, aniquilar todas as possibilidades de o outro me invadir com a sua subjetividade, roubando-me a minha. No entanto, se enquanto mortal sou ser para-outrem, na morte serei ser para-si perante a vida do outro. É pelo outro, vivo, que eu serei considerado morto. Portanto, mesmo a morte é limitadora de uma ausência total do outro como significação do meu ser para-si.

No teatro, encontramos esta possibilidade durante os momentos que duram o espetáculo. Sem permanência, é certo, mas por instantes o outro morre em nós, uma vez que cada um, identificado com o que vê ou representa, se reconstituiu ontologicamente numa subjetividade mediada por irrealidade. No momento performativo a experiência da presença está concentrada na própria consciência, onde a ação representada ressoa num projeto orientado dentro de cada espectador. A nosso ver, e esta é a conclusão maior a que chegámos com este

³⁹⁵ «Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes.» (Sartre. 1992, p. 20).

trabalho, no espetáculo teatral, onde os sujeitos se velam por trás de outros – e isto no que respeita tanto a ator como a espectador – também os olhares ganham nova dimensão, numa impermeabilidade inconsciente. Enquanto dura o espetáculo, todos estão evadidos da possibilidade de objetivação, reservada apenas às personagens. O teatro serve como bolha dentro da qual a subjetividade permanece incólume. Enquanto Sartre desenvolvia a sua filosofia fenomenológica, trabalhava também as mesmas temáticas no texto dramático, fazendo-o sempre ser encenado. Porque acreditava na importância da representação, e não julgamos que apenas pela difusão das obras, mas também pelo momento catártico que o teatro desde sempre conteve. Agora, sem o canto do bode da antiguidade clássica, as tragédias sartrianas podiam assegurar, ainda que por breves horas, uma subjetividade incorruptível.

Índice Remissivo

A

Ação	i, 29, 180, 2
Agostinho	93, 99, 100, 2, 6
Alteridade	2, 11
Angústia	13, 32, 2
Appignanesi	1, 6
Aristóteles	74, 91, 92, 94, 98, 99, 197, 1, 6, 11
Artaud	93, 95, 100, 103, 105, 106, 1, 6
Astruc	95, 1, 11

B

Barata	i, v, 32, 84, 88, 89, 152, 155, 1, 6
Barthes	79, 80, 84, 85, 91, 92, 1, 6
Beauvoir	110, 116, 129, 140, 1, 6

C

Cabestain	151, 1
Camus	13, 14, 15, 16, 37, 79, 80, 81, 85, 90, 116, 131, 165, 166, 169, 1, 5, 6, 7, 11
Catalano	10, 1, 7
Chatelet	93, 1, 7
Cohen-Solal	110, 116, 1, 7
Colombel	31, 151, 1, 7
Consciência	10, 12, 13, 32, 2, 10
Cunha	79, 1, 7

D

Debord	1, 181, 198, 1, 7
Derrida	105, 106, 1, 7
Dostoiévski	90, 131, 1, 7
Dramaturgia	i, 69, 71, 149, 150, 2

E

Eagleton	74, 75, 76, 77, 85, 1, 7
Erikson	2
Escolha	161, 2
Espaço	157, 2

F

Fenomenologia	i, 86, 150, 2, 9, 11
---------------	----------------------

G

Gadamer	78, 1, 7
Gasset	2, 5, 1, 8

H

Hegel	93, 94, 95, 1, 7, 8
Heidegger	30, 75, 76, 77, 80, 170, 171, 172, 173, 1, 8
Henriques	72, 1, 8
Husserl	11, 12, 77, 193, 194, 1, 8

<i>I</i>	
Identidade	2
<i>J</i>	
Jaeger	185, 2, 8
<i>K</i>	
Kafka	90, 1, 8
Kitto	115, 116, 1, 9
Krasner	182, 183, 2, 7, 8, 9, 10
<i>L</i>	
Lacan	152, 155, 156, 1, 9
Lakoff	162, 163, 2, 9
Leguil	155, 156, 2, 9
Lévy	110, 1, 9
Liberdade	30, 32, 34, 38, 104, 164, 175, 195, 2, 4, 6
Literatura	71, 72, 74, 79, 81, 83, 85, 86, 2, 6, 7, 8, 11
<i>M</i>	
Má-Fé	55, 2
Medo	53, 2
Merleau-Ponty	154, 155, 159, 160, 1, 9
Morris	196, 2, 9
Morte	128, 171, 2
<i>N</i>	
Nanay	181, 182, 2, 9
Nietzsche	190, 191, 2, 9
Nussbaum	76, 1, 8, 9
<i>O</i>	
O'Donohoe	151, 153, 1
Objetividade	44, 2
Olhar	46, 52, 153, 175, 2
Ontologia	17, 150, 2, 5
Orgulho	55, 2
<i>P</i>	
Palco	184, 2, 10
Parménides	72, 73, 197, 1, 7, 10
Pereira	99, 106, 1, 8, 10
Platão	73, 74, 98, 155, 1, 10
Projeto	168, 2
Pulquério	111, 115, 1, 10
<i>R</i>	
Rancière	180, 181, 183, 2, 10
Rayner	184, 185, 186, 2, 10
Responsabilidade	32, 2
Richard Appignanesi	14
Rilke	76, 1, 10
<i>S</i>	
Saltz	180, 2, 7, 8, 9, 10
Santoni	55, 1, 10
Sarrazac	186, 2, 10

Situação		i, 150, 2
Sofer		184, 2, 10
Solmer		97, 99, 103, 104, 1, 11
<i>T</i>		
Teatro	90, 101, 102, 104, 106, 109, 121, 175, 176, 186, 2, 4, 6, 11	
Tempo		12, 51, 90, 117, 2, 8
Trundle		15, 1, 11
<i>V</i>		
Vergonha		54, 2
Vitorino		94, 95, 97, 1, 8, 11
Vontade		35, 49, 2

Bibliografia

De autor

Sartre, Jean-Paul. (1938): *La Nausée*. Paris: Éditions Gallimard.

Sartre, Jean-Paul. (1946): *L'Existentialism est un Humanisme*. Paris: Éditions Nagel.

Sartre, Jean-Paul (1947): *Situations I*, Essais Critiques; Paris, Éditions Gallimard

Sartre, Jean-Paul. (1948): *L'Être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Éditions Gallimard.

Sartre, Jean-Paul. (1961): *Kean*. Tradução de Fernando Midões. Lisboa: Editorial Presença.

Sartre, Jean-Paul. (1962): *O Existencialismo é um Humanismo*. Tradução de Vergílio Ferreira. Porto: Editorial Presença.

Sartre, Jean-Paul. (1964): *Les Mots*. Paris: Éditions Gallimard.

Sartre, Jean-Paul. (1965): *As Moscas*. Tradução de Nuno Valadas. Lisboa: Editorial Presença.

Sartre, Jean-Paul. (1968): *Situações II*, Tradução de Rui Mário Gonçalves, Lisboa: Publicações Europa-América.

Sartre, Jean-Paul. (1971): «Mito e Realidade no Teatro» in *O Escritor não é Político?*. Tradução de António Pescada, António Serra e Guilherme Valente. Lisboa: Dom Quixote.

Sartre, Jean-Paul. (1972): *As Mãos Sujas*. Tradução de António Coimbra Martins. Lisboa: Publicações Europa-América.

Sartre, Jean-Paul. (1973): *Os Sequestrados de Altona*. Tradução de António Coimbra Martins. Lisboa: Publicações Europa-América.

Sartre, Jean-Paul. (1974): *Mortos sem Sepultura*. Tradução de Francisco da Conceição. Lisboa: Editorial Presença.

Sartre, Jean-Paul. (1975): *A Idade da Razão – Os Caminhos de Liberdade*, vol. I. Tradução de Sérgio Milliet. Lisboa: Círculo de Leitores.

Sartre, Jean-Paul. (1985): *Cadernos de Guerra (1939/ 1940)*. Tradução de Manuela Torres e Carlos Araújo. Lisboa: Difel.

- Sartre, Jean-Paul. (1992). *Un Théâtre de Situations*. Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. (1993): *O Ser e o Nada, Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, Tradução de G. Cascais Franco, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sartre, Jean-Paul. (1994): *A Trancendência do Ego*. Tradução de Pedro M. S. Alves. Lisboa: Colibri.
- Sartre (1999): *Situations II, Littérature et Engagement*, Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. (1996): *Les Jeux sont Faits*. Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. (2001) «Introdução» in Camus, Albert (2001): *O Estrangeiro*, Tradução de António Quadros, Lisboa: Livros do Brasil.
- Sartre, Jean-Paul. (2005): *Théâtre Complet*. Direction de Michel Contat. Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. (2007): *L'Imaginaire*. Paris: Éditions Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. (2013): *À Porta Fechada*. Tradução de Virgínia e Jacinto Ramos. Lisboa: Livros Cotovia.
- Sartre, Jean-Paul. (s.d.): *A Náusea*. Tradução de António Coimbra Martins. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Sartre, Jean-Paul. (s.d.): *As Palavras*, Tradução de J. Guinsburg, Lisboa: Editores Associados.
- Sartre, Jean-Paul. (s.d.): *O Diabo e o Bom Deus*. Tradução de Gabriela Alves Neves. Lisboa: Livros Unibolso.
- Sartre, Jean-Paul. (s.d.): *Os Dados estão Lançados*. Tradução de Maria Luísa Vieira da Rosa. Lisboa: Editorial Presença

Bibliografia Subsidiária

- AAVV. (2003): *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Instituto António Houaiss de Lexicografia Portuguesa, Lisboa, Temas e Debates.
- Agostinho, Santo. (1996): *Cidade de Deus*, vol I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Appignanesi, Richard. (2006): *What do Existencialists Believe?*. Great Britain: Granta Books.

- Aristóteles (1998): *Poética*, Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Artaud, Antonin. (1943): *O Teatro e o seu Duplo*. Tradução de Fiamma Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda.
- Barata, André. (2006): «A literatura como escolha filosófica» in Marinho, C.; Almeida, J. (Edts.) *Sartre – Um Filósofo na Literatura*. Porto: FLUP, pp. 27-43.
- Barata, André. (2007): *Sentidos de Liberdade*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Barata, André. (2017). «The Limits of the Human Mean the Limits of Humanities» pp. 153-168. *Revista Estudos em Comunicação*, nº 25, vol. 2.
- Barthes, Roland. (1989): *O Grau Zero da Escrita*, Tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland. (1988): *O Prazer do Texto*, Tradução de Maria Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70.
- Barthes, Roland. (2002): «Le Théâtre Grec», in Barthes. *Oeuvres Complètes, II, Livres, Textes, Entretiens, 1962-1967*. Paris: Éditions du Seuil.
- Beauvoir, Simone de. (1978): *A Força das Coisas*, vol I. Tradução de Amélia Petinga e Manuel Castro Caldas. Amadora: Livraria Bertrand.
- Beauvoir, Simone de. (1979): *A Força das Coisas*, vol II. Tradução de Amélia Petinga e Manuel Castro Caldas. Amadora: Livraria Bertrand.
- Cabestan, Philippe. (2002): *Sartre*. Paris: Ellipses.
- Camus, Albert. (2001): *O Estrangeiro*. Tradução de António Quadros. Lisboa: Editora Livros do Brasil.
- Camus, Albert. (2002): *O Mito de Sísifo*. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues. Lisboa: Editora Livros do Brasil.
- Camus, Albert. (2008): *Le Mythe de Sisyphe*, Mesnil-sur-l’Estrée, Éditions Gallimard.
- Catalano, Joseph S.. (1985): *A Commentary on Jean-Paul Sartre's Being and Nothingness*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Chatelet, F. (1985): *O Pensamento de Hegel*. Lisboa: Presença.

Cohen-Solal, Annie. (2005): *Sartre 1905-1980*. Traducción de Agustín López Tobajas y Cristine Monot. Barcelona: Edhasa.

Colombel, Jeannette. (1985): *Jean-Paul Sartre un homme en situation*. Paris: Le Livre de Poche.

Cunha, Tito Cardoso e. (2005): *Silêncio e Comunicação, ensaio sobre uma retórica do não-dito*. Lisboa: Livros Horizonte.

Debord, Guy. (2005): *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Francisco Alves e Afonso Monteiro. Cascais: Edições Antipáticas.

Derrida, Jacques. (1967): *L'Écriture et la Différence*. Paris: Seuil.

Dostoiévski, Fiódor. (2005): *Os Irmãos Karamázov*, vol. I. Tradução de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença.

Eagleton, Terry (2001), *Teoria da Literatura – Uma Introdução*, Tradução de Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes.

Erickson, Jon. (2009): «Presence» pp. 142-159 Saltz, David Z.. (2009): «Infiction and Outfiction. The Role of Fiction in Theatrical Performance», pp. 203-220 in Krasner, David and Saltz, David Z.: *Staging Philosophy, Intersections of Theatre, Performance and Philosophy*. United States of America: The University of Michigan Press.

Figueiredo, Gonçalo. (2011): «Parménides e as Três Vias: Poesia e Filosofia ou Dizer o Indizível», in Natário, Maria Celeste; Epifânio, Renato, (coord.), *Entre Filosofia e Literatura: Ciclo de Conferências*, Sintra: Zéfiro, pp. 45-56.

Gadamer, Hans-Georg. (1998): *Verdade e Método, Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. São Paulo: Vozes.

Han, Byung-Chul. (2014): *A Sociedade da Transparência*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Santa Maria da Feira: Relógio d'Água.

Hegel, G.W.F.. (1999): *A Filosofia da História*. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Hegel, G.W.F.. (1995): *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editora.

Heidegger, Martin. (1995): *Língua de Tradição e Língua Técnica*, Tradução de Mário Botas, Lisboa: Passagens.

Heidegger, Martin. (1998): *Being and Time*. Oxford: Blackwell Publishing.

Heidegger, Martin. (1998): «Para Quê Poetas», Tradução de Barnhard Sylla e Vitor Moura, in *Caminhos de Floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp 307- 367.

Henriques, Fernanda (2011), «A Relação entre Filosofia e Literatura - Dois exemplos na Filosofia do Século XX: Paul Ricoeur e Martha Nussbaum», in Natário, Maria Celeste; Epifânio, Renato, (coord.), *Entre Filosofia e Literatura: Ciclo de Conferências*, Sintra: Zéfiro, pp. 11-24.

Hugo, Victor. (2002). *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Editora Perspectiva.

Husserl, Edmund. (s.d.): *Meditações Cartesianas*. Porto: Rés Editora.

Ireland, J. , Rybalka, M. (2005). «Bariona, Appendices» in Sartre, *Théâtre Complet*. Paris: Éditions Gallimard.

Jaeger, Suzanne M.. (2009): «Embodiment and Presence. The Ontology of Presence Reconsidered» pp. 122-141 in Krasner, David and Saltz, David Z.: *Staging Philosophy, Intersections of Theatre, Performance and Philosophy*. United States of America: The University of Michigan Press.

Kafka, Franz. (2002): *O Processo*. Tradução de Gervásio Álvaro. Lisboa: Editora Livros do Brasil.

Kant, Immanuel. (2008): *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Kitto, H. D. F. (1972): *Tragédia Grega, Estudo Literário*. Vol. I. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro, Coimbra: Editora Arménio Amado.

Krasner, David. (2009): «Empathy and Theater» pp. 255-257 in Krasner, David and Saltz, David Z.: *Staging Philosophy, Intersections of Theatre, Performance and Philosophy*. United States of America: The University of Michigan Press.

Lacan, Jacques. (1973): *Le Séminaire. Le Rélation d' objets*. Paris: Seuil.

Lacan, Jacques. (1986): *Le Séminaire. L'Éthique de la Psychanalyse*. Paris: Seuil.

Lakoff, George; Johnson, Mark. (1985): *Les Métaphores dans la Vie Quotidienne*. Paris: les Éditions de Minuit.

Leguil, Clotilde. (2012): *Sartre avec Lacan, Correlations Antinomique, Liaison Dangereuse*. Paris: Le Champ Freudien.

Lévy, Bernard-Henry. (2000): *O Século de Sartre*. Tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Quetzal.

Martín-Baró, Ignacio. (2000): «Guerra y Salud Mental» pp. 24-40. in Martín-Baró (Org.). *Psicologia Social de la Guerra: Trauma y Terapia*. San Salvador: UCA Ediciones.

Merleau-Ponty, Maurice. (1964): *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. (1999): *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.

Merleau-Ponty, Maurice. (2009): *O Olho e o Espírito*. Almeirim: Passagens Editora.

Nietzsche, Friedrich. (2003): *A Origem da Tragédia*. Tradução de Luís Lourenço. Lisboa: Lisboa Editora.

Morris, Phyllis Sutton. (1976): *Sartre's Concept of a Person, an Analytic Approach*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Nanay, Bence. (2009). «Perception, Action and Identification in the Theater» pp. 244-254
Saltz, David Z.. (2009): «Infiction and Outfiction. The Role of Fiction in Theatrical Performance», pp. 203-220 in Krasner, David and Saltz, David Z.: *Staging Philosophy, Intersections of Theatre, Performance and Philosophy*. United States of America: The University of Michigan Press.

Nussbaum, C. Martha. (1992): *Love's Knowledge, Essay on Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press.

O'Donohoe, Benedict. (2005): *Sartre's Theatre: acts for life*, Oxford: Peter Lang.

Oliveira, Fernando Matos. (1997): *O Destino da Mimese e a Voz do Palco*. Braga: Angelus Novus.

Ortega y Gasset, José. (1999): *O que é a Filosofia?*. Tradução de José Bento. Lisboa: Edições Cotovia.

Parménides. (1997): *Da Natureza*, Tradução de José Trindade Santos, Queluz: Alda Editores.

Pereira, Maria Helena da Rocha. (1990): *História da Cultura Clássica, Vol II*, Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian.

- Pessoa, Fernando. (2006): *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Platão. (2001): *A República*, Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pulquério, Manuel de Oliveira. (2008): «Introdução Geral» in *Oresteia*. Lisboa: Edições 70.
- Rancière, Jacques. (2014): *O Espectador Emancipado*. Tradução de Irene C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.
- Rayner, Alice. (2009): «Presenting Objects, Presenting Things» pp. 180-199 Saltz, David Z.. (2009): «Infiction and Outfiction. The Role of Fiction in Theatrical Performance», pp. 203-220 in Krasner, David and Saltz, David Z.: *Staging Philosophy, Intersections of Theatre, Performance and Philosophy*. United States of America: The University of Michigan Press.
- Reimão, Cassiano. (2005): *Consciência, Dialética e Ética em J.-P. Sartre*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rilke, Rainer Maria. (1998): *Poemas, As Elegias de Duino e Sonetos a Orfeu*, Obras Completas de Paulo Quintela III, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Santoni, Ronald E.. (1995): *Bad Faith, Good Faith, and Authenticity in Sartre's Early Philosophy*. Philadelphia: Temple University Press.
- Saltz, David Z.. (2009): «Infiction and Outfiction. The Role of Fiction in Theatrical Performance», pp. 203-220 in Krasner, David and Saltz, David Z.: *Staging Philosophy, Intersections of Theatre, Performance and Philosophy*. United States of America: The University of Michigan Press.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2010): *A Invenção da Teatralidade*. Porto: Deriva Editores.
- Soares, Bernardo. (1998): *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Sofer, Andrew. (2006): *The Stage Life of Props*. United States of America: The University of Michigan Press an Arbor.
- Sousa, Eudoro de. (1992): «Introdução Geral» in Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Solmer António. (2003): *Manual de Teatro*. Lisboa: Temas e Debates.

Teixeira, António Braz. (2005): «O Teatro de Sartre Revisitado» in Reimão, Cassiano (coord.), *Jean-Paul Sartre, Uma Cultura da Alteridade*, Filosofia e Literatura, Colóquio no Centenário do nascimento de Sartre. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, pp. 53-60.

Trundle, Robert C.; Puligandla, Jr Ramakrishna. (1986): *Beyond Absurdity, the Philosophy of Albert Camus*. New York: University Press of America.

Vitorino, Orlando. (2010): *A Fenomenologia do Mal e Outros Ensaios Filosóficos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Filmografia

Astruc; Contat; Séliggmann. (1976). *Sartre par lui-même*. Paris: Institut National de l'Audiovisuel.