

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Sartre e o Pensamento Mítico

Revelação arquetípica da liberdade
em *As Moscas*

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO
DO GRAU DE MESTRE

CAIO CARAMICO SOARES

Prof. Dr. FRANKLIN LEOPOLDO E SILVA
Orientador

São Paulo
2005

CAIO CARAMICO SOARES

Sartre e o Pensamento Mítico

Revelação arquetípica da liberdade em *As Moscas*

**Dissertação apresentada ao Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para
obtenção do grau de Mestre.**

**Orientador
Prof. Dr. FRANKLIN LEOPOLDO E SILVA**

**São Paulo
2005**

CAIO CARAMICO SOARES

Sartre e o Pensamento Mítico

Revelação arquetípica da liberdade em *As Moscas*

Dissertação apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva
Orientador/Presidente

1º Examinador

2º Examinador

São Paulo, de de 2005

AGRADECIMENTOS

Ao professor Franklin Leopoldo e Silva, orientador e mestre, pela simpatia e serena profundidade.

A Manuel da Costa Pinto, talento e generosidade que me abrem caminhos.

A Marcelo Coelho, estímulo fundamental desde a gênese das indagações que me trazem a este trabalho.

Aos professores Sérgio Cardoso e Vladimir Safatle, pelas sugestões e críticas apresentadas no exame de qualificação.

A todos os que, direta e indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, com ensinamentos e discussões.

Ao CNPq pelo suporte financeiro.

RESUMO

SOARES, C. C. *Sartre e o pensamento mítico – Revelação arquetípica da liberdade em As Moscas*. 2005. 220 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

As Moscas (*Les Mouches*, 1943) representa o início da carreira de Jean-Paul Sartre como dramaturgo e o de seu "teatro de situações". Do mesmo ano de *O Ser e o Nada* - obra-prima do existencialismo sartriano-, a peça é uma versão existencialista da lenda grega de Orestes. Este é o filho do rei Agamêmnon – comandante das tropas gregas na Guerra de Tróia - que, com a irmã Electra, se vinga dos assassinos de seu pai, Egisto e a rainha Clitemnestra, esposa de Agamêmnon e mãe deles. O episódio foi revisitado pelos três grandes poetas da tragédia clássica, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Em *As Moscas* Sartre transforma a vingança de Orestes em metáfora para os temas da liberdade e da má-fé e para a crítica à idéia tradicional de "destino" como em voga, no governo autoritário de Vichy, durante a Ocupação nazista da França (1940-44). Esse governo, apoiado pela hierarquia da Igreja Católica francesa, difundia uma ideologia "religiosa" de culpa e resignação diante da derrota militar frente a Hitler. A peça de Sartre pode, assim, ser lida como apologia ao movimento da Resistência antifascista dos franceses. Neste trabalho realizamos avaliação dos significados do mito em *As Moscas*. Considerando mas também indo além de seu sentido mais imediato de alegoria política, procuramos, à luz do ensaio clássico de Mircea Eliade de *O Mito do Eterno Retorno*, esclarecer as bases de um possível diálogo implícito da peça com o "pensamento mítico" universal, diálogo o qual é constituído por um movimento de crítica e de re-apropriação existencialista do valor "arquetípico" das narrativas míticas. O que se pretende mostrar é, sobretudo, que a peça de Sartre opera uma *destruição* e *recriação* do que Eliade chama de ontologia arcaica, estrutura de pensamento "mítica" porque calcada em arquétipos ou modelos transcendentais de significação e legitimação das ações e instituições humanas e do mundo em geral. A *destruição* se dá no contexto do ateísmo de Sartre e de sua crítica ao cristianismo; Sartre denuncia valores morais e religiosos ligados ao que chama de má-fé, tipo de conduta que, na situação específica de Vichy, trai a liberdade humana ao atrelar o poder e a história a certos arquétipos "celestiais" e deterministas. Por outro lado, a *recriação* se deve ao fato de *As Moscas* representar uma espécie de "mito fundador" da liberdade. Concluímos que, ao contrário do que seria de se esperar da perspectiva eliadiana, o existencialismo de *As Moscas*, anunciando a liberdade como horizonte fundamental da condição humana, não implica necessariamente o esvaziamento da possibilidade da experiência mítica, e sim sua renovação, já não como fuga – senão como revelação – da historicidade radical do homem.

Palavras-chave: Sartre. Teatro. Existencialismo. Mito. Arquétipos.

ABSTRACT

SOARES, C. C. *Sartre and the mythical thought – Archetypical revelation of the liberty in The Flies*. 2005. 220 p. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

The Flies (*Les Mouches*, 1943) represents the beginning of the dramaturgic career of Jean-Paul Sartre and of his "theatre of situations". Of the same year that *Being and Nothingness* - the masterpiece of Sartrean existentialism - this play is an existentialist version of Orestes' Greek legend. Orestes is the king Agamemnon's son –the leader of Greek troops for the Trojan War – which, together with his sister Electra, takes revenge against their father's murderers, Aegisthus and Clytemnestra, Agamemnon's wife and their mother. The story was retold by the main Greek tragedians, Aeschylus, Sophocles and Euripides. In *The Flies* Sartre transforms Orestes' revenge into a metaphor for the themes of liberty and bad faith, and into a critic against the traditional idea of "destiny", in the shape as it had a good run in the authoritarian govern of Vichy, during Nazi Occupation of France (1940-44). This government, supported by the French Catholic Church's hierarchy, disseminated a "religious" ideology of guilty and resignation for the defeat against Hitler. Sartre's play can, thus, be read as an apology for the anti-fascist Resistance of French people. In this work we study the significations of "myth" in *The Flies*. Considering but also going beyond its more immediate sense as a political allegory, we try, with the aid of Mircea Eliade's classical essay *The Myth of Eternal Return* (1949), clarify the basis of a possible, implicit dialogue of the play with the universal "mythical thought", dialogue which is constituted by both a movement of critics and existentialist re-appropriation of "archetypical" value of mythical narratives. We intend to show that Sartre's play operates some *destruction* and *recreation* of what Eliade calls "archaic ontology", structure of thought which is "mythical" once is based upon archetypes or transcendent models of meaning and legitimacy for human actions and institutions and of the World in general. The *destruction* happens in the context of Sartrean atheism and his critics of Christianity; Sartre denounces moral and religious values associated to what he calls "bad faith", a kind of conduct which, as in the specific situation of Vichy, betrays the human liberty tiding up the power and the History to certain deterministic, "celestial" archetypes. On the other hand, the *recreation* is linked to the fact that *The Flies* represents a kind of "founding myth" of liberty. Our conclusion is that, in opposition to what would be expectable from Eliade's point of view, the existentialism of *The Flies*, announcing liberty as the fundamental horizon of the human condition, does not represent, necessarily, an impossibility of mythical experience, but its renovation, not as an escape from – but as a revelation of – the radical historicity of Man.

Keywords: Sartre. Theatre. Existentialism. Myth. Archetypes.

SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i>	8
<i>CAPÍTULO I - TEATRO DE SITUAÇÕES: MITO E FILOSOFIA</i>	27
O mitologismo teatral	37
Um novo trágico	47
<i>CAPÍTULO II - A FRANÇA OCUPADA: 'QUEDA DO PARAÍSO'</i>	61
Engajamento e "seriedade"	66
Cativo e Resistência	72
Um "escritor que resiste"	84
O resistente como protótipo da Liberdade	85
Visão colaboracionista da História	97
<i>CAPÍTULO III - AS MOSCAS: EXISTÊNCIA E HISTÓRIA</i>	107
PRIMEIRO ATO	111
SEGUNDO ATO (QUADRO 1)	122
SEGUNDO ATO (QUADRO 2)	144
TERCEIRO ATO	151
<i>CAPÍTULO IV - AS MOSCAS: O 'ANO NOVO' DO ARQUÉTIPO</i>	158
O Tempo Arquetípico	159
O Sagrado e o Arquétipo	165
Teodicéias	177
O homem histórico e a angústia moderna	183
A nova "re-volta" mítica	189
<i>CONCLUSÃO</i>	207
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	216

INTRODUÇÃO

As Moscas (Les Mouches) marcou o início da trajetória profissional de Sartre como dramaturgo. Estreando em junho de 1943, no Théâtre de la Cite, em Paris, sob direção de Charles Dullin, a peça começou a ser escrita em 1941, após a saída de Sartre do cativeiro nazista e seu ingresso na Resistência à Ocupação alemã da França. Suas datas de concepção e de lançamento coincidem com as de *O Ser e o Nada* (cf. Cohen-Solal, A., 1986, p. 251 e Nouldelmann, F., 1993, p. 39).

E, de fato, a peça faz, como este tratado, uma contundente afirmação – a um só tempo *política e filosófica* – da liberdade. Política na medida em que expressa a repulsa de Sartre ao governo nacional sediado na cidade de Vichy, durante a Ocupação (1940–44) e uma adesão mais – como na cerrada tessitura ontológico-fenomenológica de *O Ser e o Nada* – ou menos – é o caso de *As Moscas* – velada à Resistência (Cohen-Solal, A., *ibid.*, p. 254–5). E filosófico por que a palavra “liberdade” adquire um sentido bastante peculiar na doutrina existencialista que então é lançada: a partir de Sartre, já não é possível ver na liberdade um mero “atributo” entre outros da “natureza humana”, mas sim o modo de ser de um ser distinto dos demais seres porque nele, e só nele, a existência precede a essência. “O homem não é *primeiro* para ser livre *depois*: não há diferença entre o ser do homem e o seu ‘*ser - livre*’”, dirá *O Ser e o Nada* (Sartre, J.-P., 2003, p. 68), ao que replicará *As Moscas*: “Não sou nem senhor nem escravo, Júpiter. Eu *sou* minha liberdade!” (Sartre, J.-P., 2003, p.

103). Tal defesa ardorosa da liberdade passa pela crítica igualmente radical a toda forma de determinismo, seja o da natureza, de Deus, da sociedade ou da História. Uma posição, por si só, francamente subversiva em relação aos modelos políticos autoritários, como o da França de então, governada pelo Marechal Pétain e pelos colaboracionistas (aliados locais de Hitler), não sem o importante apoio da hierarquia católica; a Igreja ajudava Pétain a difundir na população um sentimento de culpa e resignação diante da derrota militar de 1940: tal evento era lido como uma espécie de “punição” divina pelos pecados que vinham sendo cometidos pelos franceses ao longo da Terceira República, como a “libertinagem” comportamental, o abandono dos verdadeiros valores (da família, da religião e da nação) e a condescendência com ideários políticos revolucionários. *As Moscas*, explica Michel Contat, não tinha de grego “senão a referência ao mito”; seu alvo era “o catolicismo da Igreja que se fez sustentáculo do regime de Pétain”, e seu significado político era indissociável do filosófico, pois resistir é primeiramente “resistir às ideais que fundamental a colaboração e a justificam metafisicamente” (Contat, M., in: Sartre, J.-P, 2005b, p. XXIV-XXV).

Sartre combaterá pela raiz a “religião do remorso” de Vichy e o cultivo da idéia de uma “fatalidade” histórico-moral, ao mostrar que a liberdade é a verdadeira “condenação” absoluta que pesa sobre os homens e povos. E uma liberdade radical implica uma *responsabilidade* integral por nossos atos. A responsabilidade, sob este aspecto, é uma dada forma de *relacionamento subjetivo com o passado* –ou seja, com a liberdade já “atuada” (por nós e por outrem) e cristalizada em “background” incontornável de nossa trajetória biográfica e histórica- , e se põe nas antípodas da conduta pautada pelo remorso, já que assinala a soberania do homem sobre seus atos, e do seu presente (ou melhor, do seu futuro, já que todo homem é um *projeto* de ser, uma escolha que se abre para o devir) sobre o seu passado, ao contrário do que sugere a moral do arrependimento compulsivo, que bloqueia o futuro em nome da eterna reiteração da lembrança culposa.

A temporalidade humana, enquanto estrutura da vivência subjetiva, se vê assim, no prisma existencialista, despida de uma série de preconceitos caros à ideologia de Vichy: causalismos inevitáveis, valores eternos que, se descumpridos por nosso livre-arbítrio, acarretam a desgraça, um destino pré-estabelecido ou, em geral, qualquer providência divina, positiva ou negativa. Ao contrário, essa temporalidade, enquanto História, é palco

do exercício concreto da *liberdade* constitutiva do homem, de um indeterminismo ontológico que convive, de modos mais ou menos conflituosos, com os condicionamentos (“facticidade”) impostos pelo que Sartre chama de *situações*.

Parece surpreendente que, em *As Moscas*, a radicalidade de tais idéias tome formas as mais “tradicionais” – a mitologia grega–, e que uma doutrina da liberdade seja expressa mediante o recurso a algo que parece estar nas suas antípodas: a visão arcaica da fatalidade. Foi este paradoxo que, de início, mais nos chamou a atenção para a peça. E o presente trabalho tem, justamente, por objetivo, para além de um inventário do “conteúdo doutrinário” da peça, lhe destacar as formas concretas que toma, numa fina imbricação entre filosofia, experiência histórica e mito.

O que é o mito? Em meio às tantas possibilidades de conceituação antropológica, psicológica, sociológica, lingüística e assim por diante, preferimos, de partida, um esclarecimento etimológico. “A palavra *mito*”, esclarece Marilena Chauí, “vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos: *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para os outros) e *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Para os gregos, mito é um discurso pronunciado ou proferido para ouvintes que recebem como verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que narra; é uma narrativa feita em público, baseada, portanto, na autoridade e confiabilidade da pessoa do narrador”, que é o poeta-rapsodo, cuja legitimidade provém do fato de ter sido escolhido pelos deuses para a missão de proferir um discurso –o mito– que, devido a tal proveniência direta dos deuses, é sagrado e inquestionável (Chauí, M., *ibid.*, p. 28-9).

O mito, prossegue Chauí, é “uma narrativa sobre a origem de alguma coisa (origem dos astros, das plantas, dos animais, do fogo, da água, dos ventos, do bem e do mal, da saúde e da doença, da morte, dos instrumentos de trabalho, das raças, das guerras, do poder etc.)” (Chauí, M., 2002, p. 28). Já nesta definição, diga-se de passagem, deparamos com a importância do aspecto *cosmogônico* na lógica do mito (e não só no contexto grego, como veremos da perspectiva de Mircea Eliade). E a “palavra *gonia* vem de duas palavras gregas: do verbo *gennao* (engendrar, gerar, fazer nascer e crescer) e do substantivo *genos* (nascimento, gênese, descendência, gênero, espécie). *Gonia*, portanto, quer dizer: geração, nascimento a partir da concepção sexual e do parto. *Cosmos* (...) quer dizer mundo

ordenado e organizado. Assim a cosmogonia é a narrativa sobre o nascimento e a organização do mundo, a partir de forças geradoras (pai e mãe) divinas” (Chauí, M., *ibid.*, p. 30).

Teremos a oportunidade de discutir, ao longo deste trabalho, o peso que a dimensão “cosmogônica” desempenha no mitologismo de *As Moscas*. Tanto no mitologismo que é *criticado* –e que se refere a uma espécie de “pecado original” de que derivariam as dores e privações do presente-, quanto no que é *afirmado* na peça, relativo à gênese da liberdade mediante a rebelião matricida de Orestes, o famoso herói da mitologia grega ressurrecto, em vestes existencialistas, por Sartre. Tal dialética de *As Moscas* com relação ao mito “cosmogônico” -ou seja, o movimento concomitante de sua negação e afirmação- poderia ser considerado como a hipótese específica que queremos vir a demonstrar, sobretudo no capítulo final do trabalho.

Mas, em termos gerais, nosso propósito é, mediante, inclusive, o comentário do contexto (histórico e estético) e do conteúdo da peça, apontar os *diferentes níveis* em que se pode dizer que *As Moscas* se configura como uma narrativa *mítica*: um nível *literário* – o enredo em si, na sua riqueza metafórica, e a retomada da lenda grega do matricídio de Orestes, apoiado pela irmã Electra, em vingança pela morte de seu pai Agamêmnon; *estético* –de acordo com as premissas sartrianas acerca da linguagem e finalidades do teatro; *político*- uma crítica paródica do “mito” teológico-político em vigência no regime anti-semita e autoritário de Vichy; e *ontológico*.

Esta última categoria faz referência direta à questão da cosmogonia, porque nos apropriaremos aqui da teoria de Mircea Eliade de que o “pensamento mítico”, orientado pela atribuição de um prestígio sobrenatural às “origens”, expressa uma *ontologia arcaica* que confere realidade e valor à totalidade dos entes na medida em que estes *participam de e reiteram arquétipos* isto é, modelos *exemplares* por orientar a vida e regular a ordem social no aqui - agora e *transcendentes* porque tradicionalmente provinham de ações de deuses, ancestrais ou heróis civilizadores (cf. Eliade, M., 1969).

A nosso ver, a própria doutrina “existencialista” que se deixa ver nesta peça de Sartre, se bem que compareça também em determinadas conceituações explícitas,

notadamente a respeito da noção de liberdade, tem no *mito*, ou nesses distintos níveis do mito, sua instância por excelência de concretização.

Tamanha imbricação entre filosofia e mito torna *As Moscas* um documento precioso, entre outros motivos, por iluminar uma questão mais ampla, que também será aqui levantada, a saber, a *voga de certa “remitolização” na cultura ocidental do século XX*.

É visível, ao longo do último século, com a corrosão da soberania exclusivista do *logos* abstrato-conceitual, uma revalorização do pensamento mítico, que fora soterrado no bojo da auto-afirmação da filosofia racional: “Alguns autores sustentam que antes do advento da filosofia helênica –na Grécia arcaica– os termos *logos* e *mythos* não se opunham: ambos se referiam a um relato sagrado transmitido oralmente, ao pé do ouvido, de geração em geração. É no limiar da filosofia helênica (pré-socráticos, Platão, Aristóteles) que se instaura com força crescente uma antinomia entre os termos, antinomia feroz, onde o *Logos* impõe ao *mythos* um duro revés. *Logos* começa a tomar o sentido grave e benfazejo de um ‘discurso bem regrado’, disciplinado para a ‘conquista da verdade’, sentido a um passo daquele de raciocínio ou de razão. *Mythos*, a sua vez, se vê depreciado na conotação da palavra que serve para ‘criar a ilusão’” (Beivides, W. 2002, p. 129). Essa cisão se acirrará com a metafísica moderna, que vê na razão matemática ou empírica os únicos meios de acesso legítimo à “verdade”, sendo tudo o mais produto de fantasias, de “imaginações”, que um cartesiano como Malebranche decretaria serem “amantes do erro e da falsidade” (Durand, G., 2001, p. 10).

Segundo Mircea Eliade, a dicotomia entre *logos* e *mythos* –e o rebaixamento deste último à condição de fábula ou ilusão- teria se instaurado num processo histórico complexo e milenar, entre cujos marcos estaria a crítica de Xenófanes (que viveu entre, aproximadamente, 565 e 470 a.C.) às distorções "mitológicas" com as quais Homero se referia aos deuses. O *mythos* assim começava a ser despojado do "valor religioso e metafísico" de que era investido (Eliade, M., 1994, p. 1-2). A depreciação teria sido prosseguida no contexto judaico-cristão, em que a noção de "mito" se sobrecarrega de um acento pejorativo, ao se associar aos que negam a "verdadeira religião" e se apegam às superstições e idolatrias pagãs (ibid.). O iluminismo e ciência evolucionista do século XIX seriam herdeiras desse pano de fundo histórico-religioso de iconoclastia. (Não obstante sua

rejeição ao *mythos*, a cultura ocidental, ainda segundo Eliade, não deixaria de ser permeada determinadas variantes do "pensamento mítico", enquanto estrutura ontológica cujos traços apresentaremos neste trabalho).

O crítico russo E. M. Mielietinski, em seu livro *A Poética do Mito*, mostra que um dos traços mais importantes das vanguardas artísticas e de variados expoentes das ciências humanas e da filosofia do século passado foi uma revalorização do mito como forma discursiva e como revelação de camadas mais profundas do psiquismo, da história e da sociedade. E, prossegue Mielietinski, com o mito, renasce, nessas correntes de arte e pensamento, um fascínio pelas concepções “arcaicas” do tempo, calcadas na idéia de circularidade e repetição (ponto muito destacado por Mircea Eliade, uma terceira razão, afora os méritos intrínsecos de sua formulação teórica, e do incremento de legibilidade que ele parece oferecer para a peça de Sartre, para ter sido ele o autor que destacamos como fio condutor teórico-metodológico na problemática antropológica do mito): a História, ao invés de fluxo evolutivo linear e contínuo, se mostrará como um “eterno retorno” aos mesmos protótipos das Origens. Mas, enfatizando a irrupção do que chama de “mitologismo moderno” no campo do *romance* – Joyce, Thomas Mann, Kafka- Mielietinski apenas enuncia, muito rapidamente, os paralelos deste fenômeno no âmbito da filosofia, ao evocar os nomes de Nietzsche, Bergson e Cassirer. E, para a vertente doutrinária que nos interessa mais de perto aqui, as ditas filosofias da existência, em que Sartre se inclui, *A Poética do Mito* oferece uma referência sucinta, ainda que bastante sugestiva:

“O problema do mito não é indiferente ao existencialismo, que em certo sentido foi herdeiro da ‘filosofia da vida’. A concepção do eterno retorno, em forma tragicamente acentuada, é focalizada em *O Mito de Sísifo* de Camus. Encontramos elementos de tratamento positivo do mito em Heidegger, que idealiza a consciência pré-socrática” (Mielietinski, E. M., 1989, p. 27); sem que discutamos aqui a conveniência ou não do rótulo "existencialista" para Camus e para Heidegger, destaquem-se, para maior aprofundamento das relações entre o mito e o pensar heideggeriano, estudos como o de Thaís Curi Beani (1995, p. 367 ss).

Ao explorar *o lugar do mito na peça de Sartre*, este trabalho visa a pelo menos apontar bases para uma inquirição sobre *o lugar de Sartre no mitologismo de sua época*,

um mitologismo que, de múltiplas formas, e com diferentes intuitos ideológicos, se afirma tendo por pano de fundo a corrosão do ideário burguês do “progresso” linear e contínuo, desmentido dramaticamente pelos surtos irracionistas e as barbáries institucionalizadas que marcaram um período, o século XX, que deveria ter sido o apogeu da emancipação humana, segundo as estimativas otimistas do positivismo e do evolucionismo do século anterior.

Mas, ao nos lançarmos a esta frente de investigação, logo constatamos a relativa escassez de comentadores sartrianos que já se debruçaram sobre tais problemas em nosso autor. Essa pouca atenção da bibliografia especializada - afora exceções como as abordagens, ainda assim breves, de nomes como Istvan Mészáros (1991) e François Nouldelmann (1993) - talvez se deva ao fato de que, numa primeira visada, a obra de Sartre parece apenas ecoar a “má reputação” que cerca habitualmente a noção de mito, esvaziando-a de uma importância especial e específica neste pensamento. Como “falsa consciência” (próxima ao sentido moderno, pós-marxista, de *ideologia*) ou distorção da realidade, e palavra *mito* é tornada por ele uma arma retórica em polémicas contra um Raymond Aron, por exemplo, (cf. Sartre, J.-P., 1949); já na acepção de estilos (“antiquados”) de conhecimento / cultura / pensamento, podemos nos lembrar da acirrada disputa com o antropólogo Claude Lévi-Strauss, na qual Sartre, de modo geral, fala em mito - categoria tão valorizada por seu oponente - para caracterizar a persistência do passado e, pois, o “avesso” da história e da práxis, sinônimas da transformação (in: Coelho, E. P. (org.), s/d, p. 125 ss). Esses dois sentidos aparecem juntos numa entrevista de Sartre, já na velhice, a Benny Lévy. Ele diz, por exemplo, que, por não ter explicitado o “gênero de verdade” que era preciso dar à frase de que os “homens são irmãos”, Sócrates, na *República*, faz dessa frase um (mero) “mito” (Lévy, B., 1992, p. 55); um pouco mais adiante, ele diz que a fraternidade não deve ser formulada em termos de mitologia, porque está no “futuro”, enquanto a mitologia “é sempre do passado” (ibid., p. 58).

Escolhemos o teatro como território privilegiado de nossa inquirição sobre o mito em Sartre porque, neste âmbito, como veremos no Capítulo I, o registro e a valoração que Sartre confere à noção de mito não se limitam a esta negatividade, a qual, de resto, é uma espécie de tributo a ser pago por todo autor que, tendo por horizonte imediato a experiência ocidental e moderna –diferentemente das preocupações etnológicas de um Lévi-Strauss-, é

comprometido com legados essenciais do pensamento crítico e emancipatório pós-Iluminista. Ou comprometido com a filosofia *tout court*, desde sua consolidação platônico-aristotética: como mostra Marilena Chauí, o impulso crítico “desmitologizante” é precípua à filosofia já em seu nascimento grego, quando esta forma de pensamento se soergue num esforço de contestação da autoridade inquestionável do *que* proferia e de *quem* proferia a narrativa mítica, e num movimento de reformulação e racionalização das questões e respostas cosmológicas e existenciais propiciadas pelo mito (Chauí, M., 2002, p. 31), ainda que o recurso mítico não tenha sido suprimido da prática filosofante que então se instituíra, vide o caso clássico de Platão (cf. Droz, G., 1997).

O percurso hermenêutico a ser trilhado neste trabalho exige a demarcação de balizas gerais que nos exigirão considerável massa de dados que vão desde o aparato conceitual do existencialismo sartriano até fatores de tipo biográfico, referentes a preocupações e vivências do autor no período. Tentamos atender a essa exigência buscando inspiração nas raízes etimológicas da noção de “metodologia”: *odos* como “caminho” e “meta” significando “além”, ou seja, um “caminho conduzido além de” (cf. Boss, M., apud Neto, A. N., 1980). O “caminho”, no caso, é o de adentramento preliminar nos contextos estético-filosófico (Capítulo I) e histórico de *As Moscas*, nos quais encontraremos já as dimensões teatral e política do mitologismo da peça.

O capítulo inicial, além de mostrar a importância do mito no projeto teatral de Sartre, discute, de modo panorâmico, as linhas gerais do chamado teatro de situações, forma pela qual Sartre designa o tipo de dramaturgia por ele praticado. Também levantamos alguns aspectos pelos quais o teatro sartriano poderia ser aproximado de certa idéia de tragicidade que será relevante à compreensão da peça em questão.

No Capítulo II, reconstruímos brevemente a conjuntura histórica, ou seja, a “situação”, subjacente à peça de 1943, e tentamos mostrar a articulação entre premissas filosóficas e observação político-social na leitura que Sartre propõe para este contexto de Ocupação alemã e de Resistência. Ao longo deste capítulo – bem como no conjunto do trabalho –, a remissão aos conceitos capitais da doutrina existencialista de Sartre, conforme expostos em *O Ser e o Nada* e “O Existencialismo É um Humanismo” se dá de maneira circunstanciada e para esclarecer problemas específicos que vão surgindo no correr da

argumentação, mas sem a sistematicidade que tais idéias mereceriam se esmiuçadas em seus lugares textuais próprios de demonstração; as leituras didáticas oferecidas por Gerd Bornheim (2003) e Paulo Perdigão (1995) nos foram de grande valia pela forma clara, eficaz e sintética com que apresentam a complexa urdidura da doutrina de Sartre, ou da parte dela que se explicita neste período da trajetória do autor. Sem que ponhamos *As Moscas* diretamente em foco, todavia nossa preocupação é de mostrar, pelo estudo do contexto da Ocupação, os elementos que serão esclarecedores do mitologismo *político* da peça.

No Capítulo III é que nos dirigimos mais incisivamente para dentro do texto de *As Moscas*, tecendo uma interpretação da trama (nível literário do mito) à luz dos referenciais apurados anteriormente. E, no Capítulo IV, reconstruímos, com algum detalhe, a teoria mítica de Eliade – conforme apresentada em *O Mito do Eterno Retorno* (1949), livro no qual este autor também interpela diretamente a filosofia moderna, e o existencialismo em particular –, para em seguida a colocar em diálogo com a mitologia existencialista cunhada pela peça de Sartre. É que o nível ontológico do mito em *As Moscas* ficará mais salientado. Encerramos o trabalho, na Conclusão, com uma recapitulação dos principais passos da investigação.

Na tipologia quaternária em que sintetizamos as facetas do mito em *As Moscas*, há um aspecto, o literário, cujo aprofundamento – no que tange às fontes de que provém o enredo da peça – reservamos para um estudo mais aprofundado na pesquisa de doutoramento, quando pretendemos incluir outra incursão de Sartre ao universo grego: sua adaptação de *As Troianas* (1964). Queremos, nesta investigação ulterior, também enfocar outras peças em que Sartre faz uso direto de temas míticos tradicionais, caso, além das *Troianas*, de *Bariona* (que reconta o nascimento de Cristo) e *Entre Quatro Paredes* (*Huis Clos*) que, um ano posterior a *As Moscas*, é a história de três “almas” que se encontram, após a morte, no inferno.

Será feito então algo que consideramos essencial a uma decodificação mais completa deste nível do mito em *As Moscas*: o exame das relações intertextuais da peça de Sartre com os enredos e cosmovisão de suas matrizes gregas, sem que possamos tampouco ignorar as variadas formas de recepção e modificação delas pela rica tradição de retomadas

do mito no teatro francês desde os tempos de Racine e Corneille até Jean Giraudoux, passando por outros nomes como Gide, Cocteau e Anouilh, expoentes da cultura neoclássica que toma o teatro francês desde os anos 30 (cf. Contat, M., in: Sartre, J. P., 2005b, p. XXIV). Uma aproximação a Giraudoux seria especialmente pertinente, na medida em que Sartre dele toma emprestados expedientes como a alternância entre coloquialidade e requinte literário, os anacronismos e a estrutura dramática articulando um diálogo de idéias filosóficas aplicado a ações extraídas da mitologia (ibid., p. 1263). Inclusive a alusão às Erínias como "moscas" já é feita por Giraudoux (cf. Liudvik, C., in: Sartre, J.-P., 2005, p. XIV). Por outro lado, Sartre já não podia conservar o teor "otimista" da *Electra* de seu predecessor, suas expectativas de apaziguamento das tensões franco-alemãs do período entre-guerras.

Por ora, cremos que a complexidade própria a *As Moscas* justifica seu estudo específico e imanente, trabalho esse que foi por mim realizado simultaneamente à experiência de traduzir *As Moscas*, gratificante esforço de que resultou a publicação da peça, pela primeira vez no país, pela editora Nova Fronteira (Sartre, J.-P., 2005).

Mas, incluída entre os elementos implicados no mito literário de *As Moscas*, a matriz lendária da peça deve ser desde já assimilada, até para que possamos apreciar corretamente a singularidade da variante de Sartre. Dedicamos esta parte final da Introdução a tal caracterização.

As Moscas retoma, como dizíamos, a história de Orestes e Electra, os filhos de Agamêmnon que se vingam dos assassinos de seu pai – morto pela própria esposa Clitemnestra, e pelo amante dela, Egisto, que então usurpa o trono de Argos (região do sudeste da Ásia; sua cidade principal era Micenas, em cuja acrópole ficava o palácio real), enquanto Orestes é mandado ao exílio e Electra se torna escrava no palácio real.

Esse, aliás, é apenas mais um episódio da “sina” de crimes e castigos que assola aquela família de geração em geração. Na Grécia, como típico das culturas tradicionais, o “indivíduo” não era pensado isoladamente, sua identidade era co-extensiva à coletividade, no caso, ao *génos* familiar de que fazia parte. Esse traço é mantido pela tragédia clássica da Atenas do século V a.C, que “resgata o que há de fundamental a pensar nas relações humanas em comum” (Gazolla, R., 2001, p. 27). Por isso uma ação que configurasse

hamartía – ou “erro”, equívoco decorrente de algum excesso, mas que não se pode considerar idêntico ao conceito judaico–cristão de “pecado” (Gazolla, R., *ibid.*) – passível de castigo divino não era tida como algo de significado puramente pessoal, tendo, ao contrário, efeitos sobre o destino da sua parentela “em sagrado” (pais, filhos, netos, por linha troncal, e entre irmãos, por linha colateral) ou “em profano” (esposos, cunhados, sobrinhos, tios; cf.; Brandão, J. S., 1998, p. 77). “Nas antigas comunidades (...) ninguém pode permanecer manchado por um erro sem atingir a si mesmo e a toda comunidade, independentemente de qualquer sentimento de interioridade, tão conhecido pela época moderna. Sua identidade não lhe é específica nem a expiação comunitária é vingança contra ele, mas é purgação para si mesma. (...) Dirimir um erro é salvar a comunidade e nunca somente a si mesmo, questão de difícil compreensão para nossa época” (Gazolla, R., 2001, p. 28). Não estamos muito distantes, neste aspecto – ainda que variem as colorações éticas do mitologema –, da crença judaico–cristã na pena que pesa sobre o gênero humano após o “pecado original” de Adão e Eva. De resto, como nota Junito de Souza, a transmissibilidade da falta e a hereditariedade do castigo são idéias que estão longe de ser um fenômeno cultural isolado; “a encontramos desde o *Rig Veda* até o nordeste brasileiro, sob aspectos e nomes diversos” (*ibid.*, p. 78). E este aspecto do pensamento mítico, cujas bases ontológicas apresentaremos sob o enfoque de Mircea Eliade, é de decisiva importância na ideologia vichyista tal como criticada por Sartre em *As Moscas*.

No caso da família de Orestes e Electra, tudo começou com a blasfêmia cometida por Tântalo. Este filho de Zeus e Pluto (“riqueza”) reinava na Lídia ou na Frigia, sobre o monte Sípilo, na Ásia Menor, e era “extremamente rico e amado pelos deuses, que o admitiam nos seus festins” (Grimal, P., 2000, p. 428). Mas sua sorte muda bruscamente quando Tântalo incorre no que os gregos chamam de *hybris*, conceito que, aparentado ao de *hamartía*, denota o orgulho ou desmesura que leva ao esquecimento dos limites humanos e da necessária reverência ao divino: para testar a onisciência dos deuses, os convida para um banquete em que lhes oferece as carnes de um de seus filhos, Pélops. Afora Deméter, que estava transtornada pelo rapto de sua filha Perséfone por Hades e que por isso come um ombro de Pélops, os demais convivas percebem que refeição era aquela antes de ingeri-la: recompõem e ressuscitam o filho de Tântalo e precipitam o pai cruel ao Tártaro, onde passaria a eternidade condenado à volúpia insatisfeita: preso diante de um ramo com frutos

deliciosos que recuava quando o supliciado tentava alcançá-los, e imerso até o pescoço em águas límpidas que escoavam sempre que tentava bebê-las. Como mostra Grimal, havia outras versões para o castigo, assim como para o “orgulho” temerário de Tântalo: ele teria, por exemplo, roubado néctar e ambrosia dos deuses e o entregue a seus amigos humanos, ou contado a estes segredos que ouvira durante suas refeições juntos aos olímpicos (ibid.). De todo modo, Tântalo ficou no imaginário grego como um dos símbolos mais poderosos da malignidade da *hybris* e de suas conseqüências desastrosas, não só para quem a comete como também para seus descendentes. Com efeito, sua filha Níobe, por exemplo, foi castigada por se vangloriar de que tivera –diz a maior parte dos mitógrafos– 14 filhos (sete homens e sete mulheres), enquanto Leto parira apenas dois, Apolo e Ártemis. Ofendida, Leto manda que seus filhos fulminem, com suas flechas, os de Níobe, o que de fato acontece. Só teriam sobrado dois, um rapaz e uma moça –Clóris, cujo nome se relaciona ao aspecto pálido, “verde”, que tomou diante do horror da matança dos irmãos. Níobe, em prantos, teria fugido para o monte Sípilo, onde os deuses a transformaram em rocha; suas lágrimas, porém, não cessaram, por isso ali brotou uma nascente (Grimal, P., ibid., p. 331–2).

O próprio Pélops ajuda a perpetuar a correia de maldições que o vitimara: sua sina se manifesta quando da disputa pela mão de Hipodamia, a filha de Enómao, um rei de Pisa, na Elida. Enómao, talvez por desejos incestuosos, ou mesmo por um oráculo que o advertia de que seria morto por seu genro (Grimal, P. ibid., p. 137), não queria que Hipodamia se casasse. Para isso, arma um artil: os possíveis candidatos a marido dela deveriam vencê-lo numa corrida de cavalo; caso perdessem, eram mortos – de fato, a porta do palácio de Enómao já ostentava as cabeças de doze infelizes pretendentes; os cavalos do rei eram divinos, por isso era praticamente impossível que ele fosse vencido, podendo o rei se dar ao luxo de deixar o concorrente tomar a dianteira, enquanto ele sacrificava carneiros a Zeus. Mas Pélops conquista o amor de Hipodamia e a convence a ajudá-lo a corromper o cocheiro real, Mírtilo – também apaixonado pela princesa. Mírtilo faz com que o eixo do carro de Enómao se quebre, durante a corrida; o rei é preso nas rédeas e arrastado pelos cavalos, morrendo. Mais adiante, numa das versões do incidente, Pélops teria afogado Mírtilo em represália a uma suposta tentativa de abuso sexual do cocheiro contra

Hipodamia. Mírtilo, enquanto agonizava, amaldiçoou a casa de Pélops, assim ratificando e projetando adiante o infeliz destino dos Tantálidas (Grimal, P., *ibid.*, p. 232).

Atreu, Tieste e Crisipo, filhos de Pélops não ficam, de fato, infensos à sina. No caso de Crisipo, aliás, está um ponto de intersecção da história dos Tantálidas com a de outra célebre “maldição familiar”, a que pesa sobre os Labdácidas ou descendentes de Laio (entre os quais se incluem Édipo e a filha dele, Antígona). É que, recebido na mansão de Pélops, Laio se apaixona por Crisipo e o rapta (com o consentimento dele), o que atrai para si a maldição não só de Pélops como a da deusa Hera, esposa de Zeus e protetora dos “amores legítimos” (cf. Brandão, J. S., 1998, p. 84). É desse modo que Laio e sua descendência ficam marcados pela *hamartía* – conceito que, aparentado ao de *hybris*, significa não um “pecado”, no sentido judaico-cristão, mas uma falha, um “errar o alvo” (Brandão, J. S., *ibid.*, p. 76) – a ser reproduzida e expiada de geração em geração.

Crisipo vem a ser morto pelos próprios irmãos Atreu e Tiestes. Mas, estes dois, que eram gêmeos, se lançam um contra o outro devido à cobiça pelo trono de Micenas. Amante de Aréope, mulher de seu irmão, Tiestes aplica-lhe um golpe e garante o poder, mas é em seguida deposto e banido. Atreu não se satisfaz com isso: quando sabe da traição de Aréope, planeja pérfida vingança: simulando um pedido de reconciliação, convida o irmão para um banquete em Micenas e o oferece, como repasto, as carnes de três filhos que Tiestes tivera com uma concubina. Ao final do banquete, Atreu manda que tragam ao irmão as cabeças dos filhos mortos e depois o bane novamente. O Sol chegou a recuar, de tão horrorizado que fica diante do acontecido. Tiestes se refugia em Sicione, onde, a conselho de um oráculo, se une à própria filha Pelopia e dela tem um filho, Egisto, que é quem viria a assassinar Atreu, em vingança pelo que este fizera contra Tiestes, que assim é reconduzido ao poder (Grimal, P., 2000, p. 448).

Egisto seria também personagem central no giro seguinte da sangrenta roda da fortuna dos Tantálidas. Primo de Agamêmnon, ele se aproveita da partida dele para a Guerra de Tróia – esta grande expedição de *vingança* contra a desfeita que o irmão de Agamêmnon, Menelau, sofreu ao ter a esposa Helena raptada por Paris – e se torna amante da mulher dele, Clitemnestra, a qual também odiava o marido desde que fora raptada e forçada a casar-se com ele e, sobretudo, após o sacrifício de Ifigênia – uma das filhas que

teve com o rei de Argos –, pena imposta por um oráculo para que Agamêmnon reparasse uma ofensa que cometera contra Ártemis e recebesse ventos favoráveis à partida das naus encalhadas em Áulis. Na volta da vitoriosa expedição de Tróia, Agamêmnon é assassinado pelos dois amantes. O filho Orestes é mandado ao exílio, e Electra, irmã de Orestes, que não se conformou com o assassinato do pai, é tornada serva no palácio real de Micenas (Grimal, P. *ibid.*, p. 11–14).

O retorno de Orestes e a vingança contra a mãe e o usurpador do trono de Micenas são tema de variadas narrativas na Grécia clássica, sendo inclusive utilizado em consagradas obras dos três grandes trágicos, Ésquilo (525 ou 524 – 456 a.C), Sófocles (496 – 406 a.C) e Eurípides (485–406 a.C). E, nos três casos, seja de forma apologética ou – caso de Eurípides – quase satírica, é reiterada e reforçada a visão dos Tantáidas (ou Pelópidas ou Atridas, se consideramos apenas, respectivamente, a descendência de Pélops ou a de Atreu) como imagem arquetípica da “fatalidade” que desaba sobre aqueles que ofendem a ordem do mundo e os desígnios divinos. Como afirma J.B. Mello e Souza, “a tremenda fatalidade que perseguiu Agamêmnon e seus filhos fornecia assunto de sobra para o teatro grego; todos se animaram a explorar o copioso filão” (Mello e Souza, J.B., (org.), 1953, p. 230).

E o fizeram não sem imprimir – como o próprio Sartre viria a fazer, séculos depois – a uma matéria de domínio público, a um tesouro do imaginário coletivo, marcas evidentemente autorais, que criam algumas distinções de enredo, mas, sobretudo, de *cosmovisão*, desde o tom fortemente teocrático que se impõe em Ésquilo até o humanismo iconoclástico de Eurípides, avesso não só à devoção esquiliana como à glorificação sofocliana dos heróis, da *vontade* humana que move a História (sobre as diferenças entre os três trágicos há abundante literatura, da qual poderíamos mencionar, por exemplo, Lesky, A., 1976, e Gassner, J., 2002).

Na trilogia *Oréstia*, de Ésquilo, o matricídio e conseqüente julgamento de Orestes no Areópago – ocasião em que o filho do rei é absolvido graças ao “voto de Minerva” (referência ao nome romano da deusa Palas Atena) – são quase que exclusivamente inteligíveis como um duelo entre os deuses “novos” e velhos”, ou seja, entre a ordem olímpica, representada pelo deus Apolo, que empurra Orestes à vingança e faz-se

“advogado” dele no tribunal instituído por Palas, e as divindades mais arcaicas, com destaque para as Erínias (ou “Fúrias”, em Roma). Estas são “espíritos femininos de justiça e vingança”, um pouco à feição desta outra entidade mítica da Grécia antiga, Nêmesis, e personificavam “idéias muito antigas de retribuição” (Grant, M., & Hazel, J., 1996, p. 138).

Conhecidas, em algumas versões do mito, como filhas da Noite (Nyx), das Erínias dizia-se também terem nascido do sangue de Urano que respingou sobre Gaia (Terra), quando o deus celeste foi castrado pelo filho Cronos. Brotaram, pois, de uma *violência primordial*, e se associariam para sempre ao expediente da violência reparadora da violência: eram deusas encarregadas do duro castigo aos homicidas -sobretudo se o crime fosse contra alguém do mesmo génes (ibid., p. 139-140) –, sob a forma da loucura, ainda em vida, ou das torturas eternas contra os condenados do Tártaro, região infernal onde elas moravam. O uso explícito por Ésquilo dessas entidades, como Coro das *Eumênides* teria suscitado na platéia um genuíno terror (ibid., p. 139). Esta peça é a última da trilogia *Oréstia*, e alude, no título, ao eufemismo (eumênides quer dizer “deusas benévolas”) muito usado pelos gregos da época para evitar até mesmo pronunciar o nome de seres tão indissociáveis do infortúnio e da desgraça. Mais amplamente, as Erínias eram potências de sustentação das *leis cósmicas* – das quais os sacrossantos vínculos de parentesco eram uma das facetas –, tanto que há a passagem famosa em que Heráclito diz que, se o Sol quisesse se desviar de seu curso habitual, seria por elas impedido (ibid.).

Se as Erínias assumem o papel de “cadelas de Clitemnestra”, que saem à caça do matricida Orestes, Apolo, por sua vez, toma partido da honra patriarcal, gravemente ofendida pela temerária ousadia (hybris) de Clitemnestra em matar, como relata *Agamêmnon*, primeira peça da trilogia esquiliana, não só um varão qualquer, mas aquele que era considerado o “rei por excelência” (Brandão, J. S., 1998, p. 85), uma encarnação humana do esplendor do poder de Zeus. Talvez por isso, logo no início do julgamento, Apolo lance um “argumento de autoridade”: nunca proferiu uma só palavra oracular que não estivesse de acordo com a vontade do Senhor do Olimpo. (Ésquilo, 2000, p. 170–1). E é entre esses pólos (divinos) em conflito que se dispõem as dores e rancores humanos que dilaceram o clã dos Atridas mas que unirão Orestes e Electra num mesmo ódio aos assassinos do pai e numa mesma empreitada de vingança, contada por Ésquilo nas *Coéforas* (= “portadora de libações”), segunda parte da *Oréstia*. Com um rigor lógico típico de uma

era que marcava a aurora da razão e da democracia (cf. Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P., 1999), Ésquilo tece poderosa meditação poética sobre a importância da observância dos imperativos sagrados –inclusive na terrível personificação destes pelas Erínias– para que a própria afirmação do humano seja sustentável e não degenera em demoníaca destrutividade. Orestes não chegou a ser inocentado pelos seus juízes humanos, e as Erínias foram convidadas por Palas a se mudarem do Tártaro para a região de Atenas, onde passariam a ser reverenciadas como deusas protetoras da paz pública: dois sinais de que a *hybris* humana devia ser contida e “curada” pela força da *dialética trágica* entre os pontos de vista dos deuses, dos numes, dos heróis e dos cidadãos comuns (cf. Torrano, J., 2004).

Na *Electra* de Sófocles cresce de modo impressionante o grau de autonomia e de densidade “humanas” das personagens, vide a complexidade de Electra – sua instabilidade entre o desespero mais absoluto, luto tão “petrificante” que ela própria chega a comparar ao de sua lendária parente Níobe (Sófocles, 2000, p. 83), e a revolta que incita à coragem e à ação. Assim também é notável – até pelo grau de contraste em relação à covardia do Pedagogo de *As Moscas*- a virilidade bélica do Preceptor que acompanha, no retorno a Micenas, Orestes e o inseparável amigo deste, Pílates – personagem que desaparecerá na versão sartriana, o que ajuda a sublinhar a solidão existencial do herói de *As Moscas*.

O Coro, constituído por mulheres da cidade, mais idosas que Electra, oscila entre os reclamos de que “morra quem mata!” (Sófocles, *ibid.*) e o apelo a que a princesa contenha a perigosa e aparentemente infrutífera fúria contra os poderosos. Uma inovação de Sófocles é a introdução no enredo da personagem Crisôtemis, irmã com quem Electra trava duríssimos embates verbais – bastante influenciados pela retórica e pela sofística em alta na Grécia da época–, nos quais se frisa a posição de Crisôtemis como imagem da “prudência” acomodatória em nome da autoconservação, o que deixa ainda mais patente a grandeza heróica de Electra e seu apego à piedade filial para com o querido pai morto, atitude que viria a inspirar, séculos depois, psicanalistas a falarem em “complexo de Electra”, como uma réplica feminina do amor do menino pela mãe (cf. Mullahy, P., 1969, p. 171).

A Electra sofocliana seria inspiradora da de Sartre pelo radicalismo de seu ódio revoltoso, mas também pelo grau de dependência existencial que admite ter em relação ao irmão que espera que volte do exílio para matar os assassinos. Orestes é sua “única

esperança”; ela chega a dizer que, sem essa esperança, a do retorno de Orestes, ela “não viveria” (Sófocles, 2000, p. 88). Bem verdade que, após a falsa notícia da morte do irmão (um ardil que ele próprio preparara para facilitar o assédio ao casal real), ela fica prostrada por algum tempo, mas, então, se decide a agir mesmo que sozinha e contra todos.

O fato é que, “sem filhos, sem esposa, desditosa”, Electra comoverá com seu desespero e revolta o irmão, que – em dinâmica similar à de *As Moscas*, como veremos ao longo deste trabalho – reconhece nos sofrimentos da irmã um espelho dos seus próprios, sendo alçado a uma decisão, a de vingança, para a qual não tem tanta importância, como em *Ésquilo*, o desígnio divino, outro sinal de uma humanização do heroísmo. Tampouco haverá perseguição das Erínias e julgamento de Orestes após o crime; a peça se encerra tão–logo a ação se consuma e é celebrada como exemplo de “amor à liberdade” e de “bravura” (ibid., p. 145). É inegável, por outro lado, que o universo trágico de Sófocles herdará do de *Ésquilo* –seja por convicção religiosa pessoal, seja pelas convenções culturais ou ainda por questões de eficácia dramático–estética – um apelo significativo ao “sobrenatural”, vide o papel que tem, no andamento da trama, a menção aos sonhos que amedrontam a rainha ao revelar a ira do espírito de Agamêmnon e “profetizar” uma iminente vingança.

Já a *Electra* de Eurípides “dessacraliza” até mesmo o ideal heróico de Sófocles, como se vê por indicadores como o de que nesta versão, Electra foi forçada por Egisto a casar com um humilde trabalhador do campo, o que a desloca –assim como à platéia, defrontada por cenas da vida doméstica numa paupérrima choupana– para bem longe do espaço simbólico de nobreza real que era indissociável do ambiente trágico tradicional. Orestes, por sua vez, é um personagem bem mais frágil do que nas versões de *Ésquilo* e Sófocles: chega a ser acusado por Electra de “descambar para a pusilanimidade” (Eurípides, 1953, p. 271), de tanto que se queixava da “loucura” exigida por Apolo ao mandá-lo matar mãe e padrasto. Chega a ser cômica a cena, não mostrada, mas “reconstituída” verbalmente ao final da peça, de um assustado Orestes fechando os olhos com seu manto enquanto enterrava a faca – não sem o “auxílio” de Electra, por trás dele, fazendo força sobre o punhal – na garganta da mãe (ibid., p. 281). Os dois, logo após o matricídio, provarão de um terrível remorso. Em *As Moscas*, tal sentimento vitimará apenas a princesa, enquanto Orestes, pelo contrário, terá então a ocasião de afirmar sua liberdade

na máxima radicalidade, isto é, pela recusa da má consciência e assunção da responsabilidade pelo seu ato. É mais um dos exemplos de jogo de Sartre com as variantes trágicas originais. A cobertura propiciada pelo mito grego, especialmente conveniente para que Sartre evitasse ser apanhado pela censura de Vichy, não implicava um mimetismo automático, sem uma mera “tradução” pautada por determinadas idéias pré-concebidas, mas sim uma série de seleções, exclusões, apropriações e invenções – a exemplo do sinistro ritual de visita dos mortos, no Segundo Ato de *As Moscas*.

Chama à atenção, em especial, a subversão das premissas filosóficas subjacentes à perseguição de Orestes pelas Erínias na *Oréstia* de Ésquilo. O que era uma questão de justiça ancestral – e parte do acordo sobre a distribuição das prerrogativas das diversas potestades divinas – vai se transformar, em Sartre, num expurgo de insetos que, como o próprio comandante delas, Júpiter, personificavam a *má-fé*, seja a dos dominadores como a dos que, anestesiados pelo sentimento de culpa aceitavam o jugo. No embate de Orestes com as moscas do remorso, Sartre dramatizava a ruptura do herói existencialista em relação a todos os parâmetros “sagrados” – exemplarmente encarnados pelas Erínias – de definição da justiça e da “ordem”. A peça quer *revelar, pelo mito, a História*, isso pelo desmonte dos pilares simbólicos do autoritarismo francês e pela “revelação” cosmogônica – tão típica dos mitos arcaicos, diz Eliade – da liberdade como raiz ontológica do homem e fator essencial da historicidade radical de nossa condição. Historicidade que, inclusive, fazia de um “revival” mítico como o de Vichy uma farsa que não poderia fazer jus nem às conquistas da razão desde o Iluminismo, nem mesmo aos aspectos emancipatórios, *dessacralizantes*, latentes ao próprio mitologismo cristão que voltava a ser encenado.

Um mitologismo que não trai a história, antes a revela, parece ter como condição *sine qua non*, aos olhos de Sartre, o colapso das consolações metafísicas tradicionais que tornavam – ponto muito enfatizado por Mircea Eliade ao discutir as funções do mito – a vida histórica, portanto, a vida “neste mundo”, algo de “tolerável”. Num texto como *As Moscas*, assistimos, em plena modernidade, o mito voltar a ser, como diria Werner Jaeger a propósito da “paidéia” (modelo de formação) grega, uma espécie de *ação educativa* (Jaeger, W., 1994, p.61), um fator pedagógico essencial para o aprendizado da arte de viver. Mas uma *ação educativa* que consiste, no universo existencial de Sartre, na educação para a *ação*, para um engajar-se que vai bem além do estereótipo da militância partidária,

por representar a vivência da História como “prova existencial”, rito de passagem, não rumo a qualquer atemporalidade celeste, e sim para uma liberdade encarnada e lúcida quanto à condição do homem como subjetividade individual mas também ser *social*, que padece dores e acalenta sonhos em comum, e que tem responsabilidades por si e por todos.

Neste sentido, a liberdade é um *destino coletivo* que torna possível aproximar o mitologismo tradicional, tal como presente na lenda dos Tantálidas, ao mitologismo existencialista de *As Moscas*. Não se trata, é claro, de uma “fatalidade” divina que desaba sobre os orgulhosos e seus parentes. Mas a fatalidade *existe*, aliás, *é a fatalidade da própria “existência”*, a fatalidade da liberdade: o homem está *condenado* a ser livre, dirá o filósofo: “Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre, porque uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer” (Sartre, J.-P., 1978, p. 9). Simbolicamente, *As Moscas* é narrativa arquetípica deste “acontecimento” cosmogônico monstruoso, a irrupção da liberdade (do Para–si ou consciência) no seio do Em–si, um *deicídio* antecipado pelo “tantálida” Orestes, mas que as sucessivas gerações haverão de *repetir* se quiserem fazer jus à condição humana.

Tântalo, aliás, se abstrairmos a literalidade horrenda de seu crime, poderia ser uma imagem profundamente sugestiva, em seu simbolismo *blasfemo* – tal como o Sísifo de Albert Camus (1989) –, para pensarmos um ser humano que, na perspectiva de Sartre, só pode se afirmar sob pena da recusa do divino, e que por outro lado é um eterno condenado à *privação de ser* – o nada e o poder nadificador da consciência – e ao *desejo de ser*, na angustiante proximidade da “fartura de ser” que nunca chegaremos a devorar e tornar nossa. E, consideradas essa “*desmedida*” *originária* e essa *fome e sede ilimitadas de ser* inscritas no próprio existir humano, somos todos descendentes de Tântalo; eis a dimensão ontológica de um sentido de *universalidade, de trans-subjetividade* – dotada de uma tendência agregadora *sine qua non* ao “engajamento”, mas sob imorredoura tensão com as estruturas agônicas da intersubjetividade, tal como magistralmente consensadas pelo próprio autor na frase “o inferno são os Outros”, da peça *Entre Quatro Paredes* (1944)- que Sartre descobria, naquele período, também de modo muito concreto e histórico, nos sofrimentos, humilhações e “maldições” que a sujeição nazista impingia aos franceses e os fazia nascer com um “nós” político e imaginário.

CAPÍTULO I

TEATRO DE SITUAÇÕES: MITO E FILOSOFIA

Este capítulo tem por meta traçar, em linhas gerais, a significação da *dramaturgia sartriana*, em sua conexão com um dado projeto filosófico e também se destacando o papel constitutivo que nela se dá a certa noção de “mito”. Cumpre notar que, além de panorâmico, nosso olhar é forçosamente seletivo, tendo por critério ressaltar conceitos e problemas que podem ter direta relevância numa leitura de *As Moscas*. Daí nossa opção, por exemplo, por não repertoriar os temas e enredos do amplo e denso universo de peças produzidas pelo autor (onze no total, se considerarmos a amadora *Bariona*)¹.

A dramaturgia sartriana reivindica-se de um gênero especial, designado pelo próprio autor como *teatro de situações*, irreduzível às formas tradicionais do drama burguês, da tragédia, da comédia ou da sátira (cf. Jeanson, F., 1955, p.11).

Um gênero, como diz François Nouldemann é um “modo de expressão” que implica uma “atitude de pensamento e uma linguagem específicas” (Nouldemann, F., 1993, p.11), que devem ser esclarecidas em seus próprios termos – portanto, sem subterfúgios simplificadores como o que, no caso de Sartre, parecem tão sugestivos, por exemplo, o

¹ Um bom inventário do “corpus” de peças sartrianas é oferecido por Maria Arminda de Sousa-Aguiar em seu ensaio “Teatro Ideológico: Sartre” (in: Mortara, M (org.), 1970, p. 107 ss.).

rótulo de “teatro de tese” se entendido como o reducionismo segundo o qual o palco não é senão um púlpito para a declamação, disfarçada em ficção, de conceitos filosóficos e ideológicos pré–estabelecidos.

É certo que peças como *As Moscas* e *Entre Quatro Paredes* fazem importantes empréstimos junto ao leque conceitual de *O Ser e o Nada*, assim como *Os Seqüestrados de Altona* é diretamente influenciada pelo diálogo filosófico que Sartre fazia, à época, entre seu existencialismo e o marxismo (Nouldemann, F., 1993, p.12). E é certo, igualmente, que, como argumenta Lílian Almeida de Paula Arantes, o destaque e singularidade da posição de Sartre na cena francesa do século passado se devem ao fato de este autor encarnar uma “vocaçãõ dramatúrgica autêntica”, porém de tipo específico: expoente de um “teatro ideológico” –no sentido do drama de idéias ou “pièce à thèse”–, Sartre “põe em cena suas idéias”, transpondo aos palcos os grandes temas da filosofia existencial, tais como a liberdade, as relações do sujeito com o Outro, o desejo de Absoluto, a questão da História (Arantes, L. A. P., “Panorama do Teatro Francês do Século XX”, in Mortara, M. (org.), 1970, p. 18).

Arantes, aliás, traz nesse mesmo texto interessantes observações sobre as relações ambivalentes entre o “teatro ideológico” de Sartre e Camus, que goza de prestígio hegemônico na França desde fins da Segunda Guerra, e o chamado “teatro do absurdo” que lhe tomaria o cetro, a partir de 1951, com a aparição de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (Contat, M. & Rybalka, M., 1992, p. 9). O “teatro do absurdo”, a começar por sua própria designação –que, a bem dizer, é da lavra do crítico Martin Esslin (1968) e veio a agrupar autores (Beckett, Ionesco, Genet entre outros) que nunca se reconheceram como membros de uma determinada “escola” estética–, tem evidente parentesco *temático* com o universo de dor, crise, mal–estar existencial de Sartre e Camus, mas noutra registro: o “teatro de idéias”, bem como o *engajamento* ético e político que ele supõe nas polêmicas de seu tempo, sucumbe a um deliberado ilogismo e quebra dos cânones do discurso e do diálogo, um dilaceramento formal que prolongava e ratificava a denúncia, no nível temático, dos embustes e violências que a linguagem convencional acarretava para as relações do indivíduo com o mundo e consigo mesmo (Arantes, L. A. P., *ibid.*, p. 21).

Até pela sua inspiração, jamais renegada, no teatro clássico francês, sobretudo em Corneille (cf. Sousa–Aguiar, M. A., in: Mortara, M., *ibid.*, p. 104), a dramaturgia de Sartre jamais abriu mão das prerrogativas da palavra teatral, do discurso articulado, postos, porém, *em ato*, o que faz jus à própria etimologia do conceito de “drama”: “O homem sartriano se define pela ação. O drama, também, pela sua própria dramaturgia, é ação. Daí ser absolutamente válido assumir-se a ética de Sartre ao conceito de teatro, concluindo que o palco é o lugar ideal para a realização de seu pensamento e de sua arte” (Magaldi, S., 1999, p. 306). Não por acaso o grande impacto que as peças de Sartre tiveram para a popularização dos preceitos filosóficos e do humanismo ético e político deste pensador (cf. Contat, M. & Rybalka, M., 1992, p. 9).

Nessa direção é compreensível que o teatro de Sartre tenha se tornado “um teatro mais para se ler do que para se ver ou representar”, e que tais peças tenham sido concebidas por seu autor tendo em vista não tanto experiências cênicas aptas a renovar o teatro quanto em função de um projeto filosófico que, sem dúvida, aparece melhor à leitura do que à representação” (Contat & Rybalka, 1992, p. 10). Isso apesar da intenção programática de criar um “gênero” teatral novo. Os organizadores do *Théâtre de Situations* relatam um episódio sugestivo: após uma apresentação de sua peça *Os Seqüestrados de Altona*, Sartre apareceu, como de costume, para beber uma cerveja com os atores à saída do espetáculo, cuja temporada era um sucesso de público; tendo em mãos um exemplar de uma recém-saída edição da peça, ele comentou, com grande satisfação: “É isto o que conta: o livro” (*ibid.*, p. 10–11).

No entanto, há que se ressaltar a vinculação interna e as imbricações dialéticas que fazem do nexo filosofia e teatro, em Sartre, bem mais do que mera “tradução” mecânica de conceitos em imagens. Dá-se aqui uma estreita conjugação de reflexão teórica e de expressão artística, pela qual pode, literalmente, “ganhar corpo” uma visão filosófica da existência humana – fulcro das indagações sartrianas – no que ela tem de irreduzível a teses e sistematizações abstratas:

“(…) quando vinculamos a expressão filosófica e a expressão literária em Sartre, a questão de fundo fica sendo sempre: o que é a filosofia? Para Sartre, a melhor resposta, e mesmo a única possível, é entender a filosofia como o desenvolvimento da interrogação,

nas várias maneiras em que ele a cultivou: o tratado, o ensaio, o comentário, a resenha, a investigação histórico-biográfica, a crítica literária, a psicanálise existencial, o conto, o teatro, o romance" (Leopoldo e Silva, F., 2003., p. 11).

Em seu estudo *Ética e Literatura em Sartre*, Franklin Leopoldo e Silva aprofunda a meditação sobre o que há numa filosofia como a de Sartre que torna a ficção muito mais que um mero recurso externo, de "ilustração" de teses pré-concebidas; trata-se mais de deslindar a "vizinhança comunicante", a "passagem interna" entre esses dois domínios discursivos, necessária uma vez que se ponha como objetivo supremo das investigações a "compreensão da existência como *condição* [e não "natureza humana" abstrata] e da contingência como o seu *horizonte-limite*" (Leopoldo e Silva, F., 2004, p. 12).

Franklin Leopoldo e Silva, tratando dos nexos de filosofia e literatura em geral, elucida também o estatuto dúplice, de identidade e diferença, assumido pela escrita teatral perante os propósitos e desenvolvimentos do pensamento sartriano como um todo; "(...) a expressão filosófica e a expressão literária são ambas necessárias em Sartre porque, por meio delas, o autor *diz e não diz as mesmas coisas*. Parece óbvio afirmar que Sartre diz a mesma coisa quando faz filosofia e quando faz literatura, mas isso deixa intacta a questão de por que ele o diz de duas maneiras diferentes. Pois bem, se renunciarmos às simplificações, que seria dizer, por exemplo, que a literatura ilustra teses filosóficas apresentando em concreto situações que a teoria considera abstratamente, restaria afirmar que as duas formas de expressão não dizem exatamente o mesmo. Mas seria absurdo afirmar que Sartre filósofo e Sartre ficcionista dizem coisas completamente diferentes. Ora, se a literatura não serve apenas para ilustrar teses filosóficas e se, no entanto, há uma identidade profunda entre as duas instâncias de expressão, segue-se, pensamos, que a diferença entre a elucidação da ordem humana e a descrição compreensiva de como os homens a vivem é ao mesmo tempo a identidade entre o nível das estruturas descritas fenomenologicamente e o nível das vivências narradas historicamente" (ibid., p. 12-3).

As reflexões de Franklin Leopoldo e Silva apontam para um dos principais motivos que fizeram da fenomenologia um dos grandes estímulos propulsores do existencialismo sartriano, e arma preferencial do filósofo francês na sua rebelião contra as abstrações da filosofia universitária de seu tempo. Como patente já na sua euforia pela descoberta das

idéias de Husserl², a fenomenologia veio a se lhe afigurar como método mais adequado ao desvelar da ontologia da realidade humana, isso deitar fora as rígidas dicotomias entre idealismo e realismo e fazer da consciência e do mundo duas instâncias específicas mas indissociáveis; na “idéia de fenômeno” estabelecida por Husserl e Heidegger, Sartre celebra, desde o início de *O Ser e o Nada* (cf. Sartre, J.-P., 2003) o fim da dicotomia entre essência e aparência, interioridade e exterioridade, potência e ato: daí que as *estruturas* ontológicas coincidam com a *vivência* concreta, daí também a afinidade entre o discurso filosófico e a ficção.

Já desde os tempos de “normalien”, convivem paradoxalmente em Sartre, de um lado, o repúdio às vazias “abstrações intelectualistas” do ensino de filosofia na França e, de outro, a confiança na “ferramenta suprema” que a filosofia poderia ser para a apreensão global, sintética – e irradiante para as mais diversas searas expressivas, em especial as da ficção– da experiência humana (Cohen-Solal, A., 2005, p. 48–50). Uma ferramenta suprema mas não monolítica, até por tentar se plasmar às exigências próprias às diferentes linguagens com as quais interage e nas quais ganha corpo; veremos que o *mito* é considerado por Sartre a marca distintiva da linguagem teatral.

Istvan Mészáros fala, a propósito de Sartre, numa “conexão *orgânica* entre os métodos da literatura e da filosofia” como meio de “intensificar os poderes da persuasão e de demonstração”, esforço este que tem fundamentação filosófica própria, qual seja, uma convicção de que “contra o poder dos mitos predominantes e dos interesses estabelecidos, a força da razão analítica é impotente: não se substitui uma realidade existente, ‘positiva’ (no sentido hegeliano) pela mera negatividade da dissecação conceptual. Para que a arma da crítica possa ter êxito, precisa estar à altura do *poder evocativo* dos objetos a que se opõe (...) O que está em jogo é nada menos que uma ofensiva geral contra as posições bem fundadas do bem-estar confortável, quer se apresentem como a ‘cumplicidade do silêncio’ ou sob qualquer outra forma. Sartre quer nos *sacudir*, e encontra os modos de atingir essa

² O célebre episódio é contado por Simone de Beauvoir em *A Força da Idade*: Sartre foi “vivamente atraído pelo que ouviu dizer da fenomenologia alemã” quando, numa noite no Bec de Gaz, em Montparnasse, Raymond Aron, que naquela época estudava Husserl em Berlim, tomou de um copo de abricó e disse: “Estás vendo, meu camaradinho, se tu és fenomenologista, podes falar deste coquetel, e é filosofia”. Sartre empalideceu de emoção, ou quase: era exatamente o que ambicionava há anos: falar das coisas tais como as tocava, e que fosse filosofia. Aron convenceu-o de que a fenomenologia atendia exatamente a suas preocupações: ultrapassar a oposição do idealismo e do realismo, afirmar a um tempo a soberania da consciência e a presença do mundo, tal como se dá a nós” (Beauvoir, S., 1984, p. 138).

meta, ainda que, no fim, seja condenado como alguém constantemente em busca de escândalos" (Mészáros, I., 1991, p. 20–21).

