



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS (UACS)  
CURSO DE FILOSOFIA  
MESTRADO PROFISSIONAL EM FILOSOFIA (PROF-FILO) UFCG/UFPR

NEUZA FERREIRA RODRIGUES

O TEATRO DE SITUAÇÕES DE JEAN-PAUL SARTRE ENQUANTO UMA  
POSSIBILIDADE METODOLÓGICA PARA O ENSINO DE FILOSOFIA: um convite  
para estimular o desejo de filosofar

CAMPINA GRANDE – PB

2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO PROFISSIONAL EM FILOSOFIA**

**NEUZA FERREIRA RODRIGUES**

**O TEATRO DE SITUAÇÕES DE JEAN-PAUL SARTRE ENQUANTO UMA  
POSSIBILIDADE METODOLÓGICA PARA O ENSINO DE FILOSOFIA: um  
convite para estimular o desejo de filosofar**

Texto de Dissertação apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Rede Mestrado Profissional em Filosofia – PROF-FILO, núcleo da Universidade Federal de Campina Grande.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Leon Lopes.

**CAMPINA GRANDE  
2023**

R696t

Rodrigues, Neuza Ferreira.

O teatro de situações de Jean-Paul Sartre enquanto uma possibilidade metodológica para o ensino de Filosofia : um convite para estimular o desejo de filosofar / Neuza Ferreira Rodrigues. - Campina Grande, 2023.  
208 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2023.

"Orientação: Prof. Dr. Ricardo Leon Lopes."

Referências.

1. Ensino de Filosofia. 2. Teatro. 3. Existencialismo. 4. Filosofar. I. Lopes, Ricardo Leon. II. Título.

CDU 1:37.016(043)

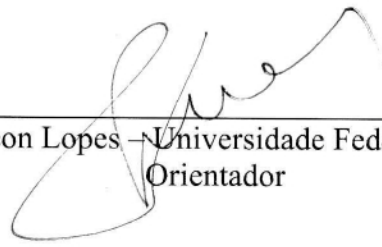
## FOLHA DE APROVAÇÃO

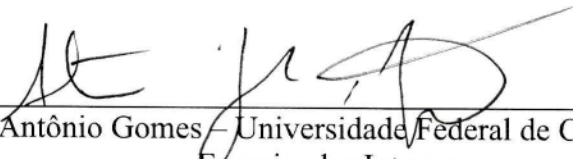
Defesa da dissertação de mestrado de Neuza Ferreira Rodrigues, intitulada *O teatro de situações de Jean-Paul Sartre enquanto uma possibilidade metodológica para o ensino de filosofia: um convite para estimular o desejo de filosofar*, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Leon Lopes, apresentada à banca examinadora designada pelo Colegiado Local do Programa de Pós-Graduação em Rede Mestrado Profissional em Filosofia PROF-FILO, núcleo UFCG, em 31 de Março de 2023.

Os membros da Banca Examinadora consideraram a candidata

APROVADA 

Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
(Prof. Dr. Ricardo Leon Lopes – Universidade Federal de Campina Grande)  
Orientador

  
\_\_\_\_\_  
(Prof. Dr. Antônio Gomes – Universidade Federal de Campina Grande)  
Examinador Interno

  
\_\_\_\_\_  
(Profa. Dra. Sônia Maria Lira Ferreira – Universidade Federal de Campina Grande – CDSA)  
Examinadora Externa

## RESUMO

O presente trabalho de dissertação visa à construção de uma prática propositiva voltada ao ensino de Filosofia no Ensino Médio. A sua realização é provocada mediante a realidade de desinteresse que incide no cotidiano da sala de aula em relação aos conhecimentos filosóficos. Perante esse cenário, a filosofia e o teatro sartriano são utilizados como recurso metodológico na busca de alcançar o filosofar. A obra, *As Moscas*, é tomada como a mediadora dessa relação filosofia-teatro, sendo possível a partir dela abordar os seguintes recortes conceituais: a liberdade, o engajamento e a responsabilidade. Partindo desse tripé conceitual, essa proposta de ensino convida o discente a pensar em temas/problemas que dizem respeito à própria existência humana. Sendo este um trabalho teórico-prático, se constitui em um segundo momento a sequência didático-filosófica a ser desenvolvida por meio do laboratório filosófico-teatral, no qual a sala de aula se torna um espaço de estudo, de leitura e de interpretação dramática, um percurso que tem como finalidade refazer a significação da disciplina para os discentes, além de fomentar o filosofar. Quanto ao tipo de pesquisa, se configura como uma pesquisa-ação, sendo de cunho intervencionista, em que os próprios participantes, serão os agentes da transformação do problema a ser enfrentado. A análise de dados escolhida foi a Análise Textual Discursiva, que se pautava no método fenomenológico para depreender uma compreensão acerca do fenômeno investigado, o filosofar em sala de aula.

Palavras-chave: Ensino de Filosofia, existencialismo, teatro, filosofar.

## RÉSUMÉ

Le présent travail de thèse vise à la construction d'une pratique de proposition centrée sur l'enseignement de la philosophie au lycée. Sa mise en œuvre est provoquée à partir de la réalité du manque d'intérêt qui affecte la vie quotidienne de la salle de classe en ce qui concerne les connaissances philosophiques. Face à ce scénario, la philosophie et le théâtre sartrien sont utilisés comme ressource méthodologique dans sa quête pour atteindre ce philosophe. L'œuvre *Les mouches* est considérée comme le médiateur de cette relation philosophie-théâtre, car elle permet d'y aborder les découpes conceptuelles suivantes: la liberté, l'engagement et la responsabilité. Sur la base de ce trépied conceptuel, cette proposition d'enseignement invite l'étudiant à réfléchir à des questions/problèmes qui concernent l'existence humaine elle-même. S'agissant d'un travail théorico-pratique, il constitue dans un second temps la séquence didactique-philosophique à développer à partir du laboratoire philosophico-théâtral, dans lequel la salle de classe devient un espace d'étude, de lecture et d'interprétation dramatique, un parcours qui vise à refaire le sens de la discipline pour les élèves, en plus de favoriser le philosophe. Quant au type de recherche, il est configuré comme une recherche-action, de nature interventionniste, dans laquelle les participants eux-mêmes seront les agents de transformation du problème à affronter. L'analyse des données choisie est l'Analyse Textuelle du Discours, qui est basée sur la méthode phénoménologique pour déduire une compréhension du phénomène étudié, le philosophe en classe.

Mots-clés: Enseignement de la philosophie, existentialisme, théâtre, philosophe.

## **DEDICATÓRIA**

A Sebastião Maurício, (*in memoriam*), que chegou como um presente em minha vida através da Filosofia. Dedico, partilho com você a realização desse sonho, que desejamos juntos.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus alunos, que atravessaram e atravessam a minha construção como docente e contribuem para o que tenho me tornado. Em especial a turma do 2º ano D, por terem aceitado o convite de mergulhar na proposta lançada, a de filosofar através do teatro.

Ao meu orientador, Dr. Ricardo Leon Lopes, por partilhar da feitura deste trabalho: com as leituras minuciosas, com incentivo ao meu trabalho como estudiosa da filosofia sartriana, mas também pelos conselhos serenos diante de meu espírito inquieto.

À professora, Dra. Sônia Maria Lira Ferreira, pelas imprescindíveis contribuições ao meu trabalho e pelo amparo ao meu desenvolvimento enquanto pesquisadora de Filosofia voltada ao chão da escola.

Ao professor, Dr. Walter Matis Lima, pela sua generosidade todas as vezes que o procurei na ânsia de aprender sobre o pensamento filosófico sartriano. Assim, como ao Prof. Dr. Oscar Lira pelos seus apontamentos na banca de qualificação e o Prof. Dr. Antônio Gomes, pelo olhar generoso acerca da minha pesquisa e pelas provocações a outros desdobramentos.

À minha mãe, pelo exemplo e força de apostar na vida e nos sonhos, por mais difícil que esteja sendo a travessia. Por extensão ao meu pai pelos conselhos dados e aos meus irmãos, dentre eles Nabila e Namíbia, minha rede de apoio incondicional.

À minha companheira, Larissa Nóbrega, por ter sido meu amparo cotidiano nesses últimos anos atravessados pela pandemia e tantas outras dores, mas juntas conseguimos continuar o caminhar.

Por extensão também direciono minha fala à Sineide Nóbrega e Clarisse Nóbrega pelos momentos de alegria e acolhimento sempre quando necessários.

À minha amiga Hilda F. Albuquerque que sempre me incentivou a continuidade da minha formação. Agradeço pelas orações e pelo constante entusiasmo, apostando na conclusão desse processo.

À minha turma do PROF-FILO\UFCG, Danilma, Suellen, Genildo, Beneilto e Jorge pela parceira tecida no percurso da formação. Pelos encontros regados a poesia, leveza e filosofias.

Aos professores do Mestrado PROF-FILO\UFCG por cada um ao seu modo ter lapidado a pesquisadora que emerge. Minha gratidão a todos.

À rede de Pós-Graduação PROF-FILO por se fazer ponte entre a academia e a escola, promovendo a continuidade da formação daqueles que sustentam com desejo o ensino da Filosofia.

À CAPES, pelo fomento à pesquisa e pela possibilidade de ter feito a Pós-Graduação amparada financeiramente.