"Hoje em dia", diz Sartre, "penso que a filosofia é dramática pela própria natureza. Foi-se a época de contemplação das substâncias que são o que são, ou da revelação das leis subjacentes a uma sucessão de fenômenos. A filosofia preocupa-se com o *homem* – que é ao mesmo tempo um agente e um ator, que cria e representa seu drama enquanto vive as contradições de sua situação, até que se fragmente sua individualidade, ou seus conflitos se resolvam. Uma peça de teatro (seja ela épica, como as de Brecht, ou dramática) é, atualmente, o veículo mais apropriado para mostrar o homem em ação –isto é, o *homem ponto final*. É com esse homem que a filosofia deve, de sua perspectiva própria, preocupar-se. Eis porque o teatro é filosófico e a filosofia, dramática" ("The Purposes of Writing", 1959, *apud* Mészáros, I., *ibid.*, p. 54).

Esta afirmação é extremamente fecunda a uma compreensão sintética do que faz da compreensão sartriana da existência humana, já na sua articulação conceitual específica, um projeto filosófico tão compatível não só com o “teatro de idéias” à maneira convencional, mas com certa *idéia de teatro* –esta sim tão original quanto o próprio existencialismo sartriano, por dele ser, no fundo, um prolongamento e radicalização.

Sartre aqui nos precipita ao âmago mesmo de seu sistema: vide a separação que se insinua entre o homem e as “substâncias que são o que são”; Sartre dedica todo o seu vasto tratado *O Ser e o Nada* a deslindar o que faz da “realidade humana” um acontecimento ontológico único no mundo: a irrupção da consciência como ser *para si*, num processo em que o “Ser” em-si, identidade de si a si, sem relação interna possível, sem, pois, nenhuma reflexividade, dá à luz a *existência*, como modo de ser “sui generis”, porque constituído pelo processo de *nadificação* do Ser, ao qual Sartre designará de *liberdade* (cf. p. ex. Perdiggão, P., 1995, p. 106); daí a célebre divisa de que “a existência precede a essência”: ao contrário das coisas fabricadas e seres da natureza, que não passam de emanações individuais de uma essência genérica previamente dada, os homens primeiramente existem, estão lançados no mundo, mas separados dele por um regime ontológico diverso, para então tentar fechar essa cicatriz, pagar essa distância, recobrar para si o que todos os outros seres aparentam ter: a positividade de uma identidade substancial. O ser Em-si está fechado em

si, preso a si mesmo. E o Para-si brota dele como “a única aventura possível do Ser”, segundo Sartre, isso porque “ao fazer-se consciência, o Ser perde-se como uno e positivo, a identidade de sai a si desagrega-se. Tornado consciência, o Ser já não é ‘totalmente ser’, mas sim uma ‘presença a’, uma ‘distância a’. Sua plena identidade cede lugar a uma relação –a relação que a consciência mantém de si para si mesma” (Perdigão, P., *ibid.*, p. 38–39).

Em *As Moscas*, esta distinção conceitual ganhará ares de uma verdadeira “cosmogonia” mítica, como veremos. E não por acaso tal metaforização viria a ser possível, ainda mais num texto teatral. Pois boa parte da “dramaticidade” existencial de que Sartre fala está justamente neste esforço da realidade humana, tão crucial quanto reiteradamente fracassado, de atingir tal meta ou “projeto fundamental”, a fusão do Para-si da consciência com o Em-si das coisas. Nessa fusão esperaríamos encontrar a saída para a *angústia* radical da existência, ou seja, para nossa ânsia de sentido absoluto (cognoscitivo, ético e metafísico) para a vida, em contraste com um viver efetivo marcado pela *contingência* e pela absurdidade originária (ausência de fundamento) dos valores antes de que sejam “inventados” pelo próprio homem em meio à sua ação no mundo. “É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade” e “a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser”, diz Sartre em *O Ser e o Nada* (apud Bornheim, G., 2003, p. 47), porém na maior parte do tempo fugimos à experiência da angústia, portanto fugimos à nossa liberdade, neste extravio que Heidegger chama de “existência inautêntica” e que Sartre via estudar a fundo via o conceito de *má-fé*, isto é, no esforço de escapar da contingência, de ser “contingência que se ignora a si mesma” graças a subterfúgios que apaguem o vazio e indeterminação da condição humana.

Além do grande “cisma” ontológico que preside à gênese do Para-si como crise e brecha no Em-si cósmico, a conflitividade também permeia a condição humana na medida em que esta condição é não apenas a da subjetividade do homem separada da objetividade das coisas, e sim a da *intersubjetividade* em que liberdades se entrecrocaram em tentativas de afirmação de si mediante a sujeição do outro. O homem nasce livre mas só pode viver sob grilhões, isto é, está desde sempre “engajado [*engagé*] num mundo que comporta, ao mesmo tempo, fatores ameaçadores e favoráveis” e habitar “entre outros homens que fizeram suas escolhas antes dele e que decidiram por antecipação acerca do sentido destes

fatores” (Sartre, J.-P., 1992, p. 59.), Retornaremos a este ponto –capital à teoria sartriana do “Para-Outro” ao examinarmos com maior atenção a questão do trágico no teatro de Sartre.

Se o homem é não só agente – pois meus atos são os “modos de ser de meu próprio nada” (*O Ser e o Nada*, apud Bornheim, G., *ibid.*, p. 112), é pelo fazer que eu *me faço*, me invento a mim mesmo sob o pano de fundo da nadificação–, mas também *ator*, o é, em grande medida, porque esta ação, na vida cotidiana, é apanhada por uma malha de representações, de scripts “teatrais”, cuja natureza fictícia tende a ser mais ou menos apagada da consciência reflexiva, incrustando–se como “segunda natureza” útil não só às performances sociais como também como medida adicional de proteção contra os perigos – tão vividamente descritos por Sartre no romance *A Náusea* (cf. Sartre, J.-P., 1986) – de dissolução da descoberta da contingência e do absurdo ³.

³ Sobre o contexto moderno da crise do "Ser" e da expansão da teatralidade como dado mais ou menos consciente, mas sempre decisivo, na política e sociabilidade cotidiana, veja–se a reflexão de Renato Janine Ribeiro, na coletânea "Prêt–à–Porter 1, 2. 3. 4. 5" [2004].

A teatralidade, erigida por Sartre em aspecto fundamental da própria condição humana, quando transposta aos palcos acaba por confluir nesta tendência mais geral do drama moderno, designada por Lionel Abel, em estudo clássico de 1963, como *metateatro*, *a peça dentro da peça*, forma que teria nascido com o *Hamlet* de Shakespeare, sendo prolongada por um leque de autores que abarca de Calderón (*A Vida é um Sonho*) a Beckett, de Genet a Brecht. O metateatro implicaria uma espécie de conscientização pelos personagens quanto ao teor de ficcionalidade que há neles próprios e nas "histórias" que vivem (cf. Abel, L., 1968, p. 141). Sem que possamos aqui aprofundar este problema em todas as nuances, vale atentar para o encaminhamento que Sabato Magaldi permite à elucidação da “metateatralidade” sartriana – no seu parentesco com a de Luigi Pirandello. Diz Magaldi que o "homem de Pirandello se supõe um, mas é diferente para os vários interlocutores. A imagem que projeta para cada indivíduo não contradiz a sua essência, como se se traísse, ao revelar–se. Essa diversidade tem o papel de, pela união das numerosas figuras separadas, formar o homem total – que é aquilo que ele pensa, acrescido de tudo o que ele é para os outros. (...) As reações das personagens refletem, como em vários espelhos, um homem equivalente àquele desdobrado na narrativa do romance". Assim também, prossegue Magaldi, os personagens sartrianos vêem–se apanhados em jogos de espelhos nos quais sua identidade, mais que "caráteres" dados que cumpriria apenas manifestar por sugestão externa, são, sim, constructos em vias de se fazer, relativos, momentâneos, dependentes das escolhas pessoais mas também das imagens do eu que são fixadas pelos outros. "Ele [o indivíduo] é essa imagem. Porque a projeção exterior é o que o marca, irremediavelmente" (Magaldi, S., 1999, p. 307). Fundado na "luta de morte" hegeliana entre as consciências, esse *jogo de espelhos* repercute num senso aguçado dessas personagens, seja como mal-estar difuso ou explicitado verbalmente, de que suas vidas se guiam segundo "papéis" e scripts pré–estabelecidos, distantes de uma suposta "alma", ou verdade interior, ou "*self*" para além das máscaras. As situações–limite, por exemplo, o inferno de *Entre Quatro Paredes*, o aposento dos maquis prisioneiros em *Mortos sem Sepultura*, o cenário de guerra civil de *O Diabo e o Bom Deus*, são particularmente propícias ao processo de perda de aderência das "máscaras" habituais e de conversão desse próprio descompasso em tema do drama.

Apenas à guisa de exemplificação, colhemos algumas passagens e de *O Diabo e o Bom Deus* nas quais se evidencia a *autoreflexividade cênica* das personagens sartrianas enquanto seres que "dramatizam-se" a si mesmos ou uns aos outros (Abel, L., 1968, p. 75–6).

À grande pergunta antropológica acerca do lugar exato das fronteiras em que a natureza cede à cultura, Sartre parece responder: esse limiar, poder-se-ia metaforizá-lo como a *porta de entrada de um teatro*: "Representar um papel, ser ator, a sedução do títere, pertence à condição humana. Melhor: a condição humana como que se desdobra para assumir uma segunda natureza, uma outra condição. Se o médico não realizasse os gestos típicos de sua profissão, talvez não convencesse suficientemente ao exercer as suas funções; o público exige que o médico, o vendeiro, o garçom desempenhem as atribuições inerentes a cada função à maneira de um cerimonial, executando como que uma "dança". Assim, o garçom se torna coisa-garçom, e o soldado coisa-soldado. Na sociedade tudo se passa, portanto, como se cada um devesse assumir uma marionete" (Bornheim, G., 2003, p. 49).

O tema do ator como expressão da condição humana se articula com a figura do *bastardo* (Jeanson, F., 1955, p. 11ss). O (anti) herói existencialista – e isso a começar do próprio Sartre, como revela em sua autobiografia *As Palavras* – é fundamentalmente um "bastardo" dado seu distanciamento irônico, ou à sua assunção *reflexiva* – os caracteres, para eles, são *escolhas*, como vimos – em relação ao automatismo desses *scripts* sociais

Na Cena 3 do Primeiro Quadro, Heinrich diz a Goetz: "Não existes. Tuas palavras morreram, antes de penetrarem meus ouvidos, teu rosto nada tem daqueles que encontramos à luz do dia. Sei tudo o que vais dizer, prevejo todos os seus gestos. És minha criatura e eu te sopro todos os teus pensamentos. Sonho. Tudo está morto e o ar tem gosto de sonho"; Goetz responde: "Neste caso, eu também te sonho, pois a tal ponto, com tais minúcias te prevejo, que já me causas aborrecimento". Resta saber qual dos dois habita o sonho do outro (Sartre, J.-P., 1970, p. 50). Os dois, nesta passagem da peça, trocam-se também acusações recíprocas de "bufão" e "falastrão". Mais adiante, Goetz dirá: "Fiz os gestos do amor, mas o amor não existe em mim" (op. cit., p. 179); quando entregue ao aparente "delírio" místico da provação religiosa, Hilda desmascara-lhe a previsibilidade do comportamento: "Vamos, tudo está estabelecido, como na missa: gritarás injúrias e obscenidades e, para terminar, tu te açoitarás" (ibid., p. 208).

A metateatralidade sartriana chega ao apogeu na adaptação de *Kean*, que justamente tem como fulcro a condição existencial do ator (às voltas, no caso, com uma montagem de *Hamlet*), sua "desidentidade permanente" e a tensão que há aí entre a liberdade (poder do imaginário sobre as condições dadas, sobre o "em-si") e escravização a uma sociedade em que, antes de Debord, Sartre intuía a utilidade mercantil do "espetáculo".

Kean resume assim a vocação do ator: "Não representamos para ganhar nossa vida. Representamos para mentir, para ser o que não podemos ser e porque estamos fartos de ser o que somos. (...) Representamos para não nos conhecer ou porque nos conhecemos demais; representamos os heróis porque somos covardes, e os santos porque somos malvados; representamos os assassinos porque morremos de vontade de matar o nosso próximo; representamos porque somos mentirosos natos, representamos porque amamos a verdade e porque a detestamos", palavras que, segundo Julia Kristeva, colocam a imaginação, o fingimento, em papel análogo ao que o *crime* tem, em outras personagens de Sartre (por exemplo, Orestes), enquanto ato de fundação da subjetividade autônoma, ao abrigo tanto da "natureza" materna quanto, no caso da liberdade "anti-edípiana" de Sartre, das amarras patriarcais da lei social (Kristeva, J., 2000, p. 264s).

chamados de família, de religião, de Estado, de trabalho assalariado. E, se a cada escolha decidimos não só por nós, mas pela humanidade inteira, essa personagem inevitavelmente desvela, no exercício tumultuado de sua liberdade, uma certa noção de "antiphysis" que nas peças de Sartre é alçada a um estatuto ontológico primordial: "(...) l'homme ne peut parvenir à lui-même qu' au prix de se conquérir sur la nature, de neir en soi toute nature, de s 'affirmer sans cesse comme anti-naturel" (ibid., p. 17). Orestes, de fato, chegará a dizer, num momento crucial de *As Moscas*, que a irrupção da liberdade fez dele um “estranho a si mesmo”, um ser “fora da natureza e contra natureza, sem desculpas, sem outro recurso além de mim” (Sartre, J.-P., 2005, p. 104).

Igor Silva Alves mostra que uma vez que “o bastardo é um elemento híbrido, deslocado do convívio social e empurrado para lados opostos, ele é obrigado a ver o mundo de fora, é obrigado a ver aquilo que os outros conseguem dissimular para si. Colocado em exílio, ele está colocado fora dessa totalidade protetora e envolvente que é o mundo, e este é posto a uma distância intangível. Deste modo, o bastardo é um espectador do espetáculo do mundo, graças a isso é permitido ao bastardo ver o mundo com a mesma lucidez que o espectador em um teatro vê o mundo desvendado na cena" (Alves, I.S., 2003, p. 116); e, além de espectador, o bastardo assumir-se-á como ator: livre das coações, mas também das proteções, da suposta "unidade" substancial de sua consciência, ele põe-se, como o Para-si, em estado de permanente *invenção* de identidades, de papéis que, mesmo quando "anti-sociais", demandarão um público que os legitime.

Sartre, ainda naquela citação colhida por Istvan Mészáros, afirma que o homem “cria e representa seu drama enquanto vive as contradições de sua *situação*”. Aqui intervém o termo-chave alçado por Sartre a núcleo da definição de sua dramaturgia: *um teatro de “situações”*. O que é uma “situação”? Dito resumidamente, é todo o arco de elementos biológicos, geográficos e históricos (em termos sociais, econômicos, culturais) que se põem como facticidade que limita e permite à liberdade humana se exercer concretamente no mundo. “A situação”, explica Gerd Borheim, “se apresenta como um ‘produto comum’, um ‘fenômeno ambíguo’, que deriva da contingência da liberdade e da contingência do em-si: é pela situação que o em-si se transforma em motivo’ (...) [a situação] é o modo como o para-si nadifica o em-si” (Bornheim, G., ibid., p. 117-8).

Não há liberdade sem uma situação concreta em que se possa manifestar – nisso, aliás, Alberés nota a já referida presença “cornelliana” em Sartre: a visão de que “os acontecimentos, encadeados no enredo, valem como oportunidades oferecidas aos personagens para afirmarem sua autodeterminação” (apud Sousa–Aguiar, M. A., in: Mortara, M., 1970, p. 104). E não há, reciprocamente, situação sem liberdade, pois quaisquer resistências impostas pelo mundo só o são do ponto de vista dos fins de nossa ação, do projeto de ser que colocamos em prática com nossas escolhas. Como diz Sartre:

“O homem não é primeiro para ser livre depois, não há diferença entre o ser do homem e seu ser-livre”, porém é necessário “sublinhar com clareza, contra o senso comum, que a fórmula ‘ser livre’ não significa ‘obter o que se quis’ mas sim ‘determinar-se por si mesmo a querer (no sentido lato de escolher)’. Em outros termos, o êxito não importa em absoluto à liberdade” (Sartre, J.-P., 2003, p. 68 e 595). Se importasse, a liberdade se veria *determinada* pelo fim a ser atingido, reintrodução de heteronomia naquilo que, na verdade, é uma radical autodeterminação ontológica do ser livre. A situação, por sua vez, intervém nessa autodeterminação como o *coeficiente de adversidade* (ibid., p 596) que a faz ser algo mais que mero devaneio, que faz dessa autodeterminação um processo que se dá por e em meio ao enfrentamento – não sem graves contradições e conflitos – das circunstâncias ou menos opressivas objetivamente da conjuntura histórica.

O mitologismo teatral

Ao contrário de “teses”, isto é, de “idéias preconcebidas”, o que o teatro deve criar e apresentar ao público, diz Sartre, são *mitos*, que, à falta de uma definição mais sistemática, ele aproxima da noção de uma “imagem ampliada”⁴ dos sofrimentos, das preocupações e

⁴ A noção de “imagem”, como se sabe, é de uma importância fundamental para Sartre: tema de alguns de seus primeiros escritos (“A Imaginação”, de 1936 e *O Imaginário*, de 1940), desempenha papel-chave na definição sartriana do objeto artístico com “analogon” que desrealiza, isto é, que nadifica, “põe à distância, o objeto da percepção”. A teoria sartriana da imaginação parte da crítica ao equívoco tradicional de se considerar a imagem como se fosse uma coisa, uma “cópia pálida e infiel dos objetos exteriores”. Ao contrário, e partindo da fenomenologia husserliana, Sartre insistirá em que a imagem não possui nenhum “conteúdo sensível” retirado do mundo exterior, e a imaginação é uma modalidade de conduta intencional da consciência que difere da percepção. Enquanto esta última tende a oferecer “representações parciais e graduais dos objetos”, a imaginação proporciona “representações sintéticas e globais” (cf. Moravia, S., 1985, p. 21s).

inquietações que marcam uma determinada época histórica ou isto que Sartre chama de “situações”. Esta referência, algo oblíqua, à noção de mito aparece em artigo de Sartre chamado “Forjar Mitos”, incluído em sua coletânea *Un Théâtre de Situations* (cf. Sartre, J.-P., 1992, p. 63s). Mas não foi a única vez em que ele tratou do tema. Uma boa compilação destas alusões –feitas, em geral, em entrevistas e artigos de circunstância– é oferecida por Istvan Mészáros entre as páginas 51 e 53 de seu livro *A Obra de Sartre – Busca da Liberdade*. Como mostra Mészáros ali, a conexão entre filosofia e teatro se traduz, para Sartre, numa correlação entre suas respectivas “linguagens”, o *conceito* e o *mito*, enquanto instrumentos de revelação do “eidos da vida cotidiana”, da liberdade ontológica do sujeito em sua situação, isto é, em sua circunscrição objetiva e concreta.

Numa dessas várias declarações registradas por Mészáros, Sartre diz que “gostaria de ter escrito uma peça sobre o mito grego de Alceste⁵, de modo a conseguir condensar, nela, o drama da libertação feminina” (Mészáros, I., 1991, p. 51). O mito, pois, é uma forma de *condensação* que aparentemente toma distância da realidade imediata, mas para melhor apreendê-la. Tal condensação implica por si mesma –parafraçando termos do universo psicanalítico– um certo “deslocamento”, um certo *pôr-à-distância* do universo histórico imediato, mas não como dispositivo de “censura” e ocultação, e sim de revelação – a “apresentação do homem aos homens mediante ações imaginárias”, segundo a fórmula sartriana citada por François Nouldemann (1993, p. 100). Este comentador, aliás, é feliz ao mostrar o quão a dialética de distanciamento – o “recuo crítico” à la Brecht, propiciado pelo

A imaginação não é mera invenção de imagens, implica uma relação com o mundo, qual seja, a de *negação* do real: a imagem de um objeto implica a ausência deste objeto (Nouldemann, F., 1993, p. 100–1). O *afastamento e negação* da realidade positiva são atos constitutivos da atividade imaginativa, o que, como salienta Sergio Moravia, Sartre toma como via de acesso privilegiada à elucidação do ser em geral da consciência, a *liberdade*, fundamento infundado de toda nadificação do mundo dado (Moravia, S., 1985, p. 25). A consciência imaginante “constitui um irreal que nadifica [néantise] o real” (p. 101). E nisso está a condição de possibilidade da constituição do objeto artístico em geral, enquanto *analogon* nadificador do objeto real. Sobre as implicações do estudo fenomenológico do imaginário na identificação da singularidade “eidética” do teatro entre as obras de arte em geral, veja-se Alves, I. S., in: id (et. al.), 2003, p. 98s.

⁵ Uma das filhas de Anaxíbia e de Pélias – a mais bela e piedosa de todas, a única que não participou do assassinato do próprio pai, rei de Iolco–, casou-se com Admeto, o rei de Feras, na Tessália. “Eurípidés diz-nos que a sua união foi modelo de ternura conjugal, a tal ponto que Alceste consentiu em morrer em vez do marido. Porém, quando ela estava já morta, Heracles desceu aos infernos, donde a trouxe mais bela e jovem do que nunca. Conta-se também que Perséfone, sensibilizada pela dedicação de Alceste, a fizera espontaneamente voltar ao mundo dos vivos” (Grimal, P., 2000, p. 18).

fosso entre o mito e a cotidianidade atual – e “identificação” aristotélica (catarse social e emotiva) é traduzida pela própria concepção, pelo diretor Charles Dullin, da montagem original de *As Moscas*, no contraste entre o cenário arcaizante (fator de distanciamento) e um arrebatador “condicionamento sonoro” (ibid., p. 38).

Aquilo com que o teatro pode e deve se preocupar, ao contrário do “realismo” próprio às possibilidades técnicas do cinema, é “a verdade”, não “a realidade”, diz Sartre (apud Mészáros, I., ibid., nota 3). E o filósofo prossegue: “Não creio que o teatro possa ser extraído diretamente de eventos políticos. Por exemplo, eu nunca teria escrito *Os Seqüestrados de Altona* se ela se resumisse a uma simples questão de conflito entre Direita e Esquerda. Para mim, *Altona* está vinculada com toda a evolução da Europa desde 1945, tanto com os campos de concentração soviéticos, quanto com a guerra da Argélia. O teatro deve tomar todos esses problemas e transmutá-los em forma mítica. (...) Estou sempre em busca de mitos; em outras palavras, de temas tão sublimados que sejam reconhecíveis por todo mundo, sem qualquer recurso a detalhes psicológicos insignificantes” (ibid., p. 52, nota 3).

O mito, portanto, é um “tema” cênico dotado de generalidade o bastante para tocar a cada um dos espectadores, para lhes explicitar aos espectadores “a própria vida deles de tal modo que eles a vêem como se olhassem de fora” (apud Mészáros, I., 1991, p. 53); e tem essa capacidade de, como se diz em teoria de comunicação, *recepção* universal porque investido, ele próprio, de uma certa generalidade (ou “singularidade concreta”), enquanto representação, mediante vidas particulares, da condição humana universal, em suas conjunturas históricas e individuais de manifestação. A alusão a motivos lendários tradicionais – a mitologia grega em *As Moscas* e na adaptação de *As Troianas*, ou ao além-vida no inferno, em *Entre Quatro Paredes*– configura assim um tipo específico de exercício daquilo que Sartre considera “o objetivo” precípua ao (seu) teatro: a criação de mitos (Sartre, J.-P., 1992, p. 66).

A vocação “mítica” do teatro se põe desde o início da experiência de Sartre como dramaturgo, em 1940, no campo de prisioneiros de Trier (Sartre fora capturado pelos nazistas quando prestava serviço militar no setor de meteorologia do Exército francês). Durante as festividades de Natal daquele ano, o filósofo escreveu e dirigiu, com seus

companheiros de cativo, um mistério natalino, “Bariona” – o título traz o nome do líder político que foi, na ficção sartriana, o “primeiro discípulo” de Cristo, reanimado pelo nascimento da criança divina para prosseguir a luta pela libertação da Palestina (França) contra os dominadores romanos (alemães):

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

No campo de Trier, recorda, ele se aproveitou de "circunstâncias excepcionais: não acontece todo dia que vosso público seja reunido por um grande interesse comum, uma grande perda ou uma grande esperança. Em regra geral, um público de teatro é composto por elementos muito diversos: um gordo homem de negócios se senta ao lado de um viajante comercial ou de um professor, um homem perto de uma mulher, e cada qual com suas preocupações particulares. Essa situação é, porém, um desafio para o dramaturgo: é-lhe preciso criar seu público, fundir todos os elementos díspares numa só unidade, ao despertar no fundo dos espíritos as coisas sobre as quais todos os homens de uma época e de uma comunidade dadas se preocupam" (Sartre, J.P., *ibid.*, p. 64). Cabe ao teatro, se quiser reconquistar a ressonância (social e política) que tinha outrora e assim “*unificar* o público diverso que o frequenta hoje”, levar aos palcos “situações tão gerais que sejam comuns a todos”, preferencialmente situações–limite. A situação, cuja definição mais geral foi vista acima, consiste numa espécie de horizonte epocal de limites e de possibilidades para a invenção mítica no teatro; eidos da vida cotidiana, o mito dá formas tangíveis à

maneira peculiar como “cada época apreende a condição humana e os enigmas que são propostos à sua liberdade através de situações particulares” (ibid., p. 20).

Cumprir frisar como de máxima importância esta função do teatro mítico e “religioso” preconizado por Sartre: produzir uma espécie de “relição” coletiva (*religare* é uma das possíveis origens etimológicas do termo *religião*), de unificação do que antes estava disperso, ou seja, o público burguês, acostumado, em sua rotina de trabalho e de entretenimento, ao encapsulamento numa falsa idéia de “individualidade” –falsa *ontológica* e *eticamente*, pois distorce a universalidade da condição humana e o imperativo de vivenciar ativamente essa universalidade na forma do engajamento e da solidariedade. *Bariona* foi, como quer François Noudelmann, o “modelo fundador”, a “forma matricial” do projeto teatral sartriano, nas duas décadas seguintes. Ainda que Sartre não lhe tenha autorizado montagens desde então, considerando-a uma experiência amadorística, é nela que se pôs em prática, de modo inaugural, o preceito do teatro como rito de “fusão pelo imaginário”. Graças a uma narrativa conhecida e comum, uma idéia se manifestou sem ser explicitada, intimamente compreendida, vivida pelos espectadores unidos no infortúnio, e reagindo à ameaça pela afirmação da liberdade deles. O mais importante não é a idéia em si, mas o fenômeno coletivo engendrado pela representação dramática” (Noudelmann, F. 1993, p. 15).

De volta à Paris nazificada, Sartre tentará, com *As Moscas* e *Entre Quatro Paredes*, reproduzir este significado radical do fazer teatral e, de novo, o fará como uma celebração coletiva, por assim dizer “trans-subjetiva”, da liberdade em meio a uma situação *objetiva* de negação da liberdade (Ocupação alemã).

Seu teatro, com efeito, toma a liberdade não só como tema, mas também como princípio por assim dizer estruturante, formal. A dramaturgia sartriana, enquanto “teatro de situações”, se aparta, como afirma no texto “Pour un Théâtre de Situations” (1947), do “teatro de caracteres” no qual as personagens são “essências” dadas de antemão, identidades unitárias, fechadas – um duplice cênico do fetiche burguês da “individualidade”–, e não, como prega o existencialismo, liberdades em vias de se fazer, em permanente invenção e transformação de si segundo as escolhas feitas a cada momento. “(...) se é verdade que o homem é livre numa situação dada e que ele se escolhe nesta e por esta situação, então

cumpra mostrar no teatro situações simples e humanas e liberdades que se escolhem nestas situações” (Sartre, J.-P., 1992, p. 20). O “caráter” constituído de uma vez por todas não é senão a esclerose da escolha (ibid.), uma coisificação que tenta burlar o abismo que faz da liberdade um marco do reino humano, em meio a todos os outros seres presos à inércia eterna do Em-si.

Não que com o foco nas “situações” pelas quais a escolha de si se efetua, o teatro sartriano seja de acesso vedado aos “caráteres”, aos grandes personagens individuais, muito pelo contrário. Sábado Magaldi explica que, no teatro de Sartre, “as situações não esmagam o homem a ponto de valer por si próprias, passando os caracteres a plano secundário. Na dialética do caráter construído pela situação e a situação modificada pelo caráter, Sartre acaba criando, também, grandes caracteres” (Magaldi, S., 1999, p. 307). O crítico brasileiro chega a “rebatizar” o projeto sartriano como um “teatro de situação e *ao mesmo tempo* de caracteres” (ibid., destaque nosso). Mas, de todo modo, fica claro que, nesta crítica à idéia tradicional de “caráteres” – cujo maior paradigma entre os séculos XIX e XX seria Ibsen, (Sartre, 1992, p. 70) - o filósofo mobiliza pressupostos cruciais de sua teoria radical da liberdade como definição ontológica do humano e como contraponto a quaisquer determinismos, seja a natureza, o meio social, Deus, as paixões – que não senão liberdades apanhadas por sua própria armadilha” (ibid.) – ou o “inconsciente” (cf. Gonçalves, C. S., 1996).

A polêmica que Sartre deflagra contra esta última categoria – celebrizada nos meios científicos e na cultura em geral do século XX graças à psicanálise – se relaciona com sua recusa ao que chama de “teatro psicológico”, não só o de seu tempo, tão influenciado pelas descobertas e vocabulário de Freud, mas também o de Eurípides, anúncio do “declínio das formas trágicas” (cf. Sartre, J.-P., ibid., p. 19), porque um “conflito de caracteres” tem resultados previsíveis, e a ruína de um homem só tem grandeza se provém de sua própria culpa, isto é, de suas escolhas (ibid.). Para Sartre – e aqui nos aproximamos da questão do trágico, a ser mais bem estudada adiante – a “fatalidade” que se crê encontrar num teatro como o de Ésquilo e Sófocles não é escamoteamento, mas sim o “reverso” dialético da liberdade (ibid.), ou seja, o modo grego, culturalmente relativo, de afirmá-la sob uma situação coagente determinada, algo que é universal (cf. cap. 4 da presente dissertação). Se há “fatalidade” inscrita na condição humana, diz Sartre, é a própria liberdade, já que temos

liberdade para todas as escolhas, só não para não escolher, sendo a própria “não escolha” um escolher; noutras palavras, estamos condenados à liberdade: “(...) não temos nem atrás de nós, nem diante de nós, no domínio luminoso dos valores, justificações ou desculpas. Estamos sós e sem desculpas. É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre porque, uma vez lançado no mundo, é responsável por tudo o que fizer” (Sartre, J.-P., 1978, p. 9).

Daí que o teatro de situações seja também um *teatro da liberdade*, e o que tal teatro “pode mostrar de mais emocionante é um caráter em vias de se fazer, o momento da escolha, da livre escolha que compromete uma moral e toda uma vida. A situação é um apelo: ela nos cerca; ela nos propõe soluções, cabendo a nós decidirmos” (Sartre, J.-P., 1992, *ibid.*, p. 20). Embora uma estrutura ontológica, e como tal uma vivência corriqueira, a liberdade é um tanto embaçada nas pressas e anestésias da vida cotidiana, este cenário típico do que Heidegger chama de inautenticidade, de extravio do ser-no-mundo em meio a correrias e ocupações que lhe obliteram a angústia radical do viver. Neste registro, Sartre defende que o dramaturgo procure construir suas histórias com base em “situações-limite”, nas quais a vida ordinária é posta entre parênteses e a liberdade é defrontada, em seu movimento precípuo de auto-afirmação, pelo risco concreto da morte (*ibid.*).

É nas situações-limite que a “liberdade se descobre em seu mais alto grau, uma vez que aceita se perder para poder se afirmar” (*ibid.*). É nelas, ainda, que a *decisão* alcança máximo grau de “profundidade humana”, envolvendo a totalidade do homem, o que parece ecoar, nesta inclusão da finitude entre os constitutivos por excelência da totalidade humana, a compreensão heideggeriana do homem como *ser-para-a-morte* (*Sein-zum-Tode*), se bem que Sartre tenha admitido, em *O Ser e o Nada*, que este conceito heideggeriano, após tê-lo atraído por muito tempo, precisou ser questionado: ao invés de considerar a consciência da morte como via régia da conquista da individualidade, Sartre colocaria a facticidade da morte como “um limite externo ou um ‘muro’ com que nos podemos deparar em qualquer ocasião, ao perseguirmos nossos objetivos pessoais, mas que nunca podemos projetar pessoal e livremente como um fim a ser atingido” (cf. Olson, R., 1970, p. 231). Em termos mais técnicos, a morte é “uma ‘nadificação’ sempre possível de meus possíveis, que está fora de minhas possibilidades” (Sartre, J.-P., *O Ser e o Nada*, apud Olson, *ibid.*).

Em "Le Style Dramatique" (1944), Sartre especifica que o nível em que se desenrola a ação teatral é mais *moral* que psicológico, no sentido de que "cada ato compreende seus próprios fins e seu sistema de unificação, qualquer pessoa que aja está convencido de ter razão ao fazê-lo (Sartre, J.-P., 1992, p. 30); por conseguinte, nos encontramos no terreno não do fato mas do direito", isto é, da liberdade, que sempre se põe para além de toda facticidade ao interpretá-la subjetivamente, segundo perspectivas necessariamente unilaterais, em choque com outras –o que resulta na dimensão trágica que, veremos logo, permeia o teatro de situações sartriano.

"Forger des Mythes" é texto originário de uma conferência de Sartre em Nova York em 1946. O autor parte da má acolhida da crítica a uma montagem local da "Antígona" de Anouilh. Entre as queixas que se fizeram, sobressaía a de que a personagem principal não tinha, já no texto, o que em jargão teatral se chama de "character", e que não tivesse "vivacidade" nem "verossimilhança" (ibid., p. 57). Essas objeções ensejam, da parte de Sartre, a reiteração das diferenças entre o teatro de caracteres e o teatro de situações –que aqui ele apresenta como uma espécie de denominador comum de uma nova corrente dramática surgida na França entre a Ocupação e o pós-guerra, tendo por representantes nomes como Anouilh, Camus, o próprio Sartre e Simone de Beauvoir.

Seguindo direções diversas, e sem uma vontade pré-determinada de configurar uma "escola" estética, tais autores, segundo Sartre, marcam-se pela abordagem a "problemas muito diferentes daqueles de que nos ocupávamos antes de 1940" (ibid., p. 58), no que se refere a uma tendência vigente no entre-guerras –e que seguia viva nos EUA– de priorizar a análise dos caracteres. "As melhores peças deste período eram estudos psicológicos de um homem covarde, de um mentiroso, de um ambicioso ou de um frustrado; o dramaturgo se esforçava para esclarecer os mecanismos de uma paixão – o amor, habitualmente – ou de analisar um complexo de inferioridade (ibid.).

Não poderia ser mais distinto o interesse de Anouilh ao retomar a lenda de Antígona: "Ela não é mais o mero suporte de uma paixão que deverá se desenvolver segundo as regras aceitas por uma psicologia qualquer. Ela representa uma vontade nua, uma escolha pura e livre, não se pode distinguir nela entre a paixão e a ação" (ibid., p. 58–9). Aparentemente arbitrário ou artificial, para um olhar apegado a identidade pessoais –

dentro ou fora do palco – positivas, rígidas, bem delineadas – seja pelos "tipos" de um Molière ou com as "profundezas" passionais buscadas por um Ibsen ou um Tennessee Williams, o procedimento de Anouilh é paradigmático quanto a uma vertente para a qual “se acontece a um de nós apresentar um caráter sobre a cena, é unicamente com o objetivo de nos desembaraçarmos dele tão bgo” (ibid., p. 60). Se a Antígona de Anouilh pôde parecer abstrata, diz Sartre, é porque, propositalmente, ela é menos “uma jovem princesa grega, formada por certas influências e por certas lembranças horríveis” do que “uma mulher livre sem traços de caráter até quando ela os escolhesse no momento em que afirma sua liberdade diante da morte, a despeito do tirano triunfante” (ibid., p. 59–60). Veremos como esta concepção de personagem influirá na trajetória do Orestes de *As Moscas*.

Sartre a seguir examina outros mal-entendidos, estes mais correntes na França, acerca da proposta desses "jeunes auteurs": refere-se aqui a dois rótulos que se lhes tentam impingir: certo "retorno ao trágico" e o "renascimento do teatro" filosófico. Tal recusa, nos dois casos, não vem porém sem certas nuances e atenuantes:

Primeiramente, não se trata de tentar ressuscitar o *gênero trágico* nos seus moldes tradicionais, pois tal gênero, enquanto produto histórico singular, não é mais viável após seu auge nos séculos XVI e XVIII, o que não impede que os teatrólogos de situações estejam "menos preocupados em inovar do que em voltar a uma tradição", e que esse movimento de retorno apresente importantes afinidades com a tragédia antiga, sobretudo na concepção essencial desta, segundo Hegel: o "conflit de droits", no qual a paixão mesma é afirmação de um direito mais do que mera descarga de um afeto (ibid., p. 61). "O fascismo de Creonte, a obstinação de Antígona, para Sófocles e Anouilh, a loucura de Calígula para Camus, são *ao mesmo tempo* eclosões de sentimentos que têm origem no mais profundo de nós e expressões de uma vontade inquebrantável que são a afirmação de sistemas de valores e de direitos, tais como os direitos dos cidadãos, os direitos da família, a moral individual, o direito de matar, o direito de revelar aos seres humanos sua condição digna de pena, e assim por diante. Não rejeitamos a psicologia, o que seria um absurdo: nós a integramos à vida” (ibid., p. 62).

Nesta última declaração, "psicologia" parece referir-se não tanto à ciência, "a mais abstrata" de todas pois estuda as paixões como "mecanismos" separados de seus

"verdadeiros contextos humanos" (ibid., p. 61)–, mas à matéria viva tomada (e muitas vezes falseada) por esta ciência como objeto: o magma das paixões humanas, saído de um vulcão que não é outro senão a vontade, a qual, por sua vez, é expressão da *liberdade*, grandeza e miséria do homem, "dragão" de cujos dentes, tal como Cadmo, não cessamos de nos valer na sementeira de uma pólis que não é palco para o Bem Comum, mas espaço de luta, de desacordo, de pluralismo, fato que impede a harmonia mas também deslegitima toda pretensa tirania em nome do Bem. Se há alguma "fatalidade" aqui, ela é certamente bem diversa da pressuposta por um Eugene O'Neill quando, para "atualizar" a idéia grega de destino, enceta uma "fusão de Ésquilo com o Dr. Freud" (Magalhães Júnior, R., in: O'Neill, 1970, p. 25), ao refazer –poucos anos antes do próprio Sartre–, a *Oréstia*, em *Mourning Becomes Electra* (1931).

Já na resposta ao segundo rótulo que se costuma aplicar aos "jeunes auteurs", qual seja, o de criadores de um "teatro filosófico", Sartre, como fez na discussão do "retorno ao trágico", recusa de imediato o que a seguir acaba acolhendo, noutros termos ou na parcela de verdade que tais classificações contêm (ibid. p. 58). O teatro de situações não pretende produzir peças filosóficas se se entende por isso "obras deliberadamente concebidas para ilustrar em cena a filosofia de Marx, a de Tomás de Aquino ou o existencialismo" (ibid.). Sartre não obstante é veemente, ao longo de todo o texto, no esforço de explicitar os elos entre as convenções técnicas de sua dramaturgia e suas convicções de ordem filosófica mais ampla. Veja-se, por exemplo, a argumentação do autor acerca da inexistência de uma "natureza humana dada de uma vez por todas" (ibid., p. 59).

Os novos dramaturgos franceses, continua Sartre, "não pensam que os indivíduos pudessem ser presas de uma paixão ou de uma loucura que se explicaria senão por conta da hereditariedade, do meio ou da situação. O que é universal, aos seus olhos, não é uma natureza mas as situações nas quais se encontra o homem, quer dizer, não é a soma de traços psicológicos mas os limites contra os quais os homens lutam em toda parte" (ibid.).

Na alusão crítica à noção de "hereditariedade", Sartre nos permite divisar o que, aparentemente "moderno" –se pensarmos na voga do biologismo– é na verdade uma das mais arcaicas formas de "determinismo" já cunhadas pelo homem, vide a concepção grega

da “maldição” que se irradia de geração em geração, como no caso da própria família de Orestes, ponto que destacamos na Introdução deste trabalho.

Veremos no capítulo seguinte como a própria ontologia sartriana da temporalidade endossa sua posição ética de repulsa a este tipo de “álibi”. Uma repulsa da qual R.–M. Alberès aponta ecos em textos como *O Caminho Real*, de Malraux (combate a "estes que querem submeter sua vida a um modelo, estes cadáveres"), *Os Moedeiros–Falsos*, de Gide ("Vivemos sob sentimentos admitidos"), ou ainda a *Medéia* de Jean Anouilh, em que se diz: "Raça de Abel, raça dos justos, raça dos ricos, como falais tranqüilamente. É bom, é realmente bom ter o céu a seu lado e também a polícia. É bom pensar um dia como seu pai e o pai de seu pai" (apud Albérès, R.–M., *ibid.* p. 63, 78 e 45). E é uma repulsa que se põe já nas palavras contundentes de Antoine Roquentin, um dos primeiros grandes nomes da galeria de (anti–)heróis sartrianos: "São pacíficos, um pouco morosos, pensam no Amanhã, isto é, simplesmente um novo hoje. As cidades dispõem de um só dia que volta sempre igual a cada manhã. Apenas o enfeitam um pouco aos domingos. Os imbecis. Isto me repugna, pensar que vou rever seus rostos grosseiros e tranqüilos" (*A Náusea*, apud Albérès, R.–M., *op. cit.*, p. 80).

Há aqui um possível prelúdio para o tema do “eterno retorno do mesmo”, cuja peculiar caracterização em *As Moscas* é uma das chaves para a elucidação do teor “mítico” da peça.

Um novo trágico

Prosseguindo o esboço do perfil geral do teatro sartriano, devemos salientar que esta atração pelo “mito” se articula à entronização de certa idéia de *trágico*: “O verdadeiro campo de batalha do teatro “é o da tragédia – drama que incorpora um autêntico mito”, disse o autor em entrevista de 1961”. “Buscando a verdade por meio do mito, e pela utilização de formas tão não–realistas quanto a tragédia, o teatro pode fazer frente ao cinema” (apud Mészáros, I., p. 51).

O teatro sartriano, como diz Pierre–Henri Simon, introduz um *novo trágico*, diverso tanto em relação ao trágico grego, “que punha a fatalidade como vontade insuperável dos deuses ou como razão invencível do universo”, quanto em relação ao trágico cristão, que

opunha às paixões uma vontade orientada pelo dever. O que Sartre inaugura, e que confere a seu teatro sua “unidade profunda” para além da diversidade de temas e de intenções ideológicas postas em relevo, é o “trágico do absurdo e da liberdade”, que tem por cenário “um mundo sem razão e sem sinais no qual surge uma consciência autônoma” (Simon, P.–H, 1959, p. 169).

Michel Contat e Michel Rybalka observam, a esse respeito, que o trágico foi o horizonte visado pela incursão teatral de Sartre desde os anos 30, quando se inicia o convívio e trocas intelectuais do filósofo com uma das maiores figuras do teatro francês da época, o ator e diretor Charles Dullin, que viria a dirigir e atuar (como Júpiter) em *As Moscas*. Sartre inclusive se torna professor de história de teatro na escola de arte dramática de Dullin, o que lhe propiciou grande ampliação de sua cultura teatral. "Este curso tratava principalmente da dramaturgia grega e Sartre forjou então, com a leitura da *Estética* de Hegel, sua própria concepção do teatro como representação de um conflito de direitos" (in: Sartre, J.–P., 1992, p. 13–14). A esse aspecto da formação dramaturgica de Sartre, acrescenta–se, como reforço da característica trágica, o fato de que, em todo o corpus de peças legado por ele, *Nekrassov* se distingue como a "única comédia" (Maciel, L. C., 1967, p. 185).

A dimensão trágica da cosmovisão existencialista salta às vistas, também, se atentarmos para as explicações de R.–M. Albérès. Esse comentador, em seu precioso livro *Jean-Paul Sartre* (1953) dá–nos, por assim dizer, um retrato "a quente" do impacto do pensamento existencialista, não, porém, sem o distanciamento e a habilidade necessária para correlacioná–la a certas tendências intelectuais e artísticas naquela primeira metade de século.

O que há de trágico na obra sartriana, segundo Albérès, é um sentido radical da "solidão moral" do homem, análogo ao de autores como Malraux, Giraudoux ou Camus, mas que se diferenciaria do deles por não aludir a nenhuma possibilidade de reconciliação. "O homem [sartriano] está preso em sua consciência humana, sem nenhuma fraternidade com a terra, as paisagens, o Cosmo. (...) Sartre nada descreve além da consciência humana. Se aparecem paisagens fugitivas, é como objeto da consciência, sem que nenhuma ilusão animista empreste-lhes qualquer vida" (Albérès, R.–M., 1958, p. 11–12).

A tragicidade enquanto cosmovisão encaminha Sartre a um projeto teatral que se inscreve no amplo arco abrangido pelo conceito de “tragédia moderna”, do crítico britânico Raymond Williams. Para Williams, há uma tragicidade própria à modernidade, não só nas artes, como na experiência social e na "estrutura de sentimento"⁶ a que elas se atrelam. Individualismo, o embrutecimento das relações, o divórcio ante a natureza, a tirania do dinheiro, a injustiça social, a solidão: são tantos os sintomas de uma *perda de conexões* inscrita no âmago da sociedade capitalista, que não por acaso, para desgosto para desgosto dos puristas, de cujo esnobismo intelectual Williams decididamente não partilha—, o trágico se faz vocábulo vivíssimo na vida cotidiana, muito encontrado nos jornais, na TV, no senso comum. As tradicionais separações entre *tragédia* – enquanto gênero literário determinado, dotado de convenções específicas e historicamente superado – e *drama* – este, mais associado à subjetividade moderna, à representação de conflitos em escala individual, privada, de tipo amoroso, por exemplo—perdem sentido, desta perspectiva.

No capítulo reservado a Sartre e Camus ("Desespero Trágico e Revolta"), Williams reitera sua crítica aos que julgam a tragédia "impossível" no teatro moderno por não verem nenhuma compatibilidade entre este teatro e os pressupostos filosóficos do trágico. Ora, diz ele, "os três novos sistemas de pensamento característicos do nosso tempo – marxismo, freudismo, existencialismo – são todos, nas suas formas mais usuais, trágicos. O homem pode atingir uma vida plena somente após violento conflito; ele é essencialmente coibido. e, na sua realidade dividida, hostil a si mesmo enquanto vive em sociedade; está lacerado

⁶ Esse importante conceito do crítico britânico se refere a "um conteúdo de experiência e de pensamento que, histórico em sua natureza, encontra formalização mais específica nas obras de arte, marcando, por exemplo, a estrutura de peças, romances, filmes. Uma das modalidades de sua presença está em traços recorrentes de época, em convenções de gênero ou em outros dados estilístico-formais que definem o perfil de uma ou de um conjunto de obras" (cf. Williams, R., 2002, p. 36, nota da edição). Embora produzida em condições históricas determinadas, a estrutura de sentimento não se reduz à noção clássica de ideologia. "No geral, está ligada à forma que adquirem as práticas e hábitos sociais e mentais, mas seu terreno mais nítido é o da intrincada relação entre o que é interno e externo a uma obra de arte quando analisada em seu contexto social" (ibid., p. 37). O próprio Williams, em seu *Preface to Film*, esclarece o quão ele se afasta aqui da concepção vulgar da arte com "reflexo" mecânico do panorama sócio-econômico: "Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que, quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para o quê não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimento, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte" (ibid.).

por contradições intoleráveis numa condição em que impera um absurdo essencial" (Williams, R., 2002, p. 245).

Williams releva as diferenças entre Sartre e Camus, agrupando os dois sob a rubrica de um teatro existencialista. E justifica essa opção ao arrolar uma série de pressuposições comuns a esses dois autores, na condição específica de dramaturgos. É que, segundo ele, a figura do "absurdo" mediatiza, nos dois autores, uma essencial articulação entre *a tragédia moderna como pressuposto filosófico e como gênero literário*. Isto, pelo brilho que esses dois autores demonstraram –vimos esse ponto mais de perto, no caso de Sartre– ao trafegar entre a teoria e a ficção, entre o conceito e a imagem, num regime de impregnação recíproca de cada um dos termos destes pares, o que permitia a Camus, por exemplo, decretar com autoridade especial o caráter artificial da "antiga oposição" entre arte e filosofia (Camus, A., 1989, p. 118).

Camus, como nota Williams, declarou não ver em sua própria obra e na de seus contemporâneos a desejável maturação de uma *forma trágica* genuinamente moderna e compatível com um público que já "está cansado dos Atridas, de adaptações da Antigüidade, daquele sentido trágico moderno que, infelizmente, raras vezes está presente em mitos antigos, por mais generosamente recheados de anacronismos que eles sejam. Uma grande forma moderna do trágico tem de nascer e nascerá. De certo não a alcançarei; talvez nenhum de nossos contemporâneos o faça. Mas isso não diminui a nossa obrigação de contribuir para o trabalho de criação de um espaço livre, que é agora necessário, de modo a preparar o terreno para essa moderna forma trágica. É necessário que nos utilizemos de todos os nossos limitados meios para acelerar a sua chegada" (apud Williams, R., 2002, p. 227).

Sartre chega a se penitenciar por ter feito em *As Moscas* uma transposição de um texto clássico, pois o ideal para as peças modernas, segundo ele, seria buscar o mito, sim, mas segundo formas e intrigas próprias à época em que se escreve (Sartre, J.-P., 1992, p. 32), e concorda com Camus também quanto à definição da essência do trágico como, para usar formulação deste último, um embate de forças "igualmente legítimas, igualmente justificadas".

Camus vê aqui, inclusive, a especificidade da tragédia frente ao drama e ao melodrama, nos quais – especialmente se pensarmos no romantismo – só um dos contendores tende a aparecer como legítimo, como o "bom", posto diante da perda, da injustiça ou de outras tantas figurações do "mal" (Camus, A., 1970, p. 301). Ele resume bem esta diferença ao mostrar que, no melodrama, "somente uma pessoa é justa e justificável", enquanto que na tragédia "tudo pode ser justificado, ninguém é justo" (ibid.). Numa autêntica tragédia, pelos critérios de Camus, Antígona está certa, e podemos nos comover com sua sorte, mas ao mesmo tempo Creonte não estará errado, assim como na confrontação entre Prometeu e Zeus, cada uma das partes é ao mesmo tempo justa e injusta (ibid.). O herói nega a ordem que o abate, e a ordem o abate porque é negada, e cada qual afirma sua existência no momento mesmo em que esta existência está sendo posta em questão (ibid., p. 305). Estes critérios, aliás, induzem o autor a apontar Sófocles como o autor trágico mais perfeito da Antigüidade, por ter levado mais longe do que Ésquilo –ainda preso às tradições religiosas– e do que Eurípides –já demasiadamente desvinculado delas– o princípio da tensão e do "equilíbrio" entre forças antagônicas (ibid., p. 304).

Muito interessantes são também as considerações de Camus, nessa mesma palestra "Sobre o Futuro da Tragédia" (1955), acerca das afinidades estruturais dos dois grandes ciclos trágicos do teatro ocidental (o grego, que vai de Ésquilo a Eurípides, e o "renascentista", que, num lapso de anos muito similar ao do primeiro período trágico, vai de Shakespeare a Racine). Segundo o escritor franco-argelino, esse denominador comum consiste na experiência social, cultural, política e religiosa de uma tormentosa "transição de formas de pensamento cósmico impregnadas da noção da divindade e santidade a formas inspiradas por conceitos individualistas e racionalistas" (Camus, A., ibid., p. 297).

Noutras palavras, o trágico se constitui num espaço de tensão e ambivalência – típicos de períodos de transição–, qual seja, o espaço de um *dessacralização* ainda em curso, avançada o suficiente para corroer as antigas balizas religiosas mas não para impor completamente a autonomia do humano em face do divino. Este ponto será muito importante à compreensão da tragicidade profunda que permeia *As Moscas*, seja no embate direto que ali se encena entre o humano (Orestes) e o divino (Júpiter), seja, em um nível ontológico mais geral – do qual as metáforas do herói da liberdade e do deus da opressão dimanam –, pelos dilaceramentos exigidos por uma auto-afirmação da liberdade, portanto

da relatividade, da contingência e do “desespero”, em condições de tensão para com esta outra grande inclinação humana pelo “absoluto”: o *projeto fundamental* que é “tornarmos deuses”. E Pierre-Henri Simon ajuda-nos a precisar em que bases Sartre, em *As Moscas*, coloca tal “transição” e ambivalência trágicas, quando diz que a peça tem por significado mais profundo a rebelião “luciferina” de uma criatura de Deus que, tendo dele recebido a liberdade, não vê para ele outro meio justo e possível do que recusando ao próprio Deus (cf. Simon, P-H., 1959, p. 179).

Camus nos ajuda a mapear o renascimento da questão trágica no teatro francês do século XX ao citar, como pioneiros, Copeau, primeiramente, e em seguida Gide, Giraudoux, Claudel, Montherlant, Martin du Gard; o "teatro da crueldade" de Antonin Artaud –cujo *O Teatro e Seu Duplo* é de 1938–, Appia e Craig também são dignos de nota neste contexto (cf. Camus, A., *ibid.*, p. 300).

O "sentido trágico moderno" que Camus acreditava estar ainda à espera de uma expressão teatral mais plena parece se nuclear no que Raymond Williams sintetiza mediante duas noções-chave: *desespero e revolta*.

De um lado, o desespero, literalmente, como o caso da esperança de sentido, de justiça, de bem, de felicidade num mundo absurdo. Um mundo sem Deus e "sem alma" – no sentido ético da expressão, mas também no que tange à falácia da "imortalidade" espiritual. Um mundo no qual "alguma coisa de inumano" se põe ameaçadoramente à espreita sob as superfícies apaziguadoras de tudo o que parece belo. Um mundo cuja "hostilidade primitiva" subitamente vem à luz do dia, rompidos os cenários mascarados do hábito (Camus, A., 1989, p. 33–4). Para usar a terminologia de Albin Lesky, parece que estamos aqui em presença de um trágico – enquanto contradição dilacerante ou rumo dos acontecimentos presidido pelo Mal absoluto – que, paradoxalmente, é mais radical do que num autor como Ésquilo, pois vai além de conflitos ou situações momentâneas ("dialeticamente", por assim dizer, transcendidas pela crença na justiça e bondade divina), alçando-se ao estatuto de *cosmovisão total e fechada* (cf. Lesky, A., 1976).

Para Camus, o absurdo não é reta de chegada, mas base de um recomeço ético, pela tomada de consciência sobre a tarefa que cabe ao homem de humanizar o inumano, mas isso não pelos tanques e tratores avassaladores da mera administração ou da vã revolução,

mas, sim, pela redescoberta lúcida e amorosa da vida, de um (con)viver doravante despido das ilusões e das complacências de quem antes esperava sentidos unívocos, apodícticos, para as coisas. Daí a força paradoxal de uma expressão como "*sentido trágico*", na qual está embutida uma peculiar tensão entre o *sem-sentido* do mundo e a nomeação – necessariamente "semantizadora" ou seja, criadora de um sentido – com que o homem adentra o absurdo e nesse mesmo átimo começa a poder sair dele. Em um romance como *A Náusea*, de Sartre, nota-se esta mesma ambivalência.

À luz dos subsídios de Williams, podemos vislumbrar o grande peso da noção de violência para a cosmovisão trágica que transparece na obra sartriana em geral (e no seu teatro, em particular). Com efeito, o débito peculiar da filosofia e da "tragicidade" de Sartre para com Hegel tem seu papel neste ponto. Yves Michaud mostra que os diversos sistemas filosóficos, ao longo dos séculos, diferem na maneira como põem a questão da violência segundo os axiomas que elas sustentam acerca do Ser, da natureza das coisas: "Os pensamentos que reconhecem no Ser princípios de contradição ou de negatividade admitem a realidade da violência e vêem nela a manifestação da própria estrutura do Ser. É o que ocorre, exemplarmente, com a filosofia de Hegel" (Michaud, Y., 2001, p. 103).

Michaud faz referência, aqui, ao que Hegel vê como inerente à manifestação progressiva do Ser no mundo, ou seja, à história: "a seriedade, a dor, a paciência, e o trabalho do negativo" (prefácio da *Fenomenologia do Espírito*, apud Michaud, Y., op. cit, p. 103). "O Ser é a vida e a vida não ocorre sem confronto e dilaceramento": fórmula em que Michaud resume um princípio hegeliano (próximo a Heráclito) que reaparecera em neohegelianos como Marx e os frankfurtianos, embora, nestes, cada vez mais descolados da promessa da "reconciliação" absoluta no fim da história.

Também em *O Ser e o Nada*, a "violência" hegeliana aparece numa inflexão semântica bem particular, balizando uma caracterização ("trágica") da intersubjetividade humana, ou do que Sartre chama de *ser Para-Outro*. Criticando as abordagens tradicionais do problema da alteridade, que desembocam, segundo ele, no solipsismo, Sartre diz que é um equívoco pensar a relação eu-tu na chave de uma relação de conhecimento, entre um "sujeito" e um "objeto", o que solapa a subjetividade, portanto a liberdade, próprias ao Outro enquanto consciência outra. Seguindo a trilha de Hegel e Heidegger, Sartre afirmará

que a realidade humana é “para–si–para–outro” (Bornhuem, G., 2003, p. 85). O Outro é um dado imediato de minha consciência. Ou, como explica Paulo Perdigão, “antes mesmo de qualquer encontro com o Outro, eu já tenho de ser consciente dele de algum modo. Isto é: minha relação com a consciência do Outro deve anteceder à primeira aparição mesma do corpo do Outro frente a mim. O Outro deve fazer parte da minha consciência desde o nascimento, como parte constitutiva do meu Ser. Há uma predisposição ontológica do Para–si para reconhecer o Outro como sujeito. Assim, o Outro, primeiramente, existe para mim como estrutura do Para–si que sou” (Perdigão, P., 1995, p. 138). Mas isso não implica algum tipo de “harmonia pré–estabelecida”, o Outro não é uma metade que me completará num todo coeso, como no mito platônico das metades cindidas do Andrógino original. A existência do Outro é antes, para continuarmos no reino das metáforas míticas, o que Sartre chama, em *O Ser e o Nada*, de minha “queda original” (apud Noudelmann, F., 1993, p. 82–3); descobrir o Outro é um abalo e uma revelação de mim mesmo como “objeto” aprisionado por um olhar externo devorador: “Quando sou visto, tenho, de repente, consciência de mim enquanto escapo a mim mesmo, não enquanto sou o fundamento de meu próprio nada, mas enquanto tenho o meu fundamento fora de mim. Só sou para mim como pura devolução do outro” (Sartre, J.-P., *O Ser e o Nada*, apud Bornheim, G., 2003, p. 86).

Dá–se então uma “hemorragia interna”, pela qual a consciência sente que deixa de ser presença a si e se reduz a um objeto – o que suscita o sentimento da *vergonha*. “Ora, a vergonha é vergonha de si, ela é reconhecimento de que eu realmente sou esse objeto que o outro olha e julga. Só posso ter vergonha de minha liberdade enquanto ela me escapa para tornar-se objeto *dado*”, diz Sartre em *O Ser e o Nada* (apud Bornheim, G., *ibid.*, p. 87).

A tragicidade, enquanto conflito de direitos inconciliável, tem, pois, como raiz ontológica esta tensão decorrente de a alteridade ser tão constitutiva para mim quanto expropriativa de mim. “Pelo olhar eu sou, pois, roubado a mim mesmo, e sou roubado enquanto inserido em um mundo. Eu e meu mundo se esvaem para o outro numa fuga sem termo –a própria fuga se perde no exterior” (Bornheim, G., *ibid.*, p. 87).

Antes mesmo que degenerem em violências propriamente físicas, o Outro – como exemplarmente desvelado pela peça *Entre Quatro Paredes* (*Huis Clos*, 1944) – me oprime

simplesmente por ser “um outro eu que não eu, um sujeito que me reduz ao estado de objeto” (Simon, P-H., 1959, p. 170); pelo próprio fato de ser um outro eu que não eu mesmo, o Outro “me objetiva e me nadifica; adversário nas crises da história, ele me tortura e me anula; rei ou chefe na ordem estabelecida [caso de *As Moscas*, veremos] ele me encarcera e me sujeita. O outro é sempre obstáculo à minha liberdade, portanto ameaça à minha integridade de pessoa, ofensa ao meu ser. Quanto mais deveria desconfiar se o outro é o Outro, isto é, Deus! Diante de um Ser perfeito, e do qual minha existência imperfeita seria fatalmente dependente, a que porção de autonomia poderia eu pretender? Se ele é o Todo-Poderoso, poderia eu ser total liberdade? E que se tornaria a intimidade de minha consciência se suponho um olhar que me penetra até o fundo, agarrando até o mais fugitivo de meus sentimentos, antecipando o menor de meus atos? (...) se Deus existe, o homem não existe”, e vice-versa (ibid., p. 178-9). Simon acrescenta que o Outro “é frequentemente meu adversário e, no mundo trágico de Sartre, que se inspira nas circunstâncias de uma história violenta e cruel, um adversário armado, ameaçador e impiedoso. Este teatro, nascido no clima da França ocupada e da Resistência, respira a guerra, o assassinato, a própria tortura, todas as injúrias feitas à alma e ao corpo do indivíduo em nome das causas históricas que esmagam o interesse de sua vida e de sua felicidade: nação, partido, revolução” (ibid., p. 173). Simon esboça, recorrendo a *As Moscas*, *Entre Quatro Paredes*, *As Mãos Sujas* e *O Diabo e o Bom Deus*, um breve catálogo de ardis ilustrativos de como, no universo teatral de Sartre, a alteridade quase sempre é sinônimo de alienação (ibid.).

Mas sinônimo também de “morte”. E isso não só explicitamente, como em *Mortos sem Sepultura* – peça em que, ao flagrar os torturadores no exercício de suas atribuições, Sartre leva ao paroxismo sua denúncia do “retorno do homem contemporâneo ao bárbaro” (ibid. p. 175), mas no próprio alegorismo de *Entre Quatro Paredes*: o Inferno, o além-vida, a “morte em vida” que é a impossibilidade de fazer novas escolhas e assim modificar a imagem coagulada de si que o homem vê espelhada no julgamento ou no “olhar” alheios. “Pelo olhar, vivo a solidificação e alienação de minhas possibilidades. Se, como vimos, sou minhas possibilidades, não posso deixar de sê-las; mas, através do olhar do outro, elas são alienadas. Por isso [citação de Sartre], ‘o outro, como olhar, é apenas isto: minha transcendência transcendida’. O Outro se resume em ser a morte escondida de minhas

possibilidades, e uma morte da qual me envergonho porque a vivo” (Borheim, G., 2003, *ibid.*, p. 87–88).

“A morte”, como acrescenta Paulo Perdigão na direção que apontamos – a de uma certa homologia entre as experiências da alteridade e da morte–, “representa a vitória do ponto de vista do Outro sobre mim. Nossa subjetividade exterioriza-se, torna-se pura ‘objetividade’ para o Outro. Estar morto é ser uma presa dos outros. Uma vida morta é uma vida da qual o Outro se faz guardião” (Perdigão, P., 1995, p. 100). Este aspecto será muito importante à interpretação político-ontológica que Sartre dará, como veremos no Capítulo II, ao evento da Ocupação alemã de Paris, cenário histórico de *As Moscas* (bem como de *Entre Quatro Paredes*).

É verdade que, ainda em vida, posso escolher perpetuar o momento de “morte” que é a sujeição reificante ao Olhar do outro, ou invertê-la, fazendo do outro uma transcendência transcendida; o outro é então reduzido a um objeto, porém sempre um “instrumento explosivo”, na expressão de *O Ser e o Nada* (apud Bornheim, G., 2003, p. 92), pois pode sempre reagir, voltar a me olhar e se impor novamente. Porém, não importa se sou eu ou o outro o pólo que “domina” a situação, o fato é que a coexistência parece inerentemente conflitual, a “comunicação” se desmascara como esforço recíproco de *petrificação*, como no mito grego da Medusa, mencionado, a esse propósito, em *O Ser e o Nada*. Por isso, Sartre, se tanto elogia Hegel por ter mostrado a importância da luta por reconhecimento na própria fundação da identidade de si, critica o “otimismo ontológico” com que o filósofo alemão pensa essa dinâmica: a conflitividade entre senhor e escravo, diz Sartre, é algo permanente, e não um fenômeno meramente “histórico”, uma etapa provisória na evolução do Espírito (*ibid.*, p. 92). Ao afirmar, em *O Ser e o Nada*, o conflito como sentido “original, exclusivo e único” do Para-Outro, Sartre também se desvencilha da perspectiva heideggeriana do *mit-sein* (do “ser-com”), também ela, a seu ver, eufemística, se se quer apreender em toda sua gravidade uma experiência humana lapidarmente sintetizada na fórmula “o inferno são os outros”, de *Entre Quatro Paredes*.

Uma constatação que, mostra Peter Szondi, é a senha para localizarmos o teatro existencialista –e sua peculiar tragicidade– no bojo do processo mais amplo de “crise do drama moderno”. Crítico teatral de orientação benjaminiana, Szondi faz em sua *Teoria do*

Drama Moderno (1965) o que, na apresentação da edição brasileira, José Antônio Pasta Júnior chama de uma história da "emersão progressiva do elemento épico" no teatro. Em certo sentido, portanto, Szondi dá a Brecht o mesmo papel de fio condutor que Raymond Williams, para quem o autor de *Mãe Coragem*, embora em certo sentido *recuse* o trágico, representava o apogeu da consciência crítica, no teatro, acerca desta *tragédia das tragédias*, desta *máxima separação* – a dos homens entre si, e de cada qual em relação a seu anseio fundamental de liberdade e de felicidade – e *máximo anseio e possibilidade de reconciliação*, que é o modo de viver sob o capitalismo e sua possível transformação revolucionária.

É de grande importância o que o Szondi ensina sobre a corrosão, na virada para o século XX, do que ele entende por *drama moderno*, nascido na Renascença (excluindo-se Shakespeare) e calcado no dialogismo das personagens ou no que o autor chama de "decisões de indivíduos [no registro burguês desta palavra] em relação recíproca".

Não é por mero capricho de alguns autores ou encenadores que este tipo de teatro entre em colapso desde meados do século XIX, marcando a ascensão do problema, hoje quase um lugar-comum na crítica teatral jornalística, da "incomunicabilidade". Szondi mostra que tal crise traz implícitas as marcas da mão invisível de uma grave crise civilizatória, dizendo mais especificamente, a emergência de uma nova ordem de coisas que não é senão a desordem do que, com Adorno, poder-se-ia chamar de uma "vida danificada" pela cultura de massas e pela transição do capitalismo liberal ao monopolista. Tal processo, nos palcos, culminaria na radical contestação brechtiana do drama burguês, mas admitiu gradações e tentativas de "salvamentos", entre elas, justamente, o teatro existencialista de Sartre (Szondi, P., 2001, p. 113 ss.).

Tomando *Entre Quatro Paredes* como paradigma, Szondi inscreve Sartre entre os dramaturgos do "confinamento", isto é, autores que fizeram da concentração, do estreitamento, a um só tempo forma e conteúdo, em tramas cujas situações "danificam" os padrões usuais de convívio humano – movimento que, se, de um lado, questiona os pilares do drama moderno, por outro o "salva" em termos "sui generis".

Isso porque o fim do dialogismo aponta para uma situação de isolamento, de monólogo, que tais dramaturgos impedem todavia de se consumir, pois o confinamento,

sendo experiência *comum* a umas poucas pessoas, basta para que nenhuma delas alcance a solidão que talvez almejassem. É curioso que, nesse contexto, Szondi fale também em violência, só que para descrever um fator de fundação, e não de interrupção ou estorvamento, do convívio: atados mutuamente, os confinados estabelecem, malgrado eles próprios, uma *segunda dialética*, pela qual o discurso de um não pode deixar de afetar o dos outros: "O confinamento que se opera aqui nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo" (Szondi, P., *ibid.*, p. 114).

É muito importante atentar para o resgate por Szondi de um comentário do ensaísta Rudolf Kassner acerca dos personagens cunhados por Hebbel, expoente da chamada "tragédia burguesa": "Na realidade, assemelham-se a homens que por muito tempo estiveram na solidão e em silêncio, e, de repente, vêm-se forçados a falar. (...) É possível dizer que esses homens são dialéticos natos. Mas o são somente na superfície, contra sua vontade; no fundo e antes de tudo sentimos em todos o homem que estava a sós consigo mesmo, sem falar, o homem que também poderia assistir ao espetáculo em que o poeta o coloca" (apud Szondi, P, *ibid.*, p. 116).

Szondi dá como exemplos clássicos dessa dramática do confinamento *A Dança da Morte*, de Strindberg, e *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, cuja personagem Adela, a certa altura, desabafa: "Eu gostaria de ser invisível e atravessar a sala sem que me pergunteis para onde vou" (apud Szondi, *op. cit.*, p. 115). Assim também, em *Entre Quatro Paredes*, Garcin declara: "Compreendo bem que minha presença vos importuna. E, pessoalmente, eu preferiria permanecer só: é preciso que eu ponha minha vida em ordem e tenho necessidade de me recolher. Mas estou certo de que poderemos nos acomodar um ao outro: eu não falo, quase não me movo e faço pouco barulho" (Sartre, J.-P., 2003, p. 25).

Segundo este crítico, dificilmente, na história do teatro, esta vontade de ser imperceptível poderia antes aparecer com tamanha ênfase; e dificilmente ela poderia ser mais dolorosamente frustrada, o que, como ele mostra, tem em Sartre uma fundamentação

teórica sólida, uma das razões, aliás, para sua força e o poder de convencimento que exerce sobre o espectador/leitor. Esta fundamentação diz respeito a uma filosofia que, como vimos, define a realidade humana como Para–Si, mas também como Para–Outro: a alteridade é uma ameaça, mas uma dimensão constitutiva.

Nesta ambivalência, inscrita na própria forma teatral moderna, entre disjunção e conjunção, entre recuo solipsista e fatalidade do diálogo, talvez possamos pressentir sob nova luz as *articulações entre teatro e engajamento* no pensamento de Sartre. Como acentuado por Sousa–Aguiar, o teatro tem natural proeminência numa concepção de arte engajada –de arte inserida criticamente nos dilemas concretos de sua época, e defensora dos ideais da justiça e da liberdade– como a de Sartre, já que, no espetáculo, a “coletividade sobre a qual o autor deseja influir é atingida por meios mais diretos; ela tende a identificar–se com os atores, quer vivem em cena os seus problemas, e pode ser levada assim à busca de soluções. Parece–nos realmente muito justo que Collete Audry [em *Connaissance de Sartre*, Cahiers Madeleine Renaud –Jean Louis Barrault, número 13, Paris, 1955, Julliard] considere a concepção sartriana de teatro equivalente à dos gregos do século V e à os cristãos da Idade Média” (Sousa Aguiar, M. A., in: Mortara, M. (org.), 1970, p. 102).

Mas o que os argumentos de Szondi inspiram é também o argumento de que o um teatro existencialista e engajado se afigura como flagrante da solidão abissal do indivíduo moderno e esboço de resgate da experiência fusional, comunitária, tão habitual aos homens de outras eras; daí, talvez a impressão paradoxal das referências de Sartre ao valor “religioso” do teatro – elas nos oferecem relances de uma certa *autenticidade trans–subjetiva* que, indo além das coações trágicas da alteridade alienante (que nos induzem aos ardis da má–fé ou inautenticidade cotidiana), caminha no sentido de fazer a vivência do *ser–com*, do *nós*, ganhar o que segundo Gerd Borheim ainda não tem na ótica de *O Ser e o Nada*: o status de “estrutura ontológica sui generis da realidade humana”, mais do que mera extensão e derivação do “para–outro” imanente a cada consciência particular; se no plano rigorosamente filosófico “o ser–para–outro precede e fundamenta o ser–com–outro” (Bornheim, G., 2003, p. 108), e por isso faz da luta por reconhecimento a cisão primária sob os laços interpessoais, o teatro, como protótipo do engajamento e da inserção ativa na História, pode ser rito de metamorfose que alça os homens cindidos a instantes, ainda que efêmeros, de celebração da universalidade humana sob e sobre os confinamentos no

particular. O conceito mediatizador dessa passagem pode ser o de *Nós–objeto*, que veremos melhor no capítulo seguinte, mas que, cumpre anotar desde já, parece investido da ambivalência necessária para comportar, de um lado, a gênese alienante, e, de outro, a possibilidade de uma auto-subversão libertária que, no limite, poderiam fazer da intersubjetividade uma experiência ética e ontológica de libertação pessoal e coletiva, e não de mero sufocamento de uma liberdade entendida como atributo solipsista.

CAPÍTULO II

A FRANÇA OCUPADA: 'QUEDA DO PARAÍSO'

“Nós nos encontramos nesta horrenda situação de que a sorte da França deixou de depender dos franceses” Marc Bloch

(apud Rousso, H, 1992, p. 13)

“Que todos os franceses se agrupem em torno do novo governo que eu presido durante essas duras provações e façam calar sua angústia para não escutar senão sua fé no destino da Pátria”

(Marechal Pétain, discurso transmitido pela Radio Vichy a 17 junho de 1940)

Vimos no Capítulo I, ao discorrermos sobre o “teatro de situações” – conceito pelo qual Sartre define sua proposta dramatúrgica –, insinuar-se, como baliza estética fundamental, uma estreita conjugação entre mito e história. É um teatro histórico em seu compromisso com as questões de seu próprio tempo, e é mítico na abordagem que dá a estas questões. Pois o “mito” se afigura a Sartre não como um refúgio em qualquer universalismo abstrato, muito menos uma mera fantasia para entretenimento literário; é antes um recurso de revelação, com os meios próprios à linguagem cênica, do “eidos da vida cotidiana” que vige na sua contemporaneidade; é igualmente instrumento eficaz para,

na dialética entre distanciamento e identificação ritualística, promover a unificação dos espectadores. No contexto específico de *As Moscas*, o apelo a um mito pré-estabelecido pela tradição –a lenda grega dos Atridas ou Tantálidas–, se explicava também como maneira de camuflar um chamamento pró-Resistência que dificilmente passaria, se explícito, pelas malhas da censura do regime de Vichy.

É preciso frisar, porém, que não é num vácuo que Sartre “decidiu” que essas noções de história e de mito, e a imbricação de ambas, deveriam ter tanta importância para a sua prática teatral. Esses dois termos se investiam, naquela época, de uma significação e premência que dificilmente passariam despercebidas por quem quer que estivesse interessado em pensar os rumos da humanidade. Do ponto de vista da estrutura geral de nossa investigação, nosso mapeamento do contexto do mitologismo de *As Moscas* se desloca agora do nível “cênico” para o político, sempre se ressaltando que tal distinção tem cunho sobretudo didático, tratando-se, na prática, de facetas integradas e indissociáveis de nossa questão.

Os anos 30 e 40 se marcam por uma forte tendência de remitologização. Basta lembramos o protesto desesperado –conjugado à reflexão filosófico-histórica de amplíssimo alcance– de Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*, ou mesmo um ensaio como *O Mito do Estado*, de Ernst Cassirer, para constatarmos o quão as graves crises políticas, econômicas e culturais do período entre-guerras catalisaram o ressurgimento do “poder do pensamento mítico”, cada vez mais preponderante sobre as categorias racionais, na esfera das mentalidades, das ideologias e das instituições políticas (cf. Cassirer, E., 2003). Não é o caso, aqui, de entrarmos em maiores detalhes quanto a essas diferentes linhas de interpretação e posicionamento pessoal acerca do mito. O que nos importa reter é que seu testemunho “a quente”–*Dialética do Esclarecimento* é escrita em 1944, *O Mito do Estado* é concluído em 1945– nos dá uma medida do papel do mito na verdadeira crise civilizacional, ou seja, no risco de corrosão das estruturas sociais e culturais edificadas desde o Iluminismo, subjacente às tempestades que fecundaram o horror nazi-fascista dos anos 30 e 40.

Ora, a França, farol cujas “Luzes” da Razão revolucionária anunciaram, no século XVIII, o advento da modernidade, não passa incólume ao revival do que Cassirer, fiel à

tradição ilustrada, designa de a “escuridão mítica” de meados do século XX. Escuridão que toma de assalto o Estado nacional em junho de 1940, após a Ocupação alemã, o fim da Terceira República e o advento do regime colaboracionista de Vichy, tendo o Marechal Pétain à frente.

Como o próprio Sartre assinalou, o Estado vichysta, embora, em grande medida, seja um satélite dos interesses econômicos e da política totalitária e anti-semita de Hitler, tem um significado interno que vai além dessa passividade e subalternidade; no âmbito da cultura política francesa, ele representa uma revanche de setores que se sentiam marginalizados desde a Revolução de 1789, portanto, setores postos à sombra desde a aurora da democracia republicana (cf. Sartre, J.-P., 1949, p. 48).

A direita francesa anti-semita encontra surpreendente possibilidade de acomodação a um quadro de sujeição aos alemães; considera tal submissão, por humilhante que fosse para seu narcisismo xenóforo, uma espécie de mal necessário para a “purificação” de um país que tais setores consideravam corroído pelo perigo vermelho e pelo “complô judaico”, consubstanciados na efêmera experiência do Front Populaire (aliança de socialistas e comunistas que assume o poder em 1936). Henry Rousso (1992, 16s) mostra que, já na luta contra a Front, a direita francesa, sustentada por boa parte das elites econômicas (“ressentidas” com a orientação de esquerda daquele regime), começa a deixar de lado a tradicional germanofobia, pois via no nazismo talvez a única resposta eficaz ao “perigo vermelho”. Parecem estar aí as raízes da bizarra síntese de afã nacionalista – calcada no culto à personalidade do marechal Pétain, herói da Primeira Guerra Mundial – e completa subordinação política e econômica aos interesses de Hitler, marca da era Vichy.

Um dos aliados mais importantes do novo regime é a hierarquia da Igreja Católica. Jacques Duquesne, no livro *Les Catholiques Français sous l’Occupation*, destaca – num capítulo sugestivamente intitulado “A França Arrependida” – vários pontos de afinidade do governo de Pétain com a cúpula hierárquica e certa mentalidade católicas. Um reflexo dessa aliança, mostra Duquesne, foram os festejos do 14 de julho em 1940, os quais, tradicionalmente laicos –a Revolução, afinal, fora o marco da secularização do Estado francês–, agora envolvem a celebração de uma missa na Igreja São Luís de Vichy, reunindo Pétain, o primeiro escalão do governo e o corpo diplomático (Duquesne, J., 1968, p. 15).

O autor sugere que Pétain, na verdade, não era pessoalmente um católico fervoroso, mas um adepto das idéias direitistas da Action Française de Charles Maurras. Este autor preconizava ao estadista que usasse a religião como dispositivo de conservação da ordem pública. Para a Action Française, movimento que começa a atuar na virada do século XX, a "razão de Estado" é o valor supremo, e deveria haver um poder central forte, nas mãos de um rei hereditário acima de partidos e classes. Também o individualismo, "peste" disseminada pela Revolução de 1789, devia ser erradicada pela absorção dos interesses privados aos da "comunidade".

São características, nesse sentido, as palavras do Marechal Pétain à "juventude francesa", a 29/12/1940: "Vós pagais por culpas que não são as vossas; é uma dura lei que é preciso compreender e aceitar, ao invés de a sofrer ou de se revoltar contra ela. Nós queremos reconstruir, e o preâmbulo necessário a toda reconstrução é eliminar o individualismo destrutivo" (apud Céré, R., & Rousseau, C., 1945, p. 427–8). Nessa mesma direção acrescenta François Noudelmann: "Os valores exaltados pela Revolução nacional, como a disciplina, o trabalho no campo, a juventude, a família, a tradição, supunham uma redenção das antigas culpas. É contra o individualismo e a democracia, contra o dinheiro e a indústria que Vichy elabora uma nova ordem moral. A difusão desses valores portanto apoiou-se numa vasta empresa de culpabilização. Se a França fora batida, a culpa cabia aos regimes anteriores, ao parlamentarismo e às idéias laxistas de antes da guerra. Fazendo alusão à Frente Popular, Pétain pedia que os franceses pagassem pelas suas culpas" (Noudelmann, F., 1993, p. 20).

Ao invés da luta pela libertação no aqui-agora, Vichy instaura e encena um obsessivo processo expiatório. Antigos dignitários da Terceira República, como Léon Blum e Édouard Daladier, são levados, em 1942, para depor em um "conselho de justiça política" em Riom. Cumpria identificar e expurgar da pátria "traidores" culpados pela Queda – termo que, em nossa língua, abriga sugestiva ambigüidade, ao poder abranger a derrota política da França e o seu arquétipo mítico "cristão", ou seja, a queda do Paraíso.

Este "culto ao arrependimento, ao sofrimento e à morte" (Rousso, H., 1992, p. 55).se articula com a maciça propaganda de massas em torno da figura de Pétain, que se

valia da imagem de herói da Primeira Guerra para se legitimar agora como um "salvador da pátria" e artífice da redenção.

O catolicismo era, conforme se lê no manifesto "Os Princípios da Comunidade" –no qual Pétain, já à frente do governo, resume seu ideário político–, um dos pilares do imaginário da "identidade nacional" em vias de ser resgatada: "A escola", diz o princípio 12 desse documento, "é o prolongamento da família. Ela deve fazer compreender às crianças benefícios da ordem humana que a enquadra e a sustenta. Ela deve torná-las sensíveis à beleza, à grandeza, à continuidade da pátria. Ela deve ensinar-lhes o respeito pelas crenças morais e religiosas, em particular aquelas que a França professa desde as origens da sua existência nacional" (apud Duquesne, J. *ibid.*, p. 17). Antes de publicá-lo, Pétain submete o texto à apreciação do papa Pio XII, a quem destinaria sua dedicatória no volume *Paroles aux Français*. O Vaticano voltaria a ser previamente informado e consultado acerca de medidas de perseguição aos judeus tomadas em outubro de 1940 (*ibid.*).

Temos assim, entre os vários elementos “restauracionistas” promovidos por Vichy, a reaparição de um dispositivo que –veremos melhor esse ponto ao revisitar as idéias de Mircea Eliade, mais adiante– é crucial ao pensamento mítico universal: o retorno às “Origens”, o restabelecimento Idade de Ouro em que os deuses e heróis instituíram o mundo tal como ele é, mas não como ele está na cotidianidade profana, pois o tempo linear –o tempo da história puramente humana– é tido como processo de degradação e decadência (cf. Eliade, M., 1992). As máculas a serem “redimidas” permitiram um avanço que seria também um resgate da pureza e grandeza originárias da Pátria.

As Moscas seria dificilmente inteligível se abstraída das muitas alusões específicas que faz a estas circunstâncias. É por isso que dedicaremos este capítulo à breve caracterização do que foi o período da Ocupação e da Resistência que se soergue contra ela, mas isso, sobretudo na parte final do capítulo, enquanto uma “história refletida”, um acontecimento histórico filtrado e relido pelas lentes subjetivas (pessoal e filosoficamente) de Sartre.

Engajamento e "seriedade"

A França ocupada e seu cenário de opressões e de mistificações, é a “situação” na qual os franceses de inícios dos anos 40 estavam enredados. Noutras palavras, é o contexto de condicionamentos e de coações sob as quais a liberdade inerente à condição humana se punha em jogo, chamada a possibilidades antagônicas de expressão concreta, seja pela cumplicidade ou pela oposição ao *status quo*.

Esse embate entre liberdade e opressão é o sentido mais radical das denúncias e da exortação em prol da resistência feitas por Sartre em *As Moscas*. Para um leitor dos dias de hoje, seria deveras cristalino o quanto um tal apelo libertário, portanto subversivo, sobeja a esta peça. É o que Bernard-Henri Lévy assinala, ao descrever-lhe a trama nos seguintes termos:

"Um homem (Orestes) que volta a sua terra para vingar o assassinato do pai e livrar a cidade de um casal de celerados (Egisto-Clitemnestra): reconhecia-se, sem dificuldade, a dupla figura do ocupante e da traidora colaboracionista. Uma cidade (Argos), que vai 'viver sob a bota' enquanto não renunciar à ideologia do pecado e do arrependimento, imposta pelo casal maldito: alusão transparente ao discurso dolorista de Vichy, à sua religião do remorso, à atmosfera de penitência nauseabunda que tal discurso fazia pesar sobre a França. A aliança dos dois poderes, temporal e religioso, que constituem, juntos, o que o personagem de Júpiter (que sabemos [...] ter sido representado por [Charles] Dullin [um dos maiores homens de teatro da França da época, e que também dirigiu a peça], segundo indicações do autor, usando uma casula de padre católico) chama, textualmente, de uma 'ordem moral': poder-se-ia ser mais claro? Orestes, indo 'até o fim de sua liberdade', assumindo 'a totalidade de seu gesto': como não pensar no debate que se dava, naquele momento, em Paris, em torno da questão do 'terrorista' correndo o risco de desencadear, com seu ato, represálias alemãs?" (Lévy, B.-H., 2001, p. 317).

No entanto, as interrogações que o comentador levanta, na passagem aqui destacada, sugerem que ele está em luta com outras possíveis leituras. E, de fato, Lévy está, no trecho em questão, se debatendo contra as suspeitas segundo as quais o autor de *As*

Moscas estaria então muito longe de qualquer preocupação em contestar um regime do qual, por sinal, recebia um tratamento nada desconfortável.

Ingrid Galster, em artigo em *Les Temps Modernes*, reproduz mais ou menos nos seguintes termos uma caricatura sinistra, em voga em setores acadêmicos e na mídia francesa desde os anos 70 (por contraste com a reputação "heróica" do Sartre da Liberação): Sartre, longe do "dramaturgo incontestável da Resistência" que se imaginou, teria sido, sim, um "arrivista" que não se interessou, durante a Ocupação, senão em fazer carreira e pavimentar o caminho de amigos atores aspirantes ao sucesso. Para tanto, não teria hesitado, por exemplo, em submeter a peça à censura alemã e deixá-la ser montada em "um teatro cujo nome judeu havia sido suprimido por um regime que praticava o Holocausto" (Galster, I., 1990, p. 844s). O propalado "engajamento" abraçado por Sartre mais tarde – quando os alemães já estavam longe – poderia, nessa perspectiva, consistir meramente numa "invenção" e "compensação retrospectiva" para atos que ele nunca realizou (ibid.). Vejamos melhor em que argumentos esse tipo de caricatura tenta se apoiar.

A própria autorização oficial à encenação de *As Moscas* –permissão que se repetiria, no ano seguinte, para *Entre Quatro Paredes*– era já uma diferença de tratamento muito significativa em relação, por exemplo, a Cocteau, cuja peça *Parents Terribles* é vetada porque "imoral" (Nouldelmann, 1993, p. 17).

Os primeiros passos de Sartre como dramaturgo são assim sancionados por um regime que não era avesso ao teatro em geral, apenas àquele tipo de proposta que fosse inconveniente à "revolução nacional" promovida por Pétain ⁷.

Um segundo motivo para as acusações contra Sartre, diz Lévy, fazendo eco ao que Galster também destacou na citação acima, ligam-se ao fato de que o espaço que abrigou *As Moscas* foi um símbolo da Ocupação: o Théâtre de la Cité, ex-teatro Sarah Bernhardt,

⁷ O teatro esteve entre os principais investimentos do regime na área cultural: "(...) o período da Ocupação foi particularmente rico em eventos teatrais. Em conformidade com seu ideal de um retorno à terra e às virtudes do campo, o regime de Vichy subvencionava largamente os espetáculos pastorais ou as festas que exaltavam o folclore regional" (Nouldelmann, F., 1992, p. 17). A estréia de *As Moscas*, aliás, marcaria, assim como *La Reine Morte*, de Montherlant, o advento, em plena Ocupação, de uma nova e promissora geração de dramaturgos franceses (cf. Rousso, H., 1992, p. 77–8).

assim rebatizado porque a célebre atriz era judia, e por se tratar de um dos 44 espaços cênicos da Paris invadida julgados pelo serviço de propaganda nazista como dignos de serem "ocupados" por grupos alemães em excursão.

Além disso, Charles Dullin, que à época comandava o Théâtre de la Cité – e que Sartre procurou para dirigir *As Moscas* após Jean-Louis Barrault ter voltado atrás na decisão de ser ele o diretor do espetáculo (cf. Galster, I., 1990, p. 847) –, se submeteu a todas as formalidades que a censura alemã impunha para a realização de eventos culturais na época, como enviar aos censores o texto para avaliação e a relação de atores e técnicos, assinar documento em que jurava não haver judeus entre eles e em que se disponibilizava para "ajustes" que fossem considerados necessários. A estréia da peça – em dois de junho de 1943 – é inclusive anunciada por Dullin em artigo em "La Gerbe", e por Sartre em entrevista à "Comoedia" – ambos veículos da imprensa colaboracionista (cf. Noudelmann, F., 1993, p. 19).

Com menor confiabilidade histórica, mas possível, é o relato de que Sartre esteve entre os convivas da festa havida na noite de estréia, no saguão do teatro, em que se incluíram os homens da censura alemã; no cenário hipotético descrito (mas não muito crido) por Lévy, "um Sartre muito alegre, descontraído, ocupado em representar, não, como Cocteau, o gênio diante da sociedade mundana, mas o simpático diante dos alemães..." (Lévy, B.-H., 2000, p. 316).

A esse bom trânsito junto ao establishment da era Vichy, poderíamos também acrescentar a viabilidade de uma leitura –mais ao gosto dos ocupantes– "nietzchiana" do texto, que enfatize o que este tem de crítica dos fundamentos da moral judaico-cristã (cf. Noudelmann, F. 1993, p. 24–5); não faltaria muito para, no mínimo, apormos um grande ponto de interrogação à afirmação de que *As Moscas* são um manifesto teatral em prol da resistência aos alemães.

Que não se trata mesmo de um "panfleto", no que esse tipo de texto poderia remeter a maniqueísmos e simplismos, é algo que parece evidente a uma leitura ainda que rápida da peça. Mas a complexidade de *As Moscas* não significa subserviência ao colaboracionismo. Esse tipo de "calúnia", lembra Lévy, encontra-se já em boatos – sobretudo da parte da esquerda comunista – que alvejavam Sartre nos tempos da Resistência, ignora fatos como a

má acolhida da peça pela crítica alemã ou pró-alemã (ibid., p. 317). Além disso, destaca Istvan Mészáros, citando a preciosa documentação oferecida por Michel Contat e Michel Rybalka em *Les Écrits de Sartre* (1970), a montagem ocorreu “em perfeito acordo com o grupo de escritores da Resistência” (Mészáros, I., 1991, p. 12).

Tais dados, junto com os indicadores intratextuais evocados por Lévy, podem esvaziar a consistência dessas suspeitas, mas não dirimem a perplexidade suscitada também por outros comportamentos de Sartre no período, entre os quais dar entrevistas e publicar artigos em veículos como “Comoedia”, jornal de extrema-direita e vitrine literária do colaboracionismo; ele também foi contratado, em outubro de 1943, pela Pathé, mais importante estúdio da indústria cinematográfica da França e uma das vigas-mestras da fachada de vida cultural autônoma que se tentou sustentar naqueles anos de chumbo.

Como ressalta Galster, nem “hagiografias” ingênuas, nem acusações levianas, fariam jus à complexidade do posicionamento de Sartre –e, por extensão, de *As Moscas*– na cartografia político-ideológica do período. A nosso ver, o que está em jogo aqui são as ambivalências do processo –então incipiente– de profunda transmutação dos referenciais que até então organizavam o pensamento teórico, a arte e a visão de mundo de Sartre, no rumo do que depois ficaria celebrizado como a noção de “engajamento” (cf. Leopoldo e Silva, F., 2005, p. 49–52).

Nesses anos de guerra e ocupação, Sartre abandona a atitude de “apolitismo refratário a todo engajamento”, que teria marcado, segundo ele próprio disse em vários testemunhos autobiográficos, seus anos de juventude. Desde muito cedo, é verdade, Sartre mostrou um ímpeto de ruptura contra a sociedade burguesa. Mas tal indisposição parecia mais de índole moral e estética do que propriamente política. Bernard-Henri Lévy observa acertadamente: “Conhece-se o Sartre marxista. Conhece-se o Sartre heideggeriano e husserliano que usou Heidegger e Husserl para voltar às coisas mesmas e escapar do cartesianismo. Há um outro Sartre, menos afirmado, mas secreto – não sei se não devo dizer um aristocrata, um dândi, um rebelde definitivo, um individualista ao extremo, um artista, um esteta, um herético, um romântico, um demolidor de ídolos, um trágico, um antifilisteu patético, um antikantiano decidido, um pessimista desenvolvido, prefiro dizer um nietzschiano” (ibid., p. 152).

Companheira de Sartre já desde os tempos em que era um modesto professor de filosofia no Havre (cidade provinciana que viria a transpor na fictícia e modorrenta Bouville, em *A Náusea*), Simone de Beauvoir conta, no livro *A Força da Idade*, que ambos, naqueles anos pré-guerra, encaravam com forte tédio os "assuntos públicos", a agenda dos homens "sérios" que conduziam e pensavam a sociedade. Se mal acompanhavam tais assuntos pela imprensa, quanto mais "intervir" (cf. Moravia, S., 1985). A História, portanto, era vista mais como uma exterioridade que pouco diz respeito à fruição daquilo que, para aquela geração de leitores ávidos de Gide –e de Nietzsche–, era a chocante e efervescente descoberta da liberdade, insurrecta contra todos os tabus vigentes no circo social.

No plano intelectual, a rebelião do jovem Sartre se traduzia, como mencionado no capítulo anterior, em uma repulsa ao idealismo abstrato dos seus mestres da Sorbonne, e na atração que ele sente por correntes e autores como a Gestalt, Jaspers, Unamuno e os distintos apelos ao "concreto" de Hegel e de Kierkegaard (Moravia, S., *ibid.*, p. 13; cf. também Sartre, J.-P., 1987, p. 119). O entusiasmo pela fenomenologia de Husserl e pela analítica existencial de Heidegger não foi senão o coroamento desse anseio por novas balizas para a interpretação filosófica do mundo –ainda desvinculada, contudo, de uma *transformação* revolucionária desse mundo, no sentido preconizado por Marx em suas *Teses sobre Feuerbach*.

Eloqüente nesse sentido é que Sartre tenha voltado de Berlim – cidade em que, movido pela curiosidade por Husserl e Heidegger, passou um ano de estudos entre 1933 e 34 –, encantado com a irresponsabilidade estudantil de que pôde gozar e com a fenomenologia, mas totalmente alheio ao cataclismo político que se avizinhava, numa espécie de "surdez histórica" contrastante com os temores que a estadia, na mesma Berlim, pouco antes, suscitou em seu jovem colega Raymond Aron, que estudara lá também por um ano, e que viria, após isso, a introduzir Sartre nos encantos dessa nova forma de filosofar (Lévy, B.-H., 2001., p. 309).

O torpor apolítico só começaria a ceder com a eclosão da Guerra Civil Espanhola, em 1937, evento que lhe desperta a faceta de homem de ação, mas que não adormece a de entusiasta nietzschiano da justificação estética do mundo: "Vem a guerra da Espanha: ele não a tira da cabeça; dá-se conta, provavelmente, do que está em jogo; e Castor [apelido

íntimo com que se referia a Beauvoir] acrescenta, ainda, que esse foi 'o drama que, durante dois anos e meio, dominou toda a nossa vida"; quando um aluno, apaixonado por questões políticas, vem-lhe dizer que pretende se alistar nas brigadas internacionais, porém, ele "mal ouve, toma discretamente algumas notas para um dos contos de *O Muro* e manda-o consultar [Paul] Nizan, como se estivesse estipulado ser ele, Nizan, o encarregado, no pequeno grupo, do ministério da política, do engajamento, das coisas sérias – chegaria até a dizer do 'espírito de seriedade'", diz Lévy (ibid., p. 309). O comentador alude aqui ao conceito sartriano de *esprit du sérieux*, que Sartre define como uma postura de auto-demissão do homem em relação a suas próprias prerrogativas éticas, enquanto criador dos valores que dão sentido à sua própria vida, e, assim renunciando à subjetividade, se quer deixar determinar pelo objeto ou por alguma objetividade pretensamente autônoma. É “sério”, em suma, quem atribui mais realidade ao mundo do que a si mesmo, segundo a fórmula de *O Ser e o Nada* (apud Bornheim, G., 2003, p. 125). São “sérios”, por exemplo, ainda segundo o autor afirma no tratado de 1943, o materialista e o revolucionário, pois “eles se conhecem a partir do mundo que os esmaga e querem mudar esse mundo que os esmaga. (...) Marx colocou o dogma primeiro do sério quando afirmou a prioridade do objeto sobre o sujeito, e o homem é sério quando se toma por um objeto” (apud Bornheim, G. ibid.).

Essa seriedade, claro, é constitutiva do que Sartre chama de conduta de má-fé, e se coloca, no mínimo, como um fator de tensão, como um aguilhão derrisório na carne de todo projeto de “engajamento” político que pretenda fazer da História e das “causas” coletivas um ponto de vista alienadamente autônomo, em face do qual o próprio “engajado” se deixa subsumir como peça de uma engrenagem maior. É interessante como este aspecto do pensamento de Sartre se coaduna com a sua “adesão juvenil ao nietzschismo”, segundo a expressão de Lévy, adesão essa que parece confirmada, diga-se de passagem, por depoimentos como o do próprio Sartre, que disse ter, aos 16 anos, aceito “com prazer” o convite do amigo Paul Nizan para que “se tornassem super-homens”, e o de Aron, segundo o qual foi numa noite em que falavam sobre filosofia nietzschiana que Sartre teve um primeiro *insight* da oposição entre o “Para-si” e inércia absurda das coisas (ibid., p. 147).

Não é o caso aqui de encetar comparações mais detalhadas entre dois autores cujos sistemas filosóficos são tão complexos e singulares por si mesmos. Mas é cabível notar um

"pathos" nietzschiano – de resto, onipresente na geração do autor, mesmo que em diferentes direções e releituras teóricas e ideológicas (ibid., p. 148s) – na ênfase que o Sartre pré-marxista e pré-revolucionário confere à revolta contra a História "séria", à solidão superior de um Roquentin perante o "rebanho", e sua convicção nas dimensões libertárias do imaginário.

Isso ajuda, talvez, a mais bem aquilatarmos a sugestiva observação de Lévy: "Sartre, é certo, não deveria ter dado textos à 'Comoedia'". Ele deveria ter evitado (...) qualquer contato com as 'publicações da zona ocupada'. Talvez tivesse tido mais tempo, fazendo menos teatro, para protestar mais (...) contra a destituição de seus colegas, os professores judeus dos liceus Pasteur e Condorcet (Lévy, B.-H, ibid., p. 326).

Se, para a ideologia de Vichy, a guerra consumou uma “Queda” moralmente prefigurada nos pecados da Terceira República, algo análogo, mas noutro sentido, se dá biograficamente para Sartre: ele é expulso do “paraíso” da liberdade do dândi, vivendo a “queda” nos sofrimentos da História, em meio aos quais repensará a liberdade como libertação não só existencial e subjetiva – próxima à inofensiva “liberdade de espírito” satirizada em *As Moscas*–, mas coletiva e política; o evento fundador da obra sartriana madura foi a detenção do autor no Stalag XII D, campo de prisioneiros na cidade alemã de Trier, perto da fronteira do principado de Luxemburgo (cf. Renaut, A., 1993, p. 38ss).

Sartre, que servia ao Exército francês na Segunda Guerra, foi feito cativo e ficou ali entre agosto de 1940 e março de 1941. Esboçar, em traços gerais, a experiência de Trier e a subsequente entrada do autor na Resistência, ao voltar a Paris, é nossa tarefa agora.

Cativeiro e Resistência

Até sua prisão, a guerra foi para Sartre (convocado para integrar a 70ª Divisão de Infantaria do Exército, no Setor de Meteorologia) uma vivência "kafkiana", como ele diz em carta de dezembro de 1939; uma "guerra sem data para ser começada, como certas condenações do *Processo*" (apud Cohen-Solal, A., 1986, p. 189).

O que predomina nos primeiros meses da sua mobilização, segundo as cartas e o diário mantido na época, é uma sensação de absurdidade geral. Coisas que para muitos

deveriam ser tomadas com o máximo "espírito de seriedade" gravitavam, diante de seus olhos, num "clima" de estranhamento, bizarrice, déficit de realidade que nos lembra muito as andanças de Antoine Roquentin por entre aquela "outra espécie" a que os homens pareciam reduzidos ante seu olhar enojado.

"Eu estava, portanto, ali, com roupas militares, que nem me serviam direito, no meio de outras pessoas que usavam a mesma farda que eu; tínhamos uma relação que, embora não fosse de família nem de amizade, era no entanto muito importante. Desempenhávamos funções que nos haviam sido designadas por autoridades superiores. (...) Eu me vi subitamente no meio de uma massa, onde me deram um papel definido e idiota para representar e que eu desempenhava diante de outras pessoas [os alemães], vestidas como eu com trajes militares, e que tinham a função de desmanchar tudo o que fazíamos e, no fim, atacar" (depoimento a Simone de Beauvoir, *A Cerimônia do Adeus*, apud Cohen-Solal, *ibid.*, p. 191).

Essa "guerra estranha" será para ele, na definição da biógrafa Annie Cohen-Solal, "um período de férias inesperadas que vão passando sem finalidade nenhuma, sem movimento, num clima melancólico de confusão, monotonia e branda passividade. (...) Roupas ridículas, gestos incertos, colegas de dormitório insólitos e antipáticos" (*ibid.* p. 190–191). Foram sete meses de "espera" ociosa na qual o único adversário a contornar era o tempo; tal adversário, ele conseguia conjurar com uma mescla de atitudes que incluíam o isolamento pessoal – tanto quanto possível sob condições de confinamento –, comentários levianos e, sobretudo, a escrita, não só de seu diário – postumamente publicado com o título de *Carnets de la Drôle de Guerre* –, como também do romance *A Idade da Razão*. Sartre tinha tempo até para flertar com a idéia de escrever uma peça de teatro.

A ofensiva alemã leva à Ocupação e ao Armistício com o marechal Pétain, assinado no mesmo dia (21/06/1940) do 35º aniversário de Sartre e da captura dele e de seu grupo em Padoux.

A captura traria consigo um flagrante "sui generis" da condição humana, segundo nosso autor admitiria: "Saímos marchando, sem saber muito bem o que iam fazer conosco. Havia alguns que acreditavam que seríamos soltos oito ou quinze dias depois. (...) Nos levaram para um quartel de polícia, onde mais uma vez aprendi o que é a verdade histórica:

que eu era alguém que vivia num país exposto a vários perigos e, como tal, ficava também exposto a eles. Havia lá uma espécie de união entre os homens que ali se encontravam" (*A Cerimônia do Adeus*, apud Cohen-Solal, A., *ibid.*, p. 206).

A essa percepção da "união entre os homens" corresponde uma mudança de postura de que um colega de divisão deu testemunho: segundo este cabo, já na iminência de serem presos, quando o grupo sabia que estava cercado pelos alemães, "Sartre, que até então vinha se mostrando agressivo em relação a muitos soldados, parecia agora possuído de verdadeiro instinto de solidariedade para com os outros" (*ibid.*, p. 206–207).

Nos meses de cativeiro que se seguiriam, a princípio num quartel em Lorena, entre Estrasburgo e Nancy, e depois em Trier, acentuar-se-á sua consciência da História como "destino em comum" e base da intersubjetividade humana⁸. Em *As Palavras*, mais de vinte anos depois, Sartre mostra o quão o Stalag XII D foi determinante para que a figura melancólica do "rebanho" humano, marcante em *A Náusea*, desse lugar a uma nova valoração das experiências coletivas. Valoração, porém, não sem precedentes na remota infância do autor.

⁸ Diferentemente da apreciação que a história podia merecer no horizonte filosófico de *A Náusea*, por exemplo. Narrativa do "desvelamento da existência como contingência" (Leopoldo e Silva, F., 2004, p. 81s), *A Náusea* expõe o "rito iniciático" de um homem, Antoine Roquentin, que pouco a pouco se apercebe do caráter arbitrário e inconsistente do mundo dos "utensílios", dos objetos controláveis, classificáveis, disponíveis à experiência cotidiana; irrompe então a "existência" absurda, gratuita, "*de trop*", contingente e indiferença da de coisas impermeáveis aos doravante vãos esforços humanos de compreensão e ordenamento. A antiga firmeza das coisas desmorona. O ser delas não era senão a projeção de um conjunto de "expectativas" de que ele se nutria (*ibid.*, p. 82). Ora, sintomaticamente Roquentin é um *historiador*, e a crise de Roquentin é também o colapso de seu tipo de "expectativa" inerente a esta profissão: é insustentável a idéia de uma *explicação*, muito menos a de *justificação do presente pelo passado*, ou ainda a confiança na nossa capacidade de apreendê-lo tal como foi. Um "livro de história", diz Roquentin, "fala do que existiu – jamais um ente pode justificar a existência de outro ente. Meu erro foi querer ressuscitar o Sr. de Rollebon" (Sartre, J.-P., 1986, p. 258). "O fato de poder reencontrar as coisas do mesmo modo que eram antes faz da sucessão uma seqüência estável na qual o sujeito encontra também a referência para a continuidade de si mesmo. É por isso que o acúmulo do presente e a perda do passado pesam decisivamente na metamorfose do próprio Roquentin. Há uma mudança na qualidade da vida conforme ela seja sentida como continuidade entre passado e presente ou como um presente desconectado do fio da sucessão. (...) de nada adianta Roquentin lembrar o passado: isso não toma o presente mais necessário, Roquentin tem o hábito de narrar a sua vida porque assim os fatos dão a impressão de um encadeamento conseqüente" (Leopoldo e Silva, F., 2004, p. 82–3). Em passagem belíssima do romance, a memória é comparada a uma breve fulguração de luz nos vidros – antes e depois disso, opacos – de um veículo. Como lembra Gerd Bornheim (2003, p. 6), tanto a História como a intersubjetividade se colocam para o Sartre de então como falsos antídotos para o absurdo; "a existência é sem memória", declara Roquentin. Bornheim não deixa de assinalar, neste trecho de seu estudo sobre Sartre, que as disparidades entre *A Náusea* e *Crítica da Razão Dialética*, escrita duas décadas depois, são particularmente sensíveis neste âmbito, o da apreciação da História.

É interessante, nesse contexto, abriremos breves parênteses de caráter biográfico. Sartre conta, em determinada altura de *As Palavras*, as suas lembranças de menino sobre os primeiros contatos com o cinema. Ele descreve a precariedade tecnológica e os "desconfortos igualitários" que, ao contrário da pompa e hierarquia das platéias do teatro burguês, marcavam as sessões de cinema em salas de bairro como a Panthéon, próxima de sua casa. "Tomei aversão pelas cerimônias, adorei as multidões; vi multidões de toda espécie, porém nunca mais encontrei aquela nudez, aquela presença sem recuo de cada um em todos, aquele sonho desperto, aquela consciência obscura do perigo de ser homem, exceto em 1940, no Stalag XII D" (Sartre, J.-P., 2000, p. 89).

Se as "cerimônias" do teatro burguês eram escolas do distanciamento social – vimos como a reunificação do público, a superação de seu encapsulamento solipsista estimulado pela civilização burguesa, é uma das metas precípuas do rito teatral para nosso autor –, o cinema, em seus primeiros tempos, ainda podia entusiasmar o menino Jean-Paul pela "proximidade" que gerava nos espectadores entre si – a sensação era de que estavam reunidos como que por uma "catástrofe", segundo ele – e com a obra em exposição. O autor confessa seu encantamento pelo cinema (ou aos experimentos cujas "deficiências" eram para a nova arte uma espécie de blindagem contra o risco de assimilação precoce pela "seriedade" burguesa) também pelo ar de "divertimento de feira", pelos "costumes popularescos que escandalizavam as pessoas sérias", entre as quais seu todo-poderoso avô, mescla das imponentes figuras do Victor Hugo e do próprio Todo-Poderoso (Sartre, J.-P., *ibid.* p. 87).

Esse sentido quase "carnavalizante" de transgressão, embora – ou porque – vivida em precárias condições materiais, parece ser um liame profundo entre, de um lado, as sessões apertadas no cine Panthéon, na infância do autor, e, de outro, o impacto da experiência de cativo dos alemães na "lata de sardinhas" de Trier.

Em termos bastante específicos, é claro, Sartre vivenciou no campo alemão uma "conversão" que poderíamos comparar àquela que levava outro expoente do estetismo, Oscar Wilde, a, como diz em *De Profundis*, se dispor a ir além dos prazeres fúteis, do "lado ensolarado do jardim" da vida, e adentrar as "sombras e escuridão" em que beleza e dor coabitam em paradoxal unidade. Albert Camus afirma no belo ensaio "O Artista na Prisão"

(1952): "Quando Wilde lavava o chão de sua cela, com suas mãos que só ferira até então ao contato de flores raras, nada do que escrevera podia socorrê-lo, nada do que fora escrito sob o sol, a não ser o grande grito em que o gênio faz resplandecer a infelicidade de todos. (...) Em sua mais alta encarnação, o gênio é aquele que cria para que seja honrado, aos olhos de todos e a seus próprios olhos, o último dos miseráveis no fundo da cela mais escura" (Camus, A., 1998, p. 74–75).

Wilde contou que as agruras do cárcere de Reading lhe trouxeram "lições escondidas no coração da dor, normalmente inacessíveis a clérigos" e a pessoas habituadas a "usar frases sem sabedoria". O testemunho de Wilde quanto ao valor da ruptura das estufas mimadas do seu estetismo – rebelde em relação à mentalidade vitoriana, mas ainda, de outro ponto de vista, algo raso, alheio aos suplícios que sangram a História – ajuda a ver mais do que retórica engajada no duro reconhecimento de Sartre: "O mais belo livro do mundo não salvará da dor uma criança: não se redime o mal, luta-se contra ele", ou ainda: "Diante de uma criança moribunda, *A Náusea* não tem valor algum" (apud Mészáros, I., 1991, p. 16–17).

A comparação com o autor de *O Retrato de Dorian Gray* é insuficiente, porém, ao sugerir uma dramaticidade que não houve, ao menos nos mesmos termos, nos meses de Sartre em Trier. Não faltaram ali, é claro, desconfortos e privações: pulgas, percevejos, frio severo, alimentação precária, horários rígidos, agressões morais e físicas etc. Mas, como ele disse em entrevista a John Gerassi, não foram acessos de depressão, tristeza ou rancor o que mais sentiu ali; maior que tudo isso foi a improvável felicidade da "fusão com a massa", num tipo de vivência que, no seu aspecto de confraria masculina e reclusa, nunca mais tivera desde os tempos de *École Normale* (cf. Cohen-Solal, A., *ibid.*, p. 211; Gerassi, J., 1990, p. 178). Simone de Beauvoir relata, nessa mesma direção: "Sua experiência de prisioneiro o marcou profundamente: o ensinou a solidariedade; longe de se sentir humilhado, ele tomou parte na alegria da vida comunitária. (...) Perdido na massa, um número entre outros, ele experimentou uma imensa satisfação por atingir, a partir do zero, seus empreendimentos. Ele conquistou amizades, impôs suas idéias, organizou ações, mobilizou todo o campo para montar e aplaudir, no Natal, a peça que escrevera contra os alemães, *Bariona*. Os rigores e o calor da camaradagem denunciaram as contradições de seu anti-humanismo (...)" (apud Mendonça, C. D., 2001, p. 288–9).

Suas atividades no Stalag iam de lutas de boxe às intensas conversações filosóficas com os padres, as quais eram portuadas por aulas que ele ministrava sobre Heidegger e por acirrados debates em torno do problema da fé. Um desses padres, Marrius Perrin, foi quem falsificou a caderneta militar de Sartre, assim permitindo, sob o pretexto de uma suposta inaptidão médica do preso, a sua liberação. A fuga, diria o filósofo depois, foi mais por sensatez do que por vontade; ele guardaria para sempre uma nostalgia do que, para evocar a imagem paradoxal de Caetano Veloso, era uma verdadeira "dulcíssima prisão" do amor. Tal sentimento, ele não o nutria pelo cativo em si, mas, sim, pelo que ali aprendeu sobre a vida em comum, em suas ambivalências de fraternidade e poder, brutalidade e injustiça. Dulcíssima prisão do amor, e também do palco: ele afirma a Gerassi (ibid., p. 177) que até retardou seus planos de fuga para, após preparativos em ritmo febril, consumir a encenação, no Natal de 1940, de sua peça *Bariona*, referida por Beauvoir na citação anterior e decisiva para o propósito e o sentido do fazer teatral para Sartre, como mencionamos anteriormente.

Um "desterrado em sua própria terra". Leitmotiv em tantas variantes de ficção e filosofia associadas ao existencialismo, como Kierkegaard, Kafka, Nietzsche, Camus, essa é a condição em que Sartre se vê ao retornar a Paris, no início de abril de 1941. Mas agora, paradoxalmente, esse estranhamento tem como pano de fundo não a irredutível solidão do eu, essa variante do que Marx chamava ironicamente de "robinsonada", mas os encantos da vida comunitária deixada para trás dos portões do Stalag.

Um sentido de experiência subjetiva, liberto do peso do individualismo burguês, tende a buscar mediações entre a individualidade e o coletivo, não mais os vendo como pólos antinômicos. É essa busca das conexões entre o particular e o universal que Sartre enceta, teórica e praticamente, a partir de sua volta de Trier; uma busca que o obsedará até o fim da vida.

No ensaio "Les Peintures de Giacometti", Sartre diz que em Trier teve "a experiência da proximidade absoluta; a fronteira de meu espaço vital era minha pele; dia e noite eu senti contra mim o calor de um ombro ou de um flanco. Isso não me incomodava: os outros também eram eu". Na primeira noite de liberdade em Paris, "estrangeiro na minha cidade natal, não tendo ainda reencontrado meus amigos de outrora, eu empurrei a porta de

um café. Logo tive medo – ou quase isso –, eu não podia entender como esses prédios atarracados e barrigudos podiam conter semelhantes desertos; eu estava perdido; os raros clientes me pareciam mais distantes que as estrelas; cada um deles tinha o direito a um grande lugar estofado, a toda uma mesa de mármore e era preciso, para lhes tocar, atravessar o piso de 'parquê lustrado' que me separava deles. Se me pareciam inacessíveis, esses homens que cintilavam bem à vontade naquela redoma de ar rarefeito, é que eu não tinha o direito de pôr a mão sobre seus ombros, sobre sua coxa, nem de lhes chamar de 'cabecinha'; eu tinha reencontrado a sociedade burguesa, era preciso reaprender a vida 'à distância respeitosa' e minha súbita agorafobia traía um vago lamento pela vida unânime da qual eu acabava de me privar para sempre" (Sartre, J.-P., 1964, p. 348–9).

A Paris que Sartre reencontra mantém e reforça os índices –precípuos à civilização burguesa– de uma comunicação bloqueada e clivada por distâncias e separações. Em verdade, o trauma da Queda, embora reconfigurasse dramaticamente a posição geopolítica e as condições econômicas de um país agora "satélite" de outro, não chegou, como lembra John Gerassi, a ser "tão má assim" para a maioria dos burgueses parisienses. Afora a estranheza das fardas verde-cinza, das suásticas e de inscrições de trânsito que se avolumam indicando sobre como chegar ao *Kommandatur* ou ao *Deutsches Institut*, o fato é que "o metrô funcionava bem, os teatros fâziam sucesso, os bares e restaurantes viviam cheios", e "os burgueses comiam bastante bem, graças principalmente a suas ligações no campo e ao mercado negro" (Gerassi, J, *ibid.*, p. 179).

Era prioridade do Reich colocar a França integralmente na linha alemã, daí os investimentos maciços numa rede multi-institucional de vigilância e censura, que vitima obras de autores como Malraux, Nizan e Denis de Rougemont.

Já vimos as relativas "comodidades" de que Sartre se valeu para montar suas peças, trabalhar para a indústria do cinema, escrever em veículos da "situação", ainda que o conteúdo dessas obras dificilmente pudesse ser lido como libelos fascistas ou colaboracionistas, ao contrário; tudo isso, porém, afora a fama de discípulo do "nazista" Heidegger e a imagem antiburguesa transmitida por obras pré-guerra como *A Náusea*, ajuda e explicar que Sartre tenha sido poupado tanto no "Índex" baixado em setembro de 1940 quanto no de 1942.

De fato, muitos setores da cultura nacional tiraram proveito de relações amistosas com o *status quo* de Vichy: Tino Rossi cantou na ópera; Maurice Chevalier e Edith Piaf fizeram turnês pelos campos de prisioneiros, sob patrocínio dos carcereiros; as atrizes Danielle Darrieux e Viviane Romance se davam ao luxo de esquecer por completo os prisioneiros, em suas "promenades" pela Alemanha, na qual também os artistas plásticos Derain, Vlaminck e Maillol recebiam gentis condecorações dos conquistadores; os cinemas viviam lotados – o público era o dobro do que nos anos imediatamente anteriores à guerra, segundo Henry Rousso [1992, p. 73], alcança-se a notável marca de 220 longas-metragens e 300 curtas produzidos em três anos, embora o cinema americano estivesse terminantemente proibido, assim como o jazz, por terem o que um jornal colaboracionista chamava de "sabor judeu-negro" (Gerassi, J., *ibid.*, p. 179).

A surpreendente afluência da vida cultural em tempos tão sinistros se traduzia em salas de cinema e de teatro lotadas e níveis recorde de empréstimo de livros nas bibliotecas públicas (Rousso, H., 1992, p. 73). Além disso, as taxas de suicídio caem, e as da natalidade, explodem; “o baby-boom não data de 1945, como se costuma acreditar, começa entre 1942 e 1943, em plena guerra. A leitura, o cinema e a rádio são meios de distração e de evasão que permitem às vezes recolher uns fiapos de informações, mesmo que parciais e mentirosas (...) Num país esmagado e isolado do mundo, o consumo cultural de massa, que decolou antes da guerra, se torna um comércio social de primeira importância” (*ibid.*, p. 73-4).

Essa fome de negação imaginária do "princípio da realidade" tem uma ilustração característica, narrada por Rousso na seguinte passagem de sua excelente crônica dos "années noires" da Ocupação: eram fins de março de 1944 e, em pleno período de intensos bombardeios sobre Paris, ocorre uma final de rúgbi no Parc de Princes; “ao soar de um alerta aéreo, apenas dois oficiais alemães correm para os abrigos, enquanto a massa impaciente grita ‘Sentados! Sentados!’ . Para o bem e para o mal, o espetáculo, sob a Ocupação, continua” (*ibid.*, p. 79). Erraríamos em ver neste cultivo do espetáculo, porém, necessariamente um escapismo. Um jornalista alemão, Albert Buesche, mostra sensibilidade para este ponto, num artigo em traça um balanço da temporada teatral 1942-3 em Paris. Publicado a 12/09/1943 em *Das Reich*, semanário berlinense tido como órgão oficial de Goebbels, o texto traz comentários perspicazes acerca da "grande popularidade"

do teatro em Paris, e das funções a que ele se prestava ali, quais sejam, a de "evasão" e a de "tribunal onde se discutiam as idéias que seriam proibidas aos franceses na vida real". O teatro, em suma, era a talvez a única válvula de escape para os "sentimentos políticos represados"; o aplauso após as apresentações, nesse contexto, especialmente em peças devotadas à juventude universitária, tinham magnitude bem maior que a de reconhecimento estético ou retribuição a um entretenimento: era sim uma forma de "manifestação" (cf. Galster, I., 1990, p. 858–9). *As Moscas*, que foi uma dessas peças de apelo maior entre os jovens estudantes, parece ter fruído desse mesmo código oblíquo de engajamento na crítica do presente.

Annie Cohen–Solal, por sua vez, mostra o regozijo de celebridades do meio literário alemão – tais como Ernst Jünger, Karl–Epting, Karl–Heinz Bremer, e Gerhardt Heller – em poder usufruir os prazeres de Paris; eles "degustam como artistas, como estetas, vinhos finos, champanha e outros *foies gras*: etnólogos civilizados entregues, deliciados, aos costumes indígenas" (Cohen–Solal, A., *ibid.*, p. 225).

Da parte da elite nativa, esses "senhores coloniais" encontram um espírito prestativo notável, que ultrapassa as raias do cinismo em pronunciamentos como o do presidente da associação dos editores da França, René Philippon. Falando das listas de livros proibidos (cerca de 2.000, o que correspondia a 859 autores, no final de junho de 1941), ele chega ao ponto de afirmar: "Essas disposições, que não criam grande problema para a atividade editorial da França, possibilitam o desenvolvimento do pensamento francês, bem como estimulam sua missão civilizatória ao promover a união entre os povos" (apud Gerassi, J., *ibid.*, p. 180).

A desarticulação da atividade intelectual crítica, com o exílio de baluartes como Malraux e Gide, se juntava a uma oposição política igualmente dispersa, sem fóruns institucionais, e restrita a iniciativas isoladas e individuais de "resistência". Esta palavra, aliás, se firma como mote da reação aos alemães já em dezembro de 1940, denominando um panfleto clandestino lançado por uma "comissão nacional de salvação pública": "Resistir é o grito que sai de todos os corações nesta angústia provocada pela derrocada da pátria" (cf. Cohen–Solal, *ibid.*, p. 225).

Sartre, por seu turno, volta do Stalag também imbuído da necessidade de se incluir em um movimento apto a, se preciso pela violência, enxotar as forças ocupantes do país.

Sua determinação desconcerta as pessoas mais próximas, como Simone de Beauvoir; ela se surpreende, por exemplo, com o "moralismo" político com que o companheiro lhe repreende por ter pragmaticamente assinado um documento oficial em que jurava não ser judia nem maçom. Estava patente que ele não voltara a Paris para meramente fruir das delícias da liberdade. "Existir" era para ele uma meta de vida e um horizonte de reflexão doravante indissociáveis de um verbo que até soa parecido, "resistir".

Nas condições amorfas dos primeiros tempos da luta anti-Ocupação, a militância de Sartre encontrou grande parte de sua efêmera viabilidade e de seu posterior limite. Tal participação, como se sabe, ganhou corpo sobretudo no movimento Socialismo e Liberdade, criado por ele e pelo amigo Maurice Merleau-Ponty, e que reúne um heteróclito círculo de colaboradores, da "família" de Sartre – nomes como Beauvoir e Jean Pouillon – a estudantes da École Normale e da Sorbonne.

"Batizamos nosso grupo de Socialismo e Liberdade", declarou Sartre em entrevista a Gerassi em 1971, "porque tinha dois objetivos: lutar agora pela nossa liberdade e fazê-lo na esperança de estabelecer uma nova sociedade coletiva em que todos nós seríamos livres, porque ninguém teria o direito de explorar ninguém. E nós precisávamos lutar porque os americanos estavam chegando. Tínhamos de fazer com que a retirada dos alemães fosse difícil e sangrenta, para demonstrarmos que éramos capazes de substituí-los no poder e não, depois que os alemães partissem, sermos governados por outro tipo de *Gauleiter* americano. É claro que éramos todos intelectuais pequeno-burgueses, e a única coisa que sabíamos era escrever" (apud Gerassi, J., *ibid.*, p. 183).

E de fato escreveram muito. E não apenas panfletos. Sartre chegou a redigir o que, em suas palavras, seria uma "constituição socialista" para a França do pós-guerra. De extrema abrangência, tocando em pontos que iam do serviço militar à política monetária, a "Carta", diriam depois ex-companheiros do grupo, primava pelo virtuosismo verbal e pela inconsistência programática.

Simone Debouti, por exemplo, encarregada de levar o documento para o sul francês livre, e que o destruiu durante a viagem, no toalete do trem, com medo de ser revistada (as

outras cópias do texto também seriam depois consideradas perdidas), diz que se tratava de uma mera "profissão de fé" repleta de "idéias inteiramente *proudhonianas* e totalmente anacrônicas" (Cohen-Solal, A., op. cit., p. 232–3).

As acusações de inoperância do Socialismo e Liberdade não deixam de ser, em grande parte, verdadeiras, como o próprio Sartre reconheceu. Embora tenha saltado, em poucos meses, para um total de 50 integrantes, o fato é que o grupo esteve desde sempre marcado por contradições ideológicas internas, pelo primarismo e imprudência de estratégias e, em suma, pelo defeito de, usando de terminologia sartriana, pôr o "gesto" cênico-oratório à frente da sóbria conjugação de teoria e prática exigida pelo "ato" orientado por resultados (cf. Cohen-Solal, *ibid.*, p. 231s).

O próprio alcance da pretensão embutida no nome do grupo talvez seja indicativo da imprecisão bem-intencionada, sim, mas fatal para um grupo que quer se credenciar a uma luta de curto prazo como aquela. A entrada de Stálin na guerra, em junho de 1941, com o fim do pacto germano-soviético, empurra o Partido Comunista francês – tutelado pelo Kremlin – para a Resistência, fato que, por seu turno, faz com que movimentos como o de Sartre, sem a mesma consistência logística e ideológica do PC e das forças gaullistas, resvassem para uma duvidosa "terceira via" em relação àqueles dois pólos antagônicos.

Como explica Jean Pouillon, num dos poucos testemunhos de defesa retrospectiva do Socialismo e Liberdade por ex-integrantes do grupo, "não éramos maquisards [isto é, integrantes do *maquis*, termo originalmente referido ao matagal na Córsega em que se escondiam adeptos da luta armada pela libertação da França] em Paris, apenas um grupo de amigos que concordava em ser antinazista e em se comunicar, anonimamente, com os demais. Aliás, na hora em que os movimentos de Resistência começaram a se estruturar, um grupo como o nosso, isolado, sem contatos externos, não pôde mais se manter. E depois o maior interesse dos nossos panfletos não estava mais na própria existência do que no conteúdo?" (Cohen-Solal, *ibid.*, p. 239).

Já o casal Jean-Toussaint e Dominique Dessanti tem uma opinião bem menos amena: "Sartre se perdeu nas areias da ação, porque não dispunha de preparo, competência nem meios para concretizar o projeto clandestino que havia delineado". George Chazelas, outro ex-companheiro, por sua vez, afirma que aquele primeiro grande "gesto" do

engajamento sartriano "em nada contribuiu para eu levar a sério os intelectuais. Sartre tinha a seu favor um potencial enorme: um nome já célebre, muita gente disposta a segui-lo, mas que ele não soube orientar, quando estava muito mais qualificado para isso do que os outros. Desde o começo me pareceram pueris: nunca se davam conta, por exemplo, do risco que seus falatórios ofereciam para o trabalho alheio... E, se haviam aprendido certas técnicas de raciocínio na universidade, em todo caso, frente à ação política eu lhe garanto que não sabiam refletir" (Cohen-Solal, *ibid.*, p. 241).

A pá-de-cal para o Socialismo e Liberdade veio com o fracasso do périplo de Sartre e Beauvoir pelo sul do país, no verão de 1941. Andando de bicicleta por cidades como Marselha, Grenoble, Lyon e Narbonne, se puseram à caça da adesão de personalidades como Gide e Malraux. O desânimo do primeiro, a espera do segundo pelos tanques russos e americanos – os únicos, ele avaliava, capazes de alguma ação efetiva àquela altura –, fazem Sartre voltar a Paris de mãos vazias e sem cartas na manga que evitassem a extinção do seu grupo. Em outubro de 1941, quando inicia a criação de *As Moscas*, ele acabara de renunciar definitivamente às atividades resistentes do grupo (Noudelmann, F., 1993, p. 17–8); data da mesma época o início da composição de *O Ser e o Nada* (cf. Mendonça, C. D., 2001, p. 288). Mas, como ressalva Noudelmann, "a escritura é portanto um recuo, não uma renúncia. O espírito resistente de Sartre jamais enfraqueceu, e todos os seus escritos trazem essa marca" (*ibid.*, p. 18). Simone de Beauvoir diz que Sartre passa a ter na escrita da peça "a única forma de resistência acessível", e por isso se apegava a tal tarefa "obstinadamente" (apud Galster, I., 1990, p. 845). E, de fato, não só *As Moscas*, como o próprio *O Ser e o Nada*, viriam a ser bem mais do que testemunhos da grandeza artística e filosófica de seu autor; trata-se de dois documentos de indubitável valor *político* contestador; sobre o grande tratado de 1943– que também é publicado quase simultaneamente à aparição da peça–, Cohen-Solal afirma: "O apelo que faz [neste livro] à autenticidade e à responsabilidade, é numa França nazista que ele proclama em alto e bom som. Sua moral de escritor, é sob a pressão desvairada e imediata do amordaçamento cotidiano que consegue desenvolvê-la" (Cohen-Solal, A., *ibid.*, p. 254–5).

Um “escritor que resiste”

"Escritor que resiste" e não "resistente que escreve", segundo definição de si mesmo confiada a John Gerassi (ibid., p. 186), Sartre experiêcia na época um tipo de engajamento que já esboçamos anteriormente, e que parece bem captado, embora com um desnecessário tom de queixume, por um crítico que definiu tal "compromisso" político como fruto muito mais de uma "necessidade filosófica de integrar a História em seu pensamento do que um verdadeiro interesse espontâneo" (depoimento de Raoul Lévy, apud Cohen-Solal, A., ibid., p. 241).

Bernard-Henri Lévy é esclarecedor, a este respeito, quando mostra que, no Sartre daquele período, a política se configura sob o filtro de categorias metafísicas mais gerais, supra-históricas. Vide, por exemplo, a noção de "burguês", que, juntamente com a de "espírito de seriedade" e a de "salaud", se traduz como "atitudes existenciais, modos de ser ou de instalação no Ser, perfis ontológicos que não nascem tão-somente em certo tipo de sociedade, nem morrem com ele" (Lévy, B.-H., 2000, p. 292).

Seria 'burguesa', por exemplo, uma determinada forma de relação com o passado, adequada ao indivíduo que, "achando necessária e legítima a ordem presente das coisas, dedica-se a traçar a dinastia dessa ordem". "É burguês aquele que, como Sylvain Fleurier, em *L'Enfance d'un Chef* [um dos contos de *O Muro*], procura fundar sua certeza de que, 'bem antes de seu nascimento, estava o seu lugar marcado, ao Sol, em Férolles', e que, não satisfeito em lhe designar um papel, de 'o garantir' para ele, o mundo 'o esperava', se não desde sempre, pelo menos há algumas gerações. É o lado 'herdeiro' do burguês" (ibid.). A esse lado "herdeiro" face ao passado, se junta, ainda na configuração do "burguês", a inclinação conservadora de apropriação do futuro, melhor dizendo, seu *sequestro*, mediante o esforço de garantir que nada mude na ordem de coisas estabelecida, de impedir o mínimo risco de "alguma alteridade que pudesse vir a tudo revirar".

Essa "ontologização" da política, que Lévy vê como uma das possíveis explicações do "apoliticismo" de Sartre nos anos 30 –"por que ir militar, apoiar a Frente Popular, desfilar, quando se tem como alvo uma categoria ontológica?" (ibid.)–, revela-se também

de grande incidência, embora já num registro muito menos imobilista, do ponto de vista político, em alguns ensaios sartrianos dos últimos meses da Ocupação e da guerra. Coligidos depois em *Situations*, III–, são textos em que o autor sedimenta suas impressões sobre o período histórico então em vias de se encerrar, e nos dão pistas fundamentais para compreendermos referências e alvos implícitos ao discurso de *As Moscas*. A leitura desses artigos propicia elementos analíticos e descritivos que darão um suporte indispensável a que entendamos o mito, ou seja, o “eidos da vida cotidiana”, em que Sartre irá ancorar, em *As Moscas*, sua reflexão ficcional sobre os dilemas da França ocupada, em particular sobre o heroísmo da liberdade encarnado na ação dos resistentes.

Temos em foco três textos: "La République du Silence" (1944), "Paris sous l' Occupation" e "Qu'est-ce un Collaborateur?" (ambos de 1945). Vamos esboçar uma síntese de suas argumentações tendo em mente dois eixos de articulação: as figuras do "resistente" e do "colaboracionista". Tais personagens, categorias não meramente político-empíricas, e sim "ontológicas", no sentido proposto por Bernard-Henry Lévy, têm papel preponderante no conjunto das reflexões de Sartre sobre a Ocupação, bem como na trama de nossa peça.

O resistente como protótipo da Liberdade

Nossa procura dos vínculos de ontologia e política na apreciação sartriana da Ocupação começa pela apresentação do retrato que nosso autor oferece desse "personagem" do resistente. E nos cabe adiantar, desde logo, que ele se afigura como protótipo da Liberdade. Ou, nas palavras de Cristina Diniz Mendonça, “todos os atributos da liberdade em *L'Être et le Néant* (...) são também atributos da Resistência: tomada de consciência, responsabilidade, escolha (ou ‘decisão fundamental’, para usar a linguagem de Merleau-Ponty), Ação heróica, luta dramática contra o estado de coisas vigente, movimento transformador orientado para o futuro (uma temporalidade que ‘cura’). Essa estrutura da liberdade em EN é sustentada com os mesmos materiais que sustentam o Mito da Resistência. Tudo se passa como se a Resistência (...), nascida num momento em que a liberdade está ‘en sursis’, tivesse revelado para Sartre (assim como para outros de sua geração) que [segundo uma expressão de Adorno] ‘a liberdade nunca está dada, e sempre ameaçada’, (O que nosso autor transforma em princípio filosófico: ‘la liberté (...) ne se

conçoit qu'à partir de la perpetuelle menace de sa perte", *Cahiers pour une Morale*, p. 340). Daí outra 'revelação' (que se torna a viga central de EN): a liberdade precisa ser conquistada na luta, ou melhor, ela é luta – 'une liberté qui lutte' (EN, p. 454)" (Mendonça, C.D., 2001, p. 277–8). Vejamos como os escritos sartrianos sobre a Resistência, coligidos em *Situations III*, articulam essas representações a um só tempo filosóficas e políticas.

Uma constante nos três textos é a consideração de que os engajados na Resistência constituíram parcela minoritária da população. Os "verdadeiros Resistentes" foram uma elite, diz em *La République du Silence*. Elite "aristocrática", no sentido rigoroso do termo, já que os "melhores dentre nós" é que cerraram fileiras no movimento da Resistência, comentará em *Paris sous l' Occupation* (Sartre, J.-P. 1949, p. 34).

Mas, ainda naquele primeiro artigo, ele revela considerar que tal elite apenas levava ao extremo certo posicionamento "filosófico" compartilhado por "todos os franceses que, a toda hora do dia ou da noite, durante quatro anos, disseram *não*" (Sartre, J.-P., 1949, p. 12).

Lembre mos que, na fórmula lapidar de *O Ser e o Nada*, a "consciência (...) deve surgir no mundo como um Não" (apud Mendonça, C. D., 2001, p. 275). Inere à liberdade sartriana certa espécie de recusa fundamental, um apartar-se do "status quo", um desgarrar-se do rumo previsível e mecânico das coisas. Uma niilização do Ser. Também a categoria de "opressão", no revés da liberdade, adquire no contexto da França ocupada uma concreção histórica determinada, sendo, porém, algo que ultrapassa aquele particularismo, enquanto constante ontológica da realidade-humana.

Os alemães, prossegue Sartre, *nos* insultavam, *nos* obrigavam ao silêncio, *nos* deportavam em massa –como judeus, trabalhadores, prisioneiros políticos–, *nos* privavam de direitos, queriam, com o beneplácito e auxílio dos colaboracionistas nativos, *nos* impor uma "immonde et fade visage de nous mêmes" (ibid., p. 11). E é assim que *nos* incitavam, inadvertidamente, à descoberta, no esplendor do inumano, do que há de mais humano: "Uma vez que o veneno nazista corria até nosso pensamento, cada pensamento justo era uma conquista; já que uma polícia todo-poderosa tentava nos constranger ao silêncio, cada palavra se tornava preciosa como uma declaração de princípio; já que estávamos encurralados, cada um de nossos gestos tinha o peso de um engajamento" (ibid.).

A insistência no uso da primeira pessoa do plural indica aqui o ultrapassamento do horizonte limitado do “eu” em vista de um sujeito coletivo, que se descobre enquanto tal, e na sua liberdade própria, sob o enfrentamento de uma opressão também coletivamente vivida. É grande a afinidade aqui com o conceito de “Nós–objeto” discutido, em termos ontológicos mais abstratos, em *O Ser e o Nada*. “Originalmente”, diz Sartre no tratado de 1943, “a pertinência ao Nós–objeto é sentida como uma alienação ainda mais radical do para–si [em comparação à alienação implicada pelo para–outro], pois este não é apenas constrangido a assumir o que ele é para o Outro mas também uma totalidade que ele não é, embora seja parte integrante dela” (apud Bornheim, G., 2003, p. 108).

O Nós–objeto é uma pertença coletiva produzida pelo fato de que “eles nos olham”, enquanto que o Nós–sujeito advém da experiência de que “nós os olhamos” (Bornheim, G, op. cit). O *olhar ontologicamente opressivo*, que socialmente se traduz como *olhar dos opressores*, é que “faz nascer com o seu olhar” a classe econômica oprimida, para além das condições objetivas compartilhadas por aquela soma de indivíduos. Assim também parece acontecer com os franceses da era Vichy; uma unidade coletiva entre eles brota – e será miticamente transposta aos palcos em *As Moscas* – do fato de *serem olhados* sob a chave “identificatória” e generalizante do estigma. Raciocínio análogo, aliás, seria posto em prática numa ulterior análise sartriana sobre a questão judaica (Sartre, J.-P., 1973).

O conceito de nós–objeto, como salientado ao final do capítulo anterior deste trabalho, pode ser uma das chaves para entendermos como o *confinamento* (Szondi) pode se constituir experiência prefiguradora do *engajamento*, ou seja, de como o hobbesianismo ontológico do Para-Outro pode ensejar algum tipo de transcendência rumo a certa identidade coletiva, um “universal singular”, insinuado na “idéia (de clara ressonância hegeliana) de um ‘eu’ que é nós’ (EN, p. 464), isto é, do singular que, atravessado pelo universal, supera sua singularidade ao encarnar as aspirações de todos” E, para esses esboços do conceito de “universal singular”, já identificáveis no pensamento sartriano naquele período, tem lugar de proa a retomada, em novas bases, da noção tradicional de *herói*: “(...) se o indivíduo não é mais soberano, o herói não pode ser um sujeito isolado, mas um ‘universal singular’” (Mendonça, C. D., 2001, p. 281), que nasce no bojo daquilo que Simone de Beauvoir chamaria, referindo–se justamente ao contexto da Resistência, de uma *comunidade de situação* (*communauté de situation*), conceito que tem estatuto dúplice:

um "misto de experiência vivida e experiência estética", no dizer de Cristina Diniz Mendonça (cf. Mendonça, C.D., 2001, p. 289).

É interessante pensar que a reflexão e prática teatrais de Sartre em certo sentido acirram tendência posta um tanto à sombra, no corpo sistemático da doutrina existencialista, por conceitos como o de Para-outra. Vimos que o fazem ao explorar as possibilidades de *comunhão imaginária* próprias ao rito teatral; mas o fazem também, no caso específico do enredo de *As Moscas*, pela retomada da lenda de uma família (*génos*) “maldita”, os Atridas (ou Tantálidas) – eis uma unidade coletiva fundada, também ela, no *estigma*, no destino comum da perpetuação, ao longo das gerações, da “impureza” religiosa, da desobediência aos desígnios divinos e cósmicos da justiça e da moral.

Voltando ao ensaio de Sartre, vemos que ele afirma que situações–limite como a da Ocupação são especialmente propícios à desocultação daquilo que a vida rotineira, em tempos menos catastróficos, tende a mascarar: nossa finitude, nossa contingência, e, nessa medida, toda a falta de um sentido último apaziguador para a vida: “O exílio, o cativeiro, a morte sobretudo que se mascaram habilmente nas épocas felizes, nós fazíamos delas objetos perpétuos de nossas preocupações, nós aprendíamos que elas não são acidentes evitáveis, nem mesmo ameaças constantes mas externas: era preciso vê-las como nosso *lote*, nosso destino, a fonte profunda de nossa realidade de homem; a cada segundo nós vivíamos na sua plenitude de sentido esta frasezinha banal: ‘Todos os homens são mortais’” (ibid., p. 12).

Daí o aparente paradoxo de uma das mais célebres afirmações de Sartre: "Jamais nous n' avons été plus libres que sous l' Occupation allemande" (Sartre, J.-P., 1949, p. 11). Como assinala Cristina Diniz Mendonça, nem bem de paradoxo se trata, mas sim de “um resultado necessário da concepção sartriana da liberdade (uma elaboração filosófica da equação política da Resistência (...))” (Mendonça, C. D., p. 350, nota 11). A liberdade surge no mundo como uma *ação resistente*, ou seja, uma contradição e subversão do rumo das coisas, numa “luta heróica contra um estado de não–liberdade” (ibid.).

A dimensão “eidética” da prática subversiva dos resistentes se aproxima, portanto, de uma das categorias decisivas da mitologia universal, a do *herói*. O próprio Sartre tocara, anos depois, nesta questão, ao afirmar: “O que o drama da guerra me ofereceu, como a

todos os que dele participaram, foi a experiência do heroísmo. Não o meu, é claro – não fiz mais do que pequenas missões. Mas o militante da Resistência que era preso e torturado tornou-se um mito para nós. Esse tipo de militantes existiu, é claro, mas eles representavam, também, uma espécie de mito pessoal. Seríamos nós capazes de resistir à tortura? O problema então era unicamente o da resistência física – não eram as artimanhas da história ou as sendas da alienação. Um homem é torturado: que fará ele? Ou fala, ou se recusa a falar. É isso que quero dizer com experiência do heroísmo, que é uma experiência falsa. Depois da guerra veio a verdadeira experiência, a da sociedade. mas creio que era necessário que eu passasse pelo caminho do mito do heroísmo” (apud Mészáros, I., 1991, p. 92).

Claro que juízos de valor retrospectivos reconstroem o sentido do passado na chave de interesses e compromissos extrínsecos e ele. Mas nessas reminiscências, feitas em 1969 à revista *The New Left Review*, Sartre nos dá novas pistas sobre a importância do mito, e em especial do mito heróico, para a visão do “resistente” que transparece na peça *As Moscas*.

Um heroísmo talvez “abstrato”, diria, de uma ótica marxista, Istvan Mészáros (ibid.), na medida em que desconsidera a luta de classes e as mediações efetivas requeridas por uma ruptura histórico-social conseqüente. Um heroísmo, completaríamos nós, trágico, senão mesmo *pessimista*, ou de um “otimismo desesperado” – na expressão cunhada por Sartre em *Cahiers pour une Morale* (cf. Mendonça, C.D., 2001, p. 278), que transparece em declarações tais como: “As circunstâncias freqüentemente atrozes de nosso combate nos levavam a viver, sem maquiagem e sem véus, esta situação dilacerada, insuportável que se chama a condição humana” (Sartre, J.-P., 1949, p. 11–12). Novamente, vemos uma questão política se imbricar a uma dimensão ontológica: o “mal” histórico se afigura aqui como índice de um mal mais radical, atemporal, radicado na realidade–humana enquanto tal.

Prosseguindo em sua descrição ontológico–política do resistente, Sartre anota: “Aos que tiveram uma atividade clandestina, as circunstâncias de sua luta propiciavam uma experiência nova: eles não combatiam à luz do dia, como soldados: encurralados em sua solidão, é o no desamparo, no desnudamento o mais completo que eles resistiam às torturas: sós e nus diante de carrascos bem barbeados, bem alimentados, vem vestidos que tiravam

sarro de sua carne miserável e a quem uma consciência satisfeita, uma potência social desmesurada, dava todas as aparências de ter razão” (Sartre, J.-P., *ibid.*).

Os resistentes, pois, radicalizavam algo de precípua à autenticidade existencial: a consciência *insatisfeita*, e que não cala a angústia dessa insatisfação com os cobertores da má-fé (abastardamento da escolha em "destino", da liberdade em "determinação"); uma consciência assim desobstruída de álibis e anestésicos não mais precisa achar que o estado de coisas atual deve ser considerado o ideal simplesmente pelo fato de existir, de ter conseguido se impor.

"Esta responsabilidade total na solidão total, não é o próprio desvelamento de nossa liberdade? Este desamparo, esta solidão, este risco enorme eram os mesmos para todos, para os chefes e para os homens (...)" (*ibid.*, p. 13): assim Sartre encaminha um último argumento fundamental de "La République du Silence": a resistência como paradigma não só para o sujeito livre, mas também para a vida comunitária livre. Seja em posições de proa, seja simplesmente levando uma mensagem secreta de cujo conteúdo eles próprios não fosse conhecedores, os homens da Resistência, assim como aqueles de um cativoiro – ou de uma sala de teatro tal como desejada por Sartre –, identificavam-se entre si, eram uma comunidade. E o que os igualava era a própria catástrofe contra a qual lutavam: "E é por isso que a Resistência foi uma democracia verdadeira: para o soldado como para o chefe, o mesmo perigo, a mesma responsabilidade, a mesma absoluta liberdade sob a disciplina. Assim, na sombra e no sangue, a mais forte das Repúblicas foi constituída. Cada um de seus cidadãos sabia que se comprometia com todos e que não podia contar senão consigo mesmo; cada um deles realizava, no desamparo o mais total, o seu papel histórico. Cada um deles, contra os opressores, fazia o empreendimento de ser ele mesmo, irremediavelmente, e ao se escolher a si mesmo na liberdade, escolhia a liberdade de todos" (*ibid.*, p. 14).

É digna de nota a profusão "barroca" de oxímoros nesta última argumentação de Sartre: por exemplo, chefes/soldados, liberdade/disciplina, desamparo papel histórico, escolha por si/escolha por todos. Mais que idiosincrasia estilística, temos aqui um indicador de grande valia sobre os múltiplos níveis de *complexio oppositorum* em curso num pensamento que está fazendo a descoberta da História, e da *dialética* dos contrários como forma própria da ação e do conhecimento históricos.

O autêntico *papel histórico* – para além dos “papéis” que pululam no espetáculo farsesco da má-fé cotidiana –, aqui coincide com a assunção da liberdade, sob condições de abandono e de total responsabilidade individual para consigo e – note-se esta faceta importantíssima da teoria sartriana da liberdade, talvez um dos seus grandes desdobramentos teóricos pós-Segunda Guerra – *para com todos os demais* – “uma única palavra bastava para provocar”, diz, “cem prisões”; lembremos que, em “O Existencialismo É um Humanismo” (escrito pouco posterior), Sartre diria que o “existencialista declara freqüentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas o que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade. É fato que muitas pessoas não sentem ansiedade perante si mesmas, evitam encara-la; certamente muitos pensam que, ao agir, estão apenas engajando a si próprios e, quando se lhes pergunta: mas, se todos fizessem o mesmo?, eles encolhem os ombros e respondem: nem todos fazem o mesmo. Porém, na verdade, devemos sempre perguntar-nos: o que aconteceria se todo mundo fizesse como nós? e não podemos escapar a essa pergunta inquietante a não ser através de uma espécie de má-fé” (Sartre, J.-P., 1987, p. 7).

Aos “camaradas” da Resistência, a existência tomava um horizonte em que se abolia a lógica burguesa da autoconservação e do privatismo compulsivo, do lucro, do utilitário. A interdependência humana fica mais saliente. Com ela, também a História enquanto construção coletiva da qual somos agentes e responsáveis. “Concebida como uma reativação da tradição revolucionária clássica, da Revolução Francesa à Guerra Civil Espanhola, passando pela Comuna, a Resistência representa para a geração de Sartre a experiência por excelência da ‘solidariedade do nós’”; foram os “anos da fraternidade”, na expressão de Camus (cd. Mendonça, C. D., 2001, p. 288).

“Esta república sem instituições, sem exército, sem polícia, era preciso que cada francês a conquistasse e a afirmasse a cada instante contra o nazismo” (Sartre, J.-P., 1949, p. 14). Uma “República do Silêncio e da Noite”, diz, arrematando o artigo em tons que chegam a nos remeter à utopia anarquista de uma sociedade que abolisse toda forma de poder.

Já em "Paris sous l' Occupation", o equacionamento entre resistência e liberdade toma por pano de fundo a vida cotidiana ao longo dos quatro anos de presença alemã. O resistente é protótipo da liberdade pela maneira peculiar pela qual escolheu viver uma "terrible épreuve" imposta a todos, provação esta que foi bem além da mera penúria material ou da censura política. Sartre, neste artigo (editado em Londres, pela "France Libre"), se propõe relatar o que foram esses anos de Ocupação para um público anglo-saxão. Essa não é uma tarefa fácil, diz ele, porque há um "abismo", impossível de ser transposto por meras palavras, a demarcar a singularidade de tal experiência, mesmo em relação aos habitantes de uma cidade como Londres, severamente castigada pelos bombardeios de Hitler, que viveu de outro modo os horrores da guerra. "Os franceses que falam entre si dos alemães, da Gestapo, da Resistência, do mercado negro se entendem facilmente; mas é que eles viveram os mesmos eventos, e que estão plenos das mesmas lembranças. Os ingleses e os franceses não têm mais uma lembrança em comum, tudo o que Londres viveu no orgulho Paris viveu no desespero e na vergonha" (ibid., p. 16-7) ⁹.

Em termos gerais, diz Sartre no ensaio em questão, a Ocupação foi, paradoxalmente, um "horror intolerável" ao qual, porém, "nos acomodamos muito bem" (ibid., p. 24). Os soldados nazistas que transitavam pelas ruas eram surpreendentemente

⁹ Em *O Que É a Literatura?* Sartre levanta o mesmo problema da difícil comunicabilidade da experiência francesa da Ocupação, agora no contexto de uma discussão sobre o caráter necessariamente "elíptico" da boa comunicação possibilitada pela obra de arte literária, quanto mais escritor e leitores comunguem de um mesmo repertório vivencial: "De fato, ainda não se notou suficientemente que uma obra do espírito é naturalmente alusiva. Ainda que o propósito do autor seja dar a mais completa representação do seu objeto, ele jamais conta tudo. Sempre sabe de coisas que não diz. É que a linguagem é elíptica. Se desejo comunicar a meu vizinho que uma vespa entrou pela janela, não há necessidade de longos discursos. 'Cuidado!', ou 'Ei!' – basta uma palavra, um gesto, – desde que ele veja a vespa, tudo está resolvido. Supondo que uma gravação reproduzisse, sem comentários, as conversas cotidianas de um casal de Provins ou de Angoulême, não entenderíamos nada: faltaria o contexto; isto é, as lembranças e percepções comuns, a situação do casal e suas atividades, numa palavra, o mundo tal como cada um de seus interlocutores sabe que aparece aos olhos do outro. O mesmo ocorre com a leitura: os indivíduos de uma mesma época e de uma mesma coletividade, que viveram os mesmos eventos, que se colocam ou eludem as mesmas questões, têm um mesmo gosto na boca, têm uns com os outros a mesma cumplicidade e há entre eles os mesmos cadáveres. Eis porque não é preciso escrever tanto: há palavras-chaves. Se eu relato a ocupação alemã a um público americano, serão necessárias muitas análises e precauções; perderei vinte páginas para dissipar prevenções, preconceitos, lendas; depois será preciso que sustente as minhas posições a cada passo; que procure na história dos Estados Unidos imagens e símbolos que permitam compreender a nossa; que mantenha em meu espírito a diferença entre o nosso pessimismo de velhos e o seu otimismo de crianças. Agora, se escrevo sobre o mesmo assunto para franceses, estaremos em casa (...)" (Sartre, J.-P., p. 56-7).

cordatos, respeitosos, tímidos até. Não se dirigiam aos habitantes, pelo menos à luz do dia, senão para, educadamente, pedir orientação de como chegar à rua tal ou qual. Chegou a se estabelecer um “tipo de solidariedade vergonhosa e indefinível” entre moradores e invasores, no fundo muito parecidos aos soldados franceses (ibid., p. 20), e que, com o tempo, acabaram por se transformar em parte da "paisagem" habitual, parecendo-se mais com "móveis" do que com homens. “O que acabava de os tornar inofensivos era sua ignorância de nossa língua, Ouvi cem vezes, no café, parisienses se exprimirem livremente sobre a política a dois passos de um alemão solitário, sentado à mesa com os olhos vagos diante de um copo de limonada” (ibid.).

Na vida cotidiana de boa parte dos parisienses, portanto, os quatro anos de Ocupação consistiram numa bizarra acomodação ou "simbiose" (ibid., p. 36) para com um inimigo invisível, "sem rosto"; em todo caso, aqueles dentre os moradores que viam esse rosto raramente poderiam voltar para descrevê-lo (ibid., p. 21). Tratava-se, diz o autor, de uma espécie de *polvo* que “atacava nossos melhores homens na sombra e os fazia desaparecer. (...) Um belo dia telefonávamos para um amigo e o telefone tocava por muito tempo no apartamento vazio; nós tocávamos a campainha da porta e ele não abria; se o zelador forçava a porta, nós encontrávamos duas cadeiras perto uma da outra, no quarto, e, entre seus pés, pedaços de cigarros alemães” (ibid.).

Este "polvo", apesar da discrição com que se movia, lançou seus tentáculos sobre parcela expressiva da população, na estimativa de Sartre: “Não havia ninguém em Paris que não tivesse um parente ou amigo preso ou deportado ou fuzilado. Parecia que existiam buracos escondidos na cidade e que ela se esvaziava por estes buracos como se tomada de uma hemorragia interna e irreprimível” (ibid., p. 22).

Era preciso porém, suportar tudo com "tranqüilidade", se preciso recorrendo a anestésias verbais: "Nós dizíamos": ‘Eles os prenderam’, e este ‘Eles’, semelhante ao que os loucos usam para nomear seus perseguidores ficcionais, mal designava homens: era mais um tipo de resina vívida e impalpável que escurecia tudo (...)”. Um perigo informe, viscoso, latente, que subitamente poderia tomar corpo e bater às portas, em especial na faixa horária entre meia-noite e cinco da manhã, preferida pela Gestapo em suas operações de seqüestro e prisão. "Parecia que a qualquer momento a porta podia se abrir deixando passar um vento

frio, um pouco de noite e três alemães afáveis com revólveres. Mesmo se não os nomeássemos, mesmo se não pensássemos neles, sua presença estava entre nós, a sentíamos de uma certa maneira que tinham os objetos de serem menos para nós, mais estranhos, mais frios, mais públicos, como se um olhar violasse a intimidade de nossos lares" (ibid., p. 22–3).

A onipresença das "moscas", na peça de Sartre, terá óbvia correlação com este dado de um "Outro" intrusivo, vigilante e ameaçador – o invasor alemão, bem como a imagem "desfigurada", embaçada, diluída, que dele é feita na consciência de suas vítimas potenciais (cf. Noudelmann, F., 1993, p. 21).

A multidão dessas "moscas" era proporcional à de "cadáveres" de que elas vinham banquetear-se. "Paris estava morta. (...) Nós andávamos entre pedras, parecia que éramos os esquecidos de um imenso êxodo" – referência talvez à apocalíptica saída maciça de moradores da cidade, levando, em pânico, o que podiam de seus móveis amarrados ao capô de seus carros, nos dias que precederam a invasão (cf. Shirer, W., s/d, p. 21 ss)–, restava tão-somente um "esqueleto de cidade, pomposo e imóvel" (Sartre, 1949, p. 24).

A "cerimônia dos mortos" que se dá em Argos no dia do retorno de Orestes tem um precedente histórico bem concreto: as "festas miseráveis e lúgubres" que os alemães promoviam na cidade, as quais coroavam aquela existência artificial, passavam ao mundo a sensação de "vitalidade" e perpetuavam uma opressão que, se não chegava aos destroços a que Lorient, Rouen e Nantes foram reduzidas, estava mais para uma "calma mortuária e simbólica" (ibid., p. 27).

A noção do simbólico como simulacro de vida, aliás, reaparece logo adiante, ainda neste artigo: "Um símbolo: esta cidade trabalhadora e colérica não era mais que um símbolo. Nós nos olhávamos um aos outros e nos perguntávamos se não havíamos nos tornado também símbolos" (ibid., p. 28). E os símbolos, nesta acepção, parecem consistir na "indumentária" de cadáveres: "Nós nos olhávamos e parecia que víamos mortos. Esta desumanização, esta petrificação do homem eram tão intoleráveis que muitos, para escapar a elas, para recobrar um futuro, se lançaram à Resistência" (ibid., p. 29). Em *As Moscas*, igualmente, Sartre faz Júpiter explicar a Orestes que os insetos que infestavam Argos são "um símbolo". O "simbólico" aparece aqui como reverberação lingüístico-imaginária do

reino ontológico do Em-si: inércia, identidade consigo mesma, perenidade. Estatuto muito diferente do que Sartre evoca e pratica como sendo essência do "mítico": reinvenção, ruptura, liberdade.

A Resistência, por sua vez, se tão exaltada no texto "La République du Silence" como protótipo da liberdade, ganha aqui uma inflexão interpretativa menos entusiasmada; este movimento, diz ele, não passava de uma "solução individual", sem nenhum impacto prático para os rumos da guerra – com ou sem ela os ingleses teriam sido vitoriosos ou, se fosse o caso, derrotados –, e, de novo eles, reduzido à ineficácia dos "símbolos": "Ela [a Resistência] tinha, a nossos olhos, um valor de símbolo; e é por isso que muitos resistentes estavam desesperados: sempre símbolos. Uma rebelião simbólica numa cidade simbólica; apenas as torturas eram verdadeiras" (ibid., p. 30). Eis um dos irônicos denominadores comuns a cúmplices e insurgentes, na Paris ocupada: a negação ou recalque da condição de *agentes plenamente históricos*, em nome de um "marcar posição" inócuo, no caso dos resistentes, e covarde, no caso dos colaboracionistas, em sua pantomima patrioteria de difícil compatibilidade lógica com a humilhante sujeição – por eles referendada– às forças estrangeiras.

"(...) durante quatro anos, nos roubaram nosso futuro. Era preciso contar com os outros. E para os outros não éramos ~~nenh~~um *objeto*", isto é, termo de cálculos alheios, fossem os dos agressores ou dos pretensamente aliados e libertadores anglo-americanos – os quais, se, e quando agissem, certamente não o fariam por mera "empatia" humanitária, e sim movidos por interesses próprios, diz Sartre, no que nos transmite algo da angústia da heteronomia tão vividamente presente não só em As Moscas, como em *Entre Quatro Paredes*, escrita ainda durante a Ocupação alemã.

"Nós sentíamos nosso destino nos escapar, a França se parecia com um pote de flores que se põe à beira da janela para tomar sol e que se tira de lá à noite, sem se perguntar sua opinião" (ibid., p. 28). Já não basta uma enunciação abstrata do "princípio" da liberdade, uma vez apercebidas as variáveis outras, de tipo sócio-político, implicadas na liberdade *efetiva* de que podemos usufruir na existência cotidiana. Talvez faltassem ainda os quadros conceptuais –mais tarde pensados em diálogo com o materialismo histórico–, mas a história desponta como um domínio específico, não ensimesmado, é certo,

porém influente como instância de universalidade que afeta as formas e os graus de liberdade concreta da particularidade individual.

Outro dispositivo crucial a este sistema de repressão que bloqueava, na era Vichy um exercício individual e público da liberdade era a "religião do remorso", conforme vimos no início deste capítulo.

"A ocupação não era apenas esta presença constante dos conquistadores em nossas cidades; era também, sobre todos os muros, nos jornais, esta imunda imagem que eles queriam nos dar de nós mesmos. Os colaboracionistas começavam por apelar a nossa boa fé. 'Fomos vencidos', diziam eles, 'ajoelhemos: reconheçamos nossas culpas'. E logo em seguida: 'Admitamos que o francês é leviano, estouvado, apavoneado, egoísta, que ele não compreende nada das nações estrangeiras, que a guerra surpreendeu nosso país em plena decomposição" (ibid., p. 35).

Sartre conclui o artigo dizendo que, se de um modo geral, a França sob Ocupação não deu mostra de nenhuma "grandeza" naqueles rudes e vergonhosos anos de sujeição a Hitler, não obstante é preciso abrir exceção a essa minoria que foi a Resistência ativa. Por "simbólica" que tenha sido – o que mostra que nem sempre o simbolismo é uma degradação, ainda que possa ser uma impotência –, ela "se ofereceu ao martírio, deliberadamente e sem esperança" e "é mais do que suficiente para resgatar nossas fraquezas" (ibid., p. 42).

Portanto, a liberdade, no contexto da Ocupação, "resiste" em ao menos duas acepções desse verbo: ela (a) *permanece* possível nas situações históricas mais opressivas e (b) *irrompe nesta e contra esta* opressão, no seu movimento próprio que é o de um "dizer não". Já vimos, nos últimos parágrafos, alguns desses antagonismos perante os quais a liberdade se afirma. Há ainda um outro, relativo, por assim dizer, a um aspecto específico da visão de mundo dos colaboracionistas. Vejamos então que aspecto é esse, visitando alguns dos argumentos expostos por Sartre no ensaio "Qu' est un Collaborateur?".

Visão colaboracionista da História

"Colaboracionismo", enquanto adesão de alguém a um país estrangeiro interessado em dominar o país nativo desse alguém, é um fato sociológico tão "normal", ou seja, mais ou menos incidente em todas as sociedades, quanto a criminalidade e o suicídio –tema de estudo clássico de Émile Durkheim, autor, aliás, muito importante, ainda que não citado, neste raciocínio de Sartre (cf. Durkheim, É., 1960).

E o que tais fenômenos têm em comum? Eles são "fenômenos de desassimilação [*désassimilation*]" (Sartre, J.-P., 1949, p. 46), incidindo sobre indivíduos mal posicionados no *status quo* vigente. Ressentidos com esta marginalização, os colaboracionistas se mostram receptivos a cooperar com uma potência invasora. Daí que não se possa considerar colaboracionista, da Ocupação da França, a "burguesia enquanto classe", embora a maior parte dos colaboracionistas tivessem essa extração social. Porém muitos dos resistentes – alguns comerciantes e industriais, e boa parte dos intelectuais– vieram também dessa classe social, observação que, feita por Sartre no calor dos acontecimentos, é respaldada por comentários como o de Henri Rousso: "Com exceção dos mquisards, em 1944, os resistentes não são marginais aventureiros, mas cidadãos integrados, cidadãos, ocupando freqüentemene posições confortáveis: a Resistência foi mais 'burguesa' do que se disse" (Rousso, H., 1992, p. 110).

No caso de Sartre, tal explicação de cunho "sociológico" tem, é claro, forte afinidade com seu axioma filosófico da liberdade, à época ainda muito marcado pelo decisionismo individual e pela aposta nas prerrogativas do sujeito ante as condições do meio externo. Colaborar foi uma *escolha*, ou seja, uma "decisão individual", mais que "posição de classe" (Sartre, J.-P., 1949, p. 46).

Uma escolha, porém, que, "fenômeno de desassimilação" que é, tem raiz nas contradições do desenvolvimento histórico da França pós-1789: a Revolução "deixou subsistir à margem da comunidade democrática um resíduo que se perpetuou até nossos dias" (ibid., p. 48). Um resíduo constituído por pessoas que "se recusaram a se adaptar à constituição republicana", e que, ao londo de um século e meio, mantiveram-se à parte,

sem quaisquer liames com "nossa história e nossa cultura". Daí que se possam deinfir os colaboracionistas pela curiosa alcunha de "anarquistas de direita" (ibid.), pois eles se sublevavam contra todas as leis da República, se diziam desobrigados em relação a impostos, desacatavam o monopólio estatal da força – praticando toda sorte de violência contra seus inimigos –, mas isso por ansiar por uma "ordem" mais impositiva, mais autoritária, à qual poderiam enfim se entregar e se integrar. "Fruíam" da liberdade anarquista sem verdadeiramente assumi-la, em todas as suas conseqüências. Tais setores festejaram a derrota de 1940 como "o fim da República" (ibid.).

Já nos referimos à dimensão anti-histórica, por assim dizer "mítica", da aspiração – explícita na ideologia de Vichy– por um "retorno às Origens". Mas certa perplexidade pode ainda assim persistir. Não são os colaboracionistas que exigem que aprendamos com as "lições da História"? Não são eles que afirmam que "recusar a realidade da queda era um atitude tão absurda quanto a de quem se recusasse a reconhecer a realidade de uma acidente automobilístico" (segundo declaração colhida por nós na internet, pelo endereço eletrônico http://www.marechal-petain.com/allemands_paris.htm)?. Como ser mais "realista", portanto mais conforme aos "fatos", do que ao extrair, da evidência irrefutável da vitória alemã, a conclusão apodítica da "necessidade de se submeter ao Reich?" (Sartre, J.-P., 1949, p. 51–2).

É justamente nesta subserviência ao *'fait accompli'* que, segundo Sartre, os colaboracionistas traem uma "doença intelectual", o *historicismo* (ibid.), que nada tem a ver com respeito à História. Essa doença, que, segundo o autor, é muito freqüente em vários livros de professores de história, inclusive nos mais pretensamente "objetivos", faz a admissão da existência de um fato ser confundida com certa inclinação a "aprová-lo moralmente". O que "é" passa a ser "bom", em todo caso melhor do que aquilo contra o qual se afirmou, simplesmente por "ser". Ser e dever-ser tornam-se sinônimos.

"Os colaboracionistas retomaram por conta própria esta filosofia da história. para eles, o domínio do fato [*la domination du fait*] vai de par com uma crença vaga no progresso, mas em um progresso decapitado: a noção clássica do progresso supõe uma ascensão que aproxima indefinidamente de um termo ideal. Os colaboracionistas se consideram positivistas demais para crer sem provas neste termo ideal e, por conseqüência, no sentido da história. Mas, se eles recusam em nome da ciência essas interpretações metafísicas, não abandonam a idéia de progresso. Esta se confunde para eles com a marcha da história. Não se sabe para onde se vai, mas, uma vez que se

muda, é que se melhora. O último fenômeno histórico é o melhor simplesmente porque é o último" (ibid., p. 53).

Valeria a pena, mas nos afastaria demais dos propósitos deste trabalho, explorar mais a fundo as afinidades entre essa argumentação e a de Nietzsche no célebre ensaio "Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida". Nesse texto de 1874, o filósofo alemão tece duras críticas ao que também para ele é uma "doença": a idolatria à "potência da história", a qual "converte todos os instantes em admiração do sucedido e conduz à idolatria do factual: culto este para o qual, agora, aprendeu-se a usar a formulação muito mitológica e além disso bem alemã: 'levar em conta os fatos'. Mas quem aprendeu antes a curvar as costas e a inclinar a cabeça diante da 'potência da história' acaba por acenar mecanicamente, à chinesa, seu 'sim' a toda potência, seja esta um governo ou uma opinião pública ou uma maioria numérica, e movimenta seus membros precisamente no ritmo em que alguma 'potência' puxa os fios" (Nietzsche, 1996, p.284).

No texto de Nietzsche, essa crítica se articula à defesa das virtudes por assim dizer 'terapêuticas' do esquecimento como condição de possibilidade para o ímpeto de viver e de criar, para além da impressão de que tudo já foi feito, e de que toda vida já sucumbiu à morte, suscitada por um 'senso histórico' inflacionado. Não é difícil ver conexões entre esse tipo de argumentação e o aspecto de *derrisão* imaginária, estetizante, que o Sartre dos anos 30 e inícios dos 40 continua imprimindo à sua interpelação teórica e prática da História. Uma *derrisão* a serviço não da mera 'negação' da história –já que se afirma com cada vez mais ênfase a condição humana como condição histórica, dada a imbricação entre os conceitos de liberdade e situação (cf. Cap. I deste trabalho). Trata-se mais é de uma salvaguarda contra o "espírito de seriedade", contra, pois, o tipo de má-fé de que a visão colaboracionista é uma grave tradução e exploração políticas. Cabe ainda registrar, antecipadamente, que a missão de Orestes, em *As Moscas*, pode, em grande medida, ser lida 'nietzchianamente' como ensinamento dos méritos do 'esquecimento', isto é, sobre uma certa nadificação e esvaziamento do passado, ou de sua figuração como remorso sompulsivo, como "trauma" que tira forças e ânimo para a vida presente.

Tal ensinamento, em grande medida, não é senão consequência de uma teoria radical da liberdade, bem como da *temporalidade* humana enquanto "perpétuel

décrochage", contínua ruptura entre o passado imediato e o presente, ruptura essa que "é precisamente o nada", segundo *O Ser e o Nada*– o "nada que se insinua entre os motivos e o ato" e que nos priva de determinismos rígidos que se imponham como sentido (significado ou direcionamento) da ação presente (apud Bornheim, G. 2003, p. 45). A liberdade é antes de mais nada este "desprendimento" face ao passado, sem o que o homem se veria coagido por algo –o passado– que porta as características daquilo que a realidade humana não é: um "Em si", algo já constituído, definido, fechado, consistente.

Já o Para–si é o avesso de toda consistência substancial, de toda constituição estanque e eterna, e disso temos prova, ou uma especie de retrato temporal, se notarmos a evanescência do presente em que vivemos, um presente sempre premido pela voragem do passado, que o reduz a "Em–si" já sido, e pelos anseios futuros. O tempo forte da existência é o *futuro*, é sobretudo nele e por ele que a realidade humana realiza o movimento "extático" da saída de si, de transcendência na qual projeta, antecipadamente, o preenchimento das suas *carências de "ter"* –as posses ou aprimoramentos "empíricos" desejados – e da sua fundamental *carência de "ser"* –nossa falta ontológica, quer dizer, nosso nada originário que queremos vir a preencher– que a cada instante lhe constitui. Pelo futuro, o Para–si já é o que ainda não é, o "Ser futuro que pretendo realizar ainda não é o que sou hoje, no presente, mas, concomitantemente, posso dizer que já sou esse futuro, pois ele está presente como mola propulsora do projeto que vivo agora" (Perdigão, P., 1995, p. 71). O Para–si, como diz Paulo Perdigão, "não é mais o Ser que, paradoxalmente, continua sendo" (Perdigão, P., *ibid.*, p. 71)– o passado é uma marca indelével, não posso extingüi–lo nem modificá–lo, mas, como todas as outras formas da minha "situação" fáctica, ele jamais "é o que é" sem que intervenha uma operação de retomada interpretativa à luz do projeto de ser que sou hoje, portanto sem os fins *atuais* que iluminam axiologicamente a caminhada anterior com vistas a um rumo por ser alcançado, movimento designado por Sartre como "Circuito da Ipseidade", precípua à realidade humana enquanto projeto.. O passado, desse modo, é dúplice: Em–si e Para–si, facticidade do "sido" e liberdade do "sendo", manancial de novos sentidos livremente escolhidos, seja esta escolha voltada à transformação do que foi e do que "é" ou à sua *reiteração*, numa atitude de resignação como a manifesta pelos colaboracionistas. "Eis, por exemplo, uma realidade objetiva": a França ocupada pelos nazistas. Em si mesma, a situação é neutra ou indiferenciada. Os membros da resistência,

porém, vivem o projeto de ver a França livre. É à luz desse fim que a ocupação afigura-se para eles como 'insuportável', logo motivo bastante para a resistência. Os colaboracionistas, ao contrário, projetam outro fim (a constância da ocupação) e por isso a realidade objetiva se lhes impõe como algo a ser conservado, suportável e mesmo favorável. (Perdigão, P., *ibid.*, p. 83-4). É o projeto que decide não da existência da *objetividade* do tempo, portanto de um passado, mas de seu significado subjetivo, à luz do qual esse "tempo" se transmuta em temporalidade *vivida*.

O "culto" colaboracionista ao fato consumado é uma forma de má-fé por tentar ocultar não só essa liberdade dos homens para reverter e redirecionar a "marcha" dos acontecimentos, como também a liberdade de que o próprio observador se vale, sem admitir, quando "se rende". Pois tanto quanto a vitória de Hitler sobre a França, também eram "fatos" históricos, passíveis de serem "escolhidos" como respaldo objetivo de outras linhas de ação, a persistência da Inglaterra de Churchill, ou as primeiras articulações de uma resistência dentro do próprio país, ou ainda a revolta dos europeus subjugados e a "aspiração dos homens à dignidade e à liberdade" (Sartre, J.-P., 1949, p. 56). Note-se que o autor põe lado a lado referências políticas "empíricas" e um elemento de ordem mais ideal, este das "aspirações" humanas. É que, ao contrário do reino natural, a realidade-humana é feita da ambivalência entre o "em-si" e o "para-si", a facticidade e o projeto, de coisas já feitas e *valores* antecipadores e impulsionadores de um novo fazer. Já o colaboracionista camufla de si mesmo a "contradição profunda" de que está *valorando* quando diz estar apenas *registrando*: "ele escolheu os fatos dos quais quer partir" (*ibid.*).

Um "realismo", portanto, seletivo, além de que *escapista*: Isto porque outro sintoma da "doença" historicista dos colaboracionistas é a tendência de, abastardando a fórmula hegeliana de que o real é o racional (um "hegelianismo mal compreendido" [*ibid.*, p. 54] tem seu papel nesta visão de mundo), anestesiar os sofrimentos do presente em nome de um futuro longínquo, de um progresso automático à luz do qual a atualidade, por mais que horrenda, é reabilitada em seu "verdadeiro" e "bom" significado e valor. "Esta forma de julgar o evento à luz do futuro foi, creio, para todos os franceses uma das tentações da derrota: ela representava uma forma sutil de evasão. Saltando alguns séculos e se voltando para o presente para contemplá-lo de longe e recolocá-lo na história, ele seria transformado em passado e se lhe mascararia o caráter insustentável (...) se esquecia que a história, se é

compreendida retrospectivamente (...) [por outro lado] *se vive e se faz no dia-a-dia* [destaque nosso]. Esta escolha da atitude historicista e esta passadificação [*passéification*] contínua do presente é típica da colaboração" (ibid., p. 54–5). Até "pacifistas" bem intencionados, diz o autor, incorreram nesse tipo de erro, ao julgar as dores do agora como "mal necessário" ao advento de uma futura "pax alemã comparável à famosa pax romana" (ibid., p. 55).

É importante notar nessa "passeificação" uma variante do que Max Weber, numa seção do livro *Economia e Sociedade*, chama de *teodicéia*, problema segundo ele comum e decisivo às grandes religiões universais, como o cristianismo, o judaísmo, as religiões indianas e o islamismo. Todas elas se puseram, de diferentes formas, a difícil questão de como explicar que um mundo tão gravado de misérias e sofrimentos possa ter sido obra de um Criador bom e amoroso, ou ser apenas o aspecto sensível de uma ordem sobrenatural perfeita. Não seria difícil, até pela influência de certa visão "católica" de mundo na configuração da ideologia de Vichy, ver na "passeificação" colaboracionista uma espécie de teodicéia *escatológica*, que transfere para um futuro idílico a fuga e redenção dos horrores da história concreta. "O processo escatológico consiste então numa transformação social e política deste mundo. Um herói poderoso, ou um deus, virá –logo, mais tarde, algum dia– e colocará seus adeptos na posição que merecem no mundo. Os sofrimentos da geração atual são conseqüências os pecados dos antepassados, pelos quais o deus responsabiliza os descendentes do mesmo modo que, na vendeta, o assassino se vinga no clã inteiro e que, ainda, o papa Gregório VII excomungava os descendente até a sétima geração". Dispositivo análogo, diga-se de passagem, pesa sobre a família dos Atridas marcada por uma maldição que se perpetua de geração em geração, na lenda retomada por Sartre em *As Moscas*. Ainda sobre esse esquema teodicéico, diz Weber: "Pode acontecer que apenas os descendentes dos piedosos, em virtude de sua piedade, chegarão a ver o reino messiânico" (Weber, M., 1994, p. 351–2).

O "herói" a que cabia preparar e apressar a vinda da redenção era, sem dúvida, Pétain, que espalhava cartazes pelo país que trazia uma imagem sua, com o dedo indicador para a frente, conclamando, tal com Bom Pastor, suas ovelhas a se entregarem: *Venez à moi avec confiance*" (cf. Rousso, H., 1992, p. 28–9). O caminho a trilhar era rumo a um futuro que, por sua vez, seria um "retorno" ao passado glorioso, à França "eterna" e

imaculada, uma França a ser 'recriada', no duplo sentido de uma "nova" Criação –visando ao futuro– e de uma "repetição" da Criação –restaurando o passado originário, puro, anterior à Queda. Isso indica estarmos ante um exemplo –a que Sartre contraporá, em *As Moscas*, um *contra-exemplo*, no mesmo terreno mas com sinais invertidos– de *remitologização* enquanto seqüestro da história pela ideologia (cf. Barthes, R., 1999), e da existência concreta pelo "arquétipo" ideal, o que mais adiante detalharemos à luz da obra de Mircea Eliade.

Na denúncia deste estado de coisas –o qual talvez pudéssemos considerar uma tentativa de "*reencantamento do mundo*" ¹⁰(10), com a "abolição" mítica da sociedade e da cultura secularizadas pós-Revolução de 1789, tidas por Vichy como raízes da decadência moral agora punida com a Queda–, Sartre evoca o que, na figura do misantropo Roquentin, já constatará sete anos antes: uma intrínseca tensão entre o viver e o narrar.

A história, diz Sartre no trecho que citamos há pouco, *se vive e se faz no dia-a-dia*. "Aventuras", algo que ele tanto desejava, "são histórias, e não se *vive* uma história. Conta-se mais tarde, pode-se vê-la tão-somente de fora. O significado de uma aventura vem de sua conclusão; paixões futuras dão colorido aos eventos. Mas quando se está dentro de um evento, não se está pensando nele. Pode-se viver ou contar, não os dois ao mesmo tempo" (Murdoch, I., 1971, p. 11–2).

Não obstante esse princípio se complicar um pouco no caso de *As Moscas* – pois ali, veremos logo, uma narrativa prototípica, a lenda de Orestes, presente "metateatralmente" nos anseios de Electra junto ao irmão "Filebo", *mediatiza e enforma a ação* do herói, embora ele traga consigo, desde o início, certo *ímpeto* (vago) para aquela ação –, ele parece válido no presente contexto. Indica uma descoberta, no romance de 1938, que levara Roquentin a abandonar seu trabalho de *historiador*, e que o precipitara para o âmago da "náusea", não como patologia, e sim como revelação da condição humana. A mesma

¹⁰ Aludimos aqui ao célebre conceito weberiano de "desencantamento do mundo", base, segundo o sociólogo alemão, da moderna cultura secular. O desencantamento do mundo teria sido, inicialmente, uma obra das próprias religiões universais – interessadas em substituir as relações mágicas do homem com a natureza por cosmologias e sistemas éticos racionalizados. Já na modernidade, o processo de desencantamento do mundo se volta contra as religiões, trazendo uma crescente hegemonia da visão científica e uma desvinculação das diferentes esferas sócio-culturais, tais como a política, o direito, o mercado econômico, o conhecimento e as artes, ante a seu antigo eixo global oferecido no mundo ocidental pela religião cristã (cf. Colliot-Thelène, C., 1995).

descoberta, na análise de 1945, reafirma os limites do conhecimento histórico "objetivo", a, agora, sim, "patologia" de um tipo de saber que usurpa seu valor relativo e tenta falsamente abarcar a experiência humana já feita e assim pré-fixar critérios definitivos a cada nova experiência, experiência que assim nunca chega a ser plenamente "nova", degradada que foi a um "eterno retorno do mesmo".

Fazer história, por sua vez, enquanto forma de concretização do exercício da liberdade numa dada situação, é atitude que se coaduna com uma "política baseada em princípios", que não descarta as "lições da experiência", mas as encara como "meios para realizar um fim que não é submisso aos fatos e não tira deles sua existência" (ibid. p. 61). Eis o que Sartre propugna como diretriz da reconstrução nacional após a guerra, e o que ele vê de "exemplar" – no que, novamente, põe em operância a "arquetipia" mítica eliadiana – na Resistência. A "vitória" final desse movimento é, ela própria, uma "lição da experiência", uma *complexio oppositorum* entre a liberdade enquanto valor ideal e fato consumado: "(...) a Resistência, qua acabou por triunfar, mostra que o papel do homem é o de saber dizer *não* aos fatos mesmo quando quando parece que deveríamos nos submeter a eles. Certamente, antes vencer a si mesmo do que à fortuna [Sartre aqui alude a um lema ético de Descartes que teria sido tomado de empréstimo pela metafísica da resignação realista dos colaboracionistas], mas, se é preciso vencer a si mesmo de início, é, finalmente, para vencer a fortuna" (ibid.).

Já o colaboracionista se define pela atitude ontológica que põe a interpretação do "fato" histórico acima da capacidade da ação, ou melhor, que reduz a ação a mera "adaptação" reativa. As coisas, por um lado, estão "consumadas", são um Em-si, e por isso nada podemos fazer, e, de outro lado, as coisas, por mais absurdas e intoleráveis que se pareçam, ainda não desvelaram seu "propósito", algo que só o Futuro trará – e, de novo, nada podemos fazer. Para quê tentar modificar o presente se ele já tem um sentido intrínseco que talvez ainda nos escape, mas que "um dia", num hipotético Juízo Final, será revelado?

Tal moral dos escravos, ou da *escravização*, é também uma "moral invertida", diz Sartre, porque "ao invés de julgar o fato à luz do direito, funda o direito sobre o fato" (ibid., p. 55). Confere-se à lógica da *força* uma obscura "virtude" moral, o que contraria – e nisso o

existencialismo de Sartre tende a se afastar de qualquer apologia da "vontade de potência" à la Nietzsche— o vínculo indissolúvel entre a dignidade humana e o reconhecimento da *fraqueza*, não da força, da *precariedade*, não da plenitude, traços nos quais, por outro lado, se radica o espaço da construção ética, nosso "direito" a ir além do fato imposto e *recriá-lo*, criando-nos a nós mesmos.

O colaboracionista rejeita este direito porque despreza a própria condição humana. Seu ódio não é só contra uma determinada forma de sociedade, no caso, a democracia republicana e laica; é uma aversão que se estende a esta outra forma de "desordem", mais radical, que é a realidade humana. Não importa aos colaboracionistas franceses se tornarem escravos de Hitler se pudessem, com isso, "infectar a França inteira com essa escravidão" (ibid., p. 59); para um Drieu la Rochelle, escritor que veio de fato a se matar nesse mesmo ano em que Sartre escreve, "o advento do fascismo correspondia no fundo ao suicídio da humanidade" (ibid., p. 60), era a apoteose da extinção desse verme que o corroía por dentro, o existir, e que ele tranpunha em condenação da humanidade em geral: "(...) ele [Drieu la Rochelle] começou por se odiar a si mesmo. Ele pintou-se ao longo de vinte anos como um desequilibrado [*desaxé*], um desintegrado, um "homem excessivo" [*homme de trop*] e sonhou para si mesmo uma disciplina de ferro que não era capaz de dar-se a si mesmo espontaneamente. Mas este ódio de si tornou-se (...) um ódio do homem. Incapaz de suportar essa dura verdade: "Sou uma criança fraca e débil, covarde para com minhas paixões", ele quis se ver como um produto típico de uma sociedade inteira apodrecida" (ibid., p. 59–60).

No fascismo – que não necessariamente se confunde com o colaboracionismo pois há fascistas não colaboracionistas, e houve alguns colaboracionistas entre adeptos do socialismo e do "pacifismo" (ibid., p. 44) –, portanto, Rochelle pressentia uma "solução final" para esta desordem interna e externa. Encontrava, noutras palavras, a possibilidade de enfim "ser", redimindo-se do "pecado de existir", para usar os termos de Sartre em *Náusea*.

O mais importante, para concluirmos esta apresentação dos pressupostos históricos de *As Moscas*, é termos em mente, de um lado, *este cenário mítico* – a ideologia "religiosa" de Vichy, calcada no remorso, na expiação dos pecados da democracia republicana, na

restauração patriótica da Comunidade francesa "original" e numa justificação "teodiceica" dos sofrimentos do presente pela via de certo "historicismo"–, e, de outro, considerarmos esse conflito entre dois personagens, o resistente e o colaboracionista, os quais, embora figuras políticas e sociais "empíricas", são também, e mais radicalmente, conceitos ontológicos e éticos. Equipados desses elementos, podemos agora passar ao exame da peça de Sartre. Tentaremos determinar as transposições ficcionais pelas quais Sartre logra, em *As Moscas* – de maneira consentânea às possibilidades do discurso teatral–, um poderoso retrato, tanto mais penetrante quanto menos "realista", não apenas de um momento histórico particular, como da própria condição humana universal que nele se desvela e se reprime.

CAPÍTULO III

AS MOSCAS: EXISTÊNCIA E HISTÓRIA

Apresentada a contextualização estético-filosófica e histórico-política das idéias subjacentes a *As Moscas*, é tempo de observarmos como tais idéias adquirem concreção “mítica” nesta peça de 1943. Assim pensamos lançar luzes sobre a forma como se articulam e se concretizam os diferentes níveis de sentido do mito na peça: o *literário*, o *estético-teatral*, o *político* e –embora este ainda deva aguardar problematização específica, no capítulo IV–, o ontológico.

Em uma série de depoimentos, orais ou escritos, que deu a respeito de *As Moscas* – depois coligidas por Combat e Rybalka em *Un Théâtre de Situations*–, Sartre deixa claro como a peça é permeada de uma preocupação a um só tempo filosófica e histórico-política: a apresentação, ali, de certa idéia de “Liberdade” era, além de um libelo político conjuntural, também um exercício inaugural daquilo que vimos ser a percepção sartriana da existência enquanto um “drama”, que tem no teatro uma maneira peculiar e fecunda de acontecer. Vejamos alguns trechos desse “corpus”.

Em texto que acompanha edição da Gallimard de 1943, Sartre comenta: “Orestes é livre pelo crime e para além do crime: eu o mostrei atormentado pela liberdade assim como Édipo é atormentado pelo destino. Ele se debate sob essa mão de ferro, mas era preciso que ele terminasse por matar, e que carregasse esse assassinato sobre os ombros e que

atravessasse para a outra margem” (Sartre, J.-P., 1998, p. 267). Isso porque, prossegue o autor, “a liberdade não é sei lá qual poder abstrato de sobrevoar a condição humana: é o engajamento mais absurdo e mais inexorável” (ibid.). Um engajamento “absurdo” porque é um caminho que o herói *inventa* para si, é, como todo valor, uma criação que se dá sob o pano de fundo do nada radical; e é inexorável na medida em que exprime a dimensão situada, portanto histórica, inerente à liberdade como processo existencial concreto.

Em entrevista a Yvon Novy, publicada na *Comoedia*, a 24 de abril de 1943, por ocasião da avant-première do espetáculo, Sartre declara: “Quis tratar da tragédia da liberdade em oposição à tragédia da fatalidade” (ibid., p. 268). “Liberdade”, aqui, como algo bem mais amplo do que a “liberdade interior” na qual pensadores como Bergson teriam divisado a única fonte de emancipação perante o destino (ibid.). Liberdade como *ação* concreta no mundo, ação que catapulta seu executor para além do bem e do mal (ibid., p. 268), na medida em que toda ação *institui* um valor, ao invés de poder ser mera obediência a algum preceito ético eterno, inscrito no “céu inteligível” (cf. Sartre, J.-P., 1978, p. 9).

O filósofo existencialista exige, mais que uma “liberdade em consciência”, uma liberdade “em situação”, própria a um homem que tenha, como Orestes, lançado a tal ponto “para além de si mesmo” que já não pode distinguir a conquista da liberdade de si, por um lado, e o restabelecimento da liberdade “para outrem”, com a conseqüente abolição de um determinado estado de coisas dado e a implantação daquele que “deveria ser” (Sartre, J.-P., 1998., p. 268–9). Sartre, em *As Moscas*, não faz senão indicar – veladamente, como as circunstâncias exigiam – as implicações ético-políticas de uma doutrina cujo esforço primeiro é reconduzir o homem ao “domínio do que ele é” (Sartre, J.-P., 1978, p. 6), ou seja, ao reconhecimento de sua condição de um ser que *é o que não é e não é o que é*, ou, por outra, um ser cujo ser, à falta da plenitude opaca do Ser (em-si), é sob o modo do “poder ser” – a possibilidade– e de um “dever ser” –o valor, de autoria do próprio homem.

Mais especificamente, declara Sartre, o tema de *As Moscas* “poderia se resumir assim: Como se comporta um homem em face de um ato que cometeu, do qual assume todas as conseqüências e as responsabilidades, mesmo se esse ato lhe causa horror?” (ibid., p. 268). Aqui se insinua algo que em outras declarações ficaria mais nítido: o contraste

entre duas atitudes para com nossas ações pretéritas, de um lado a *responsabilidade*, de outro o *remorso*. Sabedor de que é inteiramente responsável por si mesmo e pelas suas ações, o homem existencialista – de que Orestes é alegoria – sabe-se também responsável pelo seu passado, quer dizer, pela liberdade de escolhas agora sedimentada, agora aparentada a um “em-si” puramente exterior, mas do qual a liberdade, enquanto projeto, se *reapropria* – ao invés de se deixar escravizar, como na culpa – com vistas a um futuro.

Vimos como o tema do remorso é crucial no sistema de dominação da França nazificada. “Após nossa derrota de 1940”, relembra Sartre numa entrevista já em junho de 1947, “muitos franceses se abandonavam ao desencorajamento ou deixavam com que se instalasse neles o remorso. Eu escrevi *As Moscas* e tentei mostrar que o remorso não era a atitude que os franceses deviam escolher após o desastre militar de nosso país” (ibid., p. 272–3). Nitidamente inspirado em aspectos de sua doutrina ontológica e de sua “psicanálise existencial”, Sartre observa ali aquilo que o é um esforço – naquele caso, politicamente orientado – de escamotear a liberdade constitutiva da realidade humana, liberdade que por definição é um desgarrar-se do passado, um incessante deslizar adiante, portanto, uma experiência nas antípodas do arrependimento, este “(se) *repentir*” que é uma fixação de má-fé naquilo que *não é mais* mas que tenta se perpetuar como um “ser” eterno, um em-si invencível – o permanente “(se) *répéter*” da memória culposa:

“Nosso passado não era mais. Ele havia escorrido por entre nossas mãos sem que tivéssemos tido tempo de agarrá-lo, de tê-lo a nossa vista para compreendê-lo. Mas o futuro – por mais que um exército inimigo ocupasse a França – era novo. Nós tínhamos como agir sobre ele, nós éramos livres para fazer dele um futuro de vencidos ou, pelo contrário, de homens livres que se recusam a crer que uma derrota marca o fim de tudo que dá vontade de viver uma vida de homem” (p. 273).

Coerente com sua definição de situação como uma *motivação* (cf. Sartre, J.P., 2003, p. 593ss), Sartre, aqui, procura articular um cenário conjuntural, histórico, de opressão *objetiva*, com a permanência de uma liberdade *subjetiva*, na chave de uma capacidade de escolha que é também abertura a um devir que confirmasse ou subvertesse aquele estado de dominação. A liberdade negada pelo Estado de Vichy seria apta, por seu turno, a negar a negação, e isso desde já, na atitude pessoal de cada indivíduo que “resistisse” às armas e à

psicologia da dominação pétainista, calcada no insuflamento de um sentimento de “culpa” nacional pela derrota de 1940.

Como vimos anteriormente, e agora recapitulamos em referência direta à nossa peça, o resistente tinha de enfrentar um segundo tipo de remorso, também ele levado em conta em *As Moscas*, como se vê por declaração de Sartre em entrevista em nove de setembro de 1944: “O verdadeiro drama, aquele que eu gostaria de ter escrito, é o do terrorista [da Resistência] que, ao matar alemães na rua, deflagrava a execução de cinquenta reféns [muitos dos quais nada tinham a ver com a Resistência, antes de serem capturados pelas forças ocupantes]” (ibid., p. 269). O matricídio de Orestes, que Sartre designa de o “crime de aparência a mais inumana” (ibid., p. 268), como que condensava, simbolicamente, esse dilema ético supremo que se impunha ao resistente francês, para quem o valor da liberdade superava até o da impulso de conservação da própria vida – com o risco do sacrifício de si – e o mandamento “sagrado” do *não matarás*, com o sacrifício dos inimigos alvejados e, indiretamente, dos reféns inocentes.

Apenas para pontuar um simbolismo que será importante frisar no Capítulo IV, Sartre reitera, nesse leque de declarações sobre *As Moscas*, a caracterização do remorso como algo de eminentemente “estéril” e “infecundo” (cf. p.ex., p. 273 e 277), na medida em que se trata de um sentimento a serviço de uma repressão à possibilidade, literalmente, *criadora* – do homem. Uma liberdade que, se assumida enquanto tal – na condição existencial de *autenticidade* –, será também vontade de liberdade, de libertação pessoal e coletiva face a estados de coisas negadores dessa mesma liberdade. Eis um dos aspectos interessantes de aproximação de *As Moscas*, como mito e rito teatrais, em relação ao que Eliade estudará como valor “cosmogônico” das narrativas míticas, evocadas ritualmente, nas sociedades tradicionais, como forma de renovação e “fecundação” periódicas das forças do mundo, ameaças de exaustão e “esterilidade” (Eliade, M, 1969).

Cumpre-nos agora ver, pela seleção e exame de algumas passagens especialmente significativas, como o texto da peça revela essa mesma referencialidade histórico-política e filosófica que tais entrevistas nos antecipam de modo enfático.

No Primeiro Ato de *As Moscas*, que vai da chegada de Orestes, na companhia de seu Pedagogo, a Argos, até sua decisão de ficar para a “Festa dos Mortos”, Sartre

basicamente faz o espectador tomar ciência da *situação objetiva de Argos* – o estado de opressão política e religiosa vigente desde a morte do rei Agamêmnon, quinze anos antes – e da *situação subjetiva de Orestes*: sua angústia de exilado político e “existencial”. Em certo sentido, a evolução da peça pode ser descrita com uma gradual aproximação de horizontes entre esses dois níveis de situação: o ato exemplar pelo qual Orestes trará aos argivos a revelação da liberdade será uma espécie de dialética – sem, porém, uma “resolução” no sentido hegeliano – entre uma liberdade vazia, a de Orestes inicialmente, e a escravizante plenitude da cidade ocupada, metáfora da Paris nazificada. Uma *complexio oppositorum* em que a negatividade ontológica do ser livre assimila e dissolve os vetores alienantes do ser social estabelecido, projetando assim a peculiar combinação de solidão e fusão que desponta, em seu conjunto como o que vimos Sartre chamar de “engajamento absurdo e inexorável”.

PRIMEIRO ATO

À margem da vida: “Nasci aqui e preciso perguntar por meu caminho como um passante” (Sartre, J.-P., 2005, p. 4), lamenta Orestes assim que entra em cena, à procura do palácio real. Este, uma vez encontrado, lhe suscita o senso de um paradoxo análogo: Orestes ali deve ter nascido, mas, expulso com “uns três anos” de idade, foi dali carregado pelas forças de Egisto, dele sendo também arrancadas quaisquer lembranças que o ligassem subjetivamente à ex-casa: “Ah! Nenhuma lembrança! Vejo uma edificação muda, imponente na sua solenidade provincial. Eu a *vejo* pela primeira vez” (ibid., p. 16).

Ao ouvir essa queixa de Orestes, na segunda cena da peça, o Pedagogo se indigna:

“O PEDAGOGO: Nenhuma lembrança, amo ingrato, quando consagrei dez anos de minha vida a proporcioná-la a vós? E todas as viagens que fizemos? E as cidades que visitamos? E o curso de arqueologia que ministrei exclusivamente a vós? Nenhuma lembrança? Havia, ainda agora, tantos palácios, santuários e templos para povoar vossa memória que teríeis podido, como o geógrafo Pausânias, escrever um guia da Grécia” (ibid., p. 16).

Orestes responderá que não é da falta desse tipo de “lembranças”, meramente intelectuais, que ele se ressentia; nessa reação, sente-se um evidente repúdio a um

conhecimento abstrato, que se pretenda sucedâneo da *vivência*. Daí o teor insatisfatório da “liberdade de espírito”, calcada na erudição e no “ceticismo sorridente [expressão de Anatole France]”, que lhe foi ensinada pelo Pedagogo:

“O PEDAGOGO: Que fazeis da cultura, meu senhor? Ela é vossa, ela é a vossa cultura, eu a preparei para vós como amor, como um buquê, combinando os frutos de minha sabedoria com os tesouros de minha experiência. Não vos fiz precocemente ler todos os livros, para vos familiarizar com a diversidade das opiniões humanas, e percorrer cem Estados, mostrando-vos em cada circunstância como são variáveis os costumes humanos? Ei-lo agora jovem, rico e belo, prudente como um velho, liberto de todas as servidões e de todas as crenças. Sem família, sem pátria, sem religião, sem ocupação, livre para todos os engajamentos e consciente de que não deveis jamais vos engajar; um homem superior, enfim, capaz, além disso, de ensinar filosofia ou arquitetura em uma grande cidade universitária. E ainda vos queixais!” (Sartre, J.-P., 2005, p. 17).

Aliás, como nota Michel Contat nas suas notas da edição Pléiade, esta passagem é bastante autobiográfica: “Sartre descreve aqui a cultura clássica que lhe dispensaram nos grandes liceus parisienses e depois na Escola Normal Superior. Ele dirá, acerca dela, mais tarde; 'É uma cultura muito má' (Alexandre Astruc e Michel Contat, Sartre, um Film, Gallimard, 1977, p. 30). '(...) Ela é fundada num domínio do mundo pelo saber e numa abstenção prática, afora sua pura e simples transmissão'. É, portanto, sua situação de professor agregado de filosofia que Sartre põe em questão. Orestes é ele ao sair da Escola Normal” (Sartre, J.-P., 2005b, p. 1291).

Assim também um dos traços característicos do existencialismo de Sartre é partir de um *cogito* que, diferentemente da tradição cartesiana, não vê no “conhecimento” senão um dos modos possíveis de ser da consciência, modo o qual não é originário, nem tampouco soberano, na definição do “ser no mundo” global, da totalidade sintética de relações entre homem e mundo, que é a realidade humana (cf. Bornheim, G., 2003, p. 16s).

O fato é que Orestes – um exilado que é metáfora do “ser diaspórico” que é a consciência, segundo Sartre – vive a liberdade existencial na sua dimensão mais radicalmente negativa: “Eu sou livre, graças a Deus. Ah! Como sou livre! E que soberba ausência é minha alma” (Sartre, J.-P., 2005, p. 18). Ele assim personifica o que o início de

O Ser e o Nada estabelece noutro registro discursivo: “Toda consciência, mostrou Husserl, é consciência *de* alguma coisa. Significa que não há consciência que não seja posicionamento [termo fenomenológico que designa o ato de colocar algo como existente no mundo, esclarece o tradutor Paulo Perdigão em nota] de um objeto transcendente, ou, se preferirmos, que a consciência não tem ‘conteúdo’. (...) O primeiro passo de uma filosofia deve ser, portanto, expulsar as coisas da consciência e restabelecer a verdadeira relação entre esta e o mundo, a saber, a consciência como consciência posicional *do* mundo” (Sartre, J.-P., 2003, p. 22). Sartre entende por *mundo* “tudo aquilo que eu não sou”, e enfatiza, como já vimos, a dramaticidade que permeia a consciência como um ser *à procura de ser*, um ser em *falta* perpétua, negação interna de si e do mundo, ser em presença do mundo, mas dele separado por um “nada” de ser, o nada que a consciência “é” (cf. Perdigão, P. p. 37ss).

Este nada de ser transparece em palavras de Orestes, tais como quando ele ironiza a quantidade de palácios, colunas e estátuas que já visitou:

“ORESTES: Por que não sou mais pesado, eu que tantas pedras tenho na cabeça? (Sartre, 2005, p. 16)”. Pedra, como se sabe, é um dos símbolos mais recorrentes em Sartre, para designar a solidez opaca, maciça, do em-si que o para-si aspira a ser, para fugir de seu nada. Ou ainda: “Eu já sabia, aos sete anos, que era exilado: os odores e os sons, o barulho da chuva nos telhados, os tremores da luz, eu os deixava deslizar ao longo do corpo e ao redor de mim; eu sabia que eles pertenciam aos outros e que eu não poderia jamais torná-los minhas lembranças. Pois as lembranças são uma gordurosa nutrição para os que possuem as casas, os animais, os criados e os campos” (Sartre, J.-P. 2005, p. 18).

De modo análogo ao protagonista de *A Náusea*, Orestes vive a inquietação, ou o que Heidegger designara como *angústia*, de encarar a si mesmo na sua nudez ontológica, ou seja, em sua contingência absoluta, em seu estar aquém de todo e qualquer Ser pleno que lhe justificasse o existir absurdo.

Mas, diferentemente de Antoine Roquentin, Orestes desvela não só a dimensão “privativa” da liberdade – a contingência; parece-lhe evidente o nexos entre as dimensões de “para-si” e o de “para-outro” que se conjugam num mesmo *cogito* existencial, o que faz da intersubjetividade uma experiência bem menos pejorativa do que ao misantropo de A

Náusea. Tanto que desde o início da peça, os argivos, por mais degradantes as condições em que vivam, não despertam nele nada similar à repulsa que lhes é endereçada pelo sofisticado Pedagogo, a mesma repulsa que provavelmente Roquentin sentiria por aquele rebanho de “últimos homens” crivados de ressentimento e sujeira. Não, Orestes chega a afirmar que preferiria estar sentindo, àquela altura, o mesmo “abjeto ressentimento” que o Pedagogo observa nas pessoas da cidade. Num rompante, segundo a rubrica, diz Orestes: “Mas ao menos ele [o arrependimento] seria meu. Assim como esse calor que me tosta os cabelos seria meu. Seria meu o zumbido das moscas” que infestavam a cidade (ibid., p. 19).

Orestes assim reclama a “saída de seu insuportável “não-ser” e o preenchimento do “vazio de seu coração”, através da superação da mera “liberdade desses fios que o vento arranca das teias de aranha e que flutuam a dez pés do solo” (ibid., p. 19)”. A imagem, aliás bela por si só, ganha ainda mais importância se lembrarmos que Sartre compara a consciência a um “vento”, dada sua impalpabilidade, o seu perpétuo *ir para*, movimento puro, intencionalidade (cf. Sartre, J.-P., 1947). Se a cultura é, na imagem célebre de Max Weber, uma teia de aranha na qual o homem se perde ao se esquecer de que ele próprio a criou, Orestes necessita de imersão consciente nessa teia social, não para esquecer, mas para que venha a poder “lembrar-se” de algo, ser investido de afetos e vivências de que possa ter rastros na memória, adquirir alguma *consistência* interna, galgar um nível superior de autoconhecimento – de tipo não meramente intelectual, está claro – que exige o reconhecimento alheio. Ao aspirar a um “direito de cidadania” entre os seus súditos em potencial, Orestes ecoa o que Sartre admite ter aprendido de Hegel: “o caminho da interioridade passa pelo outro (...) A intuição genial de Hegel é de me fazer depender do outro em meu ser. Eu sou, diz ele, um ser para si que não é para si senão por um outro. É pois em meu coração que o outro me penetra” (*O Ser e Nada*, apud Bornheim, G. 2003, P. 83). É o “vazio de seu coração”, voltamos a frisar, que Orestes gostaria de preencher, o que pressente depender de *um ato*, nem que fosse o de matar a própria mãe... (Sartre, 2005, p. 20).

O império das moscas: Qual é a Argos com que Orestes depara? Num momento-chave da discussão inicial do herói com Júpiter – deus então disfarçado de “Demétrio”, viajante que os seguira ao longo de todo o percurso até esta cidade –, podemos

ter uma idéia a respeito: “Verdade? Muros manchados de sangue, milhões de moscas, um fedor de açogue, um calor repugnante, ruas desertas, um Deus com rosto de assassino, larvas aterrorizadas que batem no peito no fundo de suas casas – e esses gritos, esses gritos insuportáveis: é isso que agrada a Júpiter?” (Sartre, J.-P., 2005, p. 12).

O tom indignado do questionamento de Orestes – também ele, aquela altura disfarçado como “Filebo”, jovem supostamente criado em Corinto, e não, como de fato ocorreu, em Atenas – se justifica porque Demétrio aludira à suposta “justiça divina” por detrás de toda aquela degradação que saltava à vista, por todos os lados.

Era o “tumulto” necessário ao restabelecimento da “ordem moral” (ibid., p. 9)... É evidente aqui a analogia com os quadros de pensamento da era Pétain, e com os precedentes dela, isto é, a campanha de desestabilização do Estado democrático dos anos 30, por parte dos anarquistas de direita, conforme vimos no capítulo anterior (cf. Sartre, J.-P., 1949, p. 48). Aliás, para Sartre esses anarquistas de direita viram no governo Vichy a chance de acertar as contas com um vício mais longo da história francesa: o próprio advento da República, em 1789. Não por acaso, talvez, o “crime” pelo qual os argivos pagam há quinze anos com a onipresença das moscas do remorso é a *morte de um rei*, Agamêmnon.

Outras passagens deste Primeiro Ato deixam bastante clara a referência crítica à ideologia “meaculpista” que Vichy tomava de empréstimo de certa leitura da cosmovisão e moral católicas. Vide por exemplo, a velha que Júpiter “pesca” (ibid., p. 10) – lembremos que Cristo designa de “pescadores de homens” os seus apóstolos e, portanto, sua descendência constituída em Igreja –, e que traz para junto dos dois forasteiros, com o intuito de mostrar-lhes o que os deuses haviam feito para restabelecer a tal “ordem moral” em Argos.

Ao indagar-lhe o porquê daqueles trajes negros da cabeça aos pés, a velha diz que esta é a “roupa de Argos”, em alusão ao luto – imiscuído com o sentimento de culpa – pelo assassinato de Agamêmnon. E Júpiter, com modos extremamente agressivos para com aquela “centopéia velha”, procede – tal como um torturador nazista – a um “interrogatório” sobre o que a velha fazia na noite fatídica do regicídio:

"JÚPITER: Pois és velha o bastante para te-los escutado, esses enormes gritos que rondaram a manhã inteira as ruas da cidade. Que fizeste?

A VELHA: Meu homem estava no campo, que poderia eu fazer? Tranquei minha porta.

JÚPITER: Sim, e entreabriste a janela para escutar melhor, e te puseste à espreita, atrás das cortinas, com a respiração suspensa, com umas cócegas estranhas na espinha.

A VELHA: Cala-te!

JÚPITER: Com que furor deves ter feito amor naquela noite. Foi uma festa, hein?

A VELHA: Ah! Senhor, foi... uma horrível festa.

JÚPITER: Uma festa vermelha da qual não pedes enterrar a lembrança." (Sartre, J-P., *ibid.*, p. 10-11).

Tampouco é isenta de ressonâncias políticas a expressão “festa vermelha” empregada por Júpiter, se lembrarmos do Front Populaire de 1936, aliança de setores de esquerda cuja ascensão ao poder, efêmera “festa” de uma utopia de transformação social, foi um dos principais “crimes” que a Justiça divina veio a reparar com o desastre de 1940, segundo os pétainistas. É no desfecho desse diálogo de Júpiter com a velha que Sartre deixa especialmente evidente a alusão ao catolicismo (os destaques em itálico, fora dos parênteses, são meus):

"JÚPITER: (...) Vá, vá, louca! Não te preocupes sobre o que sou; farás melhor te ocupando de ti mesma e de *ganhar o perdão do Céu pelo teu arrependimento*.

A VELHA: Ah! Eu me arrependo, Senhor, como me arrependo, e minha filha também se arrepende, e meu genro sacrifica uma vaca todos os anos, e meu neto, que vai para os sete anos, nós o educamos no arrependimento: ele é obediente como um cordeirinho, loirinho, e já penetrado pelo sentimento de seu *pecado original*.

JÚPITER: Está bem, vá, velha de merda, e te arrependas até te arrebentar. É tua única chance de *salvação (a velha foge.)*. Ou muito me engano, meus senhores, ou eis a *piiedade* da boa, à antiga, solidamente assentada no terror." (Sartre, J.-P., *ibid.*, p. 11).

Ainda no diálogo entre Orestes e Júpiter, na Cena 1, o deus faz outra observação extremamente significativa para o que nos interessa mais de perto aqui, ou seja, sublinhar os “subtextos” filosófico e histórico da peça. Esses subtextos, aliás, não se justapõem, mas sim se imbricam, especialmente em momentos como este, quando Júpiter conta o que “diria” a Orestes se por acaso o jovem – que “Filebo” a essa altura ainda não admitiu ser – voltasse a Argos para se vingar dos assassinos do pai:

“JÚPITER: (...) Eu diria então: ‘Meu jovem, ide-vos embora! Que buscais aqui? Quereis fazer valer vossos direitos? Eh! Sois ardente e forte, daríeis um bravo capitão num exército aguerrido, teríeis mais que fazer do que reinar sobre uma cidade semimorta, uma carcaça de cidade atormentada pelas moscas. As pessoas daqui são grandes pecadoras, mas eis que se engajaram no caminho da redenção. Deixai-os, meu jovem, deixai-os, respeitai seu esforço doloroso, afastai-vos na ponta dos pés. Vós não poderíeis compartilhar de seu arrependimento, pois não participastes de seu crime, e vossa impertinente inocência vos separa deles, como um fosso profundo. Ide-vos embora, se os amais um pouco. Ide-vos embora, pois ireis leva-los à perdição: se os fizerdes parar, por pouco que seja, se os desviardes, ainda que por um instante, de seus remorsos, todas as suas culpas vão se coagular sobre eles como gordura resfriada. Eles têm a consciência pesada, eles têm medo – e o medo, a consciência pesada, exalam um aroma delicioso nas narinas dos deuses. Sim, agradam aos deuses essas almas dignas de piedade. Gostariéis de tirar delas o favor divino? E que lhes daríeis em troca? Digestões tranqüilas, a paz morosa das províncias e o tédio, ah!, esse tédio cotidiano da felicidade. Boa viagem, meu jovem, boa viagem; a ordem de uma cidade e a ordem das almas são instáveis: se tocardes nela, provocareis uma catástrofe. (*olhando-o nos olhos.*) Uma terrível catástrofe que recairá sobre vós”. (Sartre, J.-P., *ibid.*, p. 14).

Como observa Michel Contat, a propósito desta passagem, “o que Orestes pode trazer ao povo de Argos, segundo Júpiter, é a tomada de consciência da contingência, da Náusea, em suma” (apud Sartre, J.-P. 2005b, p. 1291). E, mantendo a discussão nesse registro ontológico, é como fuga a essa angústia radical – de se deparar com o nada da condição humana – que o remorso pode se instalar: ele é a tentativa de nos “redimir” de nós mesmos, de esconder, ainda que por uma “comédia” – como aquela a que assistiremos logo adiante – o insofrito de um mundo em que todo existente “nasce sem razão, se prolonga por

fraqueza e morre por acaso” (*A Náusea*, apud Troisfontaine, R, 1945, p. 16–17). Como bem sintetiza Roger Troisfontaine: “Incapazes de suportar ‘a obscena e insípida existência que lhes é dada para nada’ [citação de outra passagem da peça], os habitantes de Argos objetivam sua infelicidade ontológica numa culpa mítica, ‘original’, cometida por Egisto e Clitemnestra. O remorso, simbolizado pelas moscas, os distrai da angústia essencial” (ibid., p. 33).

Por isso “o medo, a consciência pesada, exalam um aroma delicioso nas narinas dos deuses”, pois os deuses, na doutrina existencialista de Sartre, nada mais são do que uma tentativa humana de, pela má-fé, projetar o ideal de um Em-si-Para-si, acima da contingência e apaziguador de nosso temor do absurdo. A “leveza” da liberdade inócua de Orestes, leveza como a do fio solto de teia de aranha, contrasta com a consciência “pesada” vigente em Argos; numa *complexio oppositorum* típica do pensamento mítico, segundo Mircea Eliade, veremos essa liberdade assumir novo peso ao assumir os remorsos de todo o povo, e nesse mesmo movimento, trazer alívio para o jugo que pesava sobre os argivos. É esse *opus* mítico, que marca não mais – como nas culturas tradicionais – a manifestação do sagrado, mas, sim, sua corrosão, que Júpiter, por isso mesmo, tentará evitar, agindo em nome da “ordem da cidade e da ordem das almas”, ou seja, em nome do conluio político e teológico que sustenta o *status quo* de Argos/Vichy.

Electra, já na quinta cena do Primeiro Ato, nos mostra como essa “ordem” é sustentada na vida cotidiana de Argos, ao se referir ao “jogo nacional” daquele povo (destaques nossos):

“ELECTRA: Não te comovas, Filebo, a rainha se diverte com *nosso jogo nacional: o jogo das confissões públicas*. Aqui, cada um grita seus pecados na cara de todos; e não é raro, nos feriados, ver algum comerciante, após ter abaixado a cortina de ferro de sua loja, se arrastar de joelhos pelas ruas, esfregando seus cabelos no pó e gritando que é um assassino, um adúltero ou um prevaricador. Mas as pessoas de Argos *começam a se entediar*: cada um conhece de cor os crimes dos outros; aqueles da rainha em particular *não divertem mais ninguém*, são crimes oficiais, crimes de fundação, por assim dizer. Podes calcular a alegria dela ao te ver, tão jovem, tão novinho, ignorando até o nome dela: que

oportunidade excepcional! Parece-lhe estar se confessando pela primeira vez.” (Sartre, J.-P., 2005, p. 30–1).

Cabe assinalar a presença aqui daquele aspecto, mostrado por Sartre em declaração que destacamos acima, de “*prazer*” *auto-complacente* que subjaz ao tipo de remorso apregoadado por Vichy. O remorso é um “divertimento” em sentido quase pascaliano: uma forma de despistar o tédio no qual as nossas defesas poderiam soçobrar e abrir caminho para a náusea do encontro com a verdade da condição humana.

Como toda paixão, como, aliás, todo tipo de sentimento ou crença, o remorso nunca é um fato bruto, identidade de si a si, tem ao contrário uma “distância a si”, na medida em que é *consciência de remorso*, o que por seu turno é condição de possibilidade para que nunca sejamos meras “vítimas” de nosso próprio remorso, mas também seus inventores e *espectadores*.

Mas não é isso o que Clitemnestra deseja que a filha pense. Ao contrário, o remorso, segundo a rainha, é uma espécie de lei da natureza, um “destino” que forçosamente se repetirá de mãe para a filha: assim como a rainha, a princesa deverá provar deste cálice, que aliás parece inerente à “natureza humana”:

“CLITEMNESTRA: És jovem, Electra. É fácil para um jovem, que não teve tempo de fazer o mal, condenar. Mas, espera: um dia, arrastarás contigo um crime irreparável, A cada passo acreditarás ter te livrado dele, mas ele continuará o mesmo, tão difícil de arrastar quanto sempre. Tu te voltarás e o verás atrás de ti, fora de alcance, tenebroso e puro como um cristal negro. E não o compreenderás, dirás: ‘Não fui eu, não fui *eu* que o fiz’. Mas ele estará ali, cem vezes renegado, mas sempre ali, te puxando para trás. E tu saberás enfim que comprometeste tua vida num único lance de dados, de uma vez por todas, e que não há nada a fazer senão carregar teu crime até a morte. Esta é a lei, justa ou injusta, do arrependimento. Veremos então o que será de teu jovem orgulho”. (Sartre, J.-P., 2005, p. 32).

Difícil não vemos nessas palavras de Clitemnestra um retrato da “pedagogia” vichysta, que tinha a juventude como um alvo preferencial; fora, afinal, a transgressiva juventude dos anos 30, com seus “desvios” morais e políticos, que contribuiria decisivamente para o desastre de 1940.

Já em *A Náusea*, Sartre exprimiu revolta em relação à postura dos mais velhos em rotular impulsos de ruptura dos mais jovens como meros “arroubos”, compreensíveis pela idade, mas ingênuos e fadados ao fracasso. O tema reaparece neste trecho de *As Moscas*, agora sob vestes mitológicas que tornam “verossímil” a fantasia de uma Fatalidade terrível, a do *Eterno Retorno* que entrelaça Clitemnestra e Electra numa identidade de destino:

“CLITEMNESTRA: Nada tenho a te dizer, Electra. Vejo que trabalhas pela tua própria perda e pela nossa. Mas como eu te aconselharia, eu que arruinei minha vida numa única manhã? Tu me odeias, minha criança, mas o que mais me inquieta é que te pareces comigo: eu tinha esse rosto petulante, esse sangue inquieto, esse ar dissimulado – e disso não me veio nada de bom.

ELECTRA: Não quero me parecer convosco! Dize, Filebo, tu que nos vês, diz que não é verdade, diz que não pareço com ela.

ORESTES: Que dizer? O rosto dela parece uma terra devastada por raios e granizo. Mas há no teu como que uma promessa de temporal: um dia a paixão vai te arder até os ossos.

ELECTRA: Uma promessa de temporal? Assim seja. Essa semelhança eu aceito. Oxalá tenhas dito a verdade.”(Sartre, J.-P., 2005, p. 28–9).

De fato, a “semelhança” notada por Orestes viria a se confirmar de modo irônico: um temporal de paixão viria a desabar sobre Electra, mas um temporal que não limpa nem desanuvia, e sim destrói – o remorso devastará Electra, a fará cumprir, por sua livre escolha, e pelas armadilhas inerentes ao ódio, o que Clitemnestra lhe anuncia sob a forma de uma maldição natural.

Pouco antes da chegada de Clitemnestra, que vinha exigir de Electra que se preparasse para a “Festa dos Mortos”, Electra contara a Filebo os sofrimentos porque passava como cativa em seu próprio palácio, nas mãos do casal de tiranos. Esse relato é decisivo para que Orestes se decida a ficar, contrariando os pedidos do Pedagogo para que partissem daquele lugar horrendo e indigno de “homens superiores”. É que a simpatia que nasce entre os dois irmãos – mesmo Electra não sabendo da identidade dele – é imediata; noutras palavras, é perante a irmã que a dimensão do “para-outro” ganhará concretude e impulsionará Orestes a “assumir” sua identidade de irmão e filho vingador, ou melhor, a

construí-la, na falta de qualquer imperativo de tipo “divino” para que consumasse, como na lenda antiga, o seu dever sagrado de Atrida.

Um empurrão significativo nesse sentido vem no contexto em que Filebo narra a Electra os supostos prazeres da vida em Corinto – lembremos que Filebo, nome que, em grego, significa “amor da juventude” (Noudelmann, F., 1993, p. 66), é o título de um diálogo platônico no qual o jovem homônimo se define pela posição de que a essência do Bem é o prazer, e não a sabedoria (cf. Liudvik, C., *apud* Sartre, J.-P., 2005, p. XXIV)¹¹.

Após ouvir embevecida – ela não conseguia acreditar que a vida humana pudesse ser outra coisa do que esse inferno que imperava em Argos –, Electra deixa que essa efêmera alegria dê lugar, de novo, ao seu ódio e ressentimento:

“ELECTRA: Que estranho. (*pausa*) E diga-me ainda isso, pois preciso saber por causa de alguém... de alguém que eu espero: supõe que um rapaz de Corinto, um desses rapazes que riem de noite com as moças, encontre, no retorno de uma viagem, seu pai assassinado, sua mãe no leito do assassino e sua irmã escravizada. Esse rapaz afinaria, daria o fora, fazendo medidas, indo buscar consolo junto às amiguinhas? Ou, ao contrário, ele sacaria sua espada e golpearia o assassino até lhe estraçalhar a cabeça? – Não me respondes?” (Sartre, J.-P., *ibid.*, p. 26–7).

A súbita entrada da rainha livra “Filebo”, provisoriamente, dos maus lençóis em que o questionamento de Electra o colocara. Note-se que, de novo, assim como, na primeira cena da peça, na exortação que Júpiter *faria* a Orestes para que partisse e assim preservasse a “ordem” da cidade e das almas, a ação do herói vai sendo *antecipada* na base de conjecturas cujo efeito prático, no aqui-agora, é açular seus sentimentos na direção de concretizar tal ação, isso por oposição ao desejo do deus e por adesão ao sonho da irmã. Eis

¹¹ “Como o Filebo de Platão, ele procurou a felicidade no lazer, vivendo em Corinto, uma cidade famosa pela libertinagem. Orestes é leve” (Noudelmann, F., 1993, p. 67). Não parece descabido pensar aqui numa ironia autobiográfica: Sartre não estaria parodiando seu próprio perfil de, para usar a expressão de Bernard– Henri Lévy (2000, p. 152), um *dândi* apolítico nos anos pré-guerra; ou, nas palavras de Sergio Moravia, respaldado no relato de Simone de Beauvoir em *A Força da Idade*: “A atitude assumida por Sartre em relação à sociedade burguesa e capitalista é profundamente crítica (...). Mas essa crítica afigura-se mais como repulsa psicológica e moral do que como oposição política. Por trás dela encontra-se, sobretudo, uma aversão aristocrática e niilista pela civilização de massa, encontram-se mais Flaubert e Nietzsche do que a Revolução de Outubro, se bem que esta seja vista com bastante apreço. (...) Ele definia-se, aliás, como um ‘anarco–metafísico’” (Moravia, S., 1985, p. 10–11).

a dimensão de *projeto*, constitutiva do sujeito livre, a se revelar como, a princípio, cogitação hipotética, como *possibilidade* em aberto que se lança adiante do presente imediato para a ele retornar dotando-o de sentido, seja como significado seja como direção; assim também um novo sentido brota em relação ao passado, reapropriado com vistas ao futuro: o “ser” Orestes é uma virtualidade abstrata antes de um efetivo *vir-a-ser* Orestes e assim fazer valer os referenciais pretéritos (o lugar de origem, os laços de parentesco com a irmã, o direito ao trono e aos bens usurpados).

Ao final do Primeiro Ato, Júpiter entra em cena sugerindo arrumar a Orestes e ao Pedagogo “dois jumentos por um preço módico”, para que partam de Argos. Orestes recusa. Não é difícil ver aqui uma das várias operações de subversão irônica do mitologismo cristão, caso lembremos do jumento que, em gesto por sua vez enraizado na tradição messiânica judaica, Cristo pede para que *entre* em Jerusalém e cumpra sua missão salvífica. O “deus” sartriano é fator de escapismo ou quietismo, e não de estímulo à ação, a qual se dará necessariamente como *insurgência* da liberdade humana.

SEGUNDO ATO (QUADRO 1)

Rumo ao heroísmo: O primeiro dos dois Quadros deste Ato vai da celebração da “Festa dos Mortos” até o diálogo, crucial, de Orestes com Electra, no qual Orestes tomará enfim a decisão de matar a própria mãe e o usurpador Egisto.

Do ponto de vista que nos interessa mais de perto neste capítulo – os referenciais histórico-políticos e “doutriniais” que *As Moscas* mobiliza e exprime, ainda que de modo *sui generis* –, podemos destacar, desde logo, a maneira como Sartre deixa claro que o terrível ritual por vir – quando o “Sumo Sacerdote” fizer a evocação dos mortos – tem sua fonte real nas consciências da multidão reunida em frente à caverna. Consciências dilaceradas pelo medo e pela culpa. É o que parece evidenciado na fala de uma jovem do povo: “Horrrível, horrrível espera. Parece que vejo todos vós lentamente se afastando de mim. A pedra não foi ainda arrancada, e cada qual já está atormentado por seus mortos, só como uma gota d’ água” (Sartre, 2005, p. 40).

Essa fala nos indica, além do mais, o quão a disseminação do terror psicológico convém ao Estado autoritário, na medida em que embute não só o auto-encapsulamento de cada indivíduo, mas também a apatia política da sociedade civil como um todo. Não por acaso esse ambiente sociopsíquico se concatenar com aquela ideologia providencialista da História que vimos no capítulo anterior; são níveis diversos e integrados de um sistema nas antípodas da liberdade – e do (des)empenhar-se dessa liberdade no mundo concreto, social – que o existencialismo sartriano reputa precípua à condição humana.

Outra fala exaltada de um popular leva ao paroxismo aquela “ímunda imagem de nós mesmos” – a imagem de um país já “em plena decomposição” quando do ataque inimigo – que os nazistas e colaboracionistas queriam impor aos franceses, fazendo-os, literalmente, pôr-se de joelhos para pedir perdão pelas próprias culpas.”(Sartre, J.-P., 1949, p. 35):

“UM HOMEM, *se atirando de joelhos*: Eu cheiro mal! Eu cheiro mal! Eu sou um cadáver imundo. Olhai, as moscas atacam-me como corvos! Picai, furai, cavai, moscas vingadoras, podeis revistar [*fouiller*] toda a minha carne até meu coração imundo. Eu pequei, cem mil vezes pequei, sou um esgoto, uma fossa...” (Sartre, J.-P., 2005, p. 41).

Fica evidente, aqui, a remissão a uma outra forma de violência em alta no regime vichysta: a perseguição e tortura física. Além de simbolizar o remorso, as “moscas” remetem, como lembra Michel Contat, também à figura dos delatores e à onipresença da milícia nazista pelas ruas da Paris ocupada, sendo os alemães chamados de “doríforas”, insetos que parasitam o pomo da terra (apud Sartre, 2005 b, p. 1262).

Nesse ínterim, Orestes e o Pedagogo, conduzidos por Júpiter, já chegaram para assistir ao triste espetáculo. Com sua afetação usual, o Pedagogo observa: “Como são feios! Reparai senhor, no seu rosto de cera, em seus olhos cavados. Essa gente está morrendo de medo. Eis os efeitos da superstição. Olhai. Olhai. E se quereis ainda uma prova da excelência da minha filosofia, considerai o frescor de meu rosto” (Sartre, *ibid.*, p. 40).

Orestes, por seu turno, encara aquela histeria coletiva com indignação, dando inclusive sinais de uma vontade de intervir e mudar tal quadro. Após o desmaio de uma mulher desesperada pela vinda iminente do espírito do marido, ele comenta: “Que loucura! É preciso dizer a essa gente...” (*ibid.*, p. 41) – mas não chega a completar a frase,

interrompido por Júpiter, que diz que aquele “ataquezinho” da mulher é pouco, perto do que ainda haverão de testemunhar.

Cresce o clamor popular para que o casal real, acompanhado do Sumo Sacerdote, venha do palácio e dê início à cerimônia. O soberano surge duplamente irritado – com o misterioso sumiço de Electra, que devia entrar junto com o casal, como todos os anos, e com o próprio “protesto” dos argivos contra o atraso da festividade.

Apelando para o “complexo de inferioridade” que ele próprio ajudara a incutir nos argivos, ele esbraveja: “Cães! Como ousais vos queixar de algo? Esqueceste vossa podridão? Por Júpiter, eu refrescarei vossas lembranças” (ibid., p. 42).

Depois de alguns minutos de espera infrutífera pela chegada de Electra, Egisto decide começar a cerimônia assim mesmo – com esse incômodo buraco no edificante quadro da “harmonia familiar” que gostava, todos os anos, de mostrar aos súditos, neste que era certamente o evento mais propício à reprodução ritual dos valores morais e religiosos da comunidade.

Autorizado pelo rei, o Sumo Sacerdote ordena que os guardas tirem a Pedra que fechava a entrada da caverna, e chama, tal como Cristo a Lázaro, as almas dos mortos a voltarem para a luz do dia:

“Vós, os esquecidos, os abandonados, os desencantados, vós que vos arrastais no rés do chão, na escuridão, como os gases de um vulcão, e que não tendes mais nada senão vosso rancor, vós os mortos, de pé, é vossa festa! Vinde, levantai da terra como um enorme vapor de enxofre empurrado pelo vento; levantai das entranhas do mundo, ó mortos cem vezes mortos, vós que cada batida de nossos corações faz morrer de novo, é pela cólera e a amargura e o espírito de vingança que vos invoco, vinde saciar vosso ódio sobre os vivos! Vinde, espalhai-vos em bruma espessa por nossas ruas, colocai vossas legiões entre a mãe e a criança, entre o casal de amantes, fazei-nos ter pena de não estarmos mortos. De pé, vampiros, larvas, espectros, harpias, terror de nossas noites. De pé, soldados que morreram blasfemando, de pé, ó infelizes, ó humilhados, de pé ó mortos de fome cujo grito de agonia

foi uma maldição. Olhai, os vivos estão ali, gordas presas vivas! De pé, atirai-vos sobre eles em turbilhão e comei-os até os ossos! De pé! De pé! De pé!...” (ibid., p. 43)¹².

Um primeiro ponto a destacar nesse discurso é sua evidente remissão a elementos imagéticos associados ao “inferno” (*legiões, enxofre, entranhas do mundo*, além do leque de monstros citados como protagonistas do “terror de nossas noites”).

Essa metáfora do inferno nem de longe é casual para Sartre, vide sua reaparição, por exemplo, em *Huis Clos*, peça na qual “os personagens estão mortos, dessa morte que define as pessoas que renegaram a própria liberdade. São liberdades falhas por se terem entregue ao juízo, ao olhar dos outros; são mortos por já não terem possibilidades, condenadas que estão ao olhar do outro, numa espécie de tradução do juízo final cristão. E o olhar, que devassa cada personagem, torna a existência do outro insuportável” (Bornheim, G., 2003, p. 91–2). *Huis Clos* se passa no inferno, e Sartre entende por “inferno”, ali, a existência do Outro (“o inferno são os Outros”). Isso porque, como já apontado anteriormente, quando tratávamos da tragicidade em Sartre, o Outro implica para mim a experiência dramática de ver-me pelo olhar alheio, e de apreender-me, pois, não mais como possibilidades sempre em aberto do para-si, e sim como “coisa” estanque, totalizada, presa à eterna identidade de um em-si.

Do ponto de vista do existencialismo, tal experiência corresponde a um verdadeiro “inferno”, no qual a cosmovisão moral e o poder eclesiais – encarnados, em *As Moscas*, pelo Sumo Sacerdote, este braço eclesial do poder de Egisto–Pétain – são, por assim dizer, mestres de cerimônia. Cumpre frisar aqui – voltaremos mais tarde a esse ponto –, a expressão “Senhor das moscas”, que Sartre aplica diretamente ao Júpiter cristianizado da peça, remonta, na etimologia hebraica, a *Belzebu*, o “príncipe dos demônios” (cf. Liudvik, C, apud Sartre, J.-P., 2005, p. XVII). Podemos deduzir também, por outro lado, um tácito reconhecimento por Sartre da força semântica e do alcance comunicativo do gesto de se

¹² Contat menciona como paralelos dessa evocação dos mortos um trecho bíblico (Samuel XXVIII, 3–19), o décimo primeiro canto da *Odisséia*, o livro quinto da *Eneida* e, “mais perto de Sartre, o discurso aos mortos em *La Guerre de la Troie n’ Aura Pas Lieu* de Giraudoux (II, v) e o primeiro ato *do Repos du Septième Jour* de Paul Claudel (1896)” (apud Sartre, J.-P., 2005, p. 1292, nota 2). Quanto às entidades monstruosas citadas pelo Sumo Sacerdote, o mesmo comentador sublinha que as “larvas” são, na Antiguidade romana, os espíritos dos mortos que vêm assombrar os vivos; as “harpías” são monstros fabulosos, com cabeça de mulher e corpo de abutre, com garras afiadas, e os vampiros, sugadores de sangue, provêm do universo lendário germânico (ibid., nota 1).

levar um simbolismo religioso para os palcos, como já lhe ficara claro, poucos meses antes, na experiência de *Bariona*, fundamental para os contornos e propósitos éticos, estéticos e políticos que seu teatro de situações veio a assumir.

Se, no capítulo anterior, assinalamos o teor fortemente “nietzschiano” da crítica de Sartre à idolatria do “fato consumado”, faz-se também *mister* notar, sob esta fala do Sumo Sacerdote de *As Moscas*, uma intertextualidade filosófica que remete à denúncia de ressentimento e de calúnia à vida que Nietzsche imputava à “moral dos escravos” introduzida pelo cristianismo (sobre a ambivalente conversação e, no limite, confrontação, de Sartre com Nietzsche em *As Moscas*, veja-se o estudo de Jean-François Louette, *Sartre contra Nietzsche – Les Mouches, Huis Clos, Les Mots*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1966).

Uma vez inaugurada a cerimônia, a histeria coletiva se amplia, e é ainda mais insuflada por Egisto, que, aos apelos do povo por piedade, responde:

“Ora, piedade! Não sabeis que os mortos nunca têm piedade? As queixas deles nunca podem ser saciadas, porque suas contas estão fechadas para sempre. É por boas obras, Nícias, que pretendes apagar o mal que fizeste à tua mãe? Mas que boa obra poderia alcançá-la? Sua alma é um meio-dia tórrido, sem um sopro sequer de vento, onde nada se agita, nada muda, nada vive, um grande sol desencarnado, um sol imóvel a consome eternamente” (Sartre, J.-P., 2005, p. 44–5) – descrição adequada a esta cidade fantasma e abafada que é a própria Argos. E o tirano arremata: “Os mortos não são mais – compreendeis esta palavra implacável? –, eles não *são* mais, e é por isso que eles se tornaram guardiões incorruptíveis de vossos crimes” (ibid., p. 45).

“A morte transforma a vida em destino”, como disse Sartre – retomando fórmula de Malraux – em *O Ser e o Nada* (cf. Perdigão, P., 1995, p. 77). Com a morte, cessa não só a consciência, mas sua precípua temporalização, que é sempre projetiva, lançar-se adiante, rumo a possibilidades, rumo ao inesperado. É a derrota final do Para-si ao Em-si, é a terra deserta e árida de uma “identidade” fechada, eterna, compacta como as pedras. O tirano quer que, pelo remorso compulsivo, seus súditos, ainda em vida, façam do tempo uma figura da eternidade – para parafrasear, noutra sentido, a expressão platônica: que façam do

projeto que cada ser humano é, um projeto de identificação com o passado, com supostas “culpas” irremovíveis.

Há aqui evidente referência crítica à pregação vichysta acerca da necessária reparação por parte dos franceses, no desastroso presente de opressão e de privações materiais, pelas culpas do passado. Um dos pecados mencionados por Egisto como necessitados de expiação naquele dia é, sugestivamente, o da *usura*, fato que, além de evocar o moralismo católico medieval, também é repleto de atualidade política na França anti-semita da era Vichy, na qual os judeus eram pejorativamente associados a esse tipo de prática comercial (cf. Contat, M., apud Sartre, J.-P., 2005b, p. 1292, nota 3).

A multidão clama cada vez mais por perdão, perdão por cada uma das culpas e, sobretudo, pelo “pecado” supremo de viver: “Perdoai-nos por viver enquanto estais mortos” (Sartre, 2005, J.-P., p. 45). Mulheres choram o fato de a lembrança que têm de seus mortos escoar a cada dia, “como uma hemorragia” (Sartre, J.-P., 2005, p. 45) – o que mostra o desconforto e a auto-punição que a liberdade inflige a si mesma por “conseguir” a fusão completa, via memória, com o em-si do passado.

Em certo sentido, o remorso desponta aqui como imaginária “compensação” pelo abismo que separa o para-si em relação a este em-si. Trata-se de um sentimento que, para retomarmos conceito visto no capítulo anterior, opera um certo tipo de “passeificação” de si mesmo, ou seja, um esforço de “repetir” o passado a tal ponto que a consciência pudesse voltar a *sê-lo*, assim reprimindo a inevitável “hemorragia” das lembranças, o escoamento e diluição do que *já foi* na correnteza do *porvir*; consciência é temporalização, e portanto uma nadificação do que foi, com vistas ao futuro. A tentativa de “reparação” do passado é, no contexto do remorso compulsivo que se cultiva na Argos vichysta, sinal de uma morte em vida, de uma comunidade de cadáveres, que não por acaso virou hábitat de moscas e fantasmas. O próprio viver humano, na sua constitutiva incerteza e desgarramento ante as certezas sedimentadas, torna-se algo digno de culpa: tanto que as crianças, pedindo clemência aos mortos, gritam que não nasceram de propósito e que têm “vergonha de crescer” (Sartre, J.-P., *ibid.*, p. 46). Uma mãe “ensina” a seu filhinho que somente o medo faz de alguém um homem honesto (*ibid.*, p. 38).

É quando, porém, uma surpresa vem mudar o curso dos acontecimentos. Uma surpresa que estava em germe naquela primeira lacuna que o tirano teve de tolerar, quando iniciou a cerimônia sem a presença de Electra: pois a princesa escrava finalmente aparece, porém sem os trajes lutuosos de todos, e sim com um vestido branco, vestido de festa, a mais bela de suas roupas. Um traje de “puta”, nas irritadas palavras com que Egisto acolhe aquela novidade. Embalada pelo sonho de “*joie de vivre*” que escutara do forasteiro Filebo, pouco antes, Electra vem trazer a seu povo uma mensagem de libertação, vem conclamar aqueles “carrascos de si mesmos” (Sartre, J.-P., 2005, p. 49) a que levantem a cabeça, descontraíam o corpo e reparem em como o dia está lindo. Que deixem de lado aquele pânico, que vejam que os mortos não querem vampirizar os vivos; para comprovar isso, chega inclusive a dançar:

“E o céu cai em minha cabeça? Eu danço, vede, eu danço, e não sinto nada a não ser o sopro do vento em meus cabelos. Onde estão os mortos? Acreditais que eles dançam comigo, ao meu compasso?” (ibid., p. 49)¹³.

O “golpe” de Electra é, porém, mal-sucedido, por conta da intervenção de Júpiter, em gesto, aliás, que só foi possível pela “brecha” que a própria princesa abre, ao tentar fazer dos manes de Agamêmnon e Ifigênia um respaldo legitimador para sua “dança sagrada”:

“Mas se me aprovais, meus queridos, então vos calai, suplico, que nenhuma folha se mexa, que nenhum talo de erva se agite e nenhum ruído venha a perturbar minha dança sagrada. Pois eu danço pela alegria, eu danço pela paz entre os homens, eu danço pela felicidade e pela vida. Ó meus mortos, peço vosso silêncio, a fim de que estes homens saibam que vosso coração está com o meu” (ibid.). Júpiter então faz uma “mágica”, e manda que a rocha da caverna se choque com as escadarias do templo, interrompendo o efêmero silêncio e fazendo o Sumo Sacerdote crer se tratar de um sinal da “maldição

¹³ “Hugo von Hofmannsthal terminava sua *Electra* (1904) com uma dança selvagem da princesa após a morte de Clitemnestra e de Egisto, uma dança de alegria e de ódio, tão frenética que Electra caía morta. Sua significação, em Sartre, é diferente. Esquecendo seu ódio (esquecimento pelo qual virá a se repreender), Electra se lança numa dança de felicidade, a felicidade que ela entreviu no curso da conversa precedente com Filebo. Mas a dança será interrompida, pois essa felicidade é ilusória” (Contat, M., apud Sartre, J.-P., 2005 b, p. 1292–3, nota 5).

divina” que vinha se abater sobre o povo que se deixava seduzir por uma espécie de idolatria, o “bezerro de ouro” da liberdade e da paixão de Electra.

A despeito de toda a fúria iconoclasta que exprimira contra Júpiter no Primeiro Ato (Cena 3), Electra não se desvencilhou por completo da quimera dos “valores inscritos num céu inteligível”. Electra, noutras palavras, ainda não compreendeu o que o autêntico engajamento tem de visceralmente absurdo, quer dizer, sem justificativas, sem desculpas, sem fundamento que não o da livre escolha, puramente humana, por parte de cada um de nós. Se o ódio se nutriu a vida toda – é uma das variantes da alienação existencial e da escravização de si a outrem, como argumenta Sartre em *O Ser e o Nada* (cf. Noudelmann, F., 1993, p. 88), Electra se revela uma “escrava” em mais de uma acepção: escrava não só pela sujeição concreta a seus amos, mas também pelo fato de que sua consciência, seu projeto de ser, se põem *em função* do objeto odiado, o qual, quando desaparecer, levará junto consigo a razão de ser de quem o odiava – é o que fato Electra admitirá, ao debater-se com seus contraditórios sentimentos, quando contempla o cadáver de Egisto, ao final do Segundo Ato:

“Este aqui está morto. É *isso* então que eu queria. Não me dava conta. (*Ela se aproxima dele*). Tantas vezes eu o vi em sonho, estendido neste mesmo lugar, com uma espada no coração. Seus olhos estavam fechados, ele parecia dormir. Como eu o odiava, como me alegrava odiá-lo. Ele não parece dormir, e seus olhos estão abertos, ele me olha. Ele está morto – e meu ódio morreu com ele. E estou cansada; e espero, e a outra vive ainda, no fundo de seu quarto, e logo vai gritar. Vai gritar como uma fera. Ah! Não posso mais suportar esse olhar. (*Ela se ajoelha e lança um pano sobre o rosto de Egisto*). (...) Meus inimigos estão mortos. Ao longo dos anos, saboreei esta morte por antecipação, e agora meu coração está apertado num torno. Eu menti pra mim mesma nesses quinze anos? Não é verdade! Não é verdade! Não pode ser verdade: eu não sou covarde!” (Sartre, J.-P., 2005, p. 81). Note-se que, no horror do “olhar” que Egisto, já morto, lança sobre ela, está posta a forma de julgamento e de condenação que os fantasmas do remorso impingem a toda a população de Argos.

Correlato dessa armadilha é que a libertação consista para Electra mais num *devaneio* – que *delega* a outrem, no caso ao tão ansiado irmão – do que num desejo

concreto. Como diz Francis Jeanson, Electra “sacia no imaginário seu desejo de vingança”; ela “desejava [*souhaitait*] a morte do casal odiado, mas não a queria [*voulait*] realmente; ela tinha transferido esse ato a alguém, ela apenas esperava: o dia em que seu desejo se realizasse, que um outro agisse em seu lugar esse seu irmão desconhecido, talvez não chegasse nunca...” (Jeanson, F., 1987, p. 8).

È por estas frestas da sua liberdade “falhada” que Electra deixa o “espírito de seriedade” reaparecer, quando se tratava é de desnudar, aos olhos de todos – e ela empolga e quase chega a convencer a multidão a esse respeito – a farsa que a festa dos mortos representava; mas não, ela troca um *tipo* de culto dos mortos por outro hedonista. É nisso que o “contra-golpe” do deus das farsas e dos mortos pôde se viabilizar, com a pedra sendo rolada para as escadarias vindo desmentir a alegação da princesa de que sua dança era abençoada pelos mortos.

Na última cena deste Quadro, Electra, já tendo escutado de Egisto o decreto de que deve partir até o amanhecer – senão seria morta –, descarrega em Orestes a frustração pelo seu próprio fracasso. Acusa-o de “ladrão” e de ilusionista, por ter tomado dela, em troca da sedutora imagem da felicidade, a única coisa que lhe pertencia de fato: o ódio. Quando “Filebo” a insta a fugir com ele para Corinto, ela reage com sarcasmo:

“ELECTRA (*rindo*): Ah! Corinto... Vês, não fazes isso de propósito, mas me enganas de novo. Que farei eu em Corinto? Tenho que ser razoável. Ainda ontem eu tinha desejos tão modestos: quando eu servia à mesa, com as pálpebras abaixadas, espiava o casal real, ela, a velha bela de rosto morto, e ele, gordo e pálido, com sua boca mole e esta barba preta que lhe corre de orelha a orelha como um exército de aranhas, e eu sonhava um dia ver uma fumacinha sair de seus ventres abertos, como se fosse o bafo numa manhã fria. Era tudo o que eu pedia, Filebo, eu te juro. Não sei o que tu queres, mas não devo acreditar em ti: não tens olhos modestos. Sabes o que eu pensava, antes de te conhecer? É que o homem sensato não pode esperar nada sobre a terra, senão um dia pagar com o mal o mal que lhe tenham feito.

ORESTES: Electra, se me seguires, verás que podemos querer muitas outras coisas sem deixarmos de ser sensatos.

ELECTRA: Não quero mais te escutar, fizeste-me já muito mal. Vieste com teus olhos ávidos neste doce rostinho de menina e me fizeste esquecer meu ódio; abri minhas mãos e deixei escorrer meu único tesouro. Quis acreditar que poderia curar essa gente com palavras. Viste o que aconteceu: eles amam seu mal, eles precisam de uma ferida familiar para cultivar, arranhando-a com suas unhas sujas. É pela violência que devem ser curados, pois não podemos vencer o mal senão com um outro mal. Adeus, Filebo, vai-te, deixa-me com meus maus sonhos”. (Sartre, J.-P., 2005, p. 54).

Não obstante se limitar a ser um “mau sonho”, a libertação ansiada por Electra vem ao encontro da que o próprio Orestes, como vimos, considerava necessário para si mesmo. *A situação* em função da qual Orestes empenhará sua liberdade e *se definirá a si mesmo, se construirá como personagem* – assumindo o papel de vingador atrida –, está já clara. Toda situação, como vimos, não é uma imposição (do meio, da história, da natureza, de Deus, etc.), mas uma *motivação* do agir livre de um sujeito em vias de autoconstituição (pela ação em que se projeta adiante de si mesmo e se empenha no mundo). E a “situação” em que Orestes se vê enredado – por sua livre escolha – tem como motivação, “*par excellence*”, o amor que sente por Electra, e, na figura dela, o sentimento “fraterno” que o liga aos argivos em geral. A alforria que trará para outrem virá do agrilhoar-se consentido de si mesmo a um “destino” de crimes e de dor do qual passa a fazer parte. Não, certamente, o “destino” quimérico que ainda habita a cabeça de Electra. Justificando o porquê de sua decisão de não partir, de permanecer na cidade, mesmo sob o risco de morrer, ela mostra seu apego a este outro “mane”, que não o de seu pai e de sua irmã: a fantasmática figura do irmão-messias Orestes, que ela tem certeza de que ainda virá:

“ELECTRA: Ele virá, não pode deixar de vir. Ele é de nossa raça, sabes; ele tem o crime e a dor no sangue, como eu. É algum grande soldado, com os grandes olhos rubros de nosso pai, sempre furioso, ele sofre, está preso ao seu destino como os cavalos estripados que tivessem as patas amarradas ao intestino, e que não pudessem mais se mexer sem arrancar as entranhas. Ele virá, esta cidade o atrai, estou certa disso, pois é aqui que ele pode fazer e se fazer o mal maior. Ele virá, com a cabeça abaixada, sofrendo e pronto para dar o bote. Ele me dá medo: todas as noites o vejo em sonho e acordo gritando. Mas o espero e o amo. Tenho que estar aqui para guiar sua fúria – pois eu tenho juízo –, para lhe apontar com o dedo os culpados e para lhe dizer: ‘Bate, Orestes, bate: ali estão eles!’”.

ORESTES: E se ele não for como tu o imaginas?

ELECTRA: Como queres que ele seja, o filho de Agamêmnon e de Clitemnestra?

ORESTES: Se ele estiver farto de todo esse sangue, tendo crescido numa cidade feliz?

ELECTRA: Então eu cuspiria em seu rosto e lhe diria: ‘Vai-te, cachorro, vai para junto das mulheres, pois não passas de uma mulher. Mas tu te enganas: és o neto de Atreu, não escaparás ao destino dos Atridas. Foste livre para preferir a vergonha ao crime. Mas o destino virá te buscar em teu leito: terás vergonha a princípio, depois cometerás o crime, a despeito de ti mesmo!’

ORESTES: Electra, eu sou Orestes.” (Sartre, J.-P., 2005, p. 55).

A revelação deixa a irmã profundamente confusa, ela oscila entre o carinho e a hostilidade ao constatar que o “messias” esperado não era o guerreiro irado que ela projetara – assim como, diga-se de passagem, Cristo frustra as expectativas belicistas de parte do povo e de seus apóstolos. “Ah! Eu teria preferido que tu permanecesses Filebo e que meu irmão estivesse morto” (ibid., p. 56). Mas ela não cederá aos apelos dele, insistirá em que vai ficar, que o lugar dela, como “Atrida”, é ali.

É nessa “substancialidade” que Electra reivindica para sua própria identidade que Orestes extrairá argamassa para *inventar* a sua própria. Mas isso numa travessia pela humilhação de se ver como um Orestes falhado, como um Orestes em falta consigo mesmo, isto é, como o modelo–Orestes (o do guerreiro vingador) que a amada irmã tem em mente.

Como as análises de *O Ser e o Nada* procuram descrever analiticamente, vemos aqui o sentimento do “amor” como fome de uma harmonia (impossível) de Para–si e Para–outro que subentende a operância de nosso “projeto fundamental” de lograr a fusão de Em–si e Para–si: ser a abertura da consciência e ao mesmo tempo ter a consistência da coisa, que, no contexto do amor, seria o modo de fruir a liberdade do outro capturado pelo nosso amor, assim como a maneira de atender as expectativas do “objeto” amoroso ao nos revertermos, nós mesmos, em objeto, amoldando nossa indeterminação e carência de ser à

imagem reificada de nós que parece atrair magicamente o apetite amoroso de quem amamos (cf. Sartre, J.-P. 2003, p. 454s)¹⁴.

“Passo de cidade em cidade”, diz Orestes, “estranho aos outros e a mim mesmo, e elas vão se fechando atrás de mim como um mar calmo. Se eu deixar Argos, que restará de minha passagem, senão o amargo desencanto de teu coração?” (Sartre, J.-P., 2005, p. 58).

Se Orestes foi o “ladrão” do único tesouro de que Electra dispunha – o ódio –, assim também Electra lhe “roubara” algo: a possibilidade de tolerar sua própria indiferença ao mundo, essa liberdade morna que agora, em sendo transcendência transcendida por Electra, isto é, apanhada de fora, é devolvida a si mesma com a marca da decepção e da velada acusação de covardia – a mesma acusação que, em *Huis Clos*, pesará “eternamente” sobre Garcin, pelo “julgamento” proferido por Inês: “És um covarde, Garcin, um covarde porque eu o quero, Eu o quero, entendes, eu o quero! E no entanto vês como sou frágil, um vento; não sou mais do que o olhar que te vê, que este pensamento incolor que te pensa” (cf. Sartre, J.-P., 2005b, p. 126).

Mas Orestes, embora preso a uma existência “desencarnada”, não está morto como Garcin: é-lhe possível ainda a *ação*, portanto a opção de aceitar ou não o julgamento alheio que tenta lhe capturar e impor uma identidade.

Em registro mais “frívolo”, impasse análogo afeta o protagonista do romance *A Idade da Razão*. Lembremos a passagem em que Mathieu, numa boate, perfura a própria

¹⁴ Nossa interpretação da relação entre Orestes e Electra como um caso de amor – de conotações inclusive incestuosas – é amplamente desenvolvida por François Noldelmann, que chega a afirmar que a seqüência das cenas que reúnem os irmãos configura o relato estrito de uma “aventura de amor”, que, do encantamento inicial à ruptura trágica, passa pelas “núpcias” (figuradas pelo vestido branco com que Electra vem a público falar dos novos horizontes de vida trazidos a ela por Filebo) e pela iniciação à vida adulta: “Simbolicamente, Orestes se torna adulto diante de Electra, que desperta a virilidade dele” (Neudelmann, F., 1993, p. 92). Em *As Palavras*, de fato, Sartre afirma com todas as letras:

“Sonhei durante muito tempo com escrever um conto sobre duas crianças perdidas e discretamente incestuosas. Encontrar-se-iam em meus escritos vestígios desse fantasma: Orestes e Electra em *As Moscas*; Boris e Ivich em *Os Caminhos da Liberdade*; Frantz e Leni em *Os Seqüestrados de Altona*. Este casal é o único a passar aos atos. O que me seduzia nesse laço de família era menos a tentação amorosa do que a proibição de fazer o amor: fogo e gelo, delícias e frustração misturados, o incesto me aprazia caso permanecesse platônico” (Sartre, J.-P., 2000, p. 41, nota 1). A confidência se dá no contexto em que Sartre falava de sua relação com a mãe Anne-Marie, que era para ele como que uma “irmã mais velha”.

mão com uma faca, apenas como meio de demonstração de sua "virilidade" a Ivich. Tal "performance" – palavra que aqui mescla ressonâncias teatrais e, sem dúvida, libidinais –, no caso de *As Moscas*, vai passar por outras "perfurações", ato não isento de simbolismo sexual: Orestes se converterá em *machado* que cortará em duas as muralhas obstinadas de Argos, cindirá esse grande ventre coletivo, se enfiará no coração da cidade com um machado que se enfia no coração de um carvalho (árvore miticamente associada a Júpiter). Recordemos a afirmativa do comentador François Noudelmann: "Simbolicamente, Orestes se torna adulto diante de Electra, que *desperta a virilidade dele*" (Neudelmann, F., 1993, p. 92, destaque nosso).

Electra o instiga, voluntariamente ou não, a esse amadurecimento súbito, recorrendo inclusive a uma ofensa "hegeliana", o termo "bela alma": "Vai-te, bela alma. Não tenho a ver com belas almas; é um cúmplice o que eu queria" (Sartre, J.-P., 2005, p. 57).

Na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel diz que a "bela alma" é alguém a quem falta a "força para fazer-se coisa e suportar o ser", ou seja, a força da exteriorização, ou melhor, da extrusão (*Entäusserung*), no sentido da atividade vulcânica (cf. Meneses, P., 1992, p. 10).

Interessante aqui resgatar outra afirmação de Hegel, acerca especificamente da tragédia: ele diz que esta implica uma *ação* que rompe a "bela tranquilidade", ou "simplicidade compacta", ostentadas pelo mundo ético anterior. O preço, porém, desse agir é a instauração de lados opostos dos quais só um é perseguido pelo agente, unilateralidade que, por sua vez, engendra *culpa*. "A consciência-de-si é seu agir, e portanto sua culpa; já que o agir é essencialmente cisão. Só é inocente o ser da pedra; a criança, não. (...) O herói, ao seguir uma só das Leis, transgride a outra, que como potência ofendida clama por vingança. (...) A outra potência espreita nas trevas, e surge ante o fato consumado para lavar o flagrante. O agente não pode negar a culpa e o delito: sua ação trouxe a possibilidade à luz do dia, o inconsciente ao consciente; faz experimentar o outro lado da essência como seu, mas agora como potência violada que ganhou como inimiga". Opera-se uma dissolução da essência ética (apud Meneses, P., *ibid.*, p. 127–8).

Há em Hegel uma íntima imbricação entre ação, liberdade e culpa, termos que por sua vez se antagonizam com a "bela alma" e com a "bela tranquilidade" do gozo passivo e inerte das benesses de um mundo (inconscientemente) apaziguado.

O agente, o "herói", é quem faz essa travessia por entre cisões, antagonismos e retaliações; e é alguém que, por definição, se faz cúmplice ativo de uma "desordem", que ele considera necessária à constituição ou restauração de uma ordem mais justa do que a estabelecida. Nada disso o jovem Filebo tinha em mente quando chegara em Argos. Não, pelo menos, como uma cogitação efetiva. Ele ainda não era, como diz Eric Bentley, o Orestes vingador; ainda "não sente que os problemas de Argos tenham a ver com ele; racional, conciliatório, distante, sente-se inclinado a deixar que os mortos enterrem seus mortos"; o que mudaria muito após o encontro com Electra, que mesmo antes desse segundo diálogo "já conseguira tocar as profundezas da alma de Orestes" (Bentley, E., 1991, p. 288), insuflando-lhe o ímpeto não só de "revelar" sua verdadeira identidade, com também de construí-la.

A recusa de Electra em admitir que ele "é" Orestes, porém, acentua nele o lamento, já expresso no início da peça, de se sentir "estranho aos outros e a si mesmo" O amor a Electra só fez aumentar-lhe a vontade, agora possivelmente acrescida de uma conotação de auto-afirmação erótica. Cabe, aliás, neste contexto remetermo-nos aos traços de passividade tipicamente "afeminada" com que os colaboracionistas pervertiam a astúcia hegeliana da razão para fazê-la astúcia "feminina", que no fim, se lança aos braços da força, isto é, do invasor alemão: "Parece-me que há aqui", dizia Sartre sobre a concepção de história que levava os colaboracionistas a consentir com a ocupação, "uma curiosa mistura de masoquismo e de homossexualidade. Os meios homossexuais parisienses forneceram numerosos e brilhantes recrutas [para a causa colaboracionista]" (cf. Sartre, J.P, 1949, p. 58).

Que Orestes é animado por uma vontade de conquistar a "mão de Electra", de fazer das núpcias com a irmã uma simbólica iniciação a si mesmo, ou melhor, a um ir além de si mesmo pela conquista de uma liberdade engajada no mundo, parece ainda mais evidente quando ele diz:

"Tu me expulsas? (*Ele dá alguns passos e pára.*). É culpa minha se não me pareço com este soldado furioso que tu esperavas? Tu o terias tomado pela mão e dito: 'Bate!' A mim, nada pediste. Quem sou eu, bom Deus, para que minha própria irmã me rejeite, sem nem ter me posto à prova? (Sartre, J.-P., 2005, p. 58-9)".

Orestes então anuncia a vontade de ficar e cumprir o desejo de vingança da irmã. Mas abriria mão, indaga Electra, das “cidades felizes” de que lhe falara quando usava o hedonista pseudônimo de Filebo? “Que me importa a felicidade. Quero minhas lembranças, meu solo, meu lugar entre os homens de Argos” (ibid., p. 58). Quando Electra diz que não ousaria sobrecarregar com o peso de um crime tão pérfido aquela “bela alma”, sem ódio, ele responde, “abatido”, segundo a rubrica:

“Dizes bem: sem ódio. E sem amor. Tu, eu teria podido te amar. Teria podido... Mas quê? Para amar, para odiar, é preciso se dar. Como é belo o homem de sangue rico, solidamente plantado no meio de seus bens, que um belo dia se dá ao amor, ao ódio, e que entrega consigo sua terra, sua casa e suas lembranças. Quem sou eu, e o que tenho para dar? Mal existo: de todos os fantasmas que assombram hoje a cidade, nenhum é mais fantasma do que eu. Conheci fantasmas do amor, hesitantes e dispersos como vapores; mas ignoro as densas paixões dos viventes. (*pausa.*) Vergonha! Voltei para minha cidade natal, e minha irmã se recusou a reconhecer-me. Onde irei agora? Qual cidade devo agora assombrar? (ibid.)”.

Esse é outro dos momentos da peça, entre os vários, em que Orestes trai uma certa inveja de quem, servo ou senhor, recebe como que “por natureza” – ou melhor, pelos mecanismos morais e psicológicos e pelos tentáculos institucionais da má-fé – uma pertença ao mundo, e ao mesmo tempo certa posse de um mundo, entendendo-se por “mundo”, aqui, um conjunto de bens materiais e simbólicos, entre os quais as “densas paixões dos viventes”. De modo análogo, Goetz, em *O Diabo e o Bom Deus* (1951), diria a Heinrich: “Nós não somos e não temos nada. Todos os filhos legítimos podem fruir da terra sem pagar. Você não, eu não”.

A semelhança está longe de ser casual: estamos diante de uma estrutura comum aos heróis sartrianos, como mostrou Francis Jeanson: a bastardia, não como estado civil, e sim como uma cisão existencial decorrente da ausência de qualquer lastro “absoluto” com o mundo e de qualquer unidade “substancial” consigo. Como Goetz, que se diz “feito de duas metades que não se juntam”, como também o Hugo de *As Mãos Sujas* (1948) – “meio burguês e meio revolucionário” e “enganado por todos os lados”–, Orestes é premido por essa bastardia: “é de Argos e não é; é um homem que os outros ignoram, um homem que

desliza inutilmente na superfície de um mundo, no qual o prazer lhe é sempre recusado”. Nos três casos, o que resta é alcançar num esforço de conquista o que para os outros advém por herança: o engajamento no mundo enquanto experiência de possuir e ser possuído, de privar de uma consistência qualquer, nem que ela advenha, como se faz mister para esses bastardos, da escolha do “caminho mais penoso, de violentar o mundo, de obrigar o mundo a se abrir, de possuir em si a Realidade, pelos mágicos efeitos de um comportamento excepcional, fora do comum” (Jeanson, F., 1987, p. 48–9).

Se Cristo é tentado pelo demônio, antes de iniciar a vida missionária, Sartre opera inversão irônica desse esquema e faz Orestes passar pelo que Noudelmann chama de “*tentation christique*”, quando se propõe, diante de Electra, a “tomar sobre si os terrores de Argos, de se sacrificar pela liberdade dos homens” (Noudelmann, F., 1993, p. 25–6).

Orestes, de fato, aventa a possibilidade de “assumir todos os crimes” que atormentam os argivos (Sartre, J.-P., 2005), numa espécie de “redenção” de todas as culpas, e se compara ao escravo que passa pelas ruas carregando, com os joelhos trêmulos, um pesado fardo – talvez a cruz?–, admira esse escravo, que de todo modo está em “sua cidade” como uma folha na folhagem e uma árvore na floresta, chega a querer ser esse escravo: “Argos está ao redor dele, pesada e quente, plena de si mesma: eu quero ser esse escravo, Electra, quero estender a cidade em volta de mim e me enrolar nela como se fosse um manto. Eu não vou embora” (Sartre, J.-P., 2005, p. 59).

Já por Cristo representar para Orestes o que o demônio representava para Cristo – a tentação, o perigo do “desvio de rota” em relação ao real significado da mensagem a ser dita e vivida–, temos indicação segura do acerto de Julia Kristeva ao assinalar, em seu *Sentido e Contra-senso da Revolta* (2000, p 257) que Sartre, em *As Moscas*, “faz eco” a Nietzsche na tentativa de “fundar um anticristo, um anti-herói anticristico, que se arranca definitivamente da proteção divina e ao mesmo tempo à aspiração de pureza moral e à conseqüente divinização”. Daí que, mesmo se formalmente análoga ao enredo salvífico da missão de Cristo, a “redenção” trazida pelo herói existencialista se resolverá numa atitude de matar – antes que de se dar à morte–, e “matar” inclusive a própria idéia de pecado e de penitência.

A tentação de Orestes é a tentação dos bastardos sartrianos de que fala Jeanson: o sonho do Absoluto, sonho acordado dos que não conseguem, por alguma contingência do destino, dormir o sono dogmático dos bem ajustados ao mundo “legítimo”. Assim como Goetz, que antes de assumir a total relatividade histórica dos valores se apega, sucessivamente, ao Mal e ao Bem “absolutos”, Orestes lança um último brado desesperado aos céus, antes de fazer seu, não como lamento elegíaco e sim como tarefa, o “sentido da terra” preconizado pelo Zaratustra nietzschiano:

“ORESTES, levantando a cabeça: Se ao menos eu enxergasse com clareza! Ah! Zeus, Zeus, rei do céu, eu raramente me voltei para ti, e nunca me foste muito favorável, mas és testemunha de que jamais desejei senão o Bem. Agora estou cansado, não distingo mais o Bem do Mal e preciso que me tracem meu caminho. Zeus, é preciso realmente que um filho de rei, expulso de sua cidade natal, se resigne santamente ao exílio e a abandone com a cabeça baixa, como um cão rastejante? É esta tua vontade? Não posso acreditar. E, no entanto... no entanto tu proibiste o derramamento de sangue... Ah! Quem fala em derramar sangue, não sei mais o que digo... Zeus, te imploro: se a resignação e a abjeta humildade são as leis que tu me impões, manifesta a mim tua vontade por algum sinal, pois não consigo enxergar com clareza” (Sartre, J.-P., 2005, p. 60).

Como bem assinalou Jeanson, “Zeus”, na peça de Sartre, é “o símbolo do Bem, o princípio moral absoluto. Júpiter é o patrono de todos os Egistos; é o constrangimento exercido em nome do Bem, a religião do remorso, a Igreja temporal e todas as suas ‘momices’, a ordem da Natureza como justificativa dessa ‘ordem moral’ a que atribui toda a tirania. Acontece que o próprio Bem dissimula e favorece, sob a falsa universalidade de uma moral abstrata, o conformismo social e a resignação diante da ordem estabelecida; se Júpiter é o braço secular, é a pura Lei de Zeus que lhe fornece os textos...” (Jeanson, F., 1987, p. 7, n.1).

Mas o “*fiat lux*” de Júpiter – o raio luminoso que ele faz incidir sobre a pedra sagrada – a mesma que fechava a caverna, e que levou ao fracasso o golpe de Electra – produz efeito contrário ao que o deus esperava:

“ORESTES, olhando a pedra: Então... é isso o Bem? (*pausa. Olhar fixo sobre a pedra.*) Obedecer sem resistir. Docemente. Dizer sempre “perdão” e “obrigado”... é isso?

(pausa. Olhar fixo sobre a pedra) O Bem é o Bem *deles*... [*Le Bien. Leur Bien*] (pausa)
Electra!

ELECTRA: Vai-te, vai-te depressa. Não decepções essa sensata ama-de-leite que se reclina sobre ti do alto do Olimpo. (*Ela pára, desconcertada.*). Que tens?

ORESTES, *com uma voz alterada*: Há um outro caminho.

ELECTRA, *assustada*: Não banquetes o malvado, Filebo. Pediste as ordens dos deuses. Pois bem! Agora as conheces.

ORESTES: Ordens?... Ah sim... Queres dizer: aquela luz ao redor desse pedregulho? Ela não é para mim, esta luz; e ninguém pode mais me dar ordens agora.” (Sartre, J.-P., 2005, p. 61).

Este é ponto de ruptura que advém, como explica Noudelmann, de uma “desmistificação dos valores. O Bem não é mais o bem comum, uma lei acima dos indivíduos, à qual cada um deveria se submeter, mas um bem particular, um valor relativo a serviço de um poder. (Orestes não reconhece mais nenhum valor, nenhuma autoridade. Os deveres não senão os direitos que os outros tomaram sobre nós, como afirma Nietzsche em *Aurora*. Tudo é vazio, bruscamente: não há mais balizas, nenhuma moral absoluta. O mundo pleno dos valores se desvanece para deixar lugar a um espaço puro onde tudo é possível, uma cena deserta onde inventar a norma. O ato de Orestes será além do bem e do mal, sem desculpas nem legitimidade *a priori*” (Noudelmann, F., 1993, p. 24–5).

Orestes vivencia, nesse momento, um “adeus à juventude” – ao “bom e piedoso garotinho” que era, na irônica expressão de Electra (Sartre, J.-P., 2005, p. 60) –, vivencia a perda dos cânticos e odores hedonistas das noites de Corinto ou de Atenas (ibid., p. 62). “Perda” em termos, já que, exilado, ele vivia todos esses prazeres como que “por empréstimo”, pois eram *dos outros*... Assim também, como agora descobre, o Bem é dos outros. É *deles*, forma, aliás, usual de os parisienses se referirem aos alemães, numa estratégia de anestesia – via linguagem – da angústia pelos horrores da Ocupação e da heteronímia cotidianas (cf. Capítulo II deste trabalho).

Mas a dor de descobrir que o Bem é “deles” é ainda mais radical quando se descobre o é que não apenas em conjunturas políticas autoritárias, já que o convívio

humano tende a ser sempre, *tragicamente*, conflito inconciliável de valores. A tirania, aliás, tenta ocultar essa tragicidade, ao impor modelos padronizados de conduta e pensamento; daí que a “missão” de que Orestes se investe aqui é de trazer não o conforto de um outro “Bem”, este sim consentâneo à “natureza humana”, mas sim o *desespero* que é começo da vida humana (ibid., p. 106) porque começo da autêntica (e conflituosa) tarefa de inventar valores.

Contrastante com o calor infernal de Argos é o 'frio' que sente Orestes (ibid., p. 61). Frio e sensação de que algo acaba de morrer, e de que tudo é agora um "vazio desconunal, a perder de vista". Mais tarde dirá, a Júpiter, que sua sensação, neste instante, era a de que, em transe pelo "raio" da liberdade que o atingiu, sentiu que a natureza naquele instante se emudeceu, deixou de ser a "sereia a cantar teu Bem e a me prodigalizar conselhos"; ela "saltou para trás e me senti completamente só, no meio de teu mundinho benigno, como alguém que perdeu sua sombra! E não há mais nada no céu, nem Bem nem Mal, nem ninguém para me dar ordens" (ibid., p. 103-104). O “bem *a priori*” é impossível se não há “uma consciência infinita e perfeita para pensá-lo” (Sartre, J.-P., 1987, p. 9). Assim também seu oposto, o Mal, esvazia-se de qualquer acepção metafísica transcendente. Como a náusea de Roquentin, o frio sentido por Orestes é a angustiante imagem da *contingência* abissal do mundo e de si mesmo, e a decorrente sensação de que se é, como diria Heidegger, um ser *unzuhause*, “fora de casa” no mundo e sem um outro mundo com que contar. É o desamparo em relação a todas medidas que antes davam ordem e sentido ao mundo, por exemplo a medida do bem e do mal. É a angústia do homem “ligado por um compromisso e que se dá conta de 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” (Sartre, J.-P. 1987, p. 7). A angústia, em suma, da “total e profunda responsabilidade” que nos pesa não como um catálogo de valores – por mais que a noção de autenticidade aqui implícita, e o oposto dela, a “má-fé”, tenham já alguma ressonância normativa – mas como premissa da criação de todo valor.

Ao contrário das formas de “compromisso” herdadas, aceitas automaticamente, e que fazem a realidade humana se assemelhar às coisas – como no exemplo do escravo que carrega *seu* fardo pelas ruas de *sua* cidade –, o engajamento autêntico, vemos em *As Moscas*, não é, a rigor, uma forma de *ser*, mas de *existir*, ou seja, é crivada do jogo de ser e

nada, de negação e afirmação, que faz do homem, na fórmula lapidar de *O Ser e o Nada*, um ser que é aquilo que não é e que não é aquilo que é. A entrada na História, tal como dramatizada nesta peça, é um movimento em direção a algo de coletivo, sim, mas sem a supressão, ao contrário, com o aguçamento do senso de solidão pessoal; é outro dos “trabalhos do negativo”, é o negativo como ponto de partida e de chegada do processo de positivação de um laço social que tende, a todo instante, a sedimentação em novas dialéticas do senhor e do escravo, a novos jogos de dominação e adulteramento da liberdade originária. Talvez por isso um homem que pode dizer: “Não sou nem senhor nem escravo Júpiter. Eu sou minha liberdade! Assim que me criaste eu deixei de te pertencer” (Sartre, J.-P., 2005, p. 106), “funde” simbolicamente o reino humano mas se recusa a assumir o trono deste reino, preferindo voltar ao “exílio”, ou seja, ao reconhecimento da *diferença*, da impossibilidade de fusão, no seio da identidade coletiva sugerida pelo compromisso existencial e político com a História.

Evidentemente que tais considerações não esgotam a complexidade e reformulações que a questão do engajamento e, de modo mais geral, o problema ético, receberam ao longo da vasta obra de Sartre. Estamos apenas extraindo algumas das possíveis conclusões que o discurso dramático-filosófico próprio a *As Moscas* suscita. Conclusões que, à primeira vista, nos parecem afins à forte marca de *individualismo* ontológico e ético que Gerd Boernheim vê nesta doutrina, tão tributária que é da “subjetividade instauradora” – o *cogito* cartesiano, embora redimensionado pela idéia heideggeriana de *ser-no-mundo* e pelo conceito husserliano de intencionalidade –; o comentador brasileiro chega a dizer que a real legitimidade do “engajamento” existencialista – que, no extremo, é um compromisso *consigo mesmo*, tão desenraizado é o homem pelo próprio círculo nadificador que o aparta do mundo das coisas e dos outros (Bornheim, G., 2003, p. 128).

"'Eu te garanto', diz Orestes a Electra, 'que há outro caminho..., meu caminho. Não o vês? Ele começa aqui e desce até a cidade. É preciso descer, entendes, descer até vós, vós estais no fundo de uma cova, bem no fundo...'. (*Ele caminha até Electra.*). 'Tu és minha irmã, Electra, e esta cidade é minha cidade. Minha irmã!'" (Sartre, J.-P., 2005, p. 61-2).

Salta aos olhos o eco, aqui, das linhas iniciais do Zaratustra; quando se dá uma “mudança no coração” do profeta nietzchiano, ele decide retornar à planície da vida

humana, para anunciar seu novo evangelho, após dez anos de solidão na montanha (sendo que o nome de Orestes provém de “oros”, montanha, donde “o montanhês” (cf. Brandão, J. S., 2000, vol. II, p. 192). Zaratustra – como Orestes o faria em relação às doutrinas do Pedagogo –, declara seu “cansaço” em relação a certa forma de saber cultivado na solidão das alturas:

“Aborreci-me de minha sabedoria, como a abelha do mel que juntou em excesso; preciso de mãos que para mim se estendam. (...) Por isso, é preciso que eu baixe às profundezas, como fazes tu [dirige-se ao sol] à noite, quando desapareces atrás do mar, levando ainda a luz ao mundo ífero, ó astro opulento! Como tu, devo ter o meu ocaso, segundo dizem os homens para junto dos quais quero descer” (Nietzsche, F., 1986, p. 27).

Essa “descida” de Orestes aos homens é também uma réplica “humanista” que o Sartre “engajado”, que volta do cárcere, faz a si mesmo, ou a personagens seus como Roquentin, de *A Náusea*, e Paul Hilbert, protagonista do conto “Erostrato”, em *O Muro* (1939).

Valendo-se da mesma assimetria vertical que ressurge em *As Moscas*, Hilbert ainda podia dizer: “É preciso ver os homens do alto. Eu apagava a luz e me punha à janela. Eles não supunham, absolutamente, que alguém pudesse observá-los de cima. Eles cuidam da fachada, às vezes dos fundos, mas todos os efeitos são calculados para espectadores de um metro e setenta. (...) Eles não pensam em defender as espáduas e os crânios com cores vivas e tecidos vistosos, não sabem combater esse grande inimigo do humano: a perspectiva de alto para baixo. (...) É preciso escorar as superioridades morais com símbolos materiais, sem o que desmoronam”. Aquela sacada do sexto andar era para Hilbert a garantia concreta de sua “superioridade de posição” sobre o rebanho lá embaixo. “Estou colocado acima do humano que existe em mim e o contemplo” (Sartre, J.-P., 1965, p. 61).

O Pedagogo também insistia junto ao pupilo sobre a “superioridade” da liberdade de espírito, do ceticismo sorridente, da sabedoria desencarnada que evita as ilusões e paixões mundanas. Mas Orestes não quer mais esse tipo de “superioridade”. Quer, isto sim, *nivelar-se*, quer experimentar uma liberdade que é doravante indiscernível de uma “moral da ação e do compromisso”, (Sartre, J.-P., 1987, p. 15), uma moral que é histórica na medida em que estão na História as condições e limites concretos do exercício da liberdade,

bem como o espaço tanto da singularização individual quanto do inevitável “nivelamento” coletivo – tão drasticamente vivido pelo próprio Sartre nos confinamentos de Trier e da Paris nazificada.

É pela mediação de certa espécie de má-fé – o sonho messiânico de Electra – que Orestes dá o salto para além de uma liberdade “pura”, mas vazia. Essa liberdade metafísica agora manchará de sangue as mãos, para que se possa tornar liberdade *histórica*. Sendo a história dada – a situação da Argos/ Paris- um quadro de “morte em vida”, de epidemia de má-fé, é compreensível que a conversão de Orestes à história, e sua decisão de ser homem entre homens, se dê como descida ao “fundo de uma cova”: notam-se aqui ecos de um tema mítico de grande difusão nos ritos iniciáticos (Eliade, M., 1959), e que os gregos designavam como *catabase* – a *descida ao reino dos mortos*, ilustrada por exemplo na *Odisséia* e na *Eneida*, e que na *Divina Comédia* tem correspondência com a incursão do poeta pelo “inferno” cristão. A passagem da peça faz lembrar também a aventura de Perseu, no reino das sombras, contra Medusa – a petrificadora dos homens, metáfora usada em *O Ser e o Nada* para designar o efeito aprisionador da experiência intersubjetiva, do “Olhar” alheio reificador.

O *reconhecimento* – motivação essencial da luta das consciências e do coexistir humano – que Orestes buscava, vem – provisoriamente– desse movimento transfigurador, tão imaginário que é capaz de instaurar a “fatalidade”, um domínio, o da vida humana, originariamente caracterizado pela contingência. Como diz Electra ao final deste Primeiro Quadro: “Sim. Tu és mesmo Orestes. *Não te reconhecia*, pois não era assim que eu te esperava. *Mas esse gosto amargo na minha boca, esse gosto de febre, mil vezes eu o senti em meus sonhos e o reconheço*. Então tu vieste, Orestes, e tua decisão está tomada e *estou como em meus sonhos*, no seio de um ato irreparável, e *tenho medo – como em sonho*. *Ó momento tão esperado e tão temido! Agora os instantes vão se encadear como as peças de uma máquina*, e não teremos repouso enquanto aqueles dois não estiverem deitados de costas com os rostos parecidos a amoras esmagadas. Quanto sangue! E és tu que vais derrama-lo, tu que tinhas os olhos tão doces. Que pena! Jamais voltarei a ver aquela doçura, jamais voltarei a ver Filebo. Orestes, és meu irmão mais velho e *o chefe* de nossa família, toma-me nos teus braços, proteja-me, pois iremos ao encontro de enormes sofrimentos” (Sartre, J.-P., 2005, p. 64).

Note-se a espécie de primeira “entronização” que toca a Orestes antes mesmo de que reaveja o direito dos Atridas ao trono de Argos: ele agora é um “chefe”, termo com conotação nitidamente pejorativa no pensamento sartriano, enquanto coagulação institucional da má-fé (cf., por exemplo, o magistral conto antifascista “Infância de um Chefe”, na coletânea *O Muro*).

SEGUNDO ATO (QUADRO 2)

O segredo da liberdade: Os irmãos estão já no interior do palácio. Escondem-se atrás do trono real, e de lá acompanharão, secretamente, duas conversas de Egisto muito comprometedoras. Uma, com a esposa Clitemnestra. A outra, com Júpiter. Na primeira, o tirano se diz “cansado” da comédia que encena, vestido de “espantalho”, há 15 anos; diz que de tanto vestir aqueles trajes lutuosos, eles acabaram por tingir sua alma (ibid., p. 69).

Seu desgaste é tão grande que ele chega a se “esquecer” de que tudo aquilo é uma fábula: quando a esposa se aproxima para “consolá-lo”, ele a repele: “Larga-me, sua depravada! Não ficas envergonhada, sob a vista dele?” (ibid.). “Ele”, no caso, é o espectro de Agamemnom. É a rainha o faz cair em si. “Senhor, eu vos suplico... Os mortos estão debaixo da terra e não nos incomodarão tão cedo. Esqueceste que vós mesmos é que inventastes essas fábulas para o povo?” (ibid.). O senhor é escravo do escravo, ensinava Hegel: as falácias que sustentam uma dominação alienam também o dominador, o “chefe”: na terminologia sartriana, o *para-si* (consciência humana), sendo também *para-outro*, não é incólume, em seu ser, em seu “si” projetado, à imagem de si que é obrigado, por si mesmo, a expor aos outros. A consciência do rei é súdita da imagem que o rei impõe aos súditos. Sozinho por um momento, Egisto, “rei parecido a todos os reis”, segundo Júpiter diria pouco depois (ibid., p. 70), desabafa:

“É este, Júpiter, o rei do qual precisavas para Argos? Eu vou, eu venho, sei gritar com uma voz forte, levo por todo lado minha grande aparência terrível, e aqueles que me vêem se sentem culpados até a medula dos ossos. Mas não passo de uma casca vazia: um animal me comeu por dentro sem que eu percebesse. Agora observo a mim mesmo e noto que estou mais morto que Agamemnom; eu disse que estava triste? Menti. Não é triste nem

alegre o deserto, esse inumerável nada das areias sob o nada resplandecente do céu: é sinistro. Ah! Daria meu reino por uma lágrima que eu fosse capaz de derramar!” (ibid.).

As Cenas 3 a 5 deste Segundo Ato oferecem uma espécie de auto-retrato de Egisto e, mais que isso, uma corrosiva caracterização do princípio mesmo do poder, ou, como disse Sartre, do “cancro do poder”, do qual ele pessoalmente se viu livre graças à morte precoce do pai: não lhe ensinaram a obedecer, e ele jamais conseguiu dar uma ordem sem rir nem fazer rir (Sartre, J.-P., 2000, p. 17). Esse pendor pessoal se cruza com a “anarco-metafísica” de suas idéias juvenis (Moravia, S., 1985, p. 10–11), e ambos confluem na teoria da liberdade que *O Ser e o Nada* enuncia e *As Moscas* põe em ação.

É, sobretudo, desse prisma ontológico-político que a peça esboça a crítica não só do autoritarismo do poder temporal como do molde “arquetípico” dele, o “reino de Deus”. Este será um dos aspectos centrais de nossa discussão do mito em *As Moscas*, no capítulo seguinte, por isso aqui iremos apenas pontuar o território de nossas ulteriores análises.

Júpiter entra em cena para fazer uma última tentativa de impedir – como era seu objetivo desde que descera do Olimpo e seguira os viajantes vindos de Atenas – a vingança de Orestes. Agora, não lhe resta senão delatar a conspiração em curso, e conclamar Egisto a que detenha os filhos de Agamêmnon. O cansado rei, a princípio, parece não se animar com aqueles apelos insistentes. Esboça até certo “ciúme”: por que tanta preocupação em preservar Orestes de cometer um crime, se o deus em nada objetou – pelo contrário – quando o próprio Egisto manchou as mãos de sangue há 15 anos, num assassinato que desde então o soberano vem “expiando” (Sartre, J.-P., 2005, p. 74), não, por certo, com o remorso compulsivo, mas com a farsa compulsória?

O senhor das moscas, em réplica, explica: “Os crimes não me agradam por igual. Egisto, estamos entre reis, eu te falarei francamente: o primeiro crime, fui eu que o cometi ao criar os homens mortais. Depois disso, que podíeis fazer vós outros, os assassinos? Dar a morte a vossas vítimas? Ora, elas já a traziam consigo, quando muito se podia apressar sua eclosão. Sabes que teria sido de Agamêmnon se tu não o tiveste morto? Três meses depois ele teria morrido de apoplexia no seio de uma bela escrava. Mas teu crime me servia (ibid.)”.

Eis a diferença entre um crime como o de Egisto e o intentado por Orestes: “Amei o teu [crime] porque foi um assassinato cego e surdo, ignorante de si mesmo, à moda antiga, mais parecido com um cataclismo do que com uma iniciativa humana. Não perdeste tempo me desafiando: feriste movido pela fúria e pelo medo; e, quando a febre abaixou, consideraste teu ato com horror e não quiseste reconhecê-lo. Mas quanto proveito eu tirei dele! Para um morto, vinte mil outros mergulhados no arrependimento, eis o balanço. Não foi um mau negócio” (ibid., p. 75). Já o crime de Orestes, ao contrário, seria um ato de liberdade, a liberdade em ato, consciência não turvada pelo suposto “poder das paixões” ou de qualquer falso determinismo. Assim livre, engendraria não remorso, mas responsabilidade integral pelas conseqüências. E tudo isso seria de um efeito “pedagógico” desastroso para o obediente rebanho da religião da culpa, uma catástrofe para a ordem das almas e da cidade.

Nem assim Egisto parece convencido a agir. Seu despreço à vida foi tamanho, nesses anos todos, que um perigo externo já não conseguiria ser pretexto para que ela merecesse ser defendida agora. Mas não é a vida de Egisto o que importa a Júpiter – ele não o ama, ele, admite, “não ama ninguém” (ibid., p. 74). O deus age para garantir a própria sobrevivência: o que será de sua soberania sobre os homens se eles desaprenderem o catecismo do remorso? Se eles, em suma, tiverem acesso ao “doloroso segredo dos deuses e dos reis: *é que os homens são livres*. Eles são livres, Egisto. Tu o sabes, eles não” (ibid., p. 76, destaque nosso).

Nisso Egisto é parecido não só a todos os reis da Terra (ibid., p. 70), como também ao rei dos Céus, de que foi feito “à imagem” e semelhança (noutra evidente alusão paródica de Sartre ao mitologismo judaico-cristão). E o rei é réu confesso neste “tribunal da razão” existencialista:

“EGISTO: Mas é claro, se [os homens] soubessem [do segredo de que são livres], meteriam fogo em meu palácio. Há 15 anos que enceno a comédia para lhes mascarar seu próprio poder (ibid., p. 76).

JÚPITER: Vês bem como somos parecidos.

EGISTO: Parecidos? Que ironia é essa de um Deus se dizer parecido a mim? Desde que reino, todos meus atos e todas as minhas palavras visam a compor minha imagem;

quero que cada um de meus súditos a traga em si e que sinta, até mesmo na solidão, meu olhar severo pesar sobre seus pensamentos mais secretos. Mas sou eu a primeira vítima: não me vejo mais senão como eles me vêem, me inclino sobre o enorme poço de suas almas e minha imagem está lá, bem no fundo, ela me repugna e me fascina. Deus todo-poderoso, que sou eu, senão o medo que os outros têm de mim?

JÚPITER: Que então pensas que sou eu? (*Apontando para a estátua [uma estátua “horrrível e sangrenta” de Júpiter, que decora a sala do palácio de Egisto]*). Eu também tenho minha imagem. Pensas que ela não me dá vertigem? Há cem mil anos eu danço diante dos homens. Um dança lenta e sombria. É preciso que eles me olhem: enquanto têm os olhos fixos sobre mim, se esquecem de olhar para si mesmos. Se eu me esquecesse por um só instante, se eu deixasse o olhar deles se desviar...

EGISTO: E então?

JÚPITER: Deixa. Isso só importa a mim. Estás cansado, Egisto, mas de que te queixas? Morrerás. Eu, não. Enquanto houver homens sobre esta terra, estarei condenado a dançar diante deles.

EGISTO: Ai de nós! Mas quem nos condenou?

JÚPITER: Ninguém senão nós mesmos, pois temos a mesma paixão. Tu amas a ordem, Egisto.

EGISTO: A ordem. É verdade. Pela ordem que seduzi Clitemnestra, pela ordem que matei meu rei; queria que a ordem reinasse e que reinasse por mim. Vivi sem desejo, sem amor, sem esperança: fiz a ordem. Ó terrível e divina paixão!

JÚPITER: Não poderíamos ter outra: sou um Deus, e tu nasceste para ser rei.

EGISTO: Ai de nós!

JÚPITER: Egisto, minha criatura e meu irmão mortal, em nome dessa ordem a que ambos servimos, eu te ordeno: detenha Orestes e a irmã dele” (Sartre, J.-P., 2005, p. 76–8).

A homologia entre o sagrado e o profano, no caso, entre o poder celestial e o terreno, são um dos aspectos mais essenciais do pensamento mítico, conforme veremos, com mais detalhe, no capítulo seguinte. Por ora nos cabe fixar ainda alguns elementos desse

diálogo dos dois reis – momento fundamental para a peça, tanto no que concerne à tensão dramática que confere à marcha da ação quanto ao seu quilate reflexivo, a um só tempo filosófico, teológico, político e histórico.

Egisto indaga: se é tão importante assim, para que não cesse a “dança de Júpiter” diante dos homens, censurar essa outra dança – esboçada por Electra nas escadarias do templo –, a da libertação dos homens, porque o próprio deus todo-poderoso não “fulmina” seus inimigos e assim garante a prevalência do Bem? A questão é complexa, no que envia o leitor/espectador à velha questão da teodicéia: por que Deus, Suma Bondade, “permite” o mal? Claro que o registro semântico em que tal problema se põe está completamente subvertido, na sua releitura paródica em *As Moscas*; e a “resposta” que ali obtemos, não pelo intermédio de algum teólogo, e sim por uma “Revelação” direta do próprio Deus, é também bastante original:

“EGISTO, *vivamente*. Ele [Orestes] sabe que é livre. Então não basta prendê-lo. Um homem livre numa cidade é como uma ovelha tnhosa num rebanho. Ele vai contaminar todo meu reinado e arruinar minha obra. Deus todo-poderoso, que tu esperas para fulminá-lo?

JÚPITER, *lentamente*. Para fulminá-lo? (*Um tempo. Cansado e encurvado.*) Egisto, os deuses têm um outro segredo...

EGISTO: Que vais me dizer?

JÚPITER: Uma vez que a liberdade explodiu numa alma de homem, os deuses nada podem contra ele. Pois é um assunto de homens, e é a outros homens – apenas a eles– que cabe deixá-lo correr ou estrangulá-lo.” (Sartre, J.-P., 2005, p. 78).

Podemos imaginar o quão palavras como essas devem ter insuflado ainda mais os ânimos de Orestes, que os ouvia em segredo, atrás do trono. Dali deve ter extraído ainda maior convicção para, logo que o deus se retirou, sair do esconderijo e atacar o rei, enquanto Electra corria para fazer uma barricada na porta. Egisto, ao contrário do que prometeu ao deus ao fim do diálogo, não opõe nenhuma resistência: se deixa atingir pelo sabre do herói. Apenas indaga, já ferido, se Orestes de fato age sem nenhuma sombra de remorsos:

“ORESTES: Remorsos? Por quê? Eu faço aquilo que é justo.

EGISTO : Justo é o que Júpiter quer. Estavas escondido aqui e o ouviste.

ORESTES: Que me importa Júpiter? A justiça é uma questão de homens, e não preciso de um Deus para me ensina-la. É justo esmaga-lo, patife imundo, e arruinar teu império sobre Argos, é justo devolver ao povo o sentimento de sua dignidade.” (Sartre, J.-P., 2005, p. 79).

Aparentemente seria difícil compatibilizar o “*le bien, leur bien*” – no que a assertiva implica a dilapidação de qualquer fundamento substancialista para os valores –, “proclamado” por Orestes quando decidiu se insurgir contra a tirania, de um lado, e esta afirmação de que “é justo” o ato de matar o tirano. Difícil por sugerir, num primeiro momento, que o absolutismo ético deposto agora é reentronizado, com novas vestes. Mas correríamos o risco de pôr a perder a real singularidade do pensamento sartriano se víssemos aqui uma mera substituição de valores. O que muda é o registro da discussão, e portanto os termos do problema. A *dignitas* humana não repousa em algum tipo de privilégio concedido por Deus ao homem como um ser criado à Sua imagem e semelhança, nem em qualquer tipo de atributo de nossa “natureza”, por exemplo a razão. Não se trata de nenhum privilégio nem de superioridade absolutas, mas de uma *diferença* que é, quase sempre, motivo de dor e de aflição, já que o homem é o ser que instaura o *nada* no Ser, e que vive seu próprio nada sob as figuras do absurdo, da morte, da finitude, da separação. E “justo” é o ato que traz aos homens a consciência de sua própria verdade, uma verdade aquém de todos os valores constituídos e hipostasiados em “substâncias” eternas.

Parece claro, como diz Bornheim, que “a ontologia de Sartre não consegue disfarçar – nem o pretende, de resto – uma inelutável compulsão à transformação do homem”, vide a “avassaladora presença do problema moral em *O Ser e o Nada*. Sartre critica Heidegger por haver um conteúdo moral implícito na distinção que faz o filósofo alemão entre existência autêntica e existência inautêntica. (...) A crítica não deixa de ter sua procedência. Mas, obviamente, ela vale infinitamente mais para o próprio Sartre, já porque o processo na má-fé autoriza uma distinção análoga” (Bornheim, G., 2003, p. 122).

Ainda segundo Bornheim, por outro lado, o pensamento de Sartre, e suas preocupações éticas, se inscrevem num impasse precípua à cultura e a metafísicas

ocidentais, o que parece solicitar e permitir a “elaboração de uma moral negativa, de denúncia das imposturas da época” (ibid., p. 128). Isso porém pode representar não apenas – como sugere o comentador – o “sintoma” de uma limitação do pensamento sartriano devido a seus pressupostos “metafísicos”. Pode ser já a alavanca de uma redefinição do fenômeno ético em bases radicalmente imanentes ao homem, o que remete a uma dignidade – aquela que Orestes traz de volta ao povo de Argos – que advém de seres que somos o que não somos, e que, sem a mácula de qualquer *pecado original*, podemos, sim, vivenciar a falta *originadora de valores*, doravante validados pela nossa própria responsabilidade, e não pela obediência heterônoma. Nos seus suspiros finais, Egisto lança ainda sua maldição sobre os irmãos cúmplices, gesto que nos remete à “*machina fatalis*” de ódio e anátemas que pesa sobre a família dos Atriadas, de geração em geração, por exemplo, quando da morte do cocheiro Mítilo, traído por Pêlops, pai de Atreu e avô de Agamêmnon.

O horrendo da cena, ou quem sabe, os primeiros sinais da “maldição” de Egisto, começam se fazer sentir: Electra já não é a mesma, quando Orestes a chama para que subam aos aposentos de Clitemnestra. Ela oscila, transmite intensa angústia, diz que a mãe já não lhes causaria mal... Orestes não se deixa abalar, e parte sozinho à caça da mãe.

O leitor não assiste diretamente ao matricídio (cena 7); o acompanha, isto sim, segundo as feições e aflições de Electra à escuta dos passos do irmão que se dirige rumo aos aposentos do palácio, das súplicas da mãe, dos gritos de morte. Orestes, quando volta, traz a espada ensangüentada, que para ele é o troféu da liberdade enfim posta em ato – “Sou livre, Electra, a liberdade desabou sobre mim como um raio. (...) Eu fiz meu ato, Electra, e este ato era bom [cf., no relato bíblico da Criação, as várias ocorrências da expressão “Deus viu que isso era bom”, em relação a cada coisa criada (Gn 1, 1ss)]. Eu o carregarei sobre meus ombros como um barqueiro leva os viajantes, eu o farei passar para a outra margem do rio e prestarei contas por ele. E quanto mais pesado ele for para carregar, mais me alegrarei, pois minha liberdade é ele. Ainda ontem, eu andava ao acaso sobre a terra, e milhares de caminhos fugiam sob meus passos, pois pertenciam a outrem. Eu os tomei emprestados, o caminho dos rebocadores, que correm ao longo do rio, e o atalho do almocreve e a estrada pavimentada dos condutores de carros; mas nenhum era meu. Hoje, não há mais que um, e sabe lá Deus aonde ele conduz: mas é *o meu* caminho. (ibid., p. 83–4)”. Já para Electra essa espada é o emblema da culpa por um crime infame: a princesa

sente uma “noite espessa” descer sobre ela, já não consegue ver direito o irmão: são as moscas, ou melhor, “são as Erínias, Orestes, as deusas do remorso” (ibid., p. 84), que se apinham no teto, prontas para atacá-los.

Também soldados, que devem ter ouvido os gritos da rainha, batem à porta exigindo que abram. Para fugir dos homens e das moscas, Orestes faz com que sua atônita irmã o acompanhe até o templo de Apolo, onde passarão a noite.

TERCEIRO ATO

O crepúsculo dos deuses: É à penumbra do templo de Apolo, no amanhecer do novo dia, que a ação se desloca neste último ato. Orestes e Electra dormiram ali, agarrados à estátua do filho de Zeus. As Erínias também passaram a noite no local; dormiram em pé, ao redor dos dois irmãos. Acordam antes que eles. Uma delas aspira, nos ares da aurora, os odores de ódio de sua "alma de couro".

As Erínias despertam famintas por aquelas carnes frescas e juvenis, embora muito da beleza de Electra se tenha escoado nesse rápido intervalo. O rosto de Electra se apresenta agora profundamente desfigurado, muito similar, segundo dirá Orestes, ao "campo devastado pelo granizo e pela tempestade" a que ele comparara as feições de Clitemnestra, no encontro na praça pública (ato 1, cena 5).

Com avidez invejosa, a Erínia circunda a filha de Agamêmnon e fala: "És bela, Electra, mais bela que eu, mas tu verás como meus beijos envelhecem as pessoas, antes de seis meses estarás acabada como uma velhota; já eu continuarei jovem. Que presas mais belas e apetitosas! Eu as olho, aspiro seu hálito, e fico estufada de cólera sufoca" (ibid., p. 88).

As outras Erínias acordam aos ruídos da primeira, e se juntam numa cantoria sinistra, música de ninar às avessas, que visa a despertar os dois jovens. Electra é a primeira a acordar, e de pronto recorda que, sim, os crimes de ontem foram reais. A seguir, volta a fazer o que é uma constante, em sua atitude em relação ao irmão, ao longo da peça: vê a seu lado um "estranho" – Orestes, que acabava de acordar – e questiona quem é ele, para, após essa breve oscilação da dúvida, repeli-lo (agora por "ser" Orestes, e não por "não ser",

como até antes da consumação dos assassinatos): "Quem és tu? Ah, és Orestes. Vai-te" (ibid., p. 90).

Enquanto Orestes insiste para que ela repare no mundo que os espera atrás daquela pesada porta de bronze do palácio, "o mundo e a manhã", e o do que se levanta sobre os caminhos, Electra, por sua vez, não vê sol e caminhos quaisquer, mas sim a noite da rememoração obsessiva do crime perpetrado ontem. A "maldição" de Clitemnestra se cumpria, Electra deixava com que sua vida se transformasse em destino, ou seja, se deixava, simbolicamente, "morrer" junto com os demais argivos. "Jamais voltarás a ver o sol, Electra. Nós nos ajuntaremos entre ele e ti como uma nuvem de gafanhotos e carregará por todo lado a noite em tua cabeça", diz-lhe uma Erínia (ibid., p. 94). Orestes tenta lhe mostrar que – num eco em Sartre da crítica de Feuerbach à alienação religiosa do homem que se faz fraco para que o deus se faça forte – é "tua fraqueza que as faz fortes. Reparaste que a mim elas nada ousam dizer?"

O que ele ensina não é o mero esquecimento do crime cometido, mas a tomada de responsabilidade por ele, um domínio sobre si e sobre o ato que foi praticado, ao contrário do se deixar dominar por tal ato, na entrega ao remorso. Era o momento de pôr em prática o ensinamento que queriam transmitir a todos os argivos – de que a vida se vive para frente, assumindo as lembranças mas indo além delas, rumo ao futuro a ser construído: "Escuta: um horror sem nome se pôs sobre ti e nos separa. Mas que é que tiveste que eu não tenha vivido? Os gemidos de minha mãe, acreditas que meus ouvidos cessarão de os ouvir? E seus olhos enormes – dois oceanos agitados – em seu rosto branco feito giz, acreditas que meus olhos deixarão de vê-los? E a angústia que te devora, acreditas que ela cessará de me roer? Mas que importa: eu sou livre. Para além da angústia e das lembranças. Livre. E de acordo comigo mesmo. Não deves odiar a ti mesma, Electra. Dá-me a mão: não te abandonarei nunca" (ibid.).

Os apelos são inúteis; Electra está pronta a se entregar; desce os degraus, é quase já apanhada pelas Erínias, quando Júpiter entra em cena, ordenando que "suas cadelas" voltem para trás.

É o início da Cena 2 do Terceiro Ato, uma das mais belas de toda a peça. Pois é ali que se dá o grande embate entre deus e o homem, entre Júpiter – que lhes exige o

arrependimento, em troca do trono de Argos – e Orestes, que não só se recusa ao trono, como diz que não há “culpa” em seu ato, portanto nada a ser expiado com remorsos.

Assim como o diálogo entre Júpiter e Egisto, no Ato anterior, esta cena é um manancial de sugestões para uma reflexão sobre o estatuto do mito em *As Moscas*. Por isso, também, deixaremos para o Capítulo IV o exame mais detido da passagem em questão. Cumpre então dizer, por ora, que aquela confluência, que vimos pontuando ao longo de todo este capítulo, entre reflexão filosófica e histórica, ou seja, entre os vértices, por assim dizer, “universais” e “particulares” de uma reflexão sobre a condição humana tal como manifesta na “situação” da Ocupação, chega aqui ao ápice.

Basta ver o momento em que Júpiter, irritado com a petulância mostrada por quem devia é estar em atitude de contrição por crimes tão graves, afirma: “Vê se te enxerga, criatura imprudente e estúpida: que belo ar tens na verdade, todo encolhido aos pés de um deus protetor, com estas cadelas esfomeadas te assediando. Se tens a audácia de dizer que és livre, acabaremos também louvando a liberdade do prisioneiro acorrentado no fundo de um calabouço, e a do escravo crucificado” (ibid., p. 97). A resposta de Orestes – “E por que não?” – antecipa a frase célebre de que “nunca fomos mais livres do que sob a ocupação alemã” (Sartre, J.-P., 1949, p. 11). Um discurso a um só tempo dramático e filosófico – dado a dramaticidade imanente à condição humana que se quer apreender pelas solidárias ferramentas do conceito e da imagem – sintetiza aqui uma conjuntura a um só tempo histórica e ontológica, na qual o homem vive a radicalidade de sua liberdade sob as botas de uma opressão também radical.

Júpiter, aquele que “veio para vos salvar” (Sartre, J.-P., 2005, p. 97) –outra clara intertextualidade satírica com o referencial cristão –, tenta é salvar a si mesmo, salvar a seu próprio império sobre os homens, e para isso tenta a todo custo abater a “hybris” do herói, que, como na mentalidade grega, é causa de, literalmente, “*des-graça*”, a perda da *graça*, ou perda do direito de cidadania – este que Orestes queria obter em relação à cidade (ibid., p. 63)– na “ordem” cósmica:

“JÚPITER: (...) Volta a ti mesmo, Orestes: o universo te desaprova, e tu és um verme no universo. Volta à natureza, filho desnaturado: reconhece tua culpa, abomina-a, arranca-a de ti como um dente cariado e fétido. Ou não duvides que o mar recuará diante de

ti, que as fontes secarão por onde passares, que as pedras e os rochedos rolarão para longe de teu caminho e que a terra se desmanchará a teus pés.

ORESTES: Que se desmanche! Que os rochedos me condenem e que as plantas murchem quando eu passar; todo teu universo não será o bastante para provar que estou errado. És o rei dos deuses, Júpiter, o rei das pedras e das estrelas, o rei das ondas do mar. Mas não és o rei dos homens.” (Sartre, J.-P., 2005, p. 102).

Júpiter, aliás, faz nesta fala, de que aqui selecionamos o extrato final, uma longa argumentação sobre a perfeição de sua obra criadora, a “ordem” em que todas as coisas estão dispostas, a “harmonia das esferas”, o “enorme cântico de graças mineral que ecoa pelos quatro cantos do céu”. Mas o homem é o “verme num universo” porque nele introduziu, irremediavelmente, a liberdade, enquanto um modo de ser *sui generis*, o modo de ser o não-ser, o modo de ser o nada e a dadificação do Ser: “O nada não pode nadificar-se a não ser sobre um fundo de ser: se um nada pode existir, não é antes ou depois do ser, nem, de um modo geral, fora do ser, mas no bojo do ser, em seu coração, como um verme” (Sartre, J.-P., 2003, p. 64).

Esta foi a falha trágica não do homem, mas, metaforicamente, do próprio deus, ao “criar” um ser também criador e auto-criador, um ser que, tão logo existe, se desprende do ser, é negação e errância no nada de ser, na busca perpétua de fundamento; é a instalação da diferença no seio da identidade, é a abertura singularizante que cinde e descomprime a “totalidade” cósmica – que “renasce”, ou melhor, é mimetizada arquetipicamente nos totalitarismos sociais –, é, em suma, a imensa debilidade e dignidade humanas da liberdade.

A tragédia sartriana não é a crônica da derrocada do herói condenado por sua desmesurada soberba, ou o é em sentido radicalmente diverso, pois faz o elogio desta “desmedida”, num mundo que já não é mais dotado de quaisquer “medida” absoluta, salvo aquela imposta pelos fantasmas da má-fé.

“Assim que me criaste deixei de te pertencer”, diz Orestes (Sartre, J.-P., 2005, p. 103), assim que foi criado o homem se despede do “rebanho” divino (ibid., p. 104), passa a *ex-sistir*, o que é impulso para fora, o viver “para-si”, ou seja, fora de si em busca de um si que nunca chega, que nunca se completa, que nunca é capaz, enquanto existe, de se fundir ao repouso eterno da morte ou do ser absoluto.

Um ser estrangeiro em seu próprio mundo, exilado, como Orestes o era e volta a sê-lo, agora em sentido mais radical: “Estranho a mim mesmo, eu sei. Fora da natureza, contra a natureza, sem desculpas, sem outro recurso além de mim. Mas não voltarei para debaixo da tua lei: estou condenado a não ter outra lei senão a minha. Não voltarei a tua natureza: mil caminhos nela estão traçados que conduzem a ti, mas não posso seguir senão o meu caminho. Pois sou um homem, Júpiter, e cada homem deve inventar seu caminho. A natureza tem horror ao homem, e tu, tu, soberano dos deuses, também tens horror aos homens” (ibid., p. 104–5).

Não que, com a revogação do reino de Deus sobre os homens, Orestes esteja decretando a abolição de todo “destino” – pois a liberdade é o nosso destino, e “o desespero que está em mim” é a nossa sorte (ibid., p. 105). Mas um desespero que é ponto de partida da ação, e não álibi para quietismos auto-complacentes: o que, indaga Júpiter, os homens poderão fazer ao receberem a “revelação” – termo de grande peso mítico-teológico – de sua própria existência, “sua obscena e insípida existência, que lhes é dada para nada”? Responde Orestes: “O que quiserem: são livres, e a vida humana começa do outro lado do desespero” (ibid., p. 105–6). O desespero consiste no *agir sem esperança* de que fala o filósofo em “O Existencialismo É um Humanismo”: ou seja, na atitude de “contar com o que depende de nossa vontade, ou com o conjunto das probabilidades que tornam a nossa ação possível”, mas não apelar a abstrações, como Deus, a “bondade humana” ou a telelologia da História, para anestesiar a incerteza de todos os empreendimentos humanos (Sartre, J.P., 1978, p. 12–3).

Júpiter, “cansado e curvado”, então resigna-se: “Pois bem, Orestes, tudo isso estava previsto. Um homem devia vir anunciar meu crepúsculo”¹⁵ (Sartre, J.-P., 2005, p. 106). O deus parte. Mas esta vitória de Orestes é contrabalançada pela perda da irmã, que se rende ao arrependimento e corre ao encalço do deus, pede que “seu rei” – o “chefe” que ela por

¹⁵ As páginas de *O Nascimento da Tragédia* sobre Prometeu parecem transmutadas em teatro, neste desfecho do confronto de Orestes e Júpiter. Vide, primeiramente, a menção de Nietzsche ao poema de Goethe dedicado ao titã: “Aqui sentado, formo homens / à minha imagem, / Uma estirpe que seja igual a mim, / Para sofrer, para chorar, / Para gozar, para alegrar-se / E para não te respeitar, como eu!” (Nietzsche, F., 1996, p. 66). Além disso, note-se a menção direta de Nietzsche ao mundo de Ésquilo como presidido pela Justiça (Moirá), mas não por Zeus, que, ao contrário, está fadado ao *crepúsculo* (idem), como o deus de *As Moscas*.

alguns momentos, e com uma disposição (aparentemente) diversa, projetara em Orestes – a proteja, a carregue nos braços: “Seguirei tua lei, serei escrava e coisa tua, beijarei teus pés e teus joelhos (...) consagrarei a vida inteira à expiação. Eu me arrependo, Júpiter, eu me arrependo” (Sartre, J.-P., *ibid.*, p. 108).

Ainda que “completamente só”, ainda que vivendo o profundo dissabor de perder sua amada, Orestes não cede ao remorso, contrariando as expectativas das “cadelas de Júpiter”. E não cede ao medo, tanto que, quando entra o Pedagogo, lhe ordena que abra a porta e deixe a multidão que, lá fora, esperava para castigar o assassino do casal real. A turba entra gritando que vai matá-lo, um diz que lhe arrancará os olhos, outro, que lhe comerá o fígado (Sartre, J.-P., *ibid.*, p. 111) – provavelmente Sartre alude aqui aos respectivos castigos de Édipo e Prometeu, na mitologia grega.

Mas, sem se intimidar, e sim encantado com a luz solar – símbolo da nova era que se abre –, antes barrada pela pesada porta do templo do sagrado, Orestes anuncia-lhes a alforria: ao matar o tirano e a rainha, conquistou para si o remorso de todos, e o “velho crime” (*ibid.*) já não tem mais poder sobre seus corpos e almas: “Vossas culpas e vossos remorsos, vossas angústias noturnas, o crime de Egisto, tudo é meu, eu tomo tudo para mim. Não temeis mais vossos mortos, eles são *meus* mortos. E vede: vossas fiéis moscas vos trocaram por mim” (*ibid.*, p. 111–2).

Orestes, porém, quer ser “um rei sem terra e sem súditos”, e vai partir – metáfora, a nosso ver, de uma liberdade antipaternalista, como sugere a linha interpretativa de Noudelmn (1993, p. 26), mais do que sinal de egoísmo exibicionista e até de “desprezo” para com os argivos (1987, p. 15–6). A crítica de Jeanson traz a marca de um olhar retrospectivo e identificado com o “engajamento” de cunho mais sistemático de Goetz, ao final de *O Diabo e o Bom Deus*, peça que marca a guinada marxista de Sartre no início dos anos 50.

Se, desta ótica, o engajamento de Orestes revela algum “déficit”, não obstante ele tem, em si mesmo, uma lógica interna que não devemos negligenciar. Uma lógica que parece se articular com a suspeição “anarquista” em relação a toda forma arraigada de associação e de hierarquização políticas e a vontade de evitar as sedimentações, as

fossilizações, o “espírito de seriedade” que vimos, em *O Ser e o Nada*, associados à figura do estereótipo do “revolucionário” (cf. Bornheim, G.,2005, p. 125).

Orestes, contando ao povo uma variante da lenda do flautista de Hamelin, que com sua música atraiu para fora da cidade os ratos que a corroíam, parte levando consigo o turbilhão das moscas, e deixando, no lugar da tortura do remorso, o ensinamento de que os argivos são os únicos responsáveis por si mesmos e pela “estranha vida” que então começava.

CAPÍTULO IV

AS MOSCAS: O ‘ANO NOVO’ DO ARQUÉTIPO

Queremos crer que a leitura proposta no capítulo anterior deixa ver o quão Sartre imprime à tessitura dramática mesma de *As Moscas* o objetivo de promover e alegorizar a luta da Resistência, investida que era da dignidade “ontológica” e ética de luta pela *conquista* de uma liberdade paradoxalmente *dada* desde sempre como definição da condição humana.

No entanto, a forma pela qual esta alegoria é “mítica” não só no registro especificamente sartriano do termo, qual seja, do “eidos da vida cotidiana” precípua linguagem teatral. O mito está posto em *As Moscas* também no seu “conteúdo” evidente – já a intertextualidade visada em relação à lenda grega de Orestes – e na mobilização de certas estruturas discursivas e “ontológicas” daquilo que, com Mircea Eliade, designaríamos pela noção geral de “pensamento mítico”. É sobre este último aspecto que agora nos debruçaremos com mais detalhe.

Por isso, inclusive, a necessidade de considerações mais demoradas a respeito das teses eliadianas, depois trazidas para dentro do texto de Sartre – o qual, à luz de tais lentes heurísticas, embora tomadas “de fora” de seu repertório conceitual mais explícito, talvez tenha mais salientadas sua identidade e força própria no conjunto da obra sartriana.

O Tempo Arquetípico

Uma contribuição decisiva do crítico russo E. M. Mielietinski foi seu conceito de *poética do mito*, com o qual ele tenta apreender e ver os liames sintéticos de um amplo e multifacetado fenômeno particularmente forte no campo da literatura, artes e ciências humanas do século XX: a tendência a recuar às antigas mitologias e ali encontrar, por diferentes vias, um “instrumento de organização artística da matéria e meio de expressão de certos princípios psicológicos ‘eternos’ ou, ao menos, de modelos nacionais estáveis de cultura”; autores como James Joyce, em *Ulisses* e *Finnegans Wake*, Thomas Mann, em *A Montanha Mágica* e *José e Seus Irmãos*, Gabriel Garcia Márquez, Eugene O’Neill, Yeats, Eliot estão entre os nomes paradigmáticos dessa tendência na literatura (cf. Mielietinski, E.M., 1989, p. 2). A “poética do mito”, segundo Mielietinski se estenderia também a um expressivo filão da crítica literária do século XX – a chamada "escola mitológico-ritualista –, cuja marca forte seria a interpretação de toda obra de arte em termos – muitas vezes emprestados à antropologia dos povos ditos “primitivos” – de mito e ritual". Tanto na prática como na reflexão sobre a literatura, a poética do mito se exprimia, em primeiro lugar, no procedimento de explorar a “idéia da eterna repetição cíclica dos protótipos mitológicos primitivos sob diferentes ‘máscaras’” (ibid.).

Este "renascimento" do mito na literatura do século XX" teria se baseado, porém, em algo mais amplo: um *mitologismo moderno*, isto é, um movimento, em fins do século XIX e primeiras décadas do XX, de retomada e reinterpretção do mito de um modo que tal sistema cosmológico e axiológico, típico de culturas ancestrais, passou a ser tido com um atualíssimo fundamento da vida individual e coletiva. Foram várias as matrizes que trabalharam, em paralelo, pela gestação desse mitologismo moderno, segundo os exemplos do crítico russo: as “filosofias da vida” de Nietzsche e Bergson, as óperas e teoria musical de Richard Wagner, as psicologias de Freud e Jung, as novas teorias etnológicas, como a de Frazer, Malinowski, Lévy-Bruhl (ibid.), e assim por diante. O teatro francês, desde o período entre-guerras, em especial durante a Ocupação, se remitologiza com um crescente interesse pelas tragédias gregas e do período clássico: "A tragédia e os mitos gregos estão

em moda durante a Ocupação. Ésquilo e Eurípedes foram objeto de numerosas retomadas. (...) Os mitos são representados tanto com o teatro grego quanto com as peças clássicas. A *Fedra* de Racine conheceu assim um grande sucesso, encenada por Jean-Louis Barrault, com figurino cretense” (Nouldemann, F. 1993, p. 33). Entre os predecessores mais célebres da retomada sartriana do mito grego, temos Jean Cocteau, com *La Machine Infernale* (1934) e Giraudoux, com *La Guerre de Troie n’ Aura Pas Lieu* (1935) e, sobretudo, a *Electra* (1937), considerada por muitos como sendo o grande modelo inspirador de *As Moscas*, na medida em que já opera uma "adaptação política e filosófica da *Oréstia*", ainda que com pressupostos diversos, porque ainda pacifistas, convictos numa conciliação entre os vizinhos beligerantes das duas margens do Reno". (cf. Nouldemann, F., 1993, p. 34).

No caso francês, como destaca François Nouldemann, a remitologização não é fruto de mera curiosidade estética, mas de uma inquietação filosófica crucial: o problema da fatalidade, do destino, cada vez mais aventado pelas ideologias políticas, e interpelado pelo artista seja de modo crítico, paródico, ou laudatório (ibid.). De fato, o mitologismo moderno, em geral, é impulsionado pela crise das categorias “racionalis” com as quais o Ocidente se acostumara pensar e a lidar com a História; cresce, desde o início do século XX, o desencanto em relação as antigas expectativas despertadas pelo racionalismo burguês e seu ideário de “Progresso”; os efeitos pífios, quando não trágicos – caso das guerras mundiais –, do desenvolvimento da civilização burguesa suscitavam um questionamento mais fundamental: não seria o ideal mesmo do “Progresso”, no que embute uma capacidade e característica de rupturas e evoluções da espécie humana, simplesmente uma mentira? Note-se que os termos de tal crítica vão bem além de uma denúncia marxista da “ideologia” burguesa, pois o que a “ideologia” mascara são as contradições e apropriações desiguais dos frutos de um progresso ainda tido como inquestionável. Para o mitologismo moderno, é típica uma dúvida mais radical, acerca da *realidade* mesma, da exequibilidade, de uma transformação e “racionalização” das estruturas sociais e mentais primordiais do gênero humano e de cada indivíduo. O mitologismo, quer mantenha ou não – o que varia de acordo com cada autor – uma relação “dialética” com o Iluminismo (cf. Habermas, J., 1990), se funda num radical questionamento do conceito racionalista-burguês da temporalidade histórica como temporalidade da “evolução” linear – do mais simples ao mais complexo e avançado – tal como vinha se delineando até ali; o conceito de “arcaico” perde a carga

depreciativa que ainda um evolucionista como James Frazer podia sub-entender, para se afirmar como uma espécie de verdade recôndita do gênero humano, quer se pense esta “verdade” nos termos estético–ontológicos de um Nietzsche (a “Vontade” dionisíaca subjacente aos ritos trágicos na Grécia) ou como um “inconsciente” psicológico do tipo aventado por Freud e, em especial, Jung, criador do conceito de “inconsciente coletivo”.

Ocorre com o mitologismo moderno uma reversão radical daquela “longa marcha” de condenações que, a partir de nomes como Xenófanes, Platão e Heródoto, rebaixaram o pensamento mítico a “conotações desdenhosas como ficção, absurdidade, ilusão, falsidade, estupidez...” (Beividas, W, 2002, p. 131).

A História, para lembrar a frase de James Joyce em *Ulisses* –símbolo desta tendência cultural (ibid., p. 3), é um “pesadelo do qual quero despertar”. Para amplos setores da intelectualidade ocidental, arraiga–se cada vez mais, naquela época, uma convicção de que, sob as tênues maquiagens do processo civilizatório, a face do Humano – ou do Inumano– continuava a mesma, agora como nos tempos arcaicos, e que por isso o “discurso” mítico – feito não de conceitos abstratos, mas de imagens tangíveis e afetivas – seria muito rico de possibilidades *para se interpretar e exprimir o significado da história universal ou do tempo presente*, diferença, no fundo, pouco relevante, pois a segunda seria o microcosmo da primeira, o palco de um “eterno retorno do mesmo”.

É neste ponto que sobressai, de nosso ponto de vista, a importância da obra de Mircea Eliade. Um de seus principais trabalhos chama-se, não por acaso, *O Mito do Eterno Retorno*, publicado na França em 1949. Eliade começou a escreve-lo em 1945, em meio, por assim dizer, aos escombros da Segunda Guerra, às ruínas do sonho de uma História como devir progressivo da razão, devir cujo auge, segundo o otimismo oitocentista, deveria ter ocorrido justamente no século XX.

Eliade é um dos mundialmente mais reconhecidos historiadores da religião. Referência obrigatória nos estudos nesse campo, mesmo para aqueles que o contestem (cf., por exemplo, recente entrevista do pesquisador Michel Despland concedida a mim no caderno “Mais!” da *Folha de São Paulo* de 02/10/2005). Não é nossa pretensão, aliás, encetar aqui uma avaliação dos méritos e limites de Eliade no seu específico campo de especialização, o que nos levaria muito longe do âmbito em que se situa a presente

dissertação (o melhor balanço nesse sentido parece ser o oferecido por Bryan Rennie em seu livro *Reconstructing Eliade – Making Sense of Religion*; cf. Rennie, B., 1996; para uma perspectiva mais crítica, cf. Dubuisson, D., 1993). As idéias de Eliade – tais como exemplarmente expostas em *O Mito do Eterno Retorno* – nos são aqui interessantes na medida em que, como mostra Mielietínski, são uma das manifestações *filosóficas* mais expressivas do mitologismo moderno.

Por que “filosóficas”? A adjetivação nos parece adequada, em especial no caso de *O Mito do Eterno Retorno*, até pelo fato de o próprio autor admitir, na introdução do livro, que este poderia ter como subtítulo: “Introdução a uma Filosofia da História” (Eliade, M., 1969, p. 9). Uma filosofia que Eliade diz não brotar de uma mera especulação pessoal, mas sim de uma reconstrução comparativa e totalizante das concepções dos povos ditos “primitivos”, arcaicos ou tradicionais. Mesmo a uma rápida leitura, porém fica claro que quem ali fala não é um etnólogo “objetivo” e equidistante; Eliade tem a honestidade intelectual de revelar seu *sui generis* “engajamento”, sua convicção de que escavar o que chama de a “ontologia arcaica” – e o conceito primitivo da história – seria, mais que uma questão de erudição acadêmica, uma contribuição concreta, ética e especulativa, para a “renovação” dos “problemas cardinais da metafísica [ocidental]” para assim livrar nossa civilização de uma perigosa – e trágica, à luz dos eventos há pouco testemunhados – “provincialização” ou confinamento a sua particular maneira de conceber a História e se relacionar com ela (cf. Eliade, M, *ibid.*, p. 10–11).

Já por esta declaração de intenções Eliade pode ser arrolado, como o faz Mielietinski, entre os defensores da “remitologização” cultural no século XX. Para o crítico russo, Eliade é aqui referência fundamental por ter lidado, seja nos ensaios teóricos, seja, inclusive, na obra ficcional que nos legou – as fronteiras entre esses dois campos são de difícil delimitação nos textos de Eliade, tão marcados pela verve imaginativa e talento estilístico quanto pela erudição “histórica”–, com a “problemática da superação do tempo”, ponto em que se aproximou, em certo sentido, da poética do mito (literária) propriamente dita, conforme manifesta em Joyce, Mann e até Proust (cf. Mielietinski, E. M., 1989, p. 80). Conhecer a obra de Eliade, prossegue o autor de *A Poética do Mito*, “é muito útil para a compreensão de alguns aspectos do mitologismo no século XX, inclusive na literatura, já que o próprio Eliade é um apólogo do mitologismo em oposição ao historicismo” (*ibid.*).

Tal apologia, é verdade, consiste na pregação de um remitologização que, em seu caso – como no de Heidegger – se fazia acompanhar de uma remitologização também *política*, a se dar crédito aos relatos sobre a suposta simpatia ou mesmo entusiasmo do jovem Eliade pelo fascismo romeno e por Hitler nos anos 30 (a questão, ainda hoje muito controversa, é debatida, entre outros, por Pals, D., 1996, Rennie, B., 1996 e Dubuisson, D. 1993). Não necessariamente, porém, o mitologismo moderno tem esse tipo (condenável sob todos os aspectos) de desdobramento ideológico-político, e tampouco seria justo tomar as eventuais paixões políticas pessoais de Eliade – ainda mais em se tratando de um envolvimento momentâneo e anterior à produção propriamente “científica” – como um alibi para se ignorar a profundidade e esforço de fundamentação factual das pesquisas e reflexões deste autor.

Delineando rapidamente o perfil da obra eliadiana, diríamos, com Daniel Pals, que um de seus grandes trunfos foi a incorporação de uma perspectiva fenomenológica aos estudos da religião. Estudar os *fenômenos* religiosos é tentar ver como, à luz dos ritos e símbolos de cada culto, a religião *aparece* à consciência de seus adeptos; é, mais profundamente, respeitar a *especificidade* do fato religioso (de um mito, de um dogma, de um culto, de uma confissão etc.), sua lógica interna, ao invés de reduzi-lo a alguma outra coisa extrínseca, seja a luta de classes (Marx), as pulsões sexuais (Freud), a cultura enquanto “consciência coletiva” (Durkheim). Não que a religião não tenha implicações ou liames em relação a estes fatores, mas é como Eliade argumenta no seu *Tratado de História das Religiões*: “é a escala que cria o fenômeno”. E, citando Henri Poincaré: “Um naturalista que só tivesse estudado um elefante ao microscópio acreditaria conhecer completamente este animal? O microscópio [é agora Eliade quem fala] revela a estrutura e o mecanismo das células, estrutura e mecanismo idênticos em todos os organismos pluricelulares. E não há dúvida de que o elefante é um animal pluricelular. Mas não será mais do que isso? (...) Da mesma maneira, um fenômeno religioso somente se revelará como tal com a condição de ser apreendido dentro de sua própria modalidade, isto é, de ser estudado à escala religiosa. Querer delimitar este fenômeno pela fisiologia, pela psicologia, pela sociologia e pela ciência econômica, pela lingüística e pela arte etc., é trai-lo, é deixar escapar precisamente aquilo que nele existe de único e de irreduzível, ou seja, o seu caráter sagrado” (Eliade, M., 1993, p. 1).

Veremos logo o que Eliade entende por “sagrado”. Cumpre por ora marcar este primeiro grande “axioma” do qual parte sua teoria da religião – e sua posição, que é o que mais nos importa, no arco de expressões do “mitologismo moderno” do século XX: a *recusa do reducionismo*, articulada a uma preocupação de tipo *fenomenológico* e, além do mais, *comparativo*: para Eliade, a religião, por mais que ganhe corpo em contextos histórico-sociais circunscritos, tem estruturas “ontológicas” universais, que vêm à luz num exame comparado de ritos e mitos dos mais diversos quadrantes. Daí que Eliade possa falar, em *O Mito do Eterno Retorno*, numa “ontologia arcaica” que engloba, deixemos claro desde logo, praticamente toda a humanidade até pelo menos o advento da moderna civilização secularizada. Daí que a “ontologia arcaica” seja outro nome para a “ontologia sagrada”, ou seja, para o que Eliade considera serem os traços universais da cosmovisão religiosa, e sua específica maneira – “filosófica”, mas não conceitual, porque trabalharia à base do simbolismo mítico-ritual – de interpretar a vida, o mundo e a condição humana.

O contraste entre o “arcaico” e o “moderno”, para Eliade, é não uma evolução do mais simples ao mais complexo, mas um conflito entre duas atitudes “metafísicas” antagônicas em relação à totalidade do ser, em seu significado e valor. De um lado, a ontologia arcaica, cuja “sede pelo ser” é uma “sede pelo sagrado” – só tem verdadeiramente um ser aquilo que partilha da substância divina, aquilo que foi criado diretamente, ou que é um símile terreno de uma criação divina nos Primórdios do mundo.

È como marca distintiva da metafísica arcaica que Eliade pensará o conceito de mito (no qual nos basearemos no posterior questionamento de *As Moscas*). É preciso ressaltar, desde logo, que Eliade é consciente das dificuldades que pesam sobre qualquer tentativa de explicar o que o mito “é”. Tanto que ele diz: “Seria muito difícil encontrar uma definição do mito que fosse aceita por todos os eruditos e, ao mesmo tempo, acessível aos não-especialistas. Por outro lado, será realmente possível encontrar uma única definição capaz de cobrir todos os tipos e todas as funções dos mitos, em todas as sociedades arcaicas e tradicionais? O mito é uma realidade extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (Eliade, M., 1994, 11). Em tais condições, o autor diz se contentar com uma definição a “menos imperfeita” possível, e ampla, que parte do princípio de que o mito é uma “narrativa sagrada”. Sagrada porque se refere a Entes “Sobrenaturais” (no sentido moderno do termo), isto é, seres que

ultrapassam os limites da possibilidade meramente humana ou natural de vida e ação, mas que estão em contato estreito, *constitutivo*, com o "nosso" mundo do aqui-agora, conforme veremos com mais detalhe a seguir:

"(...) o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser* " (Eliade, M., *ibid.* 11).

O Sagrado e o Arquétipo

Enquanto o homem arcaico se sente indissoluvelmente ligado ao Cosmos e aos ritmos cósmicos, o homem moderno se identifica exclusivamente *com, na e pela História* (Eliade, M. 1992, p. 11). Daí o título da edição inglesa de 1959 de *O Mito do Eterno Retorno: Cosmos and History*, que sintetiza essa polaridade de duas grandes categorias de auto-representação antropológica. Não que para o homem arcaico não haja “História”: mas a história dos homens é a história do Cosmos, e vice-versa, sendo ambas o verso e reverso de um “universo” único e sagrado, porque fruto da obra dos deuses. Trata-se, pois, de uma *História Sagrada* (Eliade, M. 1992, p. 12). Para o homem moderno, pelo contrário, a hierarquia se inverte, e o “sagrado” perde a prioridade que tinha em relação ao “histórico”, tanto que chega a ser possível fazer uma “história das religiões”, um inventário laico de todas as muitas formas pelas quais o homem já “criou”, enquanto ser histórico e sujeito de sua própria história, formas de representar religiosamente a experiência histórica.

A ontologia arcaica é uma ontologia sagrada: “(...) o real por excelência é o *sagrado*; pois só o sagrado é de uma maneira absoluta, age eficazmente, cria e dá duração às coisas. Os inúmeros gestos de consagração – dos espaços, dos objetos, dos homens etc. – traem a sede do primitivo pelo ser” (Eliade, 1969, p. 23).

Sagrado é tudo o que tem “significação mítica”, o que se encaixa nos arquétipos transcendentais. É com o processo de *dessacralização* que veio a se afirmar, aliás com cada

vez mais força, aquilo que é constitutivo da ontologia moderna: o *profano*, ou seja, o estatuto ontológico de coisas e ações cuja existência é desprovida de símiles celestiais. “(...) o mundo arcaico ignora as atividades ‘profanas’: toda ação que tem um sentido preciso – caça, pesca, jogos, conflitos, sexualidade, etc. – participa de algum modo do sagrado” (Eliade, M., 1969, p. 41).

Falar em *mitos*, na ótica eliadiana, é, pois, falar em *arquétipos transcendententes*, a que corresponderiam, ideal e realmente, todos os entes naturais e instituições humanas. É preciso destacar a ressalva, feita pelo próprio Eliade (1992, p. 12), de que o termo “arquétipo” não tem pare ele o mesmo sentido com o qual ficou famoso graças à psicologia analítica de Carl Gustav Jung.

Para Jung, os arquétipos são “manifestações da essência da alma”, isto é, os “conteúdos do inconsciente coletivo” (Jung. C. G., 2000, p. 16–17). Já para Eliade, o arquétipo é simplesmente um modelo ou paradigma *cultural*, que pode variar de contexto para contexto, sendo sempre, porém, essencial às religiões, porque investido de uma exemplaridade sagrada.

O mito, pois, não é mera fábula, conto, lenda; estas já são formas “degradadas” do mito, pois este é uma história verdadeira, mais que isso, uma “revelação de ‘mistérios’”, um desvelar de fatos e profundos e cruciais acerca da vida, do real. Para as sociedades em que têm ainda existência efetiva, o mito exprime “a verdade absoluta, porque conta uma história sagrada, que dizer, uma revelação trans-humana que teve lugar na aurora do Tempo, na época sagrada dos começos (*in illo tempore* [“naquele tempo”, expressão usual nos textos litúrgicos da missa católica]). Sendo *real e sagrado*, o mito torna-se *exemplar* e, por conseguinte, passível de se repetir, porque serve de modelo e, conjuntamente, de justificação a todos os atos humanos” (cf. Eliade, M., 1989, p. 11).

São os arquétipos, ou seja, os modelos míticos transcendententes, que dão identidade ao “modo de ser no mundo” que é própria da humanidade arcaica, e que garantem a ela a ruptura entre o domínio *profano* – “domínio dos negócios do dia-a-dia, das coisas ordinárias” – e o domínio oposto, o do *sagrado*, que é “a esfera do sobrenatural, das coisas

extraordinárias, memoráveis e momentosas” (cf. Pals, D., 1996, p. 163–4)¹⁶; para a ontologia arcaica, o verdadeiramente “real” é o que comunga da substância do sobrenatural; o “memorável” é, como a própria ambigüidade deste termo sugere em nossa língua, aquilo que escapa do comum, do ordinário, da desvanescência da vida e dos seres cotidianos, para alcançar a esfera das proezas à altura dos feitos de deuses, heróis e grandes ancestrais; todas as atividades onto-sociologicamente significativas são moduladas por esses mitos ou arquétipos, e nessa medida são “sacralizadas” – as esferas do trabalho e economia, da sexualidade, da moral e do direito, da educação e das artes etc. são facetas de um todo integrado, homogêneo e congruente cujo fundamento provém da estrutura religiosa (cf. Weber, M., 1979).

Importante frisar, ao pensarmos no conceito eliadiano de “sagrado”, o quão ele leva em conta, como interlocutor implícito ou nomeado, a crítica *moderna* da religião, e talvez mesmo o próprio existencialismo sartriano – senão como adversário direto, ao menos como manifestação de grande impacto e irradiação na cultura da época –, vide definições como esta: "Para o *homo religiosus*, o essencial precede a existência. Isso é verdadeiro tanto para o homem das sociedades 'primitivas' e orientais como para o judeu, o cristão e o muçulmano. O homem é como é hoje porque uma série de eventos teve lugar *ab origine*. (...) Para o *homo religiosus*, a existência real, autêntica [outro jogo implícito com o existencialismo, ao qual é tão cara a noção de *autenticidade*], começa no momento em que ele recebe a comunicação dessa história primordial e aceita as suas conseqüências. É sempre uma história divina, pois os personagens são os Entes Sobrenaturais e os Ancestrais míticos" (Eliade, M. 1994, p. 85).

Modalidade de ser marcada, como diria Rudolf Otto, em quem Eliade busca decisiva inspiração neste aspecto – pelo *mysterium tremendum* ou "*majestas* que exala uma superioridade esmagadora de poder, *mysterium fascinans* em que se expande a perfeita plenitude de ser" (cf. Eliade, M., 1995) o sagrado parece, de fato, uma experiência humana incompatível com uma doutrina que prega que a crença em Deus –categoria suprema de

¹⁶ Na definição –eliadiana– do grande sociólogo da religião Peter Berger, o sagrado “é apreendido como algo que ‘salta para fora’ das rotinas normais do dia–a–dia, como algo extraordinário e potencialmente perigoso, embora seus perigos possam ser domesticados e sua força aproveitada para as necessidades cotidianas” (Berber, P., 1985, p. 39). O antônimo do sagrado, isto é, o profano, “se define simplesmente pela ausência do caráter sagrado” (ibid.).

qualquer ontologia sagrada – não só é uma mentira como também “exemplo típico do repúdio à liberdade”, ou seja, de má-fé (cf. Perdigão, P., 1995, p. 118). Veremos se essa dicotomia é assim tão absoluta.

“Assim fizeram os deuses, assim fazem os homens”: provérbio indiano que “resume toda a teoria subjacente aos rituais de todos os países” (Eliade, M., 1969, p. 34), que resume, pois, a ontologia arcaica, para a qual “um objeto ou um ato não se torna real senão na medida em que *imita* ou *repete* um arquétipo. Assim, a *realidade* é adquirida exclusivamente por repetição ou participação; tudo o que não tem um modelo exemplar é ‘desprovido de sentido’, ou seja, lhe falta realidade” (Eliade, M., 1969, p. 48).

Eliade não hesita em qualificar como “platônica” essa ontologia arquetípica; um dos grandes méritos de Platão foi ter dado estatura propriamente filosófica ao que, por vasto período de tempo, fora uma vivência global (“conceitual”, simbólica, prática e afetiva) da humanidade dos primórdios (Eliade, M., 1969, p. 48-9). Assim como, para Platão, o real se cinde em “Idéias” e aparências que as representam debilmente no instável mundo do devir, assim também, e muito antes do gênio grego, a humanidade arcaica acreditava que para além do vale de sombras do mundo ilusório e finito há a “verdadeira realidade”, a essência de que este mundo nos oferece fugidias imagens, o reino “eterno”, matriz donde onde o mundo terreno provém, nasce e ao qual retorna quando “morre”, por exemplo nas cerimônias de Ano Novo, ali também renascendo periodicamente, em virtude dos gestos e das gestas dos deuses e heróis contra as potências do Caos (cf. Eliade, M., 1992, p. 57ss).

O “personagem” literária e/ou cientificamente retratado por *O Mito do Eterno Retorno* é um homem “arcaico” num sentido mais profundo do que sua anterioridade cronológica em relação aos modernos: é arcaico porque sua existência é voltada à “arché”, às “origens sobre-humanas e transcendentais” (Eliade, M., 1992, p. 12) de tudo, aos “Primórdios” em que deuses, ancestrais ou heróis fizeram ou ensinaram a fazer tudo o que é, e tudo o que verdadeiramente “é” *deve sê-lo*, na medida em que, para além do mero vir-a-ser efêmero e instável, haure sua razão de ser desses moldes primordiais, de que os mitos nos dão notícia.

A vida do primitivo, idealmente, não é senão a “repetição ininterrupta de gestos inaugurados por outros” (Eliade, M., 1969, p. 15). De um modo chocante para o

individualismo moderno, o homem arcaico não considera um fardo renunciar a si mesmo e se adequar a modelos transpessoais, ao contrário, esse homem só “é” ele mesmo na medida em que deixa de sê-lo, na medida em que se torna um arquétipo. Ele renuncia de bom grado à sua suposta singularidade irrepitível, para reiterar um modelo transcendente – por exemplo o capitão que, ao sair em expedição marítima, se identifica com determinado mito heróico ancestral. E faz o mesmo em relação aos eventos históricos: ao contrário de “novidades” únicas, que vêm mudar para sempre o estado de coisas ou instaurar alguma imprevisibilidade, maior ou menor, os eventos não são senão reiterações de um “script” desde sempre conhecido, um script eterno, inscrito na lógica cósmica ou nos desígnios divinos. Os homens ditos “primitivos” têm, no plano da identidade subjetiva quanto da experiência “histórica”, o que Eliade chama de “tendência a se tornar *arquéticos* e paradigmáticos” (Eliade, M., 1969, p. 48).

Os cerimoniais propriamente religiosos levam ao paroxismo esse princípio da reiteração dos arquétipos: as bacantes, os neófitos do orfismo, os participantes da missa e do ano litúrgico da Igreja rememoram – e fazem reviver – o drama sagrado da vida e dos ensinamentos do “deus”, ocorrido *in illud tempus*.

A ação ritual não se dá num espaço nem num tempo quaisquer: pelo “paradoxo do rito”, o espaço e o tempo mundanos em que se dá a celebração são transmutados no espaço e no tempo arquéticos, isto é, sagrados, em que se passam as ações narradas pelo mito.

Ao reatualizar ritualisticamente seus mitos, o homem arcaico “abole” constantemente a realidade profana, retornando às matrizes transcendentais, fazendo-se contemporâneo e co-habitante dos deuses; a existência mundana é revitalizada quando negada enquanto tal, quando reabsorvida na “essência”, ao Uno original revelando a característica ilusória do mundo histórico e pluralístico. Esse homem, fenomenologicamente falando, “leva uma vida que acontece no tempo, mas que “não carrega o peso do tempo, não registra a irreversibilidade do tempo”, esforça-se por ignorar aquilo que é especialmente característico e decisivo numa consciência do tempo (Eliade, M, 1992, p. 77)”. Ele vive num “eterno presente”, ou melhor, num presente em *complexio oppositorum* com o eterno: o aqui-agora é impregnado dos Primórdios.

O ritual, por exemplo um sacrifício, não apenas reproduz exatamente o sacrifício original “revelado por um deus *ab origine*, no começo dos tempos, mas também acontece neste mesmo instante, neste “tempo atemporal” dos Primórdios míticos. Por isso, o ritual é uma forma de “abolição do tempo pela imitação dos arquétipos e pela repetição dos gestos paradigmáticos” (Eliade, M., 1969, p. 49). O rito, ato humano, no aqui-agora da existência, que é a mímese de um ato sagrado dos deuses, heróis ou ancestrais “*in illud tempus*”, “transporta” os homens à época mítica em que teve lugar a revelação deste “*geste exemplaire*” transcendente (Eliade, M., 1969, p. 49–50).

Assim como a ontologia arcaica – ou talvez porque herdeira privilegiada dela –, a memória coletiva, em especial nas regiões agrárias e nas camadas populares da Europa moderna, mostra grande propensão à mitificação da História (Eliade, M., 1969, p. 53). A “filosofia da história” implícita aqui, como na ontologia arcaica de que provém, é na verdade, uma filosofia anti-histórica, que estaria, neste diálogo hipotético que percorre todo o livro de Eliade, em franca oposição ao que certas “correntes pós-hegelianas, notadamente o marxismo, o historicismo e o existencialismo”, correntes que se valem do postulado fundamental do “homem histórico”, isto é, do “homem que se faz a si mesmo no seio da história” (Eliade, M. 1969, p. 10).

Em contraste com isso, “a memória coletiva é a histórica (*anhistorique*). (...) A lembrança dos eventos históricos e dos personagens autênticos se modifica ao fim de dois ou três séculos, a fim de poder se encaixar nos moldes da mentalidade arcaica, que não pode aceitar o *individual* e não conserva senão o *exemplar*. Essa redução dos eventos às categorias e das individualidades aos arquétipos, realizada pela consciência das camadas populares européias até quase os nossos dias, se efetua em conformidade com a ontologia arcaica. Poderíamos dizer que a memória popular restitui ao personagem histórico dos tempos modernos sua significação de imitador do arquétipo e de reproduzidor dos gestos arquetípicos – significação da qual os membros das sociedades arcaicas foram e continuam sendo conscientes (...)” (Eliade, M., 1969, p.59–60). Um sinal desta anti-historicidade seria o traço, muito freqüente na literatura popular arcaica e tradicional – bem como nas peças de ficção típicas da “poética do mito” do século XX, segundo mostra amplamente Mielietinski – são os *anacronismos* – dispositivo de assimilação da história ao mito (Eliade, M., 1969, p. 53) e testemunho de que a “imaginação poética” coletiva tende a transfigurar

arquetipicamente eventos e personagens estritamente históricos, despojando-os da “autenticidade” factual e “singularidade” irrepitível exigidas por certa modalidade (moderna) de consciência “histórica”. A memória popular tem “estruturas” específicas de apreensão: “categorias em lugar de eventos, arquétipos no lugar de personagens históricos. O personagem histórico é assimilado a seu modelo mítico (herói etc.), enquanto que o evento é integrado na categoria das ações míticas (luta contra o monstro, irmãos inimigos etc.)” (Eliade, M., 1969, p. 58).

A *recusa da “História”*, a vontade de regenerar constantemente o tempo, se funda numa imensa “sede do real” e num proporcionalmente grande “terror de se ‘perder’ ao se deixar invadir pela insignificância da existência profana. Pouco importa se as fórmulas e imagens pelas quais o ‘primitivo’ exprime a *realidade* nos parecem infantis e mesmo ridículas. É o sentido profundo do comportamento primitivo que é revelador: este comportamento é regido pela crença numa realidade absoluta que se opõe ao mundo profano das ‘irrealidades’; no limite, este mundo profano não constitui propriamente um ‘mundo’; ele é o ‘irreal’ por excelência, o não-criado, o não-existente: o nada” (Eliade, M., 1969, p. 111). A ontologia arcaica é um “esforço desesperado para não perder contato com o ser” (Eliade, M., 1969, p. 111).

A essa ontologia se articula a “nostalgia do paraíso”, a imagem, bastante recorrente em diversas culturas, de que o presente é uma decadência em relação à “Idade de Ouro” primordial, que era marcada por uma “humanidade ideal, que fruía de uma beatitude e plenitude espirituais irrealizáveis na condição atual do ‘homem decaído’ (...) Em decorrência de uma falta ritual, as comunicações entre o Céu e a Terra foram interrompidas, e os deuses se retiraram para o mais alto dos céus. Desde então, os homens devem trabalhar para se alimentar e não são mais imortais ” (Eliade, M., 1969, p. 110).

Temos já consideráveis elementos para averiguar o grau em que as reflexões de Eliade tendem e dão chancela, com referenciais heurísticos específicos a este autor e a este campo de pensamento, a algo que é “essencial para a criação mítica do século XX”, ou seja, uma “concepção cíclica de tempo” (Mielietinski, E. M., 1989, p. 82). A “história sagrada” de que ele traça os aspectos fenomenológicos gerais em *O Mito do Eterno Retorno* é uma história “circular” porque se dá nas bases de uma eterna repetição dos mesmos protótipos

sagrados. Da ótica arcaica, a temporalidade linear, “deste mundo”, isto que nós modernos entendemos como a História *tout court*, requer constante abolição e regeneração, em virtude de que, seja qual for a forma, “pelo simples fato de existir, de ter duração, se enfraquece e se desgasta; para retomar o vigor, é preciso que seja reabsorvida no amorfo, nem que por um mero instante; ser reintegrada à unidade primordial da qual saíra; noutras palavras, entrar de novo no ‘Caos’ (sobre o plano cósmico), na ‘orgia’ (no plano social), nas ‘trevas’ (para as sementes), na ‘água’ (batismo no plano humano, ‘Atlântida’ no plano histórico, etc.)” (Eliade, M., 1969, p. 108).

Daí, inclusive, a importância da dimensão “cosmogônica” dos mitos. Não só as narrativas sobre a Criação do Mundo, e sim os mitos em geral, têm essa dimensão, na medida em que *contam o começo e voltam ao começo de tudo*: desta ou daquela atividade (pesca, caça, costumes matrimoniais e etc.), deste ou aquele ente (pedras, árvores, animais, casas e etc.), do ser humano e da vida em geral. Eliade dá muito destaque, em *O Mito do Eterno Retorno*, ao papel dos mitos como narrativas que, recitadas ritualisticamente, ensejam a *recriação* do mundo, seja do mundo em geral, seja das instituições e “equipamentos” semânticos e instrumentais do viver humano. Todo mito, neste sentido, é “cosmogônico”, pois toda ação mítico-ritual – e o primitivo dificilmente se entrega a ações que não tenham esse valor sagrado, como vimos – é uma “criação” que, como tal, “repete o ato cosmogônico por excelência: a Criação do Mundo” (Eliade, M., 1969, p. 31).

Aqui uma breve incursão ao livro *O Dossel Sagrado*, um clássico de sociologia da religião, pode ser útil. Numa de suas várias alusões a Eliade, o sociólogo americano Peter Berger diz que, num nível mais profundo, o verdadeiro antônimo do “sagrado” é não o “profano”, e sim o *caos*:

“O cosmos sagrado, que transcende e inclui o homem na sua ordenação da realidade, fornece o supremo escudo do homem contra o terror da anomia. Achar-se numa relação ‘correta’ com o sagrado é ser protegido contra o pesadelo das ameaças do caos. (...) Não é fora de propósito observar aqui que o vocábulo ‘caos’ deriva de uma palavra grega que quer dizer ‘voragem’ e que ‘religião’ vem de uma palavra latina que significa ‘ter cuidado’” (Berber, P., 1985, p. 40).

A repetição da cosmogonia é assim a experiência sagrada e “sacramental” por excelência; por uma espécie de astúcia da razão arcaica, o “caos”, grande inimigo da ordem sagrada, é ritualisticamente evocado para ser mais bem controlado e “derrotado” sempre de novo. Assim como os governantes que galvanizam apoio popular às custas de um “inimigo” comum e externo, as instituições religiosas tendem a jogar com o “terror” do caos, com o medo da dissolução na anomia (ausência de normas e valores), para reafirmar, “dramaticamente”, sua superioridade e legitimidade cosmológico-política.

No simbolismo religioso universal, é grande a recorrência da figura do “monstro” – serpente ou dragão, em especial, e muitas vezes associado a um ambiente aquático – como encarnação dessa potência do Caos. Eliade cita, por exemplo, um ato de fundação indiano, no qual se dá um ritual que repete o sacrifício perpetrado por Soma ou Indra, quando este “atirou a Serpente em sua toca (Rig Veda, IV, 17, 9), quando o raio do deus cortou a cabeça do monstro”. “A serpente simboliza o caos, o amorfo não manifesto” (Eliade, M., 1969, p. 31—2). Vrtra “impede” o mundo de se fazer e de perdurar. É o que se diz de Mefistófeles no Fausto de Goethe: *der Vater aller Hindernisse*, “o pai de todos os impedimentos” (cf. Eliade, M., 1991), representa o Caos que precede a Criação.

Já o “simbolismo cosmológico” dos dragões, em várias tradições culturais, é expressão da “modalidade pré-formal [*pré-formelle*] do Universo” e do estado de unidade absoluta anterior à ruptura fragmentadora implicada pela criação, que é advento da história “profana”. Daí que, por toda parte, se constate uma associação das serpentes e dragões à idéia de autoctonia, aos “maîtres des lieux”, contra os quais “devem combater os recém-chegados, os ‘conquistadores’, aqueles que devem ‘formar’ (ou seja ‘criar’) os territórios ocupados” (Eliade, M., 1969, p. 55, n. 53).

O mito propriamente cosmogônico é de larga utilização, nas culturas arcaicas, não só nos dias de Ano Novo, mas, em geral, para cerimônias que, como esta, se prestam à instauração ou restauração da *plenitude integral*; é por isso que “se recita o mito da Criação do Mundo quando se trata de curas, de fecundidade, de nascimento, de uma criança, de trabalhos agrícolas etc. A cosmogonia representa a criação por excelência” (Eliade, M., 1969, p. 38). Também nos casamentos, por motivos análogos, tem grande importância esse tipo de mito, e seu correlato, as chamadas narrativas “hierofônicas”, que narram a união

sexual e/ou marital de um deus e de uma deusa, muitas vezes mimetizados, na vida ritual do povo, pelo rei e por uma escrava.

O Ano Novo é uma das formas fundamentais da *repetição ritual da cosmogonia*, – e, pois, de *abolição periódica da História* – segundo a tipologia esboçada por Eliade, e que retomamos aqui nos seguintes termos:

1) *Expulsão anual de demônios, doenças e pecados*

2) *Ritos de Ano Novo*, segundo documentos como os mobilizados por James Frazer em *The Golden Bough*.

Quanto às *cerimônias de expulsão*, podem ser dos seguintes tipos:

a) jejum, abluções, purificações

b) troca de fogos, (fogo é apagado durante um ritual e posteriormente reacendido)

c) expulsão de demônios por meio de barulhos, gritos, golpes (em ambientes fechados), seguidos de sua perseguição pela aldeia, com muita gritaria e algazarra.

A expulsão pode ser feita sob a forma de ritual que manda embora um “bode expiatório”, humano ou animal, visto como veículo material através do qual todas as faltas de toda a comunidade são transportadas para além do território que ela habita; o bode expiatório era expulso “para o deserto” pelos hebreus e babilônios.

“Com uma certa frequência registram-se combates cerimoniais entre dois grupos de atores, ou orgias coletivas, ou ainda procissões de homens mascarados (representando as almas dos ancestrais, os deuses e assim por diante). Em diversos lugares ainda sobrevive a crença de que, no momento dessas manifestações, as almas dos mortos aproximam-se das casas dos vivos, que respeitosamente saem para encontrá-las e derramam honras sobre elas durante vários dias, depois do que elas são levadas para a periferia da aldeia num procissão e expulsas dali. È nesse mesmo período que se realizam as cerimônias de iniciação dos jovens (temos provas concretas dessa prática entre os japoneses, os índios hopi, certos povos indo-europeus e outros(...)) (Eliade, M., 1992, p. 57).

Com relação ao retorno das almas dos ancestrais – tema de evidente importância em *As Moscas* –, Eliade, além de citar alguns exemplos etnológicos, observa que se trata de uma “abolição” das fronteiras entre vivos e mortos, parte do “bouleversement” mais radical que se dá no Ano Novo: a passageira recaída (*regressio*) do Cosmos ao Caos, para dali emergir numa nova cosmogonia.

Tais cerimônias, de resto, não estão tão apartadas assim daquele segundo grupo, o de cerimônias de Ano Novo, até porque muitas vezes coincidem com esses festejos, se integram a estes. E é nestas cerimônias que os povos arcaicos (e não só eles, se pensarmos em nossas próprias festividades de fim de ano) celebram, se não um “fato” cósmico objetivo, ao menos uma expectativa antropológica universal: a de que “ano novo, vida nova”, ou, traduzindo o clichê, a de que a mudança do calendário reflita uma renovação do próprio tempo, com a superação das formas desgastadas, “impuras”, mortas, em troca de um novo ciclo auspicioso, de boa saúde vital e anímica, sorte e realizações.

O Ano Novo é considerado um reinício do tempo, portanto uma repetição da cosmogonia. Concretiza, ritualmente, a “abolição do tempo” e a restauração do tempo forte dos Primórdios, da passagem do Caos ao Cosmos (Eliade, M., 1992, p. 57–8).

Vejam, rapidamente, o exemplo, fartamente explorado por Eliade, do Ano Novo babilônico (Eliade, M., 1992, p. 58s). Durante os 12 dias da celebração, recitava-se solenemente, várias vezes, o épico babilônico da Criação, o *Enûma elis*, no templo de Marduque: “Dessa maneira era reatualizado o combate entre Marduque e Tiamat, o monstro do mar – combate que tinha sido realizado *in illo tempore* e colocara um fim ao cosmos graças à vitória final do deus. Marduque teria criado o Cosmo com os fragmentos do corpo dilacerado de Tiamat, e procedido à criação do homem a partir do sangue do demônio Kingu, ao qual Tiamat tinha confiado as Lâminas do Destino (Enûma elis, VI, 33, apud Eliade, M., 1992, p. 58).

A gesta de Marduque era não apenas lembrada, mas sim revivificada, como se vê pelos rituais e pelas fórmulas recitadas durante as cerimônias: dois grupos de atores “atuais” e “atualizam” o combate entre Tiamat e Marduque; o celebrante, a certa altura, exclama: “Que ele [Marduque] continue a vencer Tiamat e a encurtar seus dias!”. Para Eliade, isso

sinaliza que se considerava que “o combate, a vitória e a Criação aconteciam naquele preciso instante” (Eliade, M., 1992., p. 58).

Um dos momentos da trajetória de Marduque no Ano Novo é sua “descida aos infernos”: o deus era feito prisioneiro da montanha, isto é das regiões infernais, o que correspondia ao um período de luto e jejum para toda a comunidade e de “humilhação” para o rei. O ciclo se fechava com uma hierogamia do deus com Sarpanitu, evento que o rei mimetizava com uma escrava no templo da câmara da deusa, simultaneamente à ocorrência de uma orgia coletiva (Eliade, M., 1992, p. 59).

Reter este último “detalhe”, o da mimese operada pelo rei, é fundamental para que vejamos o fundamento mítico do que, no Absolutismo, veio a ser conhecido como teoria do “direito divino dos reis”: a legitimidade sacral do poder temporal provém de que este, como tudo, existe porque um arquétipo transcendente lhe subjaz. Vide a *râjasûya* indiana: exemplo de rito de consagração de um rei nos moldes “arquetípicos”, isto é, nas bases do que teria sido a consagração de Varuna, o Soberano cósmico, “à l’ aube des temps” (cf. Dumézil, Ouranos-Varuna, Paris, 1934, apud Eliade, M., 1969, p. 43).

As realezas egípcia e assírio-babilônica seguem este mesmo “mecanismo” ritual (Eliade, M. 1969, p. 43), sem dúvida um dispositivo legitimatório.

Entre as tantas esferas da vida pessoal e coletiva que são recobertas pela “regulação arquetípica”, temos também a própria idéia de “Lei” que embasa as diversas concepções de justiça – e de ordem política – nos povos arcaicos, mas que têm em comum, segundo Eliade, a remissibilidade a modelos cósmicos supra-humanos que se “rebatem” normativamente sobre a ordem especificamente humana (vide os conceitos de “tao” e de “themis”, entre outros; Eliade, M., 1969, p. 45).

“Ali onde a tradição desempenha ainda uma certa atualidade, os grandes soberanos se consideram imitadores do herói primordial: Dario se via como um novo Thraetona, herói mítico iraniano que se dizia ter morto um monstro tricéfalo; para ele e por ele a história era regenerada, pois ela [a história] era de fato a reatualização de um mito heróico primordial” (Eliade, M., 1969, p. 52).

No Egito, o Faraó era assimilado ao deus Rê, vencedor de batalha mítica contra o dragão Apophis, ao qual eram identificados os inimigos do soberano.

Uma análoga “transfiguração da história em mito” se verifica, noutra chave, nas “visões dos poetas hebreus”, segundo Eliade: “Para poder ‘suportar a história’, isto é, as derrotas militares e as humilhações políticas, os hebreus interpretavam os eventos contemporâneos por meio do antiqüíssimo mito cosmogônico-heróico que implicava, evidentemente, a vitória provisória do dragão, mas, sobretudo, sua destruição final por um Rei-Messias (Eliade, M., 1969, p. 52). Eliade cita, a propósito, passagens bíblicas como Sl 74, 13 e Jeremias 51, 34.

É farta a bibliografia a respeito de como os governantes, antes e depois da separação de Estado e religião no Ocidente moderno, apelaram – e ainda apelam – à autoridade de “Deus” e dos ancestrais, mais ou menos “lendários”, para justificar seu próprio poder. Não podemos aqui entrar em mais detalhes a respeito de tal problemática, apenas marcar a maneira como é interpretada pela teoria eliadiana dos arquétipos míticos. Temos aqui o desdobramento “político” de um princípio lógico com que os povos tradicionais englobam história humana e cósmica num só enredo sagrado, de que o verdadeiro protagonista não é o homem pretensamente autônomo e criador de si mesmo, mas, sim, forças transcendentais, deuses e demônios cujos conflitos de poder são os paradigmas sacrais para o *status quo* do mundo das aparências. É deste viés teórico-metodológico que leremos, mais adiante, a crítica em *As Moscas* à fundamentação “sagrada” da tirania de Argos.

Teodicéia

O “mito do eterno retorno”, concepção cosmológica segundo a qual o universo nasce, se expande, adoece e morre periodicamente, é, segundo Mircea Eliade, uma primeira formulação, “pré-reflexiva” talvez (pelos parâmetros da teologia ocidental), para um problema, a *teodicéia*, que muito ocupará as chamadas religiões universais, nas quais a *interiorização ética* da conduta do crente viria a sobressair sobre a exterioridade dos efeitos da magia (sobre a transição das religiões “mágicas” às religiões “éticas”, a melhor referência teórica é sem dúvida a obra sociológica de Max Weber, que encontra boa síntese e retomada em Berger, P., 1985).

A teodicéia é a tentativa de encontrar uma justificação religiosa para o paradoxo de que uma divindade – ou uma instância sagrada mais impessoal– “boa” possa subjazer a mundo “mau”, cumulado de sofrimentos, dor, morte e possíveis injustiças. Trata-se não apenas de uma questão para eruditos, já que um simples campônio a exercita, de certo modo, quando se pergunta, aos prantos, por que Deus permitiu que seu filho morresse (Berger, P., *ibid.*, p. 65).

Se o sagrado, como vimos, define-se pela “arquetipificação” de toda a realidade, não seria justamente o sofrimento, muito menos a morte – experiências humanas tão cruciais –, que seriam deixadas de fora deste esquema. As religiões, em suma, ensinam qual é o sentido do viver, mas também qual é o sentido do morrer, ou, para citar variantes atenuadas desta privação de ser absoluta que é a morte, qual é o sentido das perdas, dos desastres, dos fracassos – por exemplo, uma derrota militar que põe um país inteiro sob o jugo de uma potência estrangeira, caso da França de Vichy. “Por que Deus permite que os estrangeiros nos dominem? Por que Deus permite que alguns homens comam e outros passem fome? – ambas as perguntas são suscetíveis de respostas dentro de teodicéias específicas. Uma das funções sociais muito importantes das teodicéias é, com efeito, a sua explicação das desigualdades de poder e privilégio que prevalecem socialmente. Nesta função, é claro, as teodicéias legitimam diretamente a ordem institucional particular em questão” (*ibid.*, p. 71). Vemos bem, por esta reflexão de Berger, o quão a religião, mesmo que interpretada – como o quer Eliade – “em seus próprios termos”, não pode ser isolada do seu contexto social e político, no qual entra, não como mero epifenômeno, mas sim em relações de “metabolismo” com os interesses e conflitos que movem os homens daquela sociedade em particular.

Mas o que queríamos ressaltar é, sobretudo, que o “eterno retorno” esboça já uma teodicéia ao mostrar que o tempo linear, tempo próprio à manifestação das formas mais ou menos atenuadas de privação de ser, é só uma “imagem do eterno”, uma efêmera floração do rizoma essencial, e que todas as coisas, mesmo que morram, tornarão a existir, e mesmo que se percam, serão reencontradas. O arquétipo divino, e a heterogeneidade que instaura entre os tempos sagrado (cíclico) e profano (linear) tem essa função de permitir a tolerância para com o que Eliade chama de o “terror da história”. A teodicéia, em suas variantes mais arcaicas, não é tanto uma sacralização da história – como seria o caso no judaísmo e no

cristianismo –, mas uma “revolta” (*révolte*) anti-histórica e uma “volta” (*retour*) ao antehistórico, ao “tempo antetempo” das origens (Eliade, M. 1969, p. 9). Os mitos são assim libertados do aspecto meramente literário ou “narrativo”, ganham vida de novo, e redimem a desgraça da vida fictícia, falsa, que é a vida sob a História.

Nem uma *causalidade* puramente profana, nem, pior ainda, uma *casualidade* – a contingência – seriam formas admissíveis de se interpretar o “terror da história”; feiticeiros e sacerdotes eram investidos da prerrogativa teórica e prática de *enfrentar* o Mal concreto ao explica-lo arquetipicamente, e se possível, “conte-lo”, já neste mundo ou apelando a um regime de recompensas e castigos associado ao além-mundo.

A “tolerância” para com a realidade do sofrimento decorre da convicção de não ser ele um mero absurdo, e sim a “consequência de um desvio em relação às ‘normas’” (Eliade, M., 1992, p. 91), sendo o conteúdo de tais normas obviamente variável, de cultura para cultura.

Um dos exemplos mais antigos de sistema ritual de “regeneração do tempo” concerne aos *cultos lunares*. A observação das fases da Lua, em suas trajetórias reiteradas de “aparição, crescimento, diminuição e desaparecimento”, teriam desempenhado “um papel imenso na elaboração de concepções cíclicas”, dando inclusive suporte a mitologemas como os “dilúvios” que marcam, em várias cosmologias, a destruição expiatória de uma “etapa” da realidade humana e cósmica, ao que se seguiria uma recriação mais evoluída (Eliade, M., 1969, p. 105–6; cf. *Tratado de História das Religiões*, capítulo sobre o simbolismo lunar); “de fato, o ‘nascimento’ da humanidade, seu crescimento, sua decrepitude (seu desgaste [o termo em francês, *usure*, faz duplo sentido com a crítica moralista, em vigor na Idade Média, contra essa forma de “corrupção” que seria a prática da “usura”] e sua desaparecimento são assimiladas ao ciclo lunar” (Eliade, M., 1969, p. 106).

A “perspectiva lunar” é a um só tempo pessimista e otimista, ao pensar a inevitabilidade da morte, mas também da ressurreição pós-diluviana; tal perspectiva arcaica se conservou nas chamadas “culturas históricas”, em que o tempo cíclico de destruição e regeneração é enfatizado, por exemplo, na doutrina caldéia do “Grande Ano”, no mito estóico da combustão universal (*ekpyrosis*), na Índia, no Irã e assim por diante (Eliade, M., 1969, p. 107).

“Na ‘perspectiva lunar’, a morte do homem, como a morte periódica da humanidade, são necessárias, assim como o são os três dias de trevas que precedem o ‘renascimento’ da lua. A morte do homem e a da humanidade são indispensáveis à sua regeneração” (Eliade, M., 1969, p. 107). Uma “forma”, qualquer que seja, necessita voltar ao amorfo, pois uma vez que ela existe, que caiu na duração, está fadada ao enfraquecimento e desgaste; voltando ao amorfo originário, a forma, liberada do principium individuationis, recobre o antigo vigor (Eliade, M., 1969, p. 107).

As “concepções cósmico-mitológicas lunares” são exemplo central da ontologia do “eterno retorno”, ou seja, de uma ontologia “não contaminada pela tempo e pelo devir” (Eliade, M., 1969, p. 108). O homem arcaico sacia sua sede de Ser ao anular o Tempo, ou melhor, a irreversibilidade temporal, pois o ciclo é eterno: nenhum evento é irreversível e nenhuma transformação é definitiva. “Num certo sentido, pode-se mesmo dizer que nada de novo se produz no mundo, pois tudo não passa de repetição dos mesmos arquétipos primordiais; esta repetição, ao atualizar o momento mítico onde o gesto arquetípico foi revelado, mantém sem cessar o mesmo no mesmo instante autoral dos começos. O tempo não faz senão tornar possível a aparição e a existência das coisas. Não tem nenhuma influência decisiva sobre esta existência – uma vez que ele próprio se regenera sem cessar” (Eliade, M., 1969, p. 108–9).

A “tolerância do Mal” mediante a superposição de uma categoria arquetípica ao evento empírico tomou contornos similares em grande parte da área do Mediterrâneo e Mesopotâmia, com a vinculação – arquetípica – dos sofrimentos do homem aos de um deus. O exemplo clássico é o de Tammuz, cujo itinerário mítico de sofrimento, morte e ressurreição, ecoando o drama lunar e os ritmos agrários, era “imitado (portanto *repetido*) a cada ano pelo rei. (...) As lamentações e regozijo populares comemorando os sofrimentos, a morte e a ressurreição de Tammuz, ou de não importa que outra divindade cósmico-agrária, tiveram sobre a consciência do Oriente arcaico uma ressonância de enorme alcance e mérito. Pois não se tratava apenas de um pressentimento da ressurreição que se seguirá à morte do homem, mas igualmente da virtude consoladora dos sofrimentos de Tammuz *para cada homem em particular*. Todo e qualquer sofrimento podia ser suportado sob a condição de que se lembrasse o drama de Tammuz” (Eliade, M., 1969, p. 120). É evidente a referência implícita aqui ao enredo mítico central da religião cristã. Mais amplamente,

temos aqui, em linguagem simbólica, a insinuação do mistério do sofrimento do justo: se o próprio deus sofreu sem culpa, há evidente “consolação” e apaziguamento potencial para a dura experiência de ser castigado pela vida mesmo sem ter cometido nenhum desvio aparente em relação à norma moral e religiosa. É o tema judeu-cristão do “Justo Sofredor”.

Mas o profetismo hebreu se marca justamente pela ênfase com que acusa o “desvio da norma” – o *pecado*– como causa “religiosa” para os sofrimentos históricos. “Para os hebreus, toda nova calamidade era considerada uma punição infligida por Javé, encolerizado pelos pecados aos quais se entregava o Povo Eleito. Nenhum desastre militar parecia absurdo, nenhum sofrimento era vão, pois para além do ‘evento’ se podia sempre entrever a vontade de Javé. Mais ainda, se podia dizer que essas catástrofes eram necessárias, estavam previstas por Deus, afim de que o povo judeu não persistisse na contramão de seu próprio destino ao alienar [*en aliénant*] a herança religiosa legada por Moisés” (Eliade, M., 1969, p. 122).

A grande originalidade, porém, dos profetas hebreus foi já não postular a “anulação” periódica da História, mas sim assumir esta História, dar-lhe valor religioso, valor teofânico, ainda que se trate muitas vezes de uma *teofania negativa*: a vontade de Deus se manifesta numa *História* que é História da Salvação, que se faz de desastres que “punem” e expiam o pecado do povo que se afastara de seu destino ao trair a Aliança com o Sagrado. “(...) pela primeira vez, os profetas valorizam a história, chegam a ultrapassar a visão tradicional do ciclo – concepção que assegura a todas as coisas uma eterna repetição – e descobre um tempo dotado de sentido único. (...) Pela primeira vez, afirma-se e progride a idéia de que os eventos históricos têm um valor *neles mesmos*, na medida em que são determinados pela vontade de Deus. Este Deus do povo judeu não é mais uma divindade oriental criadora de gestos arquetípicos, mas uma personalidade que intervém sem cessar na *história*, que revela sua vontade mediante eventos (invasões, cercos, batalhas etc.). Os fatos históricos se tornam assim ‘situações’ do homem perante Deus, e enquanto tais adquirem um valor religioso inédito, Assim, é correto dizer que os hebreus foram os primeiros a descobrir a significação da história como epifania de Deus, e esta concepção, como se poderia esperar, foi retomada e ampliada pelo cristianismo” (Eliade, M., 1969, p. 124). No caso do cristianismo, vide, por exemplo, a declaração de Hb 9, 24ss, a respeito da

“unicidade” do evento sagrado – sinal de suas concreticidade histórica – por excelência, qual seja, a encarnação de Cristo (Eliade, 1992, p. 124).

A *historicização do sagrado* pela fé judaico-cristã se dá também no sentido de que os eventos “arquetípicos” a serem rememorados pela vida litúrgica têm agora a o caráter pontual, concreto e irreversível próprios à *duração histórica*; são eventos que tiveram lugar *no tempo*, num “momento limitado e bem determinado no tempo” (Eliade, M., 1969, p. 125); *o sagrado se encarna no tempo, para que o tempo se eleve à sacralidade* – portanto a uma densidade ontológica – que jamais tivera na religião e ontologia arcaicas.

A figura do Messias – além de concorrer pelo esvaziamento da autoridade religiosa do rei mundano, na medida em que agora chama para si o papel de polarizador temporal dos desígnios sagrados (cf. Eliade, M., 1969, p. 126) – implica também uma valorização *escatológica* do tempo: a pureza e integridade dos Primórdios não é restaurada meramente pelos ritos periódicos, mas num seio da própria história concreta, ou seja, no *futuro*. *A História curará a História*. “Enquanto, por exemplo, nas populações mesopotâmicas os ‘sofrimentos’ individuais ou coletivos eram ‘suportados’ na medida em que eram devidos ao conflito entre as forças divinas e demoníacas, ou seja, faziam parte do drama cósmico (*desde sempre e ad infinitum* a Criação sendo precedida pelo Caos e tendendo a se reabsorver nele; *desde sempre e ad infinitum* um novo nascimento implicando sofrimentos e paixões etc.), para o Israel dos profetas messiânicos, os eventos históricos podiam ser suportados porque, por um lado, eram *desejados* por Javé, de outro porque eram necessários à salvação definitiva do Povo Eleito. Retomando os antigos roteiros (do tipo Tammuz) da ‘paixão’ do deus, o messianismo lhes confere um valor novo, abolindo-lhes antes de tudo a possibilidade de repetição *ad infinitum*. Quando vier o Messias, o mundo será salvo de uma vez por todas e a história deixará de existir. (...) A história não aparece mais como um ciclo que se repete ao infinito, como era representada pelos povos primitivos (criação, esgotamento, destruição, recriação anual do Cosmos) (...); diretamente controlada pela vontade de Javé, a história aparece como uma sucessão de teofanias ‘negativas’ ou ‘positivas’, cada qual tendo seu valor intrínseco. Certamente todas as derrotas militares podiam ser remetidas a um arquétipo: a cólera de Javé. Mas cada uma dessas derrotas, sendo no fundo a repetição de um mesmo arquétipo, não deixava também de ter, doravante, um coeficiente de irreversibilidade: a intervenção pessoal de Javé. A queda de Samaria, por

exemplo, por mais que assimilável à de Jerusalém, de la se diferencia, não obstante, pelo fato de que foi provocada por um novo gesto de Javé, por uma nova intervenção do Senhor na história” (Eliade, M., 1969, p. 128).

O messianismo dá à história uma *função escatológica* (Eliade, M., 1969, p. 132). Isso não implica a erradicação da *atitude anti-histórica*, do pavor ante o “terror da História”, generalizados na humanidade pré-moderna, pois a esperança messiânica, no fim das contas, é a esperança de que a História um dia cesse para sempre (Eliade, M., 1969, p. 132–3).

Algo análogo se passa na Índia, quando o sistema védico, “arcaico e ‘primitivo’”, dos ciclos cósmicos deixa de ser tido como consolação satisfatória para o sofrimento, para se tornar, a partir da crítica budista, o “próprio símbolo da ‘escravidão’ do homem” (Eliade, M., 1969, p. 139). A solução arquetípica tradicional, que referia as dores do presente à “decadência” provisória de um cosmos que morreria e voltaria a nascer, é rejeitada, não em troca de um messianismo de tipo hebraico, mas, sim, pelo esforço individual de cumprir e erradicar a lei (carma) que exige o nascer e renascer neste mundo, e assim lograr uma libertação existencial definitiva (ibid.).

O homem histórico e a angústia moderna

Que “nada de novo há sob o Sol”, Hegel pode concordar, desde que estejamos tratando do domínio da pura necessidade, da mera natureza. Já a História, diz Hegel, é “livre”, e por isso pode avançar, produzir rupturas, alcançar o novo. A História assim escaparia do “eterno retorno”. Mas nem por isso o historicismo hegeliano é vazio de arquétipos, vide o papel que o Espírito absoluto tem como chave de explicação e justificação dos eventos “empíricos” (Eliade, M., 1969, p. 109). Neste sentido, Eliade dirá que Hegel, e ainda o componente utópico do materialismo histórico de Marx - a aposta numa restauração do “comunismo primitivo”, quando o reino da necessidade houver sido superado - são “repetições” modernas da transfiguração arquetípica do tempo (Eliade, M., 1969, p. 171s).

Mas o que distinguirá propriamente a era moderna, diz Eliade, é a crescente eliminação deste princípio arquetípico, sua diluição numa concepção mais e mais “imanentista” sobre a História e o homem como ser histórico.

Pode-se dizer que a História moderna atualiza o processo mais vasto de *secularização*, pois, se “toda religião postula um ‘outro’ que enfrenta o homem como uma realidade objetiva, poderosa” (Berger, P., 1985, p. 85), a concepção moderna de tempo é “irreligiosa” ao esvaziar este Outro da História, que não a mera Natureza inerte, “em-si”, estranha, indiferente ou hostil à liberdade do homem, mas sim o arquétipo, o mito que “anulava” a História ou a remetia a uma Origem ou Finalidade de outro nível ontológico, de outra qualidade ética e de muito maior beleza do que o terror histórico. Para críticos da religião como Feurbach e Marx – e, é claro, Sartre –, a supressão deste “Outro” é elogiável como uma forma de *desalienação* humana, pois deixamos de relegar a outrem a responsabilidade por nosso próprio destino. Para Eliade, porém, tal processo gera um impasse, pois já não há como “tolerar” a história se ela é a medida de todas as coisas: nossa angústia de vivermos a temporalidade destrutiva já não tem mais consolo, se entrega ao que os homens de todas as eras evitavam com todas as forças: o senso do absurdo, da insignificância ou, lembrando termo fundamental do existencialismo, do “nada”.

O existencialismo, aliás, é uma das correntes que, ainda mais que o marxismo – que tem ainda, como dizíamos, “resíduos” de escatologia religiosa –, são hostilizadas por Eliade como responsáveis (ou, no mínimo, sintomas) do beco sem saída em que o homem moderno decidiu pôr-se a si mesmo.

Heidegger mostra que “a historicidade da existência humana interdita toda esperança de transcender o Tempo da História” (Eliade, M, 1969, p. 174). Sem *intenção transhistórica* (Eliade, M., 1969, p. 175), afirmando o histórico como um fenômeno “absolutamente indicativo de si mesmo”, para usar expressão sartriana, paradoxalmente se nega sentido ao histórico, ou melhor, se cai num *niilismo*, pois somos abandonados à angústia de que os primitivos tanto fugiam, a angústia da História, o “terror” da finitude e da brutalidade; como os acontecimentos, sem arquétipos que os justifiquem, poderiam ser mais do que um “jogo cego de forças econômicas, sociais ou políticas ou, pior ainda,

resultado de ‘liberdades’ [*libertés*] que uma minoria toma e exerce diretamente sobre a cena da história universal?” (Eliade, M., 1969, p. 175).

Eliade diz que, para o homem moderno, para o homem das Luzes do progresso, negar a história seria uma espécie de escapismo ou infantilismo e, além do mais, uma “impotência criativa”, já que ao tentar fugir da História acabamos por sublimar os riscos e contingências inerentes a todo ato de criação; para esta mentalidade, “homem não poderia ser criador senão na medida em que é histórico; noutras palavras, toda criação lhe é interdita salvo aquela que tem como fonte sua própria liberdade; e por consequência tudo lhe é recusado, salvo a liberdade de fazer a história ao se fazer a si próprio” (cf. Eliade, M. 1969, p. 180). Parece haver aqui evidente alusão a Sartre, cuja conferência “O Existencialismo É um Humanismo” Eliade inclusive sugere ter assistido em 1945 – ano em que iniciou seu *O Mito do Eterno Retorno* (cf. Eliade, M., 1987, p. 71), livro que, em certo sentido, pode até ser lido com uma “réplica” à doutrina existencialista de Sartre, que então adquiria grande prestígio nos meios intelectuais e na sociedade mais ampla.

Para dizer com Berger, a secularização implica uma “desintegração das estruturas de plausibilidade” que até o início da era moderna mantinham a hegemonia cultural e social das instituições e da visão de mundo religiosas (cf. Berger, P., 1985, p. 104). À luz de uma leitura combinada de Berger e Eliade, poderíamos falar na modernidade como uma “secularização do tempo”, na medida em que se perde aquela ótica “*sub specie arternitatis*” com que a religião vê, julga e age sobre a realidade temporal, finita e tantas vezes hostil a qualquer crença em deuses benévolos. Essa corrosão é fundamental a instituições como o Estado democrático e às liberdades modernas em geral, que nascem ali onde as “formações precárias da história humana” (Berger, P., *ibid.*, p. 108) são reconhecidas como tais, ao invés de serem edulcoradas com o caráter de “imortalidade” que a sacralização do poder antes estimulava. É verdade que já o profetismo hebreu, se ainda “sacraliza” a História ao vê-la como expressão da vontade (muitas vezes punitiva) de Javé, por outro lado, concorre pela dessacralização de vastos aspectos da realidade humana, sobretudo a esfera da política; se comparada com as teocracias vizinhas, Israel é exemplo forte e originalíssimo da percepção de que os reis são “humanos, demasiado humanos”, e enquanto tais devem ser vigiados e, se for o caso, desmascarados, devido ao “livre arbítrio” com que podem se desviar dos mandamentos divinos e cair em pecado (vide a condenação de Davi por Nata,

em 2 Sm 12, 1-7, apud Berger, P., *ibid.*, p. 111). A concepção hebraica de um Deus radicalmente transcendente ao mundo articula-se com uma crescente *individualização* do homem; o *principium individuationis*, que virá a se afirmar como antônimo da idéia de arquétipo –“(...) pelo seu próprio modo de ser, o mito não pode ser particular, privado, pessoal” (Eliade, M., 1989, p. 11), nasce ainda como um “arquétipo”, isto é, como uma vontade exemplar do divino, como uma “situação” do homem ante Deus:

“O homem aparece como ator histórico diante da face de Deus (o que é muito diferente, diga-se de passagem, do homem como ator diante do destino, como na tragédia grega). Assim, os homens são vistos cada vez menos como representantes de coletividades concebidas mitologicamente, como era típico do pensamento arcaico. Mas são vistos como indivíduos únicos e distintos que desempenham atos importantes como indivíduos. Basta pensar nos perfis de figuras como Mosés, Davi, Elias etc.” (Berger, P., *ibid.*, p. 131).

Mas na modernidade esta clivagem de sagrado e profano se radicaliza, e tende, no limite, ao esvaziamento de qualquer legitimação religiosa não só do poder político, como de todas as esferas da realidade, a ponto de a ciência – e antes ou junto com ela as filosofias agnósticas e atéias – poderem se desvencilhar desta “hipótese desnecessária” ou nociva que é a própria existência de Deus. Dá-se então uma “secularização global da consciência” (Berger, P., *ibid.*, p. 112), fase final do processo designado por Max Weber como *desencantamento do mundo*. Da ótica de Eliade, tal desencantamento toma uma acepção, por assim dizer, mais “romântica”, enquanto perda do “encanto” de viver, pois este encanto, conclui Eliade à luz da multissecular experiência histórica do *homo religiosus*, dependia (e talvez dependa sempre) da *abolição da História*.

As últimas páginas de *O Mito do Eterno Retorno* são dedicadas a uma forte crítica à “ilusão” de liberdade do homem moderno – se cotejada com os determinismos da história – e ao *nilismo historicista*; o autor, aqui assumindo de vez o *parti pris* filosófico que animava toda sua empreitada “etnológica” – e sua “poética do mito” –, faz um reclamo por uma “filosofia da liberdade que não exclua Deus” (Eliade, M., 1969, p. 185), o que trai a influência do existencialismo de Kierkegaard, admitida por Eliade alhures (Eliade, M., 1987, p. 20). Qualquer outra “liberdade moderna”, arremata o autor, impossibilita qualquer justificativa para a história, “o que, para todo homem sincero em relação a si mesmo,

equivale ao terror da história” (Eliade, M., 1969, p. 186). Dialogando aqui com categorias cruciais do existencialismo sartriano, Eliade diz que uma liberdade que implique a recusa da existência de Deus instaura uma *situação* que inevitavelmente conduz ao desespero. Desespero que advém não da condição humana em si, mas da condição histórica a que o próprio homem moderno “decide” confinar-se. “Um desespero provocado não por sua [a do ser humano] existencialidade [*existencialité*], mas por sua presença num universo histórico no qual a quase totalidade dos seres humanos vive aprisionada por um terror contínuo (mesmo que nem sempre consciente)” (Eliade, M., 1969, p. 187).

A história e o progresso são, no vocabulário mito-poético propositalmente mobilizado por Eliade, uma “queda”, pois implicam, ambos, o “abandono definitivo do paraíso dos arquétipos e da repetição”; Eliade considera o cristianismo, nessa medida, uma religião própria a esse homem, um resgate possível da experiência *arquetípica*, isto é, *transhistórica*, nos termos de nossa própria herança e trajetória cultural de crescente enredamento no véu de Maya da História (Eliade, M., 1969, p. 187).

Não obstante, Eliade é cético quanto ao alcance “ontológico” da ruptura implicada pelo que chamamos de a moderna secularização do tempo. Até porque, ressalva ele em nota, sua própria noção de “homem moderno”, esclarece o autor em nota, é um conceito (um *tipo-ideal*, diríamos weberianamente) que pretende descrever uma atitude e um traço de consciência que não são as de todos os homens de uma dada época, e sim a daqueles que vêem o homem como um “ser exclusivamente histórico”; homem moderno, mais especificamente, é o “homem do historicismo, do marxismo e do existencialismo” (Eliade, M., 1969, p. 139, nota 12). Ou seja, não é a civilização moderna em geral, em toda sua complexidade e, em especial, em seus precedentes históricos mais ou menos próximos, que se deixa subsumir pela atitude historicista, que Eliade parece considerar mais como um artefato intelectualista¹⁷ de pouca penetração nas camadas profundas – inerentemente religiosas, segundo ele – do ser humano.

¹⁷ Em seu ensaio “Os Mitos no Mundo Moderno”, de 1953, Eliade especifica que entende por “mundo moderno” a sociedade ocidental de seu tempo, mas mais especificamente “um certo estado de espírito que se formou, por aluviões sucessivos, a partir do Renascimento e da Reforma”. São “modernas”, segundo ele, as “classes ativas das sociedades urbanas”, ou seja, o extrato desta população que foi mais ou menos diretamente “modelada pela instrução e pela cultura oficial”. O restante da população, em especial na Europa central e sul-oriental, mantinha-se ainda ligado ao

Para Eliade, o homem alheio aos mitos é como um peixe agonizante na areia da praia: fora de seu “habitat”. A seu ver, a crise das estruturas de plausibilidade (Berger) do cristianismo não implica a morte de um princípio ainda mais fundamental do que esta ou aquela religião dogmática: *os arquétipos*, ou seja, *a criação mítica*, que é também traço fenomenológico universal das religiões, e que tende à recusa do linearismo histórico irreversível. Daí, segundo ele, as expressões de remitologização e de resgate da idéia de “tempo cíclico” em diversas esferas culturais – Eliade menciona as teorias acerca dos ciclos econômicos, o conceito de “eterno retorno” cunhado por Nietzsche, a questão da periodicidade na filosofia da história (Spengler, Toynbee) (cf. Eliade, M. 1969, p. 169), ao que podemos juntar muitos outros exemplos, alguns amplamente estudados por Eliade noutras obras, como a valorização do mito pela psicanálise e em artistas como Joyce – tão influenciado, em especial em *Finnegans Wake*, pela filosofia viconiana (cíclica) da História – e Eliot (cf. Eliade, M. 1969, p. 177). Voltamos aqui ao fenômeno do “mitologismo moderno” de que falaria E. M. Mielietínski.

Daí também, como ele explica no ensaio “Os Mitos no Mundo Moderno”, de 1953, as formas mais sutis de “camuflagem” e reaparição do mito em plena sociedade racionalizada – Eliade cita o exemplo das festas (notadamente as de Ano Novo, o afeto “ecológico” pela Natureza (ainda incipiente à época) e “ritos profanos” – esta estranha contradição em termos todavia operante na modernidade – como a leitura e o espetáculo, por exemplo, uma peça de teatro ou um filme. “Mesmo não levando em conta a origem mitológica do drama e do filme, resta o fato importante de que estas duas espécies de espetáculo utilizam um tempo totalmente diverso do ‘período profano’, um ritmo temporal concentrado e ao mesmo tempo partido que, para além de toda a implicação estética, implica uma profunda ressonância no espectador (Eliade, M., 1989, p. 23–4). O que Eliade está dizendo é que, tal como a leitura, o espetáculo é uma mitologizante não só por seus “conteúdos” – muitas vezes inspirados nos arquétipos arcaicos, como o tema da iniciação do herói, da hierogamia, da luta do bem contra o mal etc.– mas também por sua substância imaginária: são formas de “diversão” que, aparentemente inofensivas, portam a mesma semente de “révolte” que levava o homem arcaico *de volta* ao mito, para fora da história,

“horizonte espiritual” coberto pelo conceito de “homem arcaico”, no sentido cronológico ou naquele, já apontado por nós, de homem apegado à “arché”, ao arquétipo (Eliade, 1989, p. 26).

para além do tempo linear, contínuo e insignificante da cotidianidade. “Toda a poesia”, acrescenta Eliade, “é um esforço para recriar a linguagem, para abolir por outras palavras a linguagem corrente de todos os dias, e inventar uma nova, pessoal e privada, em última instância *secreta*. Mas a criação poética implica a abolição do tempo (...) e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo em que se criava espontaneamente, no tempo em que o assado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal, Diz-se, aliás, em nossos dias: para um grande poeta, o passado não existe, o poeta descobre o mundo como se assistisse à cosmogonia, como se fosse contemporâneo do primeiro dia da Criação” (Eliade, M., *ibid.*, p. 24). Estaria tão distante desta ambição “mítica” o filósofo quando, como diz Georges Gusdorf (1980, p. 17), se deixa levar pelo “desejo secreto de toda filosofia”, qual seja, “pôr fim” à própria Filosofia, no sentido de ultrapassar suas predecessoras e rivais e chegar às chaves últimas, mais ou menos sistemáticas, de “explicação” ou recriação conceitual do mundo (histórico ou *tout court*)?

Ainda que admitamos algum acerto nesta “provocação” de Gusdorf, não há aqui motivo para alguma conotação depreciativa, a não ser que deixássemos de lado todo o esforço que autores como Eliade, entre outros – como Ernst Cassirer e Claude Lévi-Strauss – no sentido de “reabilitar” o mito como forma de conhecimento e estrutura antropológica universal. “Resgatar a influência de ‘resíduos míticos’ na cognição humana” (Bevidas, W., 2002, p. 10) tornou-se tarefa *filosófica* digna e, mais que isso, *crucial*, e não necessariamente por algum ímpeto iconoclástico e “de(s)mitificador” contra a filosofia. É a tal tarefa, ou seja, a de sugerir possíveis camadas de “mito” e de crítica ao “mito” – já na acepção estabelecida por Eliade – em *As Moscas*, que nos dedicaremos a seguir.

A nova "re-volta" mítica

O *mitologismo moderno* de Eliade, seja como “sintoma” de uma época, seja como forma de elucidação objetiva de aspectos da essência do mito, nos parece uma ferramenta extremamente útil para pensar *As Moscas*. A começar do contexto histórico da peça, a Ocupação, cujas bases “teológicas” apontam, segundo análise do próprio Sartre (vista no Capítulo II), para uma clara “vingança” de direita, com o apoio da hierarquia eclesial,

contra as conquistas da democracia republicana pós-1789. Vingança que passa pela vontade de “expurgar” os pecados desta democracia e assim “restaurar” a dignidade nacional e sua “Aliança” com o próprio destino sagrado. É assim que vemos acontecer na época uma reversão do *desencantamento do mundo*, – que fora essencial à separação de Igreja e Estado e à afirmação das liberdades civis e políticas e do pensamento crítico – ou, diríamos à luz das reflexões de Eliade, uma espécie de nova *sacralização do tempo*, uma tentativa de restaurar uma inteligibilidade mítica – arquetípica – da História.

Embora fale em uma “filosofia da liberdade que não exclua Deus”, o pensamento de Eliade no mínimo faculta a sistemas autoritários como o de Vichy uma possível “justificativa”: a de que apaziguam a angústia decorrente da crítica moderna aos arquétipos que davam explicação a todos os aspectos do viver e do morrer. Tudo se passa, na perspectiva do pensador romeno, como se a angústia face ao terror da História *sempre tivesse sido e devesse voltar a ser* “superada” e “redimida” por alguma teodicéia, por alguma justificativa religiosa do Mal. Ora, Vichy não deixa de oferecer algo do gênero.

Aqui começamos a aquilatar melhor a profundidade histórica e, por assim dizer, antropológica, da “revolta” implicada pela filosofia sartriana da existência e pelo fruto dela posto por nós em foco, *As Moscas*.

Ao *declarar e encenar* a irrupção de uma liberdade humana que “exclui Deus”, ao *declarar e encenar* o primado do desespero como condição de possibilidade de uma existência autêntica, *As Moscas* põe-se nas antípodas da função “consoladora” (teodicéica) que Eliade considera precípua aos mitos. Mas, ainda assim, a peça é prenhe em “resíduos míticos” (Beivides) que ali aparecem não como um mero entulho a ser combatido, mas, sim, como uma matriz simbólica *reafirmada a despeito, ou melhor, em virtude de ter sido “nadificada”*. Expliquemo-nos.

A primeira afinidade a se destacar entre a peça de Sartre e o mitologismo moderno está no recurso deliberado às estruturas dramáticas do universo mítico – e um recurso que, afora suas intenções pragmáticas e paródicas imediatas, embute a visão de um certo “universalismo” – o da *condição humana* – que não se deixa domesticar pelo “progressismo” evolutivo de que fala E. M. Mielietínski como traço do pensamento burguês convencional.

Sartre atribui – ou *projeta* – às tragédias de Ésquilo e de Sófocles uma compreensão filosófica da fatalidade enquanto modo grego de designar e de viver a liberdade existencial: “A grande tragédia, aquela de Ésquilo e de Sófocles, aquela de Corneille, em por recurso principal a liberdade humana. Édipo é livre, livres são Antígona e Prometeu. A fatalidade que se crê constatar nos dramas antigos não é senão o reverso da liberdade. As paixões mesmas são liberdades apanhadas por sua própria armadilha” (Sartre, J.-P., 1998, p. 19). Ou seja, o que parece coagir e negar a liberdade humana não é senão ocasião de afirmação mais radical da liberdade, se preciso sob o risco de morte do que incorreu na “hybris” de desacatar a ordem repressiva; tal entendimento se aproxima da noção sartriana de “situação-limite”, matriz mais adequada dos conflitos dramáticos dignos de serem levados as palcos. Como resume François Noudelmann: “O herói trágico sartriano, como o de Ésquilo, convulsiona a ordem cósmica e experimenta a hybris, isto é, a desmedida que faz dele um rebelde em relação aos deuses. Mas, uma vez desligado de toda tutela, ele escapa definitivamente a seus tutores. A liberdade dos homens é então necessariamente blasfema: Orestes foi criado livre e sua liberdade se voltou contra seu criador” (Noudelmann, F., 1993, p. 60).

Tal linha de interpretação consiste, porém, para um renomado helenista como Jaa Torrano, num evidente anacronismo (cf. Torrano, J., 2004). Em entrevista – no prelo – à revista do Centro do Pensamento Antigo (CPA) da Unicamp, o professor Torrano, que acaba de publicar sua tradução comentada da *Oréstia* de Ésquilo, responde, quando questionado por mim a respeito desta afirmação de Sartre, que: “Há uma reflexão sobre essa questão, por André Rivier [“Remarques sur le Nécessaire et la Nécessité chez Éschyle”]. Ele tem um ponto de vista bem diverso do de Sartre. Sartre está comprometido com a filosofia da liberdade, ele define a essência do homem como liberdade. Eu acho essa concepção do homem uma invenção sartriana, é uma grande descoberta. De uma certa maneira, isto está prefigurado no mito de Er de Platão, no livro 10º da *República* [epílogo]. Ele tem uma frase notável, que sem dúvida Sartre assinaria: ‘O deus é sem culpa, não é a causa, a causa é de quem escolhe’. Parecem termos sartrianos. É uma proclamação de Ananké, alerta as almas que vão encarnar, que estão diante de um mostruário com todos os tipos de possibilidade de vida, e vão escolher a vida futura. Então o arauto faz essa proclamação. Rivier reflete sobre isso, mas o que ele coloca, na antropologia que ele faz do

homem grego antigo, há um momento da deliberação e o momento da decisão, mas entre esses dois momentos não há a escolha, e isso contraria justamente o que Platão diz nessa passagem, e choca frontalmente com a leitura sartriana. Mas esse problema da liberdade, do livre arbítrio, não era um problema da teologia mítica, então a gente pode ler assim [como Sartre], há elementos para que leiamos assim, mas sempre estaremos lendo a partir de nossa problemática, não do que era a problemática da teologia mítica”.

Para Torrano, as releituras modernas da *Oréstia* – caso, não só de Sartre, mas também de Eugene O’Neill, Giraudoux, entre outros – devem ser encaradas, conforme disse nesta mesma entrevista, como “criações artísticas, o que é uma outra abordagem, a do artista que recria, que se apropria da linguagem para expressar o seu próprio tempo, a sua própria problemática, sua própria reflexão. É uma outra atitude, diferente, por exemplo da minha [como tradutor e estudioso]. Eu fui muito marcado pela leitura de *As Moscas*, de Sartre. O existencialismo também foi uma referência importante quando eu estava no colégio. Eu li *As Moscas* já no colégio. Ela fala da liberdade de Orestes, se põe a questão da liberdade. Foi isso que me impressionou”, declara Torrano.

Preservamos para a próxima etapa de nossa investigação –quando estudaremos também, entre outras peças de Sartre, sua adaptação de *As Troianas* – uma reflexão mais detida sobre o diálogo do pensador francês com a tradição trágica grega. Mas, do horizonte da presente pesquisa, o possível “anacronismo” ou grau de reinvenção que marca a perspectiva sartriana em relação à tragédia grega – de resto, algo patente nas inovações que Sartre introduz no próprio enredo da lenda, vide a “festa dos mortos”, por exemplo – se afigura como um indício de mitologismo moderno.

Sartre, como afirma Rachel Gazolla a respeito de *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche, “fala aos leitores modernos”. Nietzsche, ainda segundo Gazolla, faz uma interpretação da tragédia na medida de seu reclamo – próprio à cultura alemã de fins do século XIX, marcada pelo romantismo tardio de Richard Wagner, adepto de um ressurgimento do dionisismo trágico na música – para que “os espíritos modernos que somos nós – iluministas que edificamos em pedra nossa racionalidade – afirmemos a potência originária quase perdida. (...) Nietzsche visa ao processo civilizatório que formou o homem europeu e aos valores que desumanizaram o humano (...)” (Gazolla, R., 2001, p.

22). Em suma, o trágico é resgatado em e para uma luta cultural contra a “historicidade mascaradora e seus valores”, contra as “máscaras excessivas da historicidade”, contra esse “mascaramento civilizatório, como ele considera a historicidade e sua hermenêutica” (ibid., p. 23). Nesta revolta contra a historicidade, Nietzsche é duplamente mitologizante: ao evocar o mito (grego) e ao operar uma “tradução” explicativa deste mito que é, ela própria, um *novo mito*. Além da crítica juvenil à “história de antiquário”, Nietzsche dá vazão à sua *revolta*, típica do mitologismo moderno, – contra a história – seja contra o presente niilista de sua época, seja contra a história objetivista, passiva, factualista, do “homem teórico” moderno, no seguinte trecho de *A Gaia Ciência* (seção 83, “As Traduções”):

"O grau do senso histórico de uma época pode ser avaliado pela maneira como ela faz *traduções* e procura absorver épocas e livros do passado. No tempo de Corneille, e ainda no da Revolução, os franceses se apropriaram da Antigüidade romana de uma forma que já não teríamos coragem – graças ao nosso elevado senso histórico. E a própria Antigüidade romana: de que modo simultaneamente impetuoso e ingênuo ela pôs a mão em tudo o que era impetuoso e elevado da anterior Antigüidade grega! De que modo intencional e desvolto tiraram o pé das asas da borboleta que é o instante! (...) como os poetas eram avessos ao espírito antiquário inquisidor, que precede o senso histórico (...). Eles parecem nos perguntar: 'Não devemos tornar o antigo novo para nós e nos arrumarmos e imaginarmos nele? Não devemos poder insuflar nossa alma nesse corpo sem vida? Pois ele está morto, afinal; e como é feio tudo o que está morto! (...) traduzir era conquistar – não apenas ao se omitir o dado histórico: mais do que isso, acrescentavam alusões à atualidade, apagavam o nome do poeta e punham o próprio nome no lugar – não com o sentimento de um roubo, mas com a perfeita boa consciência do *imperium Romanum*" (Nietzsche, F., seção 83 de *A Gaia Ciência*, "As Traduções", p. 110–111).

Tão influenciado por Nietzsche ainda na época – e no próprio texto, como vimos – de *As Moscas*, Sartre parece, no mínimo, abrir amplas possibilidades de ser interpretado em chave análoga à do “mitologismo moderno” de que seu mestre alemão foi precursor. Mas o “universalismo” que ele projeta para a Grécia, para além de cautelas relativistas convenientes aos especialistas, não supõe uma “essência” metafísica como a Vontade de Poder. A liberdade, tal como ele a entende, é um universalismo antropológico de *condição*, não de *natureza*, e isso implica que a história – e cada indivíduo como agente histórico –

venha a dar conteúdos particulares a uma definição, sempre por fazer, sempre a ser inventada nas escolhas concretas dentro de uma situação, acerca do que “é” o homem. Trata-se de um universalismo não tanto metafísico quanto ético, e calcado na dialética, sempre de novo colocada, entre a liberdade originária e a situação histórica condicionante dessa liberdade e condicionada pela experiência coletiva acumulada: Como afirma em “O Existencialismo É um Humanismo”, o que sua doutrina “toma a peito mostrar é a ligação do caráter absoluto livre pelo qual cada homem se realiza, realizando um tipo de humanidade, compromisso sempre compreensível seja em que época e por quem for, e a relatividade do conjunto cultural que pode resultar de semelhante escolha” (...) (Sartre, J.-P., 1978, p. 17); e, mas adiante: “nós não acreditamos no progresso; o progresso é um melhoramento; o homem é sempre o mesmo em face duma situação que varia e a escolha é sempre uma escolha numa situação. O problema moral não mudou desde quando se podia escolher entre os escravagistas e os não escravagistas, por exemplo, na altura da Guerra da Secessão, até ao momento presente, em que se pode optar pelo MRP ou pelos comunistas” (ibid., p. 19).

Parece, porém, conviver bem com esse tipo de universalismo uma aposta incisiva na descontinuidade entre as épocas e as formações culturais. A identidade ontológica de todos os homens não elimina a óbvia diferença entre as situações históricas em que nossa liberdade radical se expressa e se vê apanhada. E salientar tais disparidades é uma das formas de marcar a especificidade da época para a qual se dirige, necessariamente, todo escritor que não se refugia num olhar de "sobrevôo" pela vida humana e que, ao contrário, se engaja nos horizontes e lutas de seu próprio tempo. Daí, em parte, ser tão importante, em *As Moscas*, um recurso como o anacronismo lingüístico-conceitual, vide, por exemplo, expressões de sabor evidentemente próximo do leitor/espectador moderno e cristianizado, como “pecado original” [*faute originelle*] (Sartre, J.-P., 2005, p. 11), “que a paz esteja convosco” [*la paix soit sur vous*] (ibid., p. 15), “cidade universitária” (ibid., p. 17), entre tantos outros.

Se a “memória popular” é, como quer Eliade, *a-histórica*, por superpor categorias tradicionais, “arquetípicas”, a fatos e personagens individuais da matéria histórica bruta oferecida às fabulações coletivas, o anacronismo sartriano faz, ao contrário, o particularismo da história, isto é, da experiência empírica, irromper por entre a malha de

referenciais arquetípicos, ironizando-os e atualizando-os. Isso faz com que o mitologismo *literário* de *As Moscas*, que retoma a lenda de Orestes subvertendo-lhe pressupostos básicos como – sobretudo se pensarmos no caso de Ésquilo – a idéia de destino, de maldição trágica familiar e de soberania cósmica dos deuses, tenha um grau de singularização epocal que é mais evidente, mais assumido, do que de vertentes outras do mitologismo moderno, que se supõem uma tradução cristalina e talvez mesmo total da “verdade” intrínseca à mentalidade mítica arcaica; vide o caso de certas “decifrações” psicológicas de fenômenos tão complexos e multifacetados como as religiões ditas primitivas (cf. Pondé, L. F., 2005, p. 57–63).

A nosso ver, a perspectiva teórica de Mircea Eliade tem um rendimento heurístico tanto maior, no contexto em que aqui o mobilizamos, quanto mais permite uma auto-relativização, até por não negar que o “generalismo” fenomenológico, embora mostre resultados no mínimo instigantes em sua revelação dos universais da religião, pode e deve ser complementado pela visada *particular*, com o auxílio de ferramentas outras como a da sociologia, da psicologia, da história, da arqueologia etc.

De resto, as intenções ideológicas subjetivas que inegavelmente permeiam uma obra como *O Mito do Eterno Retorno* tornam as idéias de Eliade, no mínimo, muito atrativas enquanto sintoma de cultura e uma “poética do mito” comparável à de um Joyce ou à de um Mann, como Mielietinski sugere acertadamente. De nosso ponto de vista, esse duplice estatuto – heurístico e ideológico – da compreensão eliadiana do mito é uma ambigüidade que não turva, antes fortalece, o acesso hermenêutico a um mitologismo também ele “moderno”, como o de *As Moscas*.

Mielietinski diz que o mitologismo é fruto de uma frustração para com a crença – doravante vista como ingênua ou mentirosa – no “Progresso”, propugnada pelo evolucionismo burguês. Há na filosofia de Sartre – ainda mais no período aqui abordado, em que a análise existencial tem prioridade sobre a posterior aproximação a uma “filosofia da História” de tipo hegeliano-marxista – o que ele, em *As Palavras*, chamou de um “catastrofismo revolucionário e descontínuo”, que assimila mas radicaliza o ideário moderno de “Progresso”. Essa radicalização, a nosso ver, não se dá como mera intensificação do esquema que vai do mais simples ao mais complexo numa sucessão direta

e linear, o que prenderia Sartre na idéia tradicional, que vimos ser por ele combatida, de progresso como “melhoramento”.

Precisaríamos aqui levar em consideração a questão – esboçada anteriormente em nosso trabalho – da natureza *extática* da temporalidade humana, isto é, o para-si como ação instituidora de um tempo que é fuga de si, repúdio ao passado, não por ele ser necessariamente “inferior”, mas *porque é passado*, quer dizer, é “em-si”, uma escolha já tomada e reduzida a facticidade, negação da liberdade de inventar o novo e inventar-se de novo. Neste “êxtase” ocorre não só a invenção do devir, mas a reinvenção do que já foi: o passado é sempre uma “tradução” revitalizante de algo que é morto, inerte: tradução que *pode*, como no remorso compulsivo dos argivos de *As Moscas*, “eleger” o passado como tirano sobre o presente e o futuro – fazendo do tempo um *eterno retorno*, diríamos com Eliade, ou o “pesadelo” da opressão dos mortos sobre o cérebro dos vivos, para lembrar a célebre expressão do *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte* de Karl Marx (s/d, p. 203). Ou tradução que, ao gosto de Nietzsche, põe entre a história que (já) fomos e a história que (ainda) seremos o véu do mito, não como um mero simulacro, mas um adorno a embelezar a dança do tempo de dançarinos que “vencem” o tempo, a escravidão do tempo, por *serem tempo*, se assumirem como seres temporais, viris o bastante para fazer das dores e rigores do tempo, e não do escapismo do eterno, o palco de uma auto-afirmação.

Tudo se passa como se Sartre, no tipo de “recriação” que propõe para o mito de Orestes, estivesse dizendo que uma relação genuinamente *existencial* com os grandes arquétipos culturais da civilização ocidental, que remontam à Grécia antiga, exige aquele mesmo dinamismo de tensão e de ruptura que marca a liberdade humana, que faz do Para-si uma perpétua *busca* e *fuga* de si e de toda identidade preempta, uma ruptura com o dado e um mais ou menos inovador projetar-se adiante, até quando parece ir para trás. Um *mitologismo existencialista* parece fadado, em suma, a cumprir em sua plena radicalidade a velha máxima de que toda tradução do passado é uma “traição”, pois o próprio passado terá sentido de acordo com as finalidades presentes que nos projetam para o futuro.

Por isso o relativo simplismo, no caso do horizonte filosófico existencialista de *As Moscas*, em se falar numa *sujeição* ao “terror da História”. O ser humano não é “condenado” à História, não, pelo menos, como o réu que é tirado de seu habitat “natural” e

posto num ambiente estranho de enclausuramento. O ser humano “é” História na medida em que é *temporalização* ativa, portanto, na medida em que é liberdade. A História não lhe sobrevém como uma “pena” coercitiva porque não é uma entidade abstrata e extrínseca, à maneira do “fato social” durkheimiano que se impõe, domesticadoramente, sobre cada um dos indivíduos. A História, como insistiria Sartre anos depois, ao cobrar do marxismo uma inteligibilidade efetivamente dialética dos processos humanos, não é senão interiorização da exterioridade e exteriorização da interioridade, é metabolismo de liberdades e condicionamentos; pensar a História nos termos da ontologia arcaica de Eliade seria se render a uma forma de *alienação*, que nos termos de *Questão de Método* traduzíamos como ilegítima autonomização, em forma de um “Sistema”, do que a princípio é práxis, do que é ação humana (cf. Sartre, J.-P., 1978).

Isso não quer dizer que a categoria eliadiana fundamental – o sagrado – esteja completamente ausente do horizonte de preocupações de Sartre. Claro que, em seu sentido tradicional (teológico), o sagrado é alvo de sátira e de frontal contestação, em *As Moscas*. Mas, vimos no Capítulo I esta peça é momento inaugural de um teatro que se quer “coletivo e religioso”, um teatro que se faz rito de “comunhão imaginária” (Noudelmann, F., 1993, p. 15). Um rito que transcende, na sua celebração da “identidade” de todos com todos, as separações que trazemos de fora do teatro, imersos na fria e egoísta vida burguesa. Nessa medida, um rito que pode ser chamado de sagrado, embora não no sentido “arcaico” de uma transcendência vertical – reencontro com o divino –, mas, sim, no sentido horizontalizante em que cada homem salta para além de si em direção do humano em geral, suspendendo até mesmo a dimensão agonística do “Para-Outro” para, surpreendentemente, viver, no imaginário, o *mit-sein*, a fusão comunitária, tão implausível até então (cf. Perdigão, P. 1995, p. 137ss). Numa possível releitura sartriana do esquema de Eliade, o sagrado se instaura como uma negação *temporal* do tempo, como um *êxtase imanente*, êxtase da liberdade humana, e não de um rebaixamento de si na imitação do “Outro” divino. Se há alteridade a ser imitada, ela se dá, em *As Moscas*, na forma da empatia que, ligando Orestes a Electra, liga Orestes a si mesmo, a um “si” construído em situação, como assentimento ao modelo “arquetípico” que, aqui sim de forma alienada, “arcaica”, habitava Electra, antes de ser reapropriado e “existencializado” por Orestes, o Super-Homem da liberdade.

Não que a História “social” não tenha para Sartre a malignidade que tem para Eliade e outros mitologistas modernos. Mas o horror da História, em Sartre, não é provocado pela ausência do arquétipo eliadiano; é da *presença* deste arquétipo – na forma da “teodicéia” penitencial e penitenciária de Vichy – que decorre o pesadelo de remorsos, de covardia, de capitulação, de má-fé, na França ocupada. E, ainda que, ao destruir este arquétipo arcaico – ou pseudo-arcaico, na medida em que “imita” uma mentalidade válida em contextos históricos tão remotos, de antes da vasta marcha da secularização moderna –, a História caia e nos lance num vazio, este vazio não é um mal em si: Os homens farão deste desespero o que quiserem, pois “são livres, e a vida humana começa do outro lado do desespero” (Sartre, J.-P., 2005, p. 105–6), como diz Orestes. A angústia humana é, além de angústia “ética” – ausência de valores absolutos –, angústia *temporal*: a incerteza, a imprevisibilidade do futuro, além da ausência de fundamentação possível pelo passado (Perdigão, P., 1995, p. 112). Mas é esta angústia, que nos separa da cosmicização e normatização que tornavam, falsamente, o mundo humano e natural uma *coisa* só. É esta angústia que nos impulsiona para fora do consenso automático não só em relação ao “Cosmos” mítico, mas também em relação à História, também ela “mítica” (no sentido pejorativo de algo falacioso, mistificatório) quando reduzida a uma Lógica abstrata, seja teológica, como em Vichy, ou materialista, como no marxismo vulgar. Parece, aliás, bastante sugestivo pensar que, assim como Marx partiu da crítica de Feuerbach à alienação religiosa para chegar à crítica da alienação sócio-material, Sartre pensou seu próprio materialismo histórico, em tensão com o dos marxistas tradicionais, tendo possivelmente em mente, ao menos como eco latente, o “arquétipo” da História sagrada, providencialista, dos colaboracionistas, grande alvo crítico inaugural, no terreno das filosofias da História, de seu existencialismo.

Duas cenas de *As Moscas* são lapidares para fixarmos estas ambivalências da relação de Sartre com o que caracterizamos como “mitologismo moderno” na sua variante eliadiana: o diálogo entre Egisto e Júpiter no Segundo Ato (Quadro 2, Cena 5), e o diálogo entre Orestes e Júpiter no Terceiro Ato (Cena 2). Estas duas cenas exacerbam os grandes temas de *As Moscas*, sua dimensão filosófica e política, e também sua reflexão meta-mitológica.

Na primeira cena em questão, Egisto, “rei parecido a todos os reis” (Sartre, J.-P., 2005, p. 70), é caracterizado também com “criatura e irmão mortal” de Júpiter (ibid., p. 78). Ambos têm uma aparência horrenda, feita para causar medo e subserviência de seus súditos. Ambos fazem reinar a ordem, “tu em Argos, eu no mundo” (ibid., p. 76), e ambos têm o mesmo segredo, o “doloroso segredo dos deuses e dos reis: é que os homens são livres. Eles são livres, Egisto, tu o sabes, eles não” (ibid.). Ambos se deixaram levar pela mesma paixão – a “terrível e divina paixão”, qual seja, a “ordem” (ibid., p. 77), e em nome desta paixão é que encenam a “comédia” que mascara aos homens “o seu próprio poder”, a liberdade que lhes é constitutiva, Egisto há 15 anos, Júpiter desde sempre – desde a *Origem* do mundo, desde os *Primórdios*, para lembrarmos categoria decisiva do pensamento mítico.

Essa “comédia”, trazendo a metáfora para o universo conceitual sartriano, é a objetivação e institucionalização, na forma de um Estado “teocrático”, da *má-fé*, forma de conduta que se faz substrato por excelência de ordens sociais assentadas no terror, no conformismo, na repressão, no ódio à liberdade.

Momento particularmente sugestivo desta cena é quando Júpiter se diz “o primeiro dos criminosos: “(...) O primeiro crime fui eu que o cometi, ao criar os homens mortais. Depois disso, que podíeis fazer vós, os assassinos? Dar a morte a vossas vítimas? Ora, elas já a traziam consigo, quando muito se podia apressar sua eclosão” (ibid., p. 74). Aqui, é completa a inversão de sinal ético com que Sartre repõe a estrutura “arquetípica” tradicionalista própria ao mito: Deus é, de modo muito similar ao que se diria, tradicionalmente, da figura do demônio, o *pai da morte*, e é imitado, “ritualmente” atualizado, a cada vez que um assassinato é cometido. Assim também, o rei, ele mesmo um símile terreno do Rei dos céus, propõe-se um arquetipo a ser imitado, quando matou seu antecessor e instaurou para todos a religião do remorso, cujo ápice, equivalente ao “Ano Novo” arcaico, se dá com a visita periódica dos mortos, esta encenação de *regressio* ao Caos que se presta à “purificação” dos pecados – ou seja, do risco de que os súditos se esqueçam de sua subserviência, “justificada” moralmente – e consolidação da Ordem e da autoridade política e religiosa sobre a cidade.

Na responsabilização que a peça imputa ao deus como o Assassino arquetípico, temos um elemento convincente de viabilização de uma leitura de *As Moscas* na chave

do que Robert Brustein – ele próprio muito inspirado em Albert Camus e seu conceito de “revolta” – chama de a tendência de “teatro de revolta” (*theatre of revolt*), ou “teatro de protesto”, como se diz na tradução brasileira, que marcaria a dramaturgia moderna desde fins do século XIX – embora com ilustres precursores, como Shakespeare e até Eurípidas. O teatro de revolta, diz Brustein, teve como primeiro impulso a revolta messiânica, na qual se dá uma denúncia radical do “velho Deus” e de sua Criação. Brustein associa à “revolta messiânica” algumas obras de Ibsen, Strindberg, Bernard Shaw, Jean Genet e do próprio Sartre, embora este, como Camus, sejam ali citados na condição de um dramaturgos “secundários”, por mais méritos que tivessem como pensadores (cf. Brustein, R., 1967, p. 32). O brado inaugural deste teatro messiânico vem de Nietzsche: “Mortos estão todos os deuses. Desejamos agora que viva o Super-homem. O rebelde messiânico ecoa essa exigência” (ibid., p.33). E o faz, no caso de *As Moscas*, das muitas formas pelas quais o deus cristão é associado à esterilidade, à privação, à ruína moral e à morte do homem.

Quanto ao aspecto “messiânico” da peça, de fato a idéia (tão encontradiça nos mitos universais, e tão importante dispositivo de transfiguração arquetípica do tempo, segundo Eliade) de salvação não parece de todo estranha ao percurso de Orestes, até pelo final apoteótico em que ele “repete” a lenda do flautista de Hamelin, embora tal arquetipo seja contrabalançado, a nosso ver, pelas componentes *pessoais* – avessas ao modelo (*trans-pessoalizante*) do herói, e muito menos ao do “santo” – que se imiscuem, em grau expressivo, nas motivações de Orestes para ficar e para executar os algozes de Electra: penso aqui: 1) no afeto por Electra – Orestes muito insistiu, antes e depois de assumir que era irmão dela, para que fugissem juntos, e a recusa dela foi importante a que ele mudasse de planos; e 2) num nível filosófico mais geral, o “vazio” existencial de que tanto o Filebo se queixava a princípio – e que põe o engajamento coletivo como uma espécie de *alívio* compensatório, talvez mesmo um “teatro” em que a vocação cívica faz as vezes de catarse para o fardo do condição humana exilada, um pouco à maneira do pequeno-burguês Hugo ao se aliar aos comunista em *As Mãos Sujas* (cf. Jeanson, F., 1987).

Na conversa dos dois “reis” – ou dos dois “deuses”, tanto faz –, na cena em questão, fica claro o porquê de Orestes, que decidira encampar a vontade de vingança de

Electra, ser tão perigoso: seu ato teria conseqüências “catastróficas” – lembremos o *catastrofismo revolucionário* tão ao agrado de Sartre, segundo disse em *As Palavras* – porque criaria um *novo arquétipo*, um novo modelo: o do crime sem remorsos, melhor ainda, da *ação em liberdade*, ação esta que, no caso de Orestes, é *matricida, regicida e deicida*, alforria absoluta do homem em relação a todos os vínculos identitários supostamente naturais, civis e dogmáticos, que tanto acobertam o *nada* radical do qual emerge, e no qual deságua, toda tentativa do Para-si de fundir-se ao Em-si, toda tentativa da consciência de superar sua “bastardia” ontológica e dar-se um Ser pleno.

É nisto que está a radicalidade da subversão do mito teológico pelo mito existencial: o arquétipo desce dos céus para a Terra, do divino para o humano e, no limite, afirma-se pela “nadificação” de si mesmo, será o *arquétipo da negação do arquétipo*, a eclosão da liberdade como possibilidade perpétua de recriação do homem, do humano em geral, para além de todo “modelo” substancializado, fechado, estanque, identitário. O mito, pois, é o “eidos” – exemplar e trans-individual – da condição humana na sua conflitividade ontológica e histórica insuperáveis, e não o recurso a alguma “Idéia” platônica para além do humano. É revolta contra historicidade dada, contra o historicismo conformista, inibidor da ação transformadora, mas, ao mesmo tempo é *revelação* – o que, para o conceito de mito em Eliade, seria impossível, uma contradição de termos – *da História* como horizonte insuperável da condição humana, mas enquanto horizonte da liberdade. É o eidos, portanto, da *contingência*, esta mesma contingência que, ao contrário da variante grega da peça, faz Orestes ser impulsionado ao matricídio por um “nada” – a liberdade de escolha – interposto entre seu ato e a motivação – ainda eivada, primariamente, do pressuposto do “destino” – que ele recebe de Electra. Tão diferente é este cenário em relação ao que se punha para o Orestes esquiliano, que podia ainda dizer, como “álibi” (da perspectiva sartriana) para seu crime:

“Por certo o onipotente oráculo de Apolo
 não falhará depois de haver determinado
 que eu enfrentasse este perigo até o fim.
 (...) o deus ordenou
 que eu os exterminasse em retaliação,
 enfurecido pela perda de meus bens.
 Se eu não obedecesse, disse ainda o deus,
 teria de pagar um dia a minha dívida com a própria vida entre terríveis sofrimentos.

Assim o oráculo, mostrando aos homens todos
 a ira dos poderes infernais malignos,
 ameaçou-me com pragas nauseabundas:
 ulcerações leprosas que mordem as carnes
 (...)

Ele falou também de ataques horrorosos
 das Fúrias sempre desejosas de vingança
 ao ver o sangue derramado por um pai,
 e de visões terrificantes que aparecem
 na escuridão da noite diante dos olhos
 dos filhos desvairados entre convulsões .

O dardo negro [agulhão usado pelas Fúrias] dos infernos, quando o invocam
 os mortos consangüíneos –cólera, delírio
 ou pesadelos vindos do fundo da noite–,
 agita e enlouquece os filhos negligentes
 até conseguir expulsá-los da cidade”.

(Ésquilo, 2000, p. 102)

Aqui está a ruptura, a nosso ver, mais clara, de Sartre em relação ao referencial *sagrado* que se punha para a teologia mítica de Ésquilo – e que, como pontuamos na Introdução deste trabalho, se prolonga em Sófocles, e também, embora em registro bem mais irônico, em Eurípides. A ação matricida era, naquele caso, *arquetípica* por obedecer à vontade divina e por se inserir no destino de *repetição* infinita de crimes que marcavam os Tantálidas, de geração em geração. Já em *As Moscas*, é o cumprimento de tal ação, uma vez que despida de toda aura de necessidade sagrada, e por, ao contrário, desacatar a moral cristã do “não matarás”, que atrairá a cólera divina. Embora, já em Ésquilo, o matricídio de Orestes deva ser julgado por um tribunal humano, o Areópago – símbolo de certa dessacralização da concepção de justiça na polis democrática (cf. Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P., 1999), é o voto de *uma deusa*, Palas, que absolverá o criminoso, e as Erínias serão incorporadas ao sistema de culto religioso de Atenas, uma solução paradigmática do ponto de vista do que Jaa Torrano (2004) chama de a “dialética trágica” de Ésquilo. Esse relativo “equilíbrio” entre o humano e o divino evidentemente se quebra em *As Moscas*, dá lugar ao antagonismo trágico de pontos de vista inconciliáveis, sendo o ponto de vista “divino”, na verdade, a hipóstase do próprio sonho humano, o “sonho absoluto”, e absolutamente impossível, de superação da angústia e do absurdo de viver e de morrer (cf. Perdígão, P., 1995, p. 118).

Este conflito – dramático, talvez mesmo *trágico*, porque cisão *inconciliável* de “direitos”, ou melhor, de *vetores que querem reconhecimento*, o vetor da autenticidade, por um lado, e, por outro, o do que entende Sartre ser nosso “projeto fundamental”, a divinização de si, imediata ou “projetada” nos Seres divinos – fica ainda mais patente no belíssimo diálogo de Orestes e Júpiter no Terceiro Ato. Mediante o discurso do deus acerca da “perfeição” de sua Criação, somos como que transportados ao tempo mítico por excelência, o Começo sagrado do Mundo. Mas, ali onde poderia se dar a “acomodação”, a humilde aceitação da onipotência divina, o arrependimento pela “hybris”, pela momentânea perda das medidas apropriadas ao humano, é ali, ao contrário, que se dá a radicalização do conflito e a repetição simbólica da *cosmogonia do Humano* por oposição, e não mais contigüidade sagrada, em relação ao restante da Criação.

Uma cosmogonia que, para criar o humano, destrói o inumano da natureza ou do divino: *As Moscas* “testemunha a destruição do Ser pelo poder nadificante da liberdade” (Noudelmann, F., 1993, p. 53); Orestes se reconhece “fora da natureza, contra a natureza, sem desculpas, sem outro recurso além de mim. Mas não voltarei para debaixo da tua lei: estou condenado a não ter outra lei senão a minha. Não voltarei à tua natureza: mil caminhos nela estão traçados que conduzem a ti, mas não posso seguir senão o meu caminho. Pois eu sou um homem, Júpiter, e cada homem deve inventar seu caminho. A natureza tem horror ao homem, e tu, tu, soberano dos deuses, tu também tens horror aos homens” (ibid., p. 104–5).

Na imagem mítica cunhada pelo texto, a liberdade vê-se posta, elementarmente, como um arquétipo “sagrado”, na medida em que aparece no rol das “coisas” ou atributos instaurados por Deus. Mas o que era para ser extensão da soberania divina sobre a vontade humana, ou seja, a liberdade humana *de obedecer* a Deus, subtraiu-se, como o fogo de Zeus roubado por Prometeu, ao controle dos regramentos cósmicos do deus, é a *hybris*, a desmedida por excelência, na medida em que é ausência de medidas que não a que se conceda, a que se “invente”, para si mesma:

“ORESTES: (...) És o rei dos deuses, Júpiter, o rei das pedras e das estrelas, o rei das ondas do mar. Mas não é o rei dos homens.

JÚPITER: Não sou teu rei, larva imprudente. Quem então te criou?

ORESTES: Tu. Mas não devias ter me criado livre.

JÚPITER: Eu te dei tua liberdade para me servir.

ORESTES: Pode ser, mas ela se voltou contra ti sem que pudéssemos fazer nada, nem eu nem tu.” (Sartre, J.-P., 2005, p. 102).

Nem mesmo o homem pode fazer nada – por mais que tente, com a má-fé – para conter ou reverter esta “catástrofe” cósmica, esta descompressão e aniquilamento da inércia e da ignorância de si universal, que é a aparição da liberdade. Esta, pois, é um evento, a seu modo, absoluto, uma nova “fatalidade”, algo de originário, primordial e arquetípico, embora *por negação* do arquétipo celeste; é algo de “sagrado” na medida em que, embora presente na cotidianidade, desponta, sobretudo, nas “situações-limite”, extraordinárias, mas sua “sacralidade” não é mais a divina, e, sim, o oposto desta.

A revolta já não permite a “volta”, o *regresso* ao regaço divino, a reconciliação do tempo imperfeito com a perfeição do eterno. O abandono humano proferido por Cristo na Cruz – “Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?” (Mt 27, 46) reaparece na boca de Orestes – “tu me abandonaste” (Sartre, J.-P., 2005, p. 103)–, agora como estado definitivo, e não necessariamente como agonia e morte, e sim como começo de uma existência sem “desculpas”, sem subterfúgios, livre mas não “pura”, porque tem as mãos sujas de sangue de quem se sabe construtor da história no violento mundo dos homens.

O *horror*, aqui, não está no abandono do homem a si mesmo, mas na hostilidade que o em-si, ou seu simulacro antropomórfico – Deus e a *physis* como “reino de Deus” – tem em relação ao que é *especificamente humano*, a liberdade. Simbolicamente, temos aqui a cosmogonia ritual como reatualização do “Caos”, do avesso da Criação. Trata-se de uma progressão – a que afirmará a independência humana – mediante uma paradoxal regressão, um “retorno às fontes”, a constituição para si mesmo, por parte de Orestes, de uma dada “situação fetal” – indicada já pelas alusões do texto a imagens como a do “ventre” de Argos que o herói diz que abrirá (Noudelmann, F., 1993, p. 124-5). Uma “nova matriz” de si mesmo, a matriz da bastardia, mas também da autenticidade, próprias ao humano, por oposição – e substituição – à “matriz” (termo que se relaciona etimologicamente com *mater*, mãe) de tipo naturalista encarnada pela mãe cúmplice do tirano, assim como o “Em-si” é cúmplice, ou melhor, é o álibi e refúgio, de toda Ordem

social que se quer a-histórica, “natural”. *As Moscas* é, em última instância, um rito de *renascimento* do homem, o que envolve, segundo Noudelmann (ibid.) – e vimos isso na análise do conceito eliadiano dos mitos cosmogônicos – um “retorno” às origens, a começar do fato de Orestes *voltar* para a terra natal para ali (re)afirmar, noutra nível, a condição de errância que já o marcava no início.

A *antropogonia*, ou cosmogonia do humano, a que assistimos em *As Moscas*, é uma *antropo-a-gonia*, na medida em que é narrativa mítica do conflito, da luta (*agon*) e da angústia da separação, que presidem à gênese desta “aberração” anti-natural que será o reino humano. Mas, ainda que com essa conotação crítica tão singular, Sartre reitera procedimento que vimos ser precípua aos mitologismos tradicionais, e o faz de maneira a cunhar para seu conceito de liberdade uma legitimidade absoluta. Mas os termos em que o enredo mítico é retomado estão profundamente alterados, ainda que a estrutura “religiosa” seja aparentemente mantida: agora o Caos equivale à Ordem divina – lembremos que “Senhor das Moscas” remete, no contexto bíblico, a *Belzebu*, o demônio, *der Vater aller Hindernisse*, “o pai de todos os impedimentos” –, e a “Criação” é o que rompe com ele – não sem preliminarmente evoca-lo, numa momentânea volta aos primórdios informes em que ordem e desordem, vida e morte não tinham ainda nítidas fronteiras, vide o expediente, tradicional nas mitologias arcaicas, da *visita dos mortos* quando da festa de “Ano Novo”.

A Criação metaforizada por *As Moscas* é o recontar da gênese do humano contra a tutela divina e é afirmação, contra a regressividade compulsiva da religião do remorso, da futuridade libertadora enquanto categoria existencial (e política): “Tu me darás a mão e iremos... (...) rumo a nós mesmos. Do outro lado dos rios e das montanhas há um Orestes e uma Electra que nos esperam. Será preciso procurá-los pacientemente” (ibid., p. 108), diria Orestes mais adiante, quando, já tendo “derrotado” Júpiter, estava prestes a perder para ele a amada Electra. Tal perda, além de evocar o mito de Orfeu – o herói que desceu aos infernos para resgatar a amada mas a perde, por culpa dele (e não dela mesma, como na variante sartriana) –, assinala aquela condição paradoxal de todo engajamento vivido lucidamente: esse engajamento não deixa de ser, assim como toda aspiração humana ao Absoluto, *trágico*, pois não solda, numa fusão definitiva e paradisíaca, as fissuras que separam e contrapõem os homens entre si e dentro de si,

ainda que a *responsabilidade* de cada um pela sorte de todos seja tão inerente ao homem quanto a liberdade, até por ser outra face desta mesma liberdade.

Talvez por causa dessa efemeridade trágica da comunhão humana, talvez pela iminência de um retorno ao “arquetipo” da realeza paternalista, ocorre, ao final, a partida de Orestes, também sob o modelo “mítico” da façanha heróica do flautista de Hamelin, aquele que leva da cidade os mortíferos ratos, mas que voltará para cobrar a dívida dos moradores. Dívida não paga, na lenda original, o que o flautista punirá ao encantar e levar consigo todas as crianças da cidade. Que “castigo” seria esse – de que a peça não trata –, se pensarmos na transposição de lenda para o contexto de *As Moscas*? Talvez um novo rapto das crianças, isto é, do *futuro*, se os argivos não *aprenderem*, com o gesto arquetípico de seu salvador, a *serem eles próprios*, a se assumirem como homens, responsáveis pela própria vida, capazes de inventar o amanhã. Mas o agente deste rapto não seria, provavelmente, Orestes, aquele que não veio redimir as culpas, e sim a idéia de culpa – e de qualquer dívida moral –, mas Júpiter, cujas palavras, ao sair de cena, insinuam que sua tirania sobre os homens daquela cidade talvez pudesse ser restaurada: “Quanto a ti, Electra, lembra-te disso: meu reino não chegou ainda ao fim, longe disso – e não quero abandonar a luta. Vê se estás comigo ou contra mim. Adeus” (Sartre, J.-P., 2005, p. 106).

Neste feixe de símbolos, Sartre escava fundo o imaginário humano, a memória coletiva tão eivada, segundo Eliade, da inclinação “anti-histórica” à arquetipificação do homem e do tempo, e ali planta as sementes da liberdade existencial e da revelação da História, isso mediante uma evocação, destruição e recriação “cosmogônicas” da linguagem mítica na qual os homens desde sempre depositaram, como na caixa de Pandora, suas grandes quimeras e sua grande esperança. Como nas cerimônias arcaicas de “Ano Novo”, o Caos – as vilezas da má-fé religiosa – ressurgiu para ser de novo derrotado pelo Cosmos, numa rememoração ritual e comunitária da proeza “mítica”, *in illo tempore* e aqui-agora, pela qual a liberdade humana, e com ela um “mundo” novo e *sui generis*, pode sempre de novo irromper em meio às trevas do Em-si bruto e de seus símiles políticos autoritários.

CONCLUSÃO

O diálogo proposto no último capítulo entre *As Moscas* e a “filosofia da história” subjacente à ontologia arcaica, segundo Mircea Eliade, representa um ponto final para a presente investigação sobre a relação entre o pensamento existencialista de Sartre e o pensamento mítico. Ponto final que, evidentemente, deverá ser logo sucedido por novas interrogações, que levem adiante um projeto teórico de compreensão do lugar do teatro sartriano no “mitologismo moderno” que permeia a cultura e o pensamento ocidentais no século XX, segundo E. M. Mielietinski.

O que quisemos mostrar, no correr do trabalho, é que o mito, em *As Moscas*, se põe numa imbricação de níveis, sendo: 1) motivo literário tradicional (a lenda de Orestes); 2) discurso *cênico*; 3) instrumento *político* de crítica ao regime de Vichy (alegórico a ponto de despistar a censura e de desarmar, com as armas do inimigo, os "nós" simbólico-psicológicos que articulavam a malha de dominação e persuasão então em vigência; e 4) por fim, uma crítica e reconstrução da lógica "arquetípica" e, pois, da ontologia arcaica que Eliade desvenda sob as diversas formas culturais do pensamento mítico.

É claro que tais níveis, na prática, não se justapõem como realidades estanques, sendo sim aspectos dialéticos de um todo. E esse conjunto talvez pudesse ser designado, aproximadamente, como uma refundação existencialista do que Mircea Eliade chama de "enredo mítico-ritual da renovação periódica do mundo" (Eliade, M., 1994, p. 37). A fórmula eliadiana, se decomposta em suas partes elementares, mostra profícua correspondência com a tipologia quaternária, acima proposta, de aspectos do mito na peça

sartriana: como "enredo" se relaciona ao que chamamos de nível literário; o aspecto "mítico-ritual" poder-se-ia aproximar da discussão sartriana do mito como elemento fundamental do texto e do "rito" teatrais de construção da "fusão imaginária" da platéia; e a "renovação periódica do mundo" pode ser associada tanto à dimensão política da peça quanto à sua dimensão "ontológica" mais geral, discutida no último capítulo.

Os mitos "renovam o mundo" porque os eventos de que trata não são apenas lembrados, como num festejo cívico ou numa aula de história, mas sim *revividos*. E, quando revividos, o tempo cronológico, "profano", é abolido em proveito de um retorno ao "tempo forte" da mentalidade arcaica, que é o tempo dos Primórdios em que os Entes Sobrenaturais criaram o mundo e o homem tais como são ou deveriam voltar a ser. À maneira das "fontes da juventude", o retorno às "fontes" originárias do Ser livra o homem dos males intrínsecos ao tempo: a velhice, degeneração, decadência, perdas, mágoas, morte.

Por isso a recitação mítico-cosmogônica permeia não só as festas do Ano-Novo, mas todo tipo de "criação" humana, que há que ser homologável com a criação divina *in illud tempus* ("naquele tempo", expressão recorrente nos textos eliadianos e usual no início das leituras bíblicas na missa católica). Num cosmos tido por sagrado, porque impregnado da *autoria* e/ou *autoridade* divinas, toda criação ou enformação de um ente particular tem valor e sentido por repetir e corroborar o ato criador precípua aos Entes Sobrenaturais. Essa idéia de criação se estende à de *recriação* enquanto reparação do que se havia degenerado, por exemplo, a saúde – vide o uso de mitos cosmogônicos em ritos mágicos de cura (Eliade, M., *ibid.*, p. 29-30). Já Buda é o "rei dos médicos" por ensinar o caminho da cura para o sofrimento supremo que é a própria existência, ou seja, a vida temporal; o tempo é um ciclo "kármico" que deve ser erradicado mediante a "queima" do último germe de uma vida futura, de todo tipo de impureza que empurrasse a alma para uma nova provação, ou seja, um novo nascimento (*ibid.*). A *renovatio* búdica, deste ponto de vista, é um modelo de *iniciação*, ou seja, de uma mudança radical de estatuto do ser, já diferente da versão primitiva da ontologia arcaica, pois a repetição cíclica do viver, morrer e renascer já não é, como, por exemplo, na mística lunar, um "consolo" para a (aparente) finitude das coisas, ao contrário, é o mal a ser suprimido: cumpre erradicar não só as dores da corrupção temporal, mas as causas que levam à repetição cíclica delas.

Em *As Moscas*, não parece abusivo ver um tipo específico de *renovatio* que presume também uma admissão e crítica de um tempo cíclico, o da repetitividade do remorso (*repentir / répéter*), impresso nas práticas individuais – veja-se o "exame de consciência" que Júpiter, no Primeiro Ato, impinge à velha, que lhe fala do sacrifício *anual* de uma vaca pelo genro (Sartre, J.-P., 2005, p. 11) – bem como na grande festa da visita dos mortos, *a cada aniversário* da morte de Agamêmnon (ibid., p. 38ss).

A função política da peça de Sartre é, assim, intimamente ligada à missão arquetípica de que se investe o "médico" existencialista (não por acaso *O Ser e o Nada* esboça também uma "psicanálise existencial"): ele vem ministrar um rito de passagem, um processo iniciático que rompe com os grilhões do tempo doloroso, mas não para ensinar o acesso a qualquer reino de felicidades "eternas", e sim para revelar aos argivos o "doloroso segredo dos deuses e dos reis" (ibid., p. 76): que os homens são livres, e que por isso "são" tempo, ou melhor, temporalização contínua, *projeto*, possibilidade de fazer da História um "horror" repetitivo a ser anestesiado por mitos consoladores ou, ao contrário, abertura à incerteza, ao risco, ao novo, à transformação radical não *da*, mas *na* condição humana.

Diferentemente da ontologia arcaica, aqui o *tempo* (profano) já não é uma maldição metafísica, mas nosso modo próprio de ser na indeterminação radical enquanto seres livres que somos, arrancados do eterno repouso na inércia das coisas. Mas, similarmente, neste ponto, a certas vertentes mais recentes desta ontologia – como o budismo e a escatologia "anti-pagã", portanto, avessa ao eterno retorno, de judaísmo e cristianismo – o "tempo cíclico" é associado criticamente à dor, perdição, negação das autênticas potencialidades humanas; embora Sartre já não nos prometa como precípuo às doutrinas que "divinizavam" seus arquétipos, qualquer soteriologia que significasse "iluminação" transcendental ou retorno a uma unidade paradisíaca com o Deus de que o homem foi feito à imagem e semelhança. "A justiça é um assunto de homens, e não preciso de um Deus para me ensiná-la" (Sartre, J.-P., ibid., p. 79). Assim também a salvação: assunto de homens, ela não depende dos deuses, e chega mesmo a ser *contra* estes.

De fato, vimos que no alegorismo de *As Moscas*, o sagrado é associado ao "Caos", é o inimigo diabólico a ser conjurado: pai da morte, patrono das moscas, estátua sangrenta em que os súditos pudessem projetar e espelhar seu medo, sua fixidez e sua paralisia

existenciais. Do universo teológico cristão, não há mais nenhum sinal do Deus do amor e da misericórdia: "Sossega: não o amo mais que a ti. Não amo ninguém", diz Júpiter a Egisto (ibid., p. 74). Resta apenas o Deus do terror e da culpa; em termos sartrianos, a única fé possível é a má-fé, e, no caso, uma má-fé *culposa*, pois o remorso compulsivo se apresenta como o obscurecimento e o "lastro" que a consciência elege como biombos para não ver sua própria liberdade, que, ensina a situação subjetiva de "Filebo" no início da peça, pode pairar no ar, insuportavelmente leve, se não se reconhece humana, se não se encarna entre os homens e na sempre difícil e imperfeita construção da História.

Sartre, ao demolir o arquétipo soteriológico (e teodicéico) subjacente ao meaculpismo de Vichy, erige um arquétipo qualitativamente novo, porque se vê dessubstancializado, ou para usar termo caro à ontologia sartriana da existência, *nadificado*, o teor "divino" que, segundo Eliade, era indissociável das representações "genuinamente" míticas do mundo.

Aliás, nossa incursão "eliadiana" ao mitologismo se resolve, em certo sentido, num *impasse* em relação ao seu próprio referencial teórico original: pois já não são possíveis, se se quer fazer jus à originalidade de uma peça como *As Moscas*, duas interpretações a que o nosso referencial metodológico talvez nos induzisse: 1) dizer que ela, por suas afinidades com os enredos mítico-rituais de renovação do mundo revelaria uma religiosidade eterna, "congênita" ao homem, e supostamente latente ou camuflada em Sartre. 2) seguir a opinião expressa em *O Mito do Eterno Retorno*, de que discursos como o existencialismo "*matam*" o mito ao precipitar o homem ao desespero irreparável de ser um ser puramente histórico.

Quanto à primeira opção, parece desnecessário insistir no seu caráter temerário, tamanho o grau de violência que tal interpretação opera sobre dados biográficos e filosóficos elementares relativos a Sartre, se tomarmos o termo "religião" no seu sentido convencional de uma crença em deuses, na "alma" ou na vida após a morte. Por outro lado, não esqueçamos do caráter expressamente "religioso" que Sartre confere ao teatro, inclusive ao *seu* teatro (Sartre, J.-P., 1992, p. 64). A *religiosidade*, histórica como a experiência mítico-teatral que a veicula, converte-se em celebração *humanista e blasfema* da solidariedade de destino entre homens que pairam entre os absurdos do nascer, do viver e do morrer, homens lançados a um mundo no qual não podem contar, no frágil e

conflituoso átimo de tempo que lhes cabe sobre a Terra, senão com sua própria liberdade e responsabilidades recíprocas. Uma comunhão cujo tom está dado no ensinamento da personagem Hilda, da peça sartriana *O Diabo e o Bom Deus* (1951). A certa altura, Goetz, o protagonista, diz a ela: "Se eu conhecesse uma noite profunda para que pudéssemos nos esconder de Deus". Hilda responde: "O amor é essa noite. Deus não vê as pessoas que se amam" (apud Liudvik, C., in: Sartre, J.-P., 2005, p. XVI).

Já quanto à segunda alternativa, parece possível dizer, por tudo o que vimos discutindo, que mito e história têm, em *As Moscas*, liames bem mais complexos e ambíguos do que sugerido por uma oposição do tipo "ou isso ou aquilo". Se o mito aparece como "mistificação" – no que tange à farsa teocrática dos colaboracionistas e, mais amplamente, à fé enquanto má-fé –, aparece também como *revelação* da condição humana e histórica particular (a luta dos resistentes) e universal (o homem livre que, paradoxalmente, tem ainda de *se libertar*, de *conquistar* a liberdade que o *constitui*, pela sublevação contra os condicionamentos de uma opressiva situação). Para Sartre, não é possível pensar a liberdade fora da História (Leopoldo e Silva, F., 2004), e assim também o mitologismo de *As Moscas* se faz forma literária, cênica, política e "arquetípica" de revelação da liberdade *como historicidade*, cancelando o *a-historicismo* ou *anti-historicismo* da mentalidade mítico-teodicéica tradicional.

A ambivalência entre mito e história é outra face das complexidades do próprio ideário de engajamento que Sartre então esboçava, e que teria formulação mais sistemática em seu *O Que É a Literatura?*. O teatro engajado não será nunca confundido por Sartre com um teatro meramente panfletário, inclusive pela recusa ao cabresto do imediatismo: urge pensar e expor as questões de seu tempo, sim, mas fazê-lo com uma visada mais ampla, o que, vimos, no teatro, tem direta conexão com as potencialidades antevistas por Sartre nas narrativas "míticas", fossem elas ou não diretamente inspiradas em enredos lendários tradicionais. Mítica seria a narrativa dotada do poder de condensar os grandes dilemas existenciais de uma época, mas de um modo tal que pareceria que os espectadores se vissem a si mesmos como se estivessem fora de si, daí o *distanciamento* temporal criado imaginariamente (vimos ser precípuo ao imaginário certo *desgarrar-se* do real).

Trata-se de uma dialética de proximidade e distância, que, marca do teatro sartriano em geral, tem em *As Moscas* uma data "oficial" de nascimento, inclusive, como mostra Noudelmann, em termos da concepção do espetáculo de 1943: Charles Dullin teria conseguido articular um distanciamento estimulado pelo cenário arcaizante com a identificação, inclusive afetiva, lograda pela música [de Jacques Besse] (Noudelmann, F., *ibid.*, p. 38). Cabe registrar também o aspecto “primitivista” que muitos críticos notaram na concepção de Dullin, num sinal – mais um – do espectro nietzschiano tão recorrente nesta obra de Sartre:

“Ele [Dullin] tinha da tragédia uma idéia complexa: uma violência selvagem e sem freios devia exprimir-se com um total rigor clássico. Esforçou-se por submeter *As Moscas* a essa dupla exigência. Queria captar as forças dionisíacas e organiza-las, exprimi-las pelo jogo firme e denso de imagens apolíneas, e conseguiu. (...) A riqueza, inapreensível, oferecendo-se por meio da pobreza, a violência e o sangue apresentados por um movimento calmo, a união pacientemente procurada por estes contrários, tudo contribuía para fazer, sob meus olhos, uma espantosa tensão que faltava à minha peça e que se tornou, desde então –, para mim,– *a essência do drama* (Sartre, J.-P., 1992, p. 272). A montagem causou mais choque e atraiu mais críticas do que a peça em si, e tinha por intenção, segundo Michel Contat, realizar uma espécie de “cerimônia sagrada”, pondo em prática o conceito artaudiano do teatro como “arte total”, congregando dança, artes plásticas, canto, recitativos. Um crítico colaboracionista disse que o espetáculo não passava de um “inverossímil bricabraque cubista e dadaísta; este tipo de *mise-em-scène*, notou Contat, era por si só um ato de resistência e de subversão contra “aqueles que vilipendiavam” – caso dos nazistas – “a ‘arte degenerada’ e o que ela devia às artes primitivas” (cf. Contat, M., in: Sartre, J.-P., 2005b, p. 1269–1270; Liudvik, C., in: Sartre, J.-P., 2005, p. XV).

O dionisismo que Nietzsche desvelara no âmago do fenômeno trágico é ritualisticamente presentificado e faz-se argamassa da coesão coletiva contra um estado de coisas que aviltava a dignidade de todos e de cada um, ao esmagar aquilo que há de mais “sagrado” para o homem: a liberdade.

Como sublinhamos com Rachel Gazolla, porém, Nietzsche fala ao leitor moderno, “visa ao processo civilizatório que formou o homem europeu e aos valores que

desumanizaram o humano, que o fizeram enregelar e esquecer essa força que ele nomeou também Dionísio, da qual a tragédia é uma expressão clara. Dionísio como a ‘Wille zur Macht’ nietzschiana, a vontade de poder, pode emergir mais ‘puro’ na poesia trágica grega que, segundo ele, é uma expressão estética poderosa porque mais próxima à própria constituição primeira do ser como vir-a-ser” (Gazolla, R., 2001, p. 22). Nesta crítica à “historicidade mascaradora”, Nietzsche se alinhava a um repúdio antihistoricista – precípua ao *mitologismo moderno*, que E. M. Mielietíski (1989) mostra ser uma força “mitologizante” própria, a qual, por mais que possa também descortinar aspectos do mito arcaico ao qual se reporta, está fadada a um grau maior ou menor de *anacronismos* em relação a suas fontes históricas inspiradoras. De maneira análoga, mas distinta, de um George Sorel (1992), o mitologismo de *As Moscas* faz pensar em um certo *dionisismo politizado*, modelo de mobilização política impulsionada pelo desejo utópico de abolir as estruturas institucionais que lastreiam o cotidiano (“profano”, na terminologia de Eliade) repressor – no caso de Sartre, o individualismo, as etiquetas da separação entre os homens, a “serialidade” alienada da ordem burguesa, tão distinta das dores e anseios em comum vividos no confinamento de Trier.

Por isso, retomando afirmação feita na Introdução deste trabalho, o mito, nesses diversos níveis ou registros acima identificados, é a forma como a própria filosofia se expressa e se articula em *As Moscas*.

E nos parece estar aqui a chave para entendermos como se dá, nesta peça, aquela ambivalência salientada por Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 12-13) quando ele afirma que “a expressão filosófica e a expressão literária são ambas necessárias em Sartre porque, por meio delas, o autor *diz e não diz as mesmas coisas*”.

Em *As Moscas*, tal ambivalência entre identidade e diferença está posta a serviço da crítica aos pilares imaginários de uma certa situação histórica, qual seja, a era Vichy, ou, de modo geral, os surtos totalitários e remitologizantes, de tipo cristão como na França ou “repaganizadores” como na Alemanha nazista (cf., p. ex., Jung, C. G., 1990, p. 3ss): sob tal situação, não bastava, como o faz a *doutrina* existencialista, declarar a inexistência dos deuses – ou afirmar que sua existência seria indiferente do ponto de vista da “fatalidade” inevitável da náusea de viver; “com Deus ou sem Deus, o problema humano, enredado em

sua imanência, não pode ser resolvido” (cf. Bornheim, G., 2003, p. 23). O fato é que, ontologicamente falsa ou supérflua, tal questão ressurgia com força, e tinha importância político-cultural decisiva, para os rumos da humanidade na época. O mitologismo arcaico tinha assim a “realidade” que as crenças têm enquanto modalidades de significação que impulsionam a ação do homem que as escolhe. Por isso o teatro, enquanto discurso do imaginário, e enquanto forma de engajamento político e existencial do artista em seu tempo, não deveria se limitar, tal como o Pedagogo de *As Moscas*, a uma atitude de desprezo e indiferença ante as “superstições das massas”. “Para que a arma da crítica possa ter êxito, precisa estar à altura do *poder evocativo* dos objetos a que se opõe” (Mészáros, I., 1991, p. 20–1). Esta intenção mais geral da dramaturgia (e da estética) de Sartre tem uma poderosa concreção peculiar no duplice movimento de *crítica e recriação do pensamento mítico* que tentamos apresentar ao longo deste trabalho.

Por outro lado, o teatro “diz a mesma coisa” que a filosofia, e o mito repercute o conceito filosófico, na medida em que, como “tragédia da liberdade”, *As Moscas* explicita aspectos fundamentais da ontologia da subjetividade apresentada em *O Ser e o Nada*: com efeito, a liberdade transparece, seja no tratado ou na peça, como a verdadeira fatalidade *humana*, já que as demais “inevitabilidades” de nossa experiência ou são extrínsecas, caso do evento da morte, que sobrevém de fora para *cancelar* a existência, não para “determiná-la”, ou são componentes da facticidade que “situa” minha liberdade e lhe enseja as dificuldades necessárias a uma auto-afirmação.

E a fatalidade da liberdade, tal como irrompe em *As Moscas*, não deixa de ser *trágica*, em primeiro lugar, porque é impossibilidade de garantir ao reino humano a mesma consistência ontológica, que, opaca e inerte, é dada ao mundo das coisas. A *negatividade* radical, o nada de ser, é paradoxalmente o que nos dá um “ser” próprio, o que nos constitui e o que nos lança à experiência abissal da contingência e da ausência de significados absolutos, ao contrário do que o homem “mítico” ainda podia construir para si projetando aos céus.

As Moscas pode ser, como quer Gerd Bornheim, uma *anti-tragédia*, se comparada com o cânone grego (Bornheim, G., 1992, p. 91), já que faz a apologia, e não mais a condenação, da idéia de *hybris*, ao incriminar a ordem social e divina que é transgredida

pelo herói, sendo este, agora, o pólo virtuoso do conflito. Mas essa anti-tragédia é, em si mesma, "trágica", como mostram autores como Raymond Williams (2002) e Pierre-Henri Simon (1959), porque anúncio -sob circunstâncias histórias próprias à modernidade e à sua crise de sentido da vida e de conexão entre os homens- do absurdo e do desespero como características estruturais da existência, só disfarçáveis por meio de má-fé; esta última, porém, sempre espreitará, com seus deuses, reis e "moscas", confiantes de que a liberdade, revelada pelo herói transgressor, voltará a ser negada pelos homens, quando ficarem de novo fartos do fardo de sua própria responsabilidade. Por isso a liberdade põe-se em tensão permanente com o perigo "demoníaco" (ou "divino") da inautenticidade.

E, se é uma anti-tragédia *trágica*, *As Moscas* é um anti-mitologismo *mítico*, prefiguração de um rito de morte e ressurreição da imaginação arquetípica ancestral, só que, agora, órfã e matricida – como Orestes – em relação às quimeras, consolos e embustes que cancelavam a alienação. Se, para o *homo religiosus* tradicional, *viver os mitos* era fazer uma experiência de repúdio à história e religião à plenitude do mundo dos Entes Sobrenaturais, para o homem existencialista passa a ser a imersão crítica e *cênica* na história, nas situações-limite em que a liberdade e a dignidade humanas, porque mais ameaçadas, podem ser mais afirmadas e celebradas em ritos coletivos de revolta e transformação. Ainda que, efêmeros como o teatro, tais instantes de unidade e festa tenham contra si a sombra da separação, da angústia e do nada.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Lionel, *Metateatro*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1968.
- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max, *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: 1985, ed. Jorge Zahar.
- ALBÉRÈS, R.-M., *Jean-Paul Sartre*. Belo Horizonte: ed. Itatiaia, 1958.
- ALVES, Igor Silva, "Que É o Teatro de Situações?", in ALVES, I. S. (et. al.), *O Drama da Existência – Estudos sobre o Pensamento de Sartre*. S. Paulo : ed. Humanitas, 2003.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Eudoro de Souza, in *Os Pensadores*. S. Paulo : ed. Nova Cultural, 1979.
- BALL, David, *Para Trás e Para Frente– um Guia para Leitura de Peças Teatrais*. Trad. Leila Coury. S. Paulo : ed. Perspectiva, 1999.
- BARTHES, Roland, *Mitologias*. Rio de Janeiro: ed. Bertrand Brasil, 1999.
- BEAINI, Thais Curi, *Máscaras do Tempo*. Petrópolis: 1995, ed. Vozes.
- BEAUVOIR, Simone de, *La Force des Choses*. Paris: ed. Gallimard, 1967.
- BEAUVOIR, Simone de, *A Força da Idade*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1984.
- BEIVIDAS, W., *Inconsciente et verbum*. S. Paulo: ed. Humanitas, 2002
- BENTLEY, Eric, *O Dramaturgo Como Pensador*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1991.
- BERGER, P. *O Dossel Sagrado –Elementos para uma Teoria Sociológica da Religião*. S. Paulo; ed. Paulus, 1985.
- BORNHEIM, Gerd, *O Idiota e o Espírito Objetivo*. Porto Alegre: ed. Globo, 1980.

- BORNHEIM, Gerd, *O Sentido e a Máscara*. S. Paulo : ed. Perspectiva, 1992.
- BORNHEIM, Gerd, *Sartre –Metafísica e Existencialismo*. S. Paulo : ed. Perspectiva, 2003.
- BOSS, Medard, “Encontro com Boss”, in: *Revista da Associação Brasileira de Análise Existencial*, apud NETO, Alfredo Naffah, *Psicodramatizar*. S.Paulo: ed. Ática, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza, *Dicionário Mítico–Etimológico da Mitologia Grega* (2v.). Petrópolis: ed. Vozes, 2000.
- BRUSTEIN, R., *O Teatro de Protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1967.
- CAMUS, Albert, *Lyrical and Critical Essays*, trad. Ellen Conroy Kennedy. Nova York: ed. Random House, 1970,.
- CAMUS, Albert, *O Mito de Sísifo*. Trad. Moura Gama. Rio de Janeiro: ed. Topbooks, 1989.
- CAMUS, Albert, *O Homem Revoltado*. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: ed. Record, 1996.
- CAMUS, Albert, *A Inteligência e o Cadafalso*. Trad. Cristina Murachco. Rio de Janeiro: ed. Record, 1998.
- CASSIRER, Ernst, *O Mito do Estado*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: ed. Córtext, 2003.
- CERÉ, Roger & ROUSSEAU, C., *Chronologie du Conflit Mondial (1935–1945)*. Paris, 1945, Societé d' Editions Françaises et Internationales.
- CHAUÍ, Marilena, *Convite à Filosofia*. S. Paulo:ed. Ática, 2002.
- COELHO, Eduardo Prado (org.), *Estruturalismo*. Lisboa: Portugalia, 1967.
- COHEN–SOLAL, Annie, *Sartre*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: ed. L & PM, 1986.
- COLLIOT–THELÈNE, C., *Max Weber e a História*. Trad. Eduardo Biavati Pereire. S. Paulo: ed. Brasiliense, 1995.
- CONTAT, Michel & RYBALKA, Michel, "Introduction", in SARTRE, J.-P., *Un Théâtre de Situations*. Paris, 1992, ed. Gallimard.
- CRANSTON., Maurice, *Sartre*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1966.
- DROZ, Geneviève, *Os Mitos Platônicos*. Trad. Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: ed. Da Universidade de Brasília, 1997.
- DUBUISSON, D., *Mythologies du XXe Siècle – Dumézil, Lévi–Strauss, Eliade*. Paris: Presses Universitaires de Lille, 1993.

- DURAND, Gilbert, *O Imaginário*. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: ed. Difel, 2001
- DURKHEIM, Émile. *Le Suicide*. Paris : Presses Universitaires de France, 1960
- ELIADE, Mircea, *Initiation, Rites, Sociétés Secretes*. Paris: ed. Gallimard, 1959.
- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l' Éternel Retour*. Paris: ed. Gallimard, 1969.
- ELIADE, Mircea, *A Provação do Labirinto (conversas com Claude-Henri Rocquet)*. Trad. Luís Filipe Bragança Teixeira. Lisboa: ed. Dom Quixote, 1987.
- ELIADE, Mircea, *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Trad. Samuel Soares. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Mefístéfeles e o Andrógino*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. S. Paulo: ed. Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Mito do Eterno Retorno*. Trad. José Antonio Ceschin. S. Paulo: ed. Mercuryo, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. S. Paulo: ed. Perspectiva, 1994.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*. S. Paulo: ed. Martins Fontes, 2003.
- ÉSQUILO, *Oréstia*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: 2000, ed. Jorge Zahar.
- ÉSQUILO, *Orestéia*. Trad. Jaa Torrano. S. Paulo: ed. Iluminuras, 2004
- ESSLIN, Martin, *O Teatro do Absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: ed. Zahar 1968, ed. Zahar.
- EURÍPIDES, *Electra*, in MELLO E SOUZA, J. B. (org. e trad.), *Teatro Grego*. S. Paulo: ed. Jackson, 1953.
- GALSTER, I., "Les Mouches sous l' Occupation – a Propos de Quelques Idées Reçues", in revista *Les Temps Modernes*. Paris: 1990
- GASSNER, John, *Mestres do Teatro*, volume I. Trads e orgs. Alberto Guzik e Jacó Guinsburg. S. Paulo: 2002, ed. Perspectiva.
- GAZZOLA, Rachel, *Para Não Ler Ingenuamente uma Tragédia Grega*. S. Paulo: ed. Loyola, 2004.
- GERASSI, John, *Jean-Paul Sartre – Consciência Odiada de Seu Século*. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro : 1990, ed. Jorge Zahar.
- GESSNER, John, *Mestres do Teatro I* Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. S. Paulo: ed. Perspectiva, 2002.

GONÇALVES, Camila Salles, *Desilusão e História na Psicanálise de J.-P. Sartre*. S. Paulo: ed. Nova Alexandria, 1996.

GRANT, Michael & HAZEL, John, *Who's Who in Classical Mythology*. Londres: ed. Routledge, 1996.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: ed. Bertrand Brasil, 2000.

GUSDORF, Georges, *Mito e Metafísica*. Trad. Hugo di Primio Paz. S. Paulo: ed. Convívio, 1980.

HABERMAS, J., *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. Ana Maria Bernardo (et. al.). Lisboa: ed. Dom Quixote, 1990.

HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: ed. Vozes, 1995.

JAEGER, Werner, *Paidéia – a Formação do Homem Grego*. Trad. Artur M. Parreira. S. Paulo: 1995, ed. Martins Fontes.

JEANSON, Francis, *Sartre par Lui-Même*. Paris: ed. du Seuil, 1955.

JEANSON, Francis, *Sartre*. Trad. Elisa Salles. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1987.

JUNG, Carl Gustav, *Aspectos do Drama Contemporâneo*. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: 1990, ed. Vozes.

JUNG, Carl Gustav, *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Trad. Maria Luisa Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: ed. Vozes, 2000.

KRISTEVA, Julia, *Sentido e Contra-senso da Revolta*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: ed. Rocco, 2000.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin, "Palavra do Professor", in: ALVES, I. S. (et. al.), *O Drama da Existência – Estudos sobre o Pensamento de Sartre*. S. Paulo: ed. Humanitas, 2003.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin, *Ética e Literatura em Sartre– Estudos Introdutórios*. S. Paulo: ed. Unesp, 2004.

LESKY, Albin, *A Tragédia Grega*. Trad. Jacó Guinzburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. S. Paulo: ed. Perspectiva, 1976.

LÉVY, B., *A Esperança Agora*. Rio de Janeiro, 1992, ed. Nova Fronteira.

- LIUDVIK, Caio, “Orestes na Barricada: *As Moscas* e a Resistência ao Nazismo”, in: SARTRE, Jean-Paul, *As Moscas*. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2005.
- LOUETTE, J.-F., *Sartre contra Nietzsche – Les Mouches, Huis Clos, Les Mots*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1996.
- MACIEL, Luiz Carlos, *Sartre – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: ed. José Álvaro, 1967.
- MAGALDI, Sabato, *O Texto no Teatro*. S. Paulo: ed. Perspectiva, 1999.
- MARX, Karl, *O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*, in: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich, *Obras Escolhidas* (v. 1). S. Paulo: ed. Alfa-ômega, s/d.
- MELLO E SOUZA, J.B. (org. e trad.), *Teatro Grego*. S. Paulo: ed. Jackson, 1953.
- MENESES, Paulo, *Para Ler a Fenomenologia do Espírito de Hegel*. S. Paulo: ed. Loyola, 1992.
- MENDONÇA, Cristina Diniz, *O Mito da Resistência: Experiência Histórica e Forma Filosófica em Sartre*. S. Paulo: FFLCH-USP, 2001 (Tese de Doutorado).
- MÉSZAROS, Istvan, *A Obra de Sartre – Busca da Liberdade*. Trad. Lólio Louenço de Oliveira. S. Paulo: ed. Ensaio, 1991.
- MICHAUD, Yves, *A Violência*. Trad. L. Garcia. S. Paulo, 2001, ed. Ática.
- MIELIETÍNSKI, E. M., *A Poética do Mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: ed. Forense, 1989.
- MORAVIA, Sergio, *Sartre*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: ed. 70, 1985.
- MORTARA, Marcela, *Teatro Francês do Século XX*. Rio de Janeiro: 1970, Serviço Nacional de Teatro/ Ministério da Educação e Cultura.
- MULLAHY, Patrick, *Édipo: Mito e Complexo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1969.
- MURDOCH, Iris, *Sartre– Romantic Rationalistic*. Londres: ed. Fontana / Collins, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Assim Falou Zaratustra*, Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro, ed. Civilização Brasileira, 1986.
- NIETZSCHE, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*, Trad. Jacó Guinsburg. S. Paulo: ed. Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. S. Paulo: ed. Nova Cultural (coleção Os Pensadores), 1996.

NOULDELMANN, François, *Huis Clos e Les Mouches de Jean-Paul Sartre*. Paris, 1993, ed. Gallimard.

OLSON, Robert, *Introdução ao Existencialismo*. Trad. Djalma Forjaz Neto S. Paulo: ed. Brasiliense, 1970.

O' NEILL, Eugene, *Electra Enlutada*. Trad. R. Magalhães Júnior e Miroel Silveira. Rio de Janeiro: ed. Bloch, 1970.

PALS, D., *Seven Theories of Religion*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1986.

PERDIGÃO, Paulo *Existência e Liberdade – uma Introdução à Filosofia de Sartre*. Porto Alegre: ed. L&PM, 1995.

PONDÉ, Luiz Felipe, "Sonambulismo e Psicologia da Religião", revista *Viver – Mente & Cérebro*, coleção Memória da Psicanálise, número 2 (Jung). S. Paulo: Ediouro, 2005.

RIBEIRO, Renato Janine, "O Esvaziamento do Ser", in: Fernandes, R. M., *Prêt-à-Porter 1, 2, 3, 4, 5 ...*. S. Paulo: ed. Sesc-SP, 2004,

RENNIE, B., *Reconstructing Eliade – Making Sense of Religion*. New York: State University of New York Press, 1996.

ROUSSO, Henri, *Les Années Noires – Vivre sous l' Occupation*. Paris: ed. Gallimard, 1992.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations, I*. Paris: ed. Gallimard, 1947.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations, III*. Paris: ed. Gallimard 1949.

SARTRE, Jean-Paul, *Situations, IV*, Paris, ed. Gallimard, 1964.

SARTRE, Jean-Paul, *O Muro*. Trad. H. Alcântara Silveira. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1965.

SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la Question Juive*. Paris: Gallimard, 1973.

SARTRE, Jean-Paul, *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 1986.

SARTRE, Jean-Paul, *L' Être et le Néant – Essai d' Ontologie Phénoménologique*. Paris:ed. Gallimard, 1987.

SARTRE, Jean-Paul, "O Existencialismo É um Humanismo", trad. Vergílio Ferreira, in *Os Pensadores*. S. Paulo: ed. Abril Cultural, 1978 [e reedição de 1987].

SARTRE, Jean-Paul, “Questão de Método”, trad. Bento Prado Júnior, in *Os Pensadores*. S. Paulo : ed. Abril Cultural, 1978 [e reedição de 1987].

SARTRE, Jean-Paul, *Un Théâtre de Situations*. Paris, ed. Gallimard, 1992.

SARTRE, Jean-Paul, *As Palavras*. Rio de Janeiro, ed. Nova Fronteira, 2000.

SARTRE, Jean-Paul, *O Ser e o Nada*. Petrópolis, ed. Vozes, 2001.

SARTRE, Jean-Paul, *Le Mur*. Paris : ed. Gallimard, 2002.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis Clos, suivi de Les Mouches*. Paris, ed. Gallimard, 2003.

SARTRE, Jean-Paul, *As Moscas*. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 2005.

SARTRE, Jean-Paul, *Théâtre Complet*. Paris: ed. Gallimard, 2005 (edição Pléiade).

SCHIRER, William, *A Queda da França – O Colapso da Terceira República*. Trad. Leonidas Gontijo de Carvalho. Rio de Janeiro: ed. Record, s/d.

SIMON, Pierre–Henri, *Théâtre & Destin – La Signification de la Renaissance Dramatique em France au XXe Siècle*. Paris: Librairie Arman Colin, 1959.

SÓFOCLES, *Electra*, in: KURY, Mário da Gama Kury (org e trad.), *A Tragédia Grega – vol. 4 (Os Persas, Electra, Hécuba)*. Rio de Janeiro, 2000, ed. Jorge Zahar.

SOREL, Georges, *Reflexões sobre a Violência*. Trad. Paulo Neves. S. Paulo: 1992, ed. Martins Fontes.

SZONDI, Peter, *Teoria do Drama Moderno [1880–1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. S. Paulo : ed. Cosac & Naify, 2001.

TODD, Olivier, *Albert Camus – Uma Vida*. Trad. Mônica Stahel. Rio de Janeiro: ed. Record, 1998.

TORRANO, Jaa, *A Dialética Trágica na Orestéia de Ésquilo – Estudo e Tradução*. S. Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo, 2000 (Tese de Livre–Docência).

TROISFONTAINE, Roger, *Le Choix de Jean-Paul Sartre*. Paris: ed. Aubier, 1945.

VERNANT, Jean–Pierre & VIDAL–NAQUET, Pierre, *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado. S. Paulo: ed. Perspectiva, 1999.

WEBER, Max, *Ensaio de Sociologia*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1979.

WILLIAMS, Raymond, *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. S. Paulo, 2002, ed. Cosac & Naify.