*“Por que se chamavam homens,  
Também se chamavam sonhos  
E sonhos não envelhecem”*  
Milton Nascimento

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	12
1. APRESENTANDO JEAN-PAUL SARTRE: O FILÓSOFO DA LIBERDADE E DO ENGAJAMENTO .....	22
1.1 O filósofo na Segunda Guerra .....	23
1.2 O engajamento político.....	27
1.3 O fim de um projeto existencial .....	30
2. O TEATRO ENGAJADO SARTRIANO .....	32
2.1 O teatro sartriano: o homem em situação .....	33
2.2 O teatro de situações e a sua relação com o teatro brasileiro .....	55
3. A FILOSOFIA SARTRIANA ESTUDADA EM SALA DE AULA, À LUZ DO TEATRO DE SITUAÇÕES.....	69
3.1 <i>As moscas</i> e a sua ligação com a tragédia grega.....	77
3.2 A tragédia <i>Oresteia</i> de Ésquilo.....	82
3.3 O Orestes sartriano .....	89
3.3.1 Primeiro ato - Uma crítica à resignação direcionada aos franceses .....	89
3.3.2 Segundo ato - Engajamento e responsabilidade na conduta humana .....	102
3.3.3 Terceiro ato - A liberdade humana .....	119
4. APRESENTAÇÃO DA PROPOSITURA PRÁTICA: OS PASSOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA .....	130
4.1 Os participantes da pesquisa.....	131
4.2 Etapas da pesquisa.....	132
4.2.1 Primeira etapa – Apresentação da Pesquisa – 1H\A 14.04.22.....	134
4.2.2 Segunda etapa – Estudos sobre o Existencialismo Sartriano – 2H\A 19\26.04.22	134
4.2.3 Terceira etapa – Contextualização histórica de Sartre – 1H\A 03.05.22.....	138

4.2.4 Quarta etapa – Leitura Filosófica da peça teatral 6H\A .....	141
4.3 Coleta de dados.....	156
4.4 Método Fenomenológico.....	157
4.5 As etapas da Análise Textual Discursiva – ATD .....	159
5. A MÁSCARA DA FILOSOFIA NO TEATRO: descobertas e reinvenções .....	167
5.1 O aprender filosofia através do jogo cênico do teatro de situações.....	167
5.2 A liberdade como trampolim para o filosofar .....	170
5.3 O momento da escolha como ato principal na vida.....	175
5.4 A faísca que não acendeu .....	179
5.5 Acertos e intervenções práticas para a melhoria do laboratório filosófico-teatral .....	182
5.6 A ressignificação da Filosofia .....	185
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	191
REFERÊNCIAS .....	194
APÊNDICE A - MATERIAL ELABORADO E ENTREGUE AOS DISCENTES.....	199
APÊNDICE B - REGISTROS FOTOGRÁFICOS.....	207

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O ensino de Filosofia, no que concerne à educação básica, tem se deparado com a difícil tarefa de transmutar um desinteresse que se apresenta em sala de aula para um ato participativo pelos temas filosóficos. Esse é um problema verificado conforme a experiência da pesquisadora, embora seja também uma fala compartilhada por seus pares, os professores do ensino médio. O desinteresse que recai nos temas filosóficos atinge diretamente a práxis docente, tornando-a por vezes, inviabilizada e ineficaz perante a atuação de inquietar no alunado o desejo do ato de filosofar.

Dada a sua relevância, é pertinente nos determos ao conceito do filosofar. Nessa tentativa, nos voltaremos à definição apresentada no dicionário de língua portuguesa, no qual se pontua: “Filosofar: [Lat. *\*philosophare*] v.int. 1. Raciocinar sobre assuntos filosóficos. 2. Raciocinar tirando induções. 3. meditar. 4. Argumentar, discutir com sutileza.” (FERREIRA, 2010, p. 350), evidenciando a partir dessa significação que o filosofar é um ato, uma atividade que se realiza pela via do pensar. Todavia, tal definição aparenta ser insuficiente, posto que não consegue nos dizer o que move esse ato, sendo esse um ponto de pertinência na medida em que é preciso compreendê-lo, visando a saber se é possível ou não suscitá-lo nos (nas) discentes. Em busca dessa compreensão, recorreremos ao que nos disse Lyotard, quando se dispôs a investigar a pergunta: Por que filosofar?

Diante dessa interrogação tão peculiar para aqueles e aquelas que andam nos caminhos da Filosofia, a compreensão apresentada pelo filósofo é a de que filosofamos porque desejamos, e esse não é um desejo que se destina a um problema, a um tema específico, ao contrário, é algo que se espraia a todos os assuntos. Dito de um outro modo, o movente do filosofar não é o desejo de saber, mas simplesmente o desejo na medida em que este: “[...] é o movimento de algo que vai no rumo daquilo que falta a si mesmo.” (LYOTARD, 2013, p. 25). E se assim o é, pois o que essa fala demonstra é que somos sujeitos desejantes, porque somos sujeitos de incompletude, nos movendo mediante e para aquilo que falta. Dessa forma, o desejar do processo do filosofar sendo uma busca do que falta se volta para o conhecimento do que ainda não se tem, sendo algo tão intrínseco e subjetivo que não pode ser sentido a não ser por aquele mesmo que se coloca a desejar.

Esboçando algo mais sobre essa questão, pensamos que é possível somar esse entendimento do filosofar como desejo daquilo que falta a uma outra compreensão recorrente, a que diz estar a filosofia não simplesmente em busca de respostas, visando cessar as dúvidas,

mas sim na ânsia de elaborar as perguntas, pondo-se em questão diretamente com aquilo que ainda não sabe. Em razão disso, se intenciona dizer que se o movimento do filosofar fosse tão somente o desejo de saber, especificamente, estaríamos já satisfeitos com as tantas respostas dadas aos temas-problemas investigados por aqueles e aquelas que constituem a História da Filosofia, mas não é isso que acontece, já que as questões de outrora<sup>1</sup> continuam sendo revisitadas, pensadas, evidenciando que filosofamos de fato, mediante um desejo que, como bem coloca Lyotard, se inflete, se reflete, se alimenta do seu próprio movimento de busca, movimento esse sustentado pelo sujeito, que incorre a si para a construção de um pensar. Sobre isso, Lyotard afirma:

Dessa forma, a resposta para ‘por que filosofar?’ está na pergunta que é inelutável: ‘Por que desejar?’. O desejo que é a filosofia não é menos incoercível que qualquer outro desejo, mas ele se desdobra e se interroga em seu próprio movimento. Aliás, é a partir da realidade que a filosofia lança suas perguntas rumo às coisas. Parece-me que a imanência do filosofar ao desejar surge desde a origem da palavra, se prestarmos atenção à raiz do termo *sophia*: a raiz *soph-* é a mesma que a raiz do latim *sap-*, *sapere*, e do português ‘saber’ e ‘saborear’. O *sophon* é aquele que sabe saborear. Ora, saborear supõe tanto a degustação da coisa quanto o distanciamento dela; deixamo-nos penetrar pela coisa, mesclamo-nos a ela e, ao mesmo tempo, a mantemos à distância, para poder dizê-la, julgá-la. Olhamos para ela nesse fora do dentro que é a boca (que também é o lugar da fala). Filosofar é obedecer plenamente ao movimento do desejo, estar compreendido nele e, ao mesmo tempo, tentar entendê-lo sem sair de seu curso. (LYOTARD, 2013, p. 42).

Mediante a citação exposta, compreende-se que por sermos não somente sujeitos pensantes, mas seguramente, por sermos sujeitos desejantes é que nos movemos em direção ao filosofar, na ânsia de edificar uma concretude acerca de si mesmos; ou quando realizamos um pensar um tanto distanciado, mas situado, implicado, visando a constituir uma compreensão acerca do mundo; em ambos os casos aquele que se põe a filosofar está atendendo a um desejo. Em suma, através do pensamento de Lyotard, o que se propõe apontar é que o filosofar é uma tentativa de inteirar a falta constituinte que é própria do sujeito que deseja.

Nessa perspectiva, feitas tais colocações acerca do filosofar, torna-se mais necessário tecer alguma apreensão quanto ao fenômeno já mencionado e que se apresenta em sala de aula: a apatia pelos conhecimentos filosóficos e, por extensão, pelo próprio filosofar. A princípio, é possível cogitar que essa posição de desinteresse dos discentes se efetiva por haver

---

<sup>1</sup> Continuamos questionando: De onde veio o mundo?; O que é felicidade?; Teria a existência humana algum sentido?; O que é o mal?. Essas são questões que já foram objetos de investigação de outros filósofos (as), mas que continuam a serem atualizadas, incidindo no desejo de filosofar de tantos outros sujeitos ainda hoje em dia.

aqueles e aquelas que simplesmente não se fazem suscitados pelo desejo, o que resulta na sua negativa para o filosofar. Mas se atentando ao modo como o alunado tem se posicionado diante desse ensino em sala, constatamos que tem sido muito frequente a atitude de afirmar um não-saber antecipado perante as provocações da Filosofia, uma resistência em não querer se colocar no movimento do pensar. É quase detestável para alguns se depararem com o modo de atuação desse ensino como sendo aquele que, concomitantemente a sua transmissão, também pretende realizar o seu próprio exercício, ou seja, a experimentação do pensar, a partir do próprio discente. Compreendemos que esse é um modo de laboração que causa um confronto, pois não pretende deixar o alunado num modo de atuação passiva, de receptáculo do arcabouço teórico-filosófico. Ao contrário, o ensino em questão requisita uma atualização dos conhecimentos filosóficos, a problematização dos temas e as teorias estudadas em sala de aula. Por exemplo, quando falamos de Sócrates e de sua busca incessante de fazer com que o homem procure se conhecer e, por extensão, quando expomos aos alunos a sua decisão de não deixar de fazer filosofia, mesmo diante da sentença de pena de morte, estamos mediante a exposição do pensamento e da vida de Sócrates, requisitando que o próprio aluno pense o porquê de o filósofo defender que uma vida relegada ao não pensar não é digna de ser vivida. Sendo assim, postulamos que isso possui uma relevância também no nosso hoje, na medida em que ele exemplifica, de forma atemporal, a busca da autonomia do pensar. Desse modo, esse exercício voltado ao filosofar é algo intransferível por parte do aluno, mas é perceptível que este ainda se faz resistente ou deficitário quando é convocado a assumir uma parcela mais ativa na construção do seu conhecimento. Esse problema é apontado até mesmo nos documentos oficiais do Estado da Paraíba:

A obrigatoriedade da inclusão de Filosofia no Ensino Médio em 2008 criou um enorme desafio para os professores na trajetória escolar brasileira, visto que grande parte dos estudantes têm pouca familiaridade durante sua formação escolar, com questões teóricas (problemas e conceitos) e questões práticas de nossa existência (arte, ética e política), que são dois dos principais focos do campo de atuação da Filosofia. (PARAIBA, 2022, p. 416).

Não é demais afirmar que passados mais de dez anos do retorno da Filosofia, esse desafio continua a ser enfrentado. Aliás, esse quadro de dificuldade foi acentuado durante a pandemia do COVID-19, pois no que se refere à esfera educacional tivemos um período de lacunas no qual a educação, especificamente a nível estadual, se sustentou por dois anos através do ensino remoto. Sabemos que diante da situação sanitária em que o mundo estava

submerso, era necessário e, portanto, inevitável a suspensão das aulas presenciais. Mas o ensino remoto, ainda que tenha sido uma saída, deixou marcas de atraso no desenvolvimento e na aprendizagem dos (das) estudantes, além de esse ensino não ter estado ao alcance de todos os estudantes<sup>2</sup>. Para compor esse cenário, não podemos esquecer da aprovação massificada realizada por parte do Estado, para todos os alunos (inclusive os que não estudaram durante o ano letivo), ao realizarem tão somente uma avaliação diagnóstica, apenas como um requisito burocrático, para constar como justificativa do avanço de uma série a outra. Nesse ano de retorno ao ensino presencial, estamos nos deparando com o impacto da defasagem, seja dos alunos que chegam na 1ª série, seja dos que já cursavam o Ensino Médio. Em sala, temos uma realidade alarmante de discentes que não possuem o domínio da leitura e da escrita, conseqüentemente, enfrentando dificuldades para interpretar os textos. Não menos preocupante é o fato de não conseguirem elaborar por vezes um argumento, na medida em que não conseguem fazer uma implicação dos assuntos estudados como um ponto de partida para a sua reflexão, mantendo-se em um estado de alienação<sup>3</sup> perante aquilo que se estuda, causando um esvaziamento no sentido de por que estudar Filosofia.

Assim, diante desse retorno, e com ele as acentuadas dificuldades, somado ao problema que já emergia no seio da sala de aula, pensamos que é preciso atuar pelo ensino da Filosofia<sup>4</sup>, pela via de uma primazia: a sua relevância. É com urgência que devemos lançar e problematizar em sala uma pergunta feita outrora por Chauí, na qual se interpela: Para que filosofia? Compreendemos que, se há um abismo entre o ensino e aqueles a quem ele se destina, é necessário refazer tal questão na tentativa de construir com os nossos jovens um caminho que se ancora no esclarecimento da importância da Filosofia. Perante a referida questão, assentimos com a filósofa brasileira, ao apontar que a relevância e a utilidade da Filosofia estão inscritas no campo da liberdade, da criação, da construção singular de cada sujeito, fazendo-se, por isso mesmo, indispensável na trajetória estudantil. Como nos disse Chauí:

---

2 No ano de 2020, a pesquisadora fez um levantamento a partir das suas listas de presenças das atividades via Classroom, sendo possível apontar que apenas pouco mais de 30% dos alunos matriculados mantiveram a sua continuidade nos estudos. O percentual se tornou maior em 2021, mas não mais do que 60% de presença.

3 O sentido da palavra em questão deve ser compreendido como o ato de estar alheio àquilo que lhe sucede, que o circunda.

4 No que se refere à estruturação do currículo escolar, no recorte da Paraíba, hoje, a situação se apresenta como confortável, tendo em vista que a Filosofia continua tendo a sua presença garantida no ensino médio. Sendo assim, a atuação referida precisa de fato acontecer no espaço da sala de aula, com os próprios discentes.

Se abandonar a ingenuidade e os preconceitos do senso comum for útil; se não se deixar guiar pela submissão às ideias dominantes e aos poderes estabelecidos for útil; se buscar compreender a significação do mundo, da cultura, da história for útil; se conhecer o sentido das criações humanas nas artes, nas ciências e na política for útil; se dar a cada um de nós e à nossa sociedade os meios para serem conscientes de si e de suas ações numa prática que deseja a liberdade e a felicidade para todos for útil, então podemos dizer que a Filosofia é o mais útil de todos os saberes de que os seres humanos são capazes. (2005, p. 24).

E para que não se pressuponha que as contribuições apontadas na fala de Chauí são uma compreensão entusiasmada por parte daqueles que enveredaram na busca e na difusão da Filosofia, é pertinente dizer que elas são devidamente reconhecidas e mencionadas no documento da Base Nacional Comum Curricular, a BNCC. Dentre as seis competências que abrangem a Área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, de forma mais diretiva, as competências 5 (cinco) e 6 (seis) se endereçam ao ensino filosófico, quando apregoam:

#### COMPETÊNCIA ESPECÍFICA 5

Identificar e combater as diversas formas de injustiça, preconceito e violência, adotando princípios éticos, democráticos, inclusivos e solidários, e respeitando os Direitos Humanos.

O exercício de reflexão, que preside a construção do pensamento filosófico, permite aos jovens compreender os fundamentos da ética em diferentes culturas, estimulando o respeito às diferenças (linguísticas, culturais, religiosas, étnico-raciais etc.), à cidadania e aos Direitos Humanos. Ao realizar esse exercício na abordagem de circunstâncias da vida cotidiana, os estudantes podem desnaturalizar condutas, relativizar costumes e perceber a desigualdade, o preconceito e a discriminação presentes em atitudes, gestos e silenciamentos, avaliando as ambiguidades e contradições presentes em políticas públicas tanto de âmbito nacional como internacional.

#### COMPETÊNCIA ESPECÍFICA 6

Participar do debate público de forma crítica, respeitando diferentes posições e fazendo escolhas alinhadas ao exercício da cidadania e ao seu projeto de vida, com liberdade, autonomia, consciência crítica e responsabilidade.

A construção da cidadania é um exercício contínuo, dinâmico e que demanda a participação de todos para assegurar seus direitos e fazer cumprir deveres pactuados por princípios constitucionais e de respeito aos direitos humanos. Assim, para que os estudantes compreendam a importância de sua participação e sejam estimulados a atuar como cidadãos responsáveis e críticos, essa competência específica propõe que percebam o papel da política na vida pública, discutam a natureza e as funções do Estado e o papel de diferentes sujeitos e organismos no funcionamento social, e analisem experiências políticas à luz de conceitos políticos básicos. (BRASIL, 2018, p. 577-578).

Assim, diante de tantas competências possíveis destinadas a esse ensino, pensamos que um primeiro passo na atuação de combater o desinteresse é buscar fazer a ressignificação do lugar da Filosofia dentro do cabedal de conhecimentos a serem estudados pelos discentes, evocando as suas contribuições, falando-lhes do fomento à capacidade de análise e da

interpretação dos problemas que acometem o mundo, e abordando sobre o desenvolvimento da argumentação mediante a apreensão dos textos filosóficos. Além disso, há o alcance da autonomia intelectual, a abertura para a alteridade na medida em que a história da filosofia, sendo a história do pensamento humano no decorrer dos séculos, nos possibilita uma relação com diversas compreensões de mundo diferente da nossa.

O segundo ponto considerável e que se faz notar também mediante a citação anteriormente feita, voltando mais uma vez à fala de Chauí, é que a utilidade da Filosofia não é algo possível de ser alcançada mediante a passividade. É necessário que o (a) estudante decida se afastar das submissões, decida construir uma nova compreensão acerca do mundo, decida buscar conhecer mais a si mesmo quando passar a interrogar os seus valores, as suas ideias, as suas ações. Essa compreensão nos faz retornar ao ponto nodal da propositura deste trabalho, que aponta para o ato de filosofar, compreendido como uma decisão (um ato) e um desejo singular daquele. Sobre isso, Cerletti dirá: “[...] o essencial da filosofia é constitutivamente, inensinável, porque há algo do outro que é irreduzível: seu olhar pessoal de apropriação do mundo, seu desejo, enfim, sua subjetividade.” (CERLETTI, 2009, p. 38). A pertinência dessa assertiva não é dizer que a Filosofia a ser levada à escola é inensinável, o que invalidaria qualquer tentativa de melhorias voltadas a esse ensino, mas sim que o filosofar como um ato desejante é algo que está no âmbito do outro, e este ato não se ensina, mas se intenta instigar, despertar, inquietar.

Por tal razão, insistimos que se compreendemos o filosofar como um desejo, uma escolha que em última instância escapa a nossa atuação docente, algo apregoado também pelo próprio Lyotard, pois no seu entender “[...] Estando sozinho ou com muitos, somos autodidatas, no sentido que é preciso filosofar para aprender a filosofar.” (LYOTARD *apud* SALVIA, 2018, p. 6), nos resta como tentativa o empenho para alcançar o (a) discente por meio de um pensamento filosófico que, de forma fundamental, o (a) coloque como uma peça basilar da sua reflexão. E desta feita, nomeamos que a filosofia, elegida nesse empreendimento de retirá-los da posição de desinteresse pelos conhecimentos filosóficos, será, portanto, a filosofia existencialista sartriana, dado que ela possibilita exatamente o movimento pretendido: o de convocar cada aluno (a) a se ocupar e se voltar para a sua própria situação de ser no mundo, com os seus dilemas, com as possibilidades que o mundo lhes apresenta, com a necessidade de pensar sobre o seu agir. Em suma, buscaremos fortalecer o

---

5 Essas contribuições foram apontadas primeiramente no documento da Lei de Diretrizes e Bases, a LDB.

caminho do estudante pela via filosófica, ofertando a ele algo que incida na sua existência, tendo em vista a sua implicação no tema-problema a ser investigado, debatido e pensado, assim nos parecendo possível o aceite desse convite ao filosofar.

Por esses motivos apresentados é que o problema a ser investigado nesta dissertação de filosofia, reconhecido e levantado através da experiência da prática docente da investigadora, será o seguinte: como o teatro de situações de Jean-Paul Sartre pode contribuir enquanto um recurso metodológico para um ensino filosófico que fomente o desejo do filosofar?

Por conseguinte, depois de mencionado o cenário do ensino de Filosofia no recorte da experiência da pesquisadora, assim como apontados os desafios e a problemática da presente dissertação, serão expostos a seguir quais são os objetivos a serem alcançados a partir da presente proposta filosófica voltada ao ensino de Filosofia e um esboço da estruturação deste trabalho:

#### Objetivo Geral

- Desenvolver uma sequência didático-filosófica fundamentada no teatro de situações de Jean-Paul Sartre para que o ensino de Filosofia atue como um estímulo para a apreensão de conhecimentos e de habilidades filosóficas. Com isso, possibilitar o desenvolvimento do (da) discente como sujeito desejante do saber filosófico, construtor de si mesmo e de uma cidadania que vise à compreensão da realidade social em que está inserido.

#### Objetivos Específicos

- Apresentar os recortes teóricos de liberdade, engajamento e responsabilidade na filosofia sartriana, sendo estes os pontos-chave escolhidos para serem discutidos e trabalhados nessa dissertação;
- Utilizar a peça teatral sartriana *As Moscas* para extrair os temas que contribuam com o sentido existencial e social em que estão inseridos os alunos, promovendo-os como agentes ativos na construção do saber filosófico;
- Possibilitar aos alunos a sua imersão nas situações comuns exemplificadas na peça teatral sartriana, partindo da suposição de ser possível, através deste movimento, retirá-los da posição de apatia diante do ensino da Filosofia;
- Descrever os fenômenos referentes à aproximação e ao envolvimento dos estudantes em relação aos temas trabalhados nas peças teatrais sartrianas, intentando o filosofar

enquanto recurso didático e metodológico eficiente para o ensino de filosofia em sala de aula.

A presente dissertação, por ser um trabalho de natureza teórico-prática, tem como estrutura duas partes. A primeira parte do trabalho versa sobre a fundamentação teórica, sendo ela construída segundo um aporte bibliográfico das obras de Sartre e de outros autores que também se dedicaram ao seu pensamento filosófico. A escolha por esse filósofo se deu primeiramente por se observar, no decorrer da experiência docente, haver uma maior participação e interesse dos alunos pelos temas e discussões feitas pela filosofia existencialista, comparados ao estudo de outros filósofos. Somado a esse fator, a proposta feita acredita na contribuição do ensino de Filosofia no ensino médio, possível a partir do entrelaçamento da sua filosofia com o uso do teatro. Nesse sentido, durante a construção da dissertação, os recortes conceituais da filosofia sartriana foram articulados com as finalidades propostas ao Ensino Médio tanto pela Lei de Diretrizes e Bases, a LDB, quanto pela já mencionada BNCC, sendo esses documentos nacionais relevantes para o desenvolvimento desse trabalho, tendo em vista que ele é uma proposição prática a se realizar no chão na escola, com finalidades a serem alcançadas.

As principais fontes bibliográficas quanto às obras de Sartre são: *O Ser e o Nada* (2015), *O existencialismo é um humanismo* (2010), *Un théâtre de Situations* (1992) e sua peça teatral, *As Moscas* (2005). A escolha por essas obras se justifica por elas nos oferecerem o arcabouço para a construção e consolidação do nosso desenvolvimento acerca do pensamento sartriano, bem como os recortes teóricos a serem estudados: liberdade, engajamento e responsabilidade. Para a discussão destes três pontos, certamente *O Ser e o Nada* (2015) é uma obra fundante e indispensável para o formato do trabalho, sendo ele também teórico-filosófico. Relevância que se estende à segunda obra, *O existencialismo é um humanismo* (2010), pois nela encontramos de forma compilada os pontos a serem estudados numa linguagem mais acessível e compreensível, até mesmo para ser utilizada com os (as) discentes. Como mencionado, a obra *As Moscas* (2005) irá intermediar a apreensão dos conhecimentos filosóficos sartrianos, ao mesmo tempo que se faz um instrumento, que possibilitará o ensejo ao exercício do filosofar. Há um lastro de outros autores e estudiosos que vem se somar a essa busca de consolidar uma proposta didático-filosófica, a exemplo de Lyotard (2013); Alejandro Cerletti (2009); Celso Favaretto (1993) Walter Kohan (2009) por nos inquietar a pensar sobre o ensino da Filosofia levado a sala de aula; Walter Matias Lima (2004), por fazer uma interlocução da filosofia

sartriana com a educação; além de Francis Jeanson (1965), na compreensão do teatro sartriano. Junto àqueles, há também Franklin Leopoldo e Silva (2019); Thana Mara de Souza (2019) e G. Bornheim (2011); como autores de grande relevância na compreensão da filosofia sartriana, dentre outros.

Sobre os capítulos desta dissertação, o primeiro versa sobre uma apresentação da vida de Jean-Paul Sartre, demonstrando como a vida do filósofo se coaduna com a sua defesa de uma filosofia da liberdade e do engajamento. Nesse sentido, pensamos ser pertinente iniciar o trabalho relatando passagens marcantes da sua trajetória pessoal, que certamente foram decisivas para a sua construção enquanto filósofo, como intelectual engajado, como figura pública.

O segundo capítulo se destina à discussão dos aspectos que caracterizam o teatro sartriano, sendo este definido como um teatro de situação. Ademais, será abordada a influência histórica e de pessoas que Sartre tivera na constituição desse novo estilo; qual o papel do teatro e como ele trabalha com as questões existenciais, tornando o seu teatro, apto para ser um instrumento de reflexão voltado ao agir humano. Na segunda parte desse mesmo capítulo, foi realizada ainda uma interlocução do teatro brasileiro com o teatro de situações, demonstrando como o teatro sartriano se fez presente nos palcos brasileiros, dada a sua relevância não apenas no âmbito cultural e artístico, mas também no engajamento como exemplo.

No terceiro capítulo, serão discutidos o conceito de liberdade, assim como os aspectos de engajamento e responsabilidade na obra sartriana. Entretanto, antes de nos dedicarmos *As Moscas* (2005), uma releitura de uma tragédia grega, se faz pertinente fazer um retorno à tragédia grega *Coéforas* de Ésquilo, para que sejam evidenciadas as diferenciações entre as peças, movimento que permitirá ressaltar para os (as) discentes como Sartre, na sua reescrita, consegue fazer dessa peça uma provocação, uma mensagem de convocação à liberdade ao povo francês, de forma atemporal, a todo espectador\leitor que com ela se deparar. Posteriormente a esse retorno, nos debruçaremos sobre o texto da peça sartriana, partindo da fala dos personagens, tecendo interlocuções destas passagens com a teoria sartriana. Esse certamente é o capítulo mais denso, o cerne desta dissertação, pois ele é de fato a construção intelectual da proposta de se utilizar do teatro de Sartre, imbuído de sua filosofia, como uma possibilidade metodológica voltada ao ensino de Filosofia.

A outra parte desta dissertação diz respeito à proposta metodológica e ao desenvolvimento da pesquisa em sala de aula, não podendo afirmá-la como inteiramente prática, mas teórico-prática, uma vez que tem como ponto de partida o pensamento filosófico

sartriano. O lócus de experimentação dessa proposta de ensino será a Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Tereza Alves de Moura, que se situa no município de Queimadas-PB. Quanto ao método escolhido para a vivência da pesquisa, trata-se da *pesquisa-ação*. A escolha pela pesquisa-ação se justifica por ser essa uma pesquisa de cunho intervencionista, pois visa atuar a fim de sanar um problema, em nosso caso, no contexto escolar, onde lidamos com o desinteresse por parte do alunado pelo filosofar. Assim, a professora\pesquisadora e os participantes da pesquisa, discentes do ensino médio, realizaram um trabalho conjunto, se utilizando do teatro para alcançar a transformação dessa realidade.

Dessa maneira, o produto resultante dessa dissertação versa sobre a constituição de um laboratório filosófico-teatral, desenvolvido a partir de onze encontros, estruturados em cinco etapas. Essa sequência se inicia com a apresentação da pesquisa, afinal, é preciso que os participantes estejam cientes do problema e de como será feito o trabalho com a finalidade de sua resolução. No segundo encontro, inicia-se a fase teórica, isto é, de estudo acerca do que é a liberdade, o engajamento e a responsabilidade na filosofia sartriana, explicando-os para os (as) discentes, a fim de que, a partir desse amparo inicial, possam, nos passos seguintes, realizar uma interlocução dessa filosofia com o texto da peça. O terceiro passo é ainda uma preparação que visa a possibilitar de fato o mergulho na obra teatral escolhida e diz respeito ao momento histórico em que a peça foi escrita, pois para o próprio Sartre a compreensão desta só se faz possível frente à sua historicidade.

Posto isso, o quarto passo se destina ao trabalho com a peça teatral escolhida, *As Moscas* (2005). O trabalho é de imersão dos (das) estudantes na peça, mediante a leitura e discussão das passagens e, na medida em que estas ocorreram, se fez necessário resgatar em parte todo o trabalho feito nos passos anteriores, tendo a professora a tarefa de instigá-los, inquietá-los para que eles pudessem fazer as suas reflexões a partir das escolhas dos personagens. Para concluir a sequência didático-filosófica, a última etapa diz respeito à avaliação dos resultados em grupo, de todos os passos da intervenção, para constatar se houve de fato a transformação do problema motivador da pesquisa. A análise de dados será colhida por meio de um questionário e terá como método a Análise Textual Discursiva, a ATD, que tem viés fenomenológico, se ocupando, portanto, em alcançar uma compreensão do fenômeno possível, o filosofar, durante o processo de vivência do laboratório. Feita a exposição no que se refere à estrutura da presente dissertação, passamos a seguir ao desenvolvimento dos capítulos.

## 1. APRESENTANDO JEAN-PAUL SARTRE: O FILÓSOFO DA LIBERDADE E DO ENGAJAMENTO

Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi um eminente filósofo francês do século XX, um dos mais conhecidos da corrente existencialista, ao lado da filósofa Simone de Beauvoir, sua companheira de vida, como também Albert Camus, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel, Karl Jaspers, entre outros, sendo ele um representante do existencialismo ateu. Diverso no seu fazer no mundo, Sartre foi filósofo, escritor, professor, dramaturgo, ensaísta, roteirista de cinema; viveu produzindo mais do que teorias filosóficas; deixou o legado de engajamento expresso em sua filosofia, sua literatura, seu teatro, na sua postura no mundo como intelectual, nas suas múltiplas formas de existir e de se fazer. Sobre o início da trajetória de Sartre, Walter Lima (2009, p. 15) afirma:

[...] estudou na Escola Normal Superior de Paris, onde teve como amigos, entre outros, Paul Nizan, Raymond Aron, Georges Canguilhem, Jean Hyppolite, Maurice Merleau-Ponty; aí se formou em filosofia em 1929; foi professor entre 1931-1933, no Liceu de Le Havre; em 1933-1934 esteve em Berlim, como bolsista do instituto Francês, onde estudou fenomenologia.

Estudar filosofia se fez uma escolha para Sartre quando ele compreendeu que através dela “[...] apreenderia o mundo inteiro, sobre o qual deveria falar em literatura.” (BEAUVOIR, 2015, p. 156). Desde cedo, a relação filósofo-escritor, ou diga-se escritor-filósofo, foi construída, tendo um papel importante na forma de construção de toda sua obra, na sua atuação como intelectual engajado, ficando evidente nas suas próprias palavras: “[...] Sim, um escritor tinha que ser um filósofo. A partir do momento em que soube o que era filosofia, parecia-me normal exigir isso de um escritor.” (Ibidem, p. 157). Era uma parceria profícua, um saber que, segundo ele mesmo, lhe permitiria conhecer todas as ciências, a totalidade de saberes, o que seria expresso numa forma de comunicação que possibilitaria aos outros o desvelamento do mundo. Quanto às influências que ele tivera dentro da própria filosofia, são diversas: inicialmente gostava de estudar Bergson quando cursava na *École Normale Supérieure*; depois, quando já especialista em filosofia, teve como influência Kierkegaard, Heidegger, mas também Hegel, Marx, Husserl, sendo estes apenas uma parte do alicerce do conhecimento filosófico de Sartre.

## 1.1 O filósofo na Segunda Guerra

Ao realizar uma passagem pela vida do filósofo, não se pode deixar de mencionar e relembrar que ele vivenciou a Segunda Guerra Mundial e que, certamente, por essa razão, há um Sartre antes e outro depois da guerra. Atravessado por esse momento, primeiro ele serviu como meteorologista a França, em 1939, mas também se tornou prisioneiro de guerra em 21 de Julho de 1940, por um período de um ano em Trier, no campo Stalag 12D. Surpreendentemente, esse foi um período de ebulição filosófica, de produção intelectual, pois no entremeio da guerra Sartre iniciava seus pensamentos filosóficos, direcionando-os ao que viria a ser posteriormente seu tratado de ontologia-fenomenológica *O Ser e o Nada* (2015), também dando prosseguimento ao seu romance *A Idade da Razão* (1945). Os pensamentos que lhes surgiam durante a “guerra estranha” não escapavam ao seu registro, suas ideias e seu cotidiano, tendo em vista que estão anotados no que ele chamou de “cadernos de guerra”, escritos publicados posteriormente como livro, com o título *Diário de uma Guerra Estranha* (2005). A quem se permitir a leitura dessa última obra referida, na qual Sartre passa a contar sobre seus dias, poderá acompanhar não apenas o seu momento histórico envolto na guerra, suas divagações acerca da morte, como também seus primeiros constructos sobre sua concepção de liberdade. A menção desse fato se justifica para aludir à coerência entre aquilo que o filósofo teorizava e a sua prática. Sartre vivenciou uma guerra e, mesmo submerso neste momento, não deixou de pensar sobre a sua condição humana, a sua responsabilidade e a sua liberdade. Quanto a esta última, mesmo que para outrem ela lhe parecesse roubada nesse tempo de guerra, para o filósofo não havia sido, pois não deixou de eleger sua liberdade, nem de assumir seus atos, algo que se evidencia por seu próprio testemunho:

Não aceitar o que nos acontece. É muito e muito pouco. Assumir (quando se compreende que nada nos pode acontecer que não venha de nós mesmos) significa responsabilizar-se por tudo exatamente como se nós o tivéssemos determinado e, aceitando essa responsabilidade, aproveitar a ocasião para novos progressos, como se para isso fosse determinado. O como se não é mentira. Vem da intolerável condição humana de ser ao mesmo tempo a causa de si mesmo e sem fundamento, de sorte que ela não julga de onde vêm os acontecimentos, mas que tudo o que lhe acontece não poderia acontecer senão por ela e sob sua responsabilidade. (SARTRE, 2005b, p. 311).

Após deixar o campo de prisioneiros, mediante a falsificação de documentos, fazendo-se passar por civil, assim como se valendo da sua baixa visão, o que lhe rende uma autorização de uma consulta para seus olhos, Sartre se encaminha a Paris. Marcado pela sua experiência do aprisionamento, é possível dizer que não era mais o mesmo, haja vista que ninguém passa por

uma guerra como esta e permanece intacto, “[...] a experiência do cativo representa para ele ao mesmo tempo um ‘despejo no social’, no plano político, e um ‘despertar para a historicidade’, no plano filosófico.” (COHEN-SOLAL, 2005, p. 93). Ora, o que Sartre viveu o impulsionou para o engajamento, para a luta das liberdades, para a exaltação de uma resistência aos alemães que ocupavam a França, desde 1940. E, assim o fez: criou um grupo de resistência chamado Socialismo e Liberdade, composto por ele, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Jean-Toussaint Desanti, Dominique Desanti, Jacques-Laurent Bost, Jean Pouillon, entre outros, embora alguns colegas descreditassem da causa. De acordo com Rowley (2011, p. 155):

[...] Entre as pessoas que figuravam na lista de contatos de Sartre, estavam os célebres escritores de esquerda André Gide e André Malraux. Nenhum deles mostrou-se muito interessado nos planos de Sartre. Malraux (que ainda não era membro da resistência) disse a Sartre que o que precisava para combater Hitler eram tanques russos e aviões americanos, não um grupo de intelectuais bem-intencionados.

A atuação feita pelos intelectuais, seus escritos, suas panfletagens não estavam tendo impacto suficiente no combate ao nazismo, e o grupo se desfez em 1941, mas nem a descrença de alguns colegas, nem o perigo eminente de ser descoberto com suas reuniões secretas realizadas em hotéis ou em alguma sala da *École Normale* desencorajaram Sartre de prosseguir no seu anseio de fazer resistência ao nazismo, afinal, a França continuava ocupada, tendo como capital R, sob o comando de Philippe Pétain<sup>6</sup>, que a entregou de forma colaboracionista aos inimigos, permitindo não só que parte do país fosse ocupado, mas também se alinhando, corroborando o projeto político da Alemanha nazista. Sartre vive a experiência de estar em uma Paris habitada pelos alemães, que não pertencia mais aos franceses, onde a vida urbana também já não era mais a mesma. O não pertencimento da cidade aos parisienses não acontece por uma questão de militarização dos alemães nas ruas, uma vez que, tendo à frente um comandante que escolheu colaborar com aqueles, no que se refere à destruição, Paris foi poupada. Isso não ocorrera com outras cidades, em outros países, o que pesava para Sartre: a humilhação e o mal-estar de conviver com os alemães, aos olhos dos países vizinhos que lutavam, haja vista que ele não suportava a ideia de os franceses serem tomados como cúmplices das atuações daqueles.

---

<sup>6</sup> Henri Philippe Pétain, também conhecido como Marechal Pétain, esteve a frente do governo francês, nos anos de 1940-1944. Foi ele quem assinou o Segundo Armistício de Compiègne, um acordo de cessar fogo da Alemanha com a França, no qual se delimitou áreas livres e de ocupação no país, ficando o norte da França ocupado pelos alemães; este lado tinha sede do governo na cidade de Vichy e o sul ficara como zona livre. A França ocupada havia sido poupada da destruição de Hitler, era uma rendição, mas por outro lado agia como extensão do que propunha o governo alemão, permitindo a saída de judeus para os campos de concentração, além da, como já exposto, disseminação da ideia de subjugação. Essa decisão resultou na condenação de morte a Pétain, pelo Tribunal de Guerra, acusando-o de colaboracionismo e de traição à nação.

Por alguns anos, o retrato de Paris seria o de uma cidade conivente, abastada, pois não foi destruída. A cidade ocupada, habitada pelos franceses e por outros, os alemães, era paradoxalmente vazia, porque não era vivida. É o que Sartre relata anos depois em seu ensaio *Paris sous l'occupation*:

Aujourd'hui je vois ce que c'était: Paris était mort. Plus d'autos, plus de passants - sauf à de certaines heures dans certains quartiers. On marchait entre des pierres; il semblait que nous fussions les oubliés d'un immense exode. Un peu de vie provinciale s'était accroché aux angles de la capitale; il restait un squelette de ville, pompeux et immobile, trop long et trop large pour nous: trop larges les rues qu'on découvrait à perte de vue, trop grandes les distances, trop vastes les perspectives: on s'y perdait, les Parisiens restaient chez eux ou menaient une vie de quartier, par peur de circuler entre ces grands palais sévères que chaque soir plongeait dans les ténèbres absolues.<sup>7</sup> (SARTRE, 1949, p. 24-25).

É, portanto, diante desse cenário de uma Paris invadida que Sartre decide ir além de dedicar-se apenas aos folhetins; ele escolhe o teatro como instrumento para transmitir aos franceses uma convocatória à liberdade, veladamente, mas, ainda assim, aos olhos dos alemães. Sartre escreve a peça *As Moscas* (2005)<sup>8</sup>, para anunciar que até mesmo em uma situação de guerra e ocupação, aquela é algo possível. Sobre esse recorte histórico, ele afirma:

Jamais nous n'avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs comme prisonniers politiques; partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde et fade visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes: à cause de tout cela nous étions libres. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête; puisqu'une police toute-puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe; puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes avait le poids d'un engagement. (SARTRE, 1949, p. 11) <sup>9</sup>.

---

7 Hoje vejo o que era: Paris estava morta. Não havia mais carros, não havia mais transeuntes - exceto em determinados horários e em alguns bairros. Caminhávamos entre pedras; parecia que éramos os esquecidos de um êxodo imenso. Um pouco de vida provincial tinha-se instaurado aos cantos da capital; o que permanecia era um esqueleto de cidade, pomposo e imóvel, demasiado longo e largo para nós: as ruas eram demasiado largas, as distâncias demasiado grandes, as perspectivas demasiado vastas: perdemo-nos, os parisienses ficavam em casa ou levavam uma vida na vizinhança, por medo de circular entre estes grandes palácios severos que cada noite mergulhavam na escuridão absoluta. (Tradução da autora).

<sup>8</sup> Essa não é a primeira peça de Sartre, já que anteriormente ela havia escrito *Bariona*, quando esteve no campo de prisioneiros, tendo como atores os outros prisioneiros e ele próprio. No entanto, ele nunca autorizou que fosse publicada essa peça.

<sup>9</sup> Nunca estivemos mais livres do que sob a ocupação alemã. Tínhamos perdido todos os nossos direitos e, em primeiro lugar, o direito de falar; nos insultavam todos os dias na nossa cara e tínhamos que ficar calados; éramos deportados em massa, como trabalhadores, como judeus, como prisioneiros políticos; por todo o lado nos muros, nos jornais, na tela, encontrávamos aquele rosto imundo e insípido que os nossos opressores queriam dar-nos de nós mesmos: por causa de tudo isso éramos livres. Desde que o veneno nazi se infiltrou nos nossos pensamentos, cada pensamento correto era uma conquista; uma vez que uma força policial todo-poderosa procurou forçar-nos

Ao dizer que fora livre, mesmo submergido nessa situação de conviver com os alemães, sitiado com a opressão feita por eles, Sartre não só teorizava sobre a liberdade, como também de fato a vivenciou, pois ele escolheu se aceitava ou não, como ele mesmo disse, a “face” apontada pelo seu algoz; escolheu se ficava ou não na posição de submissão. Para situar melhor essa denunciada submissão, se faz pertinente mencionar a apresentação *Orestes na barricada: As Moscas e a resistência ao nazismo*, escrita por Caio Liudvik, na versão brasileira da obra *As Moscas* (2005). Nela é possível se deparar com a fala que Pétain dirigiu aos franceses no dia 29 de dezembro de 1940, em que dizia: “[...] Vós pagais por culpas que não são 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.” (LIUDVIK, 2005, p. 10). Assim, partindo desse pensamento assentado na resignação, compreende-se como a resposta de revolta do povo foi paulatinamente sendo transformada em culpa, em uma penitência que era preciso sentir, sendo dessa forma que esse governo conseguiu retirar de muitos franceses a capacidade de se rebelar. Entretanto, apesar da vergonha advinda da derrota da França e sua ocupação, nem todos se mantiveram capturados por essa ideia de sofrimento a ser paga, como bem exemplifica Sartre:

[...] Les autres demeuraient hésitants et mal à l'aise; ils rumaient leur complexe d'infériorité. Ne pensez-vous pas que c'est la pire peine, celle qu'on subit sans pouvoir la juger imméritée ni pourtant la prendre comme une rédemption? Mais dans le moment même où nous allions nous abandonner au remords, les gens de Vichy et les collaborateurs, en tentant de nous y pousser, nous retenaient. (SARTRE, 1949, p. 35)<sup>10</sup>.

Participante dessa parcela que se fez insurgente, Sartre escolheu apostar numa ação libertária por meio da palavra, encenada, desvelada por meio da trama na peça teatral, quebrando as amarras forjadas por um discurso de passividade instaurado pelo governo colaboracionista de Pétain. A peça *As Moscas* (2005) se constitui nesse tipo de ação, por isso, se faz tão relevante para a trajetória de Sartre e também para a história do povo francês, sendo encenada pela primeira vez em 3 de junho de 1943. Sobre esse momento, Rowley replica uma

---

ao silêncio, cada palavra tornou-se tão preciosa como uma declaração de princípio; uma vez que estávamos a ser perseguidos, cada movimento que fazíamos carregava o peso de um engajamento. (Tradução da autora).

10 [...] Os outros permaneceram hesitantes e desconfortáveis; eles refletiram sobre seu complexo de inferioridade. Você não acha que é o pior castigo, aquele que sofremos sem poder julgá-lo imerecido ou ainda tomá-lo como redenção? Mas quando estávamos prestes a ceder ao remorso, o povo de Vichy e os colaboradores, tentando nos empurrar para isso, estavam nos segurando. (Tradução da autora).

fala de Beauvoir que disse: “[...] ‘Era impossível não entender as implicações da peça’, diz Beauvoir. ‘A palavra Liberdade, saída da boca de Orestes, explode em nós como uma bomba.’” (ROWLEY, 2011, p. 168). Extraindo desse testemunho uma inferência, é possível pensar que Sartre tenha sido feliz no seu objetivo de falar ao povo sobre a sua situação e a desejada liberdade. Ainda nesse mesmo ano de 1943, ele ingressa no Comitê Nacional dos Escritores, sendo este o grupo de resistência mais importante dada a sua amplitude de reunir os escritores, bem como termina sua obra-prima *O Ser e o Nada* (2015). O ano seguinte, de 1944, foi marcado pelos últimos instantes da guerra: os dias para a libertação de Paris foram de tensão, terror e violência nas ruas da cidade, sendo em 24 de agosto daquele ano que as tropas dos aliados franceses retomaram Paris, libertando o país da ocupação alemã. O cessar de conflito se restringia a França, mas em outros países a guerra ainda se estendera.

Em 1945, Sartre se destina aos EUA, representando dois jornais franceses, *Le Figaro* e *Combat*. Nesse período, na América, ele produz inúmeros artigos falando desse novo mundo. Ao retornar a Paris, Sartre decide não dividir mais seu tempo entre sua atuação de intelectual engajado e de professor. O Liceu *Condorcet* foi o último lugar que lecionara; depois, ele se dedica à criação de uma revista chamada *Les Temps Modernes*, conjuntamente com Simone de Beauvoir, Merleau-Ponty, Raymond Aron e Michel Leiris. A sua primeira publicação foi sobre a literatura engajada, na qual Sartre fala sobre o papel do escritor. O seu compromisso com essa revista é mantido até o fim de sua vida.

## 1.2 O engajamento político

Como afirmado anteriormente, os tempos de guerra estranha, de ocupação e de luta foram decisivos na construção do Sartre que, além de filósofo e escritor, se torna uma figura pública, que transita e tem influência no mundo político. Apesar de tantas ações de panfletagens, de escrita nas revistas, de parcerias com os grupos de resistência, o que lhe rendeu à visibilidade foi mesmo o teatro<sup>11</sup>. De acordo com Francis Jeanson:

---

<sup>11</sup> Como mencionado, *As Moscas* estreou em 1943, mas ela foi apenas uma, entre outras, a serem escritas por Sartre. Em 1944, ele escreveu *Entre quatro paredes* contendo nesse roteiro elementos do pensamento filosófico de *O Ser e o Nada*. Escreveu *Mortos sem Sepulturas* e também *A prostituta respeitosa*, em 1946, seguido de *Os dados estão lançados*, no ano de 1947. Em 1948, *As mãos Sujas*, *A engrenagem*, *Orfeu negro*; em 1951, *O diabo e o bom deus*; *Kean*, em 1953 e a última delas foi *Os Sequestrados de Altona*, em 1959.

Foi, sem dúvida, através das peças de teatro que Sartre se tornou realmente público. E essa é, com efeito, a parte de sua obra de mais fácil acesso. Não se conclui daí, evidentemente, que seja a melhor entendida; mas ela é pelo menos mais familiar a muita gente do que seus ensaios ou obras propriamente filosóficas. Além de que tem o mérito de ilustrar, de pôr em cena, a quase totalidade dos temas sartrianos. (JEANSON, 1965, p. 11).

Assim, a dramaturgia de Sartre possibilita que por extensão, a sua filosofia, possa ser mais conhecida, mas, seja qual for o caminho, a marca singular sartriana, o apelo à liberdade e o engajamento podem ser encontrados em todo seu fazer como filósofo ou escritor. Nesse mesmo ano de 1945, a corrente existencialista da qual Sartre faz parte eclode, é alvo de críticas por parte de intelectuais, segundo Sartre, apresentando resquícios de um exame não aprofundado da sua obra anterior, *O Ser e Nada* (2015), por parte da Igreja, em razão de seu existencialismo ser ateu. Além disso, as críticas também partem dos comunistas que o acusam de desenvolver uma filosofia subjetivista, voltada ao individual e não ao coletivo, o que leva Sartre a se pronunciar, realizando uma conferência intitulada *O existencialismo é um humanismo* (2010). Tal conferência foi transcrita e publicada como livro, a qual passou a ser uma de suas obras mais difundidas, sendo ela basilar para esta dissertação, tendo em vista conter nela explicações profícuas dos recortes conceituais escolhidos a serem aqui discutidos.

A crescente ocupação de Sartre com os assuntos políticos em seus escritos pode ser verificada e acompanhada nas suas publicações, a exemplo da coleção *Situações*. Nas primeiras obras dessa série *Situações I* (1947) e *II* (1948), ele escreve sobre a literatura, mas a partir de *Situações III* (1949) Sartre dedica-se mais aos conflitos, escreve sobre a ocupação de Paris, como mencionado, o relato que versa sobre sua experiência no cotidiano da ocupação, mas certamente se faz imbuído de um desvendamento apoiado no seu contexto histórico-político. À época, ele já havia viajado aos EUA e aborda conjuntamente assuntos pertinentes ao outro continente. Em *Situações IV* (1964), entre outros assuntos, Sartre escreve sua resposta a Camus, um desentendimento motivado por posicionamentos diferentes quanto à situação da Argélia. No mesmo ano, em *Situações V* (1964), ele escreve sobre o colonialismo, sendo importante dizer que seu envolvimento na guerra da Argélia rendeu momentos de tensões, a exemplo do ano 1961 já findando o conflito. Sartre sofre atentados em razão de seu apoio à independência do povo argelino: o seu apartamento fora destruído duas vezes, por ataques com bombas. A última edição referente a esse ano foi *Situações VI* (1964), no qual ele se dedica à análise do que ele chamou de “o problema do marxismo”, estendendo sua análise a *Situações VII* (1965). Quanto a *Situação VIII* (1972), o autor escreve sobre as diversas situações políticas, incluindo

um artigo sobre o Brasil, “*O povo brasileiro sob o fogo cruzado dos burgueses*”. Por fim, divergindo da sequência até aqui, em *Situações IX* (1972), Sartre fala sobre si mesmo.

Como exposto pela referida coleção, Sartre não estagnou sua participação em conflitos posteriormente à Segunda Guerra, ao contrário, se envolveu com mais afinco com questões políticas. Ele se engaja no conflito da Guerra Fria (1947–1991), na Revolução Cubana (1953–1959), na Guerra da Argélia (1954–1962), na Guerra do Vietnã (1955–1975). É pertinente destacar o ano de 1960 como sendo intensamente marcado pela sua atuação na política, em que Sartre desfrutou de uma posição pública denominada de contra-embaixador da França, segundo Cohen-Solal, e nessa posição fez muitas viagens a outros países, inclusive ao Brasil. Dentre as suas viagens, houve uma visita ao Brasil e, mais especificamente no dia 04.09.1960, ele proferiu uma conferência na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara (FFCLA), discursando sobre a antropologia, a liberdade, a situação e a alienação. Foi uma fala de entrelaçamentos conceituais na qual ele fez conversar o existencialismo com o marxismo, intensificando a compreensão de que a situação do homem no mundo está relacionada com a história, entendimento presente na sua obra mais recente *Crítica da Razão Dialética* (1960).

Um outro ponto merece ser destacado nesse período da década de 60, no pensamento sartriano: o papel do intelectual. No período da Segunda Guerra, Sartre falava que o escritor, sendo um intelectual engajado, deve falar sobre os acontecimentos do seu tempo, através dos signos, das palavras, se dirigindo à liberdade do leitor, apelando para o seu comprometimento, mas tal concepção se radicaliza. Para o filósofo, o papel do intelectual se aprofunda nesses cenários de conflitos, de colonização, de exploração, estando não apenas em seu fazer, no comunicar aos outros sobre o seu contexto histórico, mas no agir, devendo sair de seu espaço burguês, ainda que antes bem intencionado de desvelar o mundo. O “novo intelectual” precisa engajar-se no combate às injustiças do mundo, é preciso estar ligado ao povo. Por esses motivos, afirma Sartre:

[...] Je vois des opprimés (colonisés, prolétaires, Juifs). Je veux les délivrer de l’oppression. Ce sont ces opprimés-là qui me touchent et c’est de leur oppression que je me sens complice; c’est de leur liberté enfin qui reconnaîtra la mienne. Ceci s’étend aux autres opprimés *vivants* que je ne vois pas et à tous leurs enfants vivants (ou même à naître que je devine à travers les enfants vivants). (SARTRE, 1983, p. 89)<sup>12</sup>.

---

12 Vejo oprimidos em toda parte (colonizados, proletários, Judeus). Quero libertá-los da opressão. São esses oprimidos que me tocam e é a sua opressão que me sinto cúmplice; é a sua liberdade que finalmente irá reconhecer a minha. Isto aplica-se aos outros oprimidos vivos que eu não vejo e a todos os seus filhos vivos (ou mesmo às crianças por nascer que eu possa adivinhar através dos filhos vivos). (Tradução da autora).

A expressa proposta de engajamento e atuação do intelectual feita por Sartre certamente tem suas raízes germinadas nas suas vivências da Segunda Guerra, somadas posteriormente às desigualdades presentes ao Terceiro Mundo, tendo ele se deparado com essa realidade primeiramente nos EUA. Há uma outra passagem na referida biografia, na qual Cohen-Solal destaca expressamente como a ida de Sartre aos EUA o toca na questão de seu engajamento: “[...] Essa viagem faz emergir o Sartre militante ético que, pela primeira vez, se engaja em favor de uma causa social: a discriminação racial de que são vítimas os negros nesse país. É também durante essa viagem que já se esboça o Sartre terceiro-mundista dos anos 1960.” (COHEN-SOLAL, 2005, p. 30). Assim, seja pelo que vivenciou na guerra ou pelas urgências sociais mais recentes, Sartre assume a função inerente ao intelectual engajado, que é preocupar-se e dedicar-se à transformação necessária do mundo.

Dessa forma, nos parece que o seu engajamento está sempre se auto-superando e ele mesmo realiza esse movimento de se reaproximar das massas quando: “[...] Em outubro 1968, assumira a direção do boletim *Interluttés* que, ora mimeografado, ora impresso, circulavam entre os comitês ativistas.” (BEAUVOIR, 2015, p. 11). A exemplo, ainda, de *La Cause du Peuple* (1970), *Libération* (1973), Sartre estivera à frente de outros tantos jornais, que tinham como compromisso a possibilidade de dar voz ao povo. Mas não só os escritos tiveram importância na atuação do filósofo engajado, como também as ruas foram na vida de Sartre o seu grande palco de atuação, de transmissão e de defesa de suas ideias, essas registradas em seus trabalhos filosóficos, em seus ensaios. As ruas foram o lugar das reivindicações e da luta pela liberdade.

### **1.3 O fim de um projeto existencial**

É uma vida inteira que se tenta condensar em poucas linhas, fazendo com que muito sobre Sartre talvez esteja sendo colocado em segundo plano: a exemplo de sua relação com Beauvoir e com seus outros amores contingentes. O trabalho exposto não dá conta de explorar mais de suas influências filosóficas a exemplo de Heidegger, Husserl, Marx, assim como o seu envolvimento com a política, o seu desencantamento com o partido comunista, o qual, entre as suas razões, Sartre menciona “[...] a ilegalidade, a violência, a mania nefasta de mobilizar os trabalhadores sindicalizados com palavras de ordem política.” (SARTRE *apud* JEANSON,

1965, p. 154); ou ainda seu prêmio Nobel<sup>13</sup>, bem como as razões da não aceitação de tal prêmio. Sobre essa recusa, ele mesmo faz a seguinte declaração para o jornal, *Le Monde*: “O escritor não deve se deixar transformar numa instituição [...]” (SARTRE *apud* ROWLEY, 2011, p. 330). Era por seus outros feitos, a exemplo de seu engajamento político, que ele gostaria de ter sido premiado. Em suma, um misto de fatores resulta na decisão de Sartre: um protesto contra a academia que ele sempre fez críticas, contra o não-reconhecimento de outros escritores que eram invisibilizados. Além disso, “[...] Temia que sua aceitação fosse considerada nos círculos direitistas como um sinal de que havia sido perdoado por seu polêmico passado político.” (ROWLEY, 2011, p. 330).

Quem relatou sobre os últimos anos de Sartre foi Simone de Beauvoir, no livro *Cerimônia do adeus* (2015). A partir de 1970, ele começa a ter complicações em sua saúde, dentre estas a sua visão que fica comprometida em 1972. Inicialmente, isso o aflige, pois pensava que sua carreira de escritor estava encerrada, mas, mesmo com limitações, a sua vida se estende por mais alguns anos. Sartre se resignava com a sua situação e não se desolava:

[...] ele sempre suportara com humildade o que acontecia. [...] Ainda amava a vida ardentemente, mas a ideia da morte, ainda que afastasse seu desfecho até os oitenta anos, lhe era familiar. Aceitou sua chegada sem problemas, sensível as amizades, às afeições que o rodeavam, e satisfeito com o seu passado: ‘Fez-se o que se podia fazer’. (BEAUVOIR, 2015, p. 138).

Sartre morreu em 15 de abril de 1980. Na sua despedida, compareceram por volta de 50.000 pessoas, sendo inegável o seu reconhecimento como intelectual engajado. Portanto, encerramos esse primeiro capítulo com a proposta de propagar a trajetória de um dos filósofos mais importante do século XX, retratando-o como um sujeito inquieto com o seu tempo, defensor obstinado da liberdade como aquilo que sedimenta a realidade humana, cuja obra e atuação ainda em dias atuais continua relevante.

---

<sup>13</sup> Sartre ganhou o prêmio Nobel em 1964, em razão da obra *As Palavras*, uma autobiografia que se estende até os 12 anos. A obra foi publicada em 1963. Através dessa obra, compreendemos a sua paixão pela literatura, seu desejo em se tornar escritor.

## 2. O TEATRO ENGAJADO SARTRIANO

Como apresentado na problemática desta dissertação, o convite destinado aos alunos que estudam Filosofia no ensino médio, como também a provocação da aposta pelo despertar filosófico aqui proposto, será feito a partir do teatro de situações, fazendo interlocuções deste com o pensamento filosófico sartriano. Serão discutidas quais são as particularidades e contribuições do teatro como desvendamento do mundo e qual será o papel dessa arte diante do objetivo de suscitar no(a) discente o desejo pelo filosofar. Esse, notadamente, é um trabalho de ancoragem na filosofia, mas que se enriquece por se estruturar em outras vias, isto é, dando as mãos ao teatro, algo que é próprio do filósofo escolhido. Ao recorrermos às suas enunciações, perceberemos que não há um Sartre filósofo e outro que diverge como sendo o dramaturgo, o escritor, o ensaísta; há em todas essas nuances expressões, pensamentos, de um homem só, que de diversificadas formas se dirigiu ao mundo.

Dentre as formas de se dirigir ao mundo, Sartre elegeu duas artes como sendo engajadas, no sentido de confrontar os problemas que emergem, fazendo tomadas de posições, atuando como instrumento de luta político-social, sendo estas: a prosa e o teatro. Ambas se utilizam das palavras para dizer sobre o mundo, desvendando-o, como dirá o filósofo, para fazer um reclame. Uma o faz por meio da escrita dirigida ao leitor, a outra é por meio do ato, da cena, da situação elaborada e encenada pelo ator que se dirige ao espectador. As duas artes buscam atingir aqueles a quem se destina para que, a partir desse contato, da mensagem passada, da revelação feita, o leitor tanto quanto o espectador, que são exatamente sujeitos concretos no mundo, possam se engajar no apelo que está sendo lançado para eles. É o que compreende Sartre ao dizer que: “[...] o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, sua inteira responsabilidade.” (2015b, p. 29-30). Evidentemente que o leitor e o espectador, por serem sujeitos livres, podem escolher não mudar, não agir sobre o testemunho posto, sobre o apelo feito, todavia, eles não podem mais se dizer inocentes, tendo em vista que o apelo feito revela a situação na qual está imergido.

Atentando-se mais especificamente sobre o teatro de Sartre, é pertinente dizer que o apelo por ele solicitado tem como impulso uma época de guerras e conflitos mundiais, e é em detrimento desse cenário que a sociedade se encontra chancelada por marcas profundas, como o antissemitismo, a ruptura com a democracia, a anulação dos direitos humanos. Sobre o século XX, Eric Bentley faz uma reflexão pertinente, ao afirmar:

Duas coisas caracterizam essencialmente a nossa época: a primeira é que gigantescas indignidades vêm sendo constantemente cometidas contra a humanidade; e a segunda é que a humanidade não se sente indignada com elas. À medida que a dimensão das indignidades se amplia, a nossa capacidade de reagir a elas decresce. (BENTLEY, 1969, p. 167).

A fala de Bentley nos convida a pensar sobre os eventos do referido século e sobre o que ele diz acerca das indignidades pertencentes a seu tempo, que não é o nosso, mas que, em razão da radicalidade do que aconteceu<sup>14</sup>, ainda nos assombra, não podendo ser esquecido exatamente para que possamos sempre aprender com os acontecimentos desse passado. Entretanto, apontamos também essa colocação para discordar da fala final de Bentley, quando ele aborda sobre a decrescente capacidade de reação das pessoas. Pensamos que em meio àquela atmosfera de anulação do humano, de desrespeito, de supressão da liberdade, de exploração social e econômica, houve aqueles que também se rebelaram, que agiram e, portanto, que se engajaram. Nessa parcela de atuação, se encontram as ideias filosóficas, literárias e o trabalho teatral de Sartre. Evidentemente que a sua atuação não impediu a guerra, uma vez que ele não tinha esse atributo de barrar o movimento nazista, mas na medida em que ele decide se utilizar da arte cênica como instrumento de engajamento, foi possível atingir diretamente os sujeitos presentes no teatro<sup>15</sup>, levando-os a pensar o que fariam do mundo, da França, a partir das suas escolhas, renúncias e omissões. Sartre e tantos outros dramaturgos se mobilizaram para aproveitar essa oportuna chance na qual as pessoas se reuniam para assistir a um espetáculo e para fazer deste um momento da convocação. É nesse contexto em que a ação se faz necessária que nasce o teatro de Sartre, ao qual passaremos a nos debruçar para conhecer os seus aspectos mais relevantes, sem que nos afastemos da sua filosofia.

## 2.1 O teatro sartriano: o homem em situação

Em 1943, Sartre já tinha escrito sua obra-prima *O Ser e o Nada*; anos antes, escreveu o seu romance existencial, *A Náusea* (1938); mas o que lhe rendeu uma maior visibilidade

---

<sup>14</sup> A Segunda Guerra de fato é um acontecimento incontornável deste século XX e carrega consigo um horror que não pode ser esquecido, tendo como filho desses tempos nefastos, o Holocausto, o assassinato em massa dos judeus. Estima-se que o número de vítimas desse acontecimento ficou em torno seis milhões de pessoas, vidas que foram ceifadas sob a justificativa eugênica e higienista de que aqueles seriam uma raça inferior, impura, indigna.

<sup>15</sup> Foi no *Théâtre de la Cité* que ocorreu a estreia da peça *Les Mouches* em 1943, em Paris.

foi mesmo o teatro, com *As Moscas*, visibilidade que se estende a sua filosofia, de acordo com seu crítico literário Francis Jeanson. É importante dizer que Sartre não tratou simplesmente de escrever peças, mas sim de conceber um novo estilo teatral, rompendo com o teatro burguês, o teatro de sua época, com o seu realismo e o viés psicológico, por não se ocupar criticamente com os problemas que atravessam uma época e a sociedade, por levar ao palco histórias sentenciadas, sem possibilidade de mudança, marcadas por algo maior que não a escolha humana. Diferentemente daquele, o teatro sartriano é definido como sendo o teatro de situações, pois tem como elemento central uma situação humana que se desenvolve no mundo, revelando aos espectadores que o homem é um projeto que se escolhe perante a sua liberdade de se fazer. Esse é um princípio da sua filosofia existencialista que não apenas se espraia, mas que também funda o seu teatro.

Para compreender a constituição desse estilo teatral, definido como de situações, há uma influência que não pode deixar de ser mencionada: referimo-nos à relação de Sartre com o diretor de teatro Charles Dullin<sup>16</sup>. Segundo Sartre, foi vendo-o trabalhar que se fez possível compreender que no palco não se lida com excesso de palavras, discursos, mas com situações. Na sua obra *Un théâtre de situations* (1992), o próprio Sartre relata esse momento de influência, ao dizer: “[...] Il disait: «Ne jouez pas les mots, jouez la situation », et je comprenais en le voyant travailler le sens profond qu’il donnait seul à ce précepte banal. [...] J’adoptais le précepte à mon usage: «N’écrivez pas les mots, écrivez la situation».” (SARTRE, 1992, p. 272)<sup>17</sup>. Dessa forma, o que busca Sartre é colocar no palco, em cena, a realidade humana em sua concretude, ou seja, ocupar-se em mostrar o homem perante um momento de escolha, de decisão no mundo, mergulhado em alguma situação, a inventar sua saída. É o que nos afirma o próprio filósofo:

[...] Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu'elle mette en jeu la totalité de l'homme, à chaque fois il faut porter sur la scène des situations-limites, c'est-à-dire qui présentent des alternatives dont la mort est l'un des termes.

---

<sup>16</sup> Charles Dullin, como já mencionado, foi o diretor que ficou à frente da montagem da peça *As Moscas*, embora nessa referida peça também tenha sido ator. Possuía uma amizade estreita com o filósofo, sendo ele quem recomendou o primeiro romance de Sartre, *A náusea*, a Gaston Gallimard, dono da editora na qual Sartre passou a publicar as suas obras. A menção feita intenta expressar a amizade e a influência que Dullin tem em relação a Sartre, sendo este expressamente grato por essa amizade profícua, frente às suas duas formas de arte literária.

<sup>17</sup> “Não jogue com as palavras, jogue com a situação”, e eu compreendi, ao vê-lo trabalhar, o profundo significado que ele deu unicamente a este preceito banal. [...] Adotei o preceito para meu próprio uso: “Não escreva as palavras, escreva a situação.” (Tradução da autora).

Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu'elle accepte de se perdre pour pouvoir s'affirmer. Et comme il n'y a de théâtre que si l'on réalise l'unité de tous les spectateurs, il faut trouver des situations si générales *qu'elles* soient communes à tous. (SARTRE, 1992, p. 20).<sup>18</sup>

Para nosso dramaturgo em questão, esse tipo de teatro é o único gênero acertado em sua época, pois ele não se limita a ser apenas um espetáculo; o teatro sartriano tem como papel relevante dizer ao homem sobre sua liberdade, uma liberdade que é situacional. Ele recorre às tragédias gregas, mas para dizer o contrário do que escreveu Ésquilo<sup>19</sup>, pois “[...] La fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté.”<sup>20</sup> (SARTRE, 1992, p. 19). É essa fatalidade que será recusada no seu teatro, já que nada estará dado, não há destino, não há ser superior, nada, nem ninguém, além do próprio homem como o construtor e o responsável pela sua existência. Por tais motivos, se faz pertinente dizer que o teatro do homem em situação é o teatro da liberdade, tendo em vista que na sua compreensão Sartre afirma: “[...] Mais s'il est vrai que l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et des libertés qui se choisissent dans ces situations.”<sup>21</sup> (Ibidem, p. 20).

Como anteriormente pontuado, não há rompimento do dramaturgo com o filósofo-escritor; pelo contrário, há uma coerência da filosofia sartriana com o seu teatro, que versa sobre a compreensão do homem como um ser que se constrói, que não é fundamento de sua existência, que, exatamente por não ser pré-determinado, é livre e que precisa fazer-se; ato esse que se dá nas escolhas. Esse é um traço que permanece nas condutas humanas encenadas pelo seu teatro, na medida em que o homem é um vir-a-ser, no sentido de dizer que não é acabado, finalizado, mas que, a partir das escolhas que realiza, se faz enquanto vive e se defronta com as situações. Portanto, o teatro sartriano falará das situações humanas como um lugar comum a ser explorado, pois nelas os personagens são colocados enredados em momentos de escolha, possível a

---

<sup>18</sup> “[...] O que o teatro pode mostrar de mais emocionante é um personagem em formação, o momento de escolha, de decisão livre que envolve uma moral e uma vida inteira. A situação é um chamado; ele nos circunda; oferecemos soluções, cabe a nós decidir. E para que a decisão seja profundamente humana, de modo que coloque em risco a totalidade do homem, a cada momento devemos trazer ao palco situações-limites, isto é, que apresentem alternativas cuja morte seja um dos termos. Desta forma, a liberdade é descoberta ao seu mais alto nível, uma vez que aceita perder-se a si própria para poder afirmar-se. E como não há teatro a menos que percebamos a unidade de todos os espectadores, devemos encontrar situações tão gerais que sejam comuns a todos.” (Tradução da autora).

<sup>19</sup> A peça *As Moscas* (1943) é uma reescrita da tragédia grega Oresteia, especificamente a segunda parte, chamada *Coéforas*.

<sup>20</sup> “[...] A fatalidade que se julga constatar nos dramas antigos é apenas o outro lado da liberdade.” (Tradução da autora).

<sup>21</sup> “[...] Mas se é verdade que o homem é livre em dada situação e escolhe-se a si mesmo nesta e através desta situação, então é necessário mostrar no teatro situações simples e humanas, e liberdades que se escolhem nessas situações.” (Tradução da autora).

qualquer ser humano, a mais comum, por exemplo, como mencionado por Sartre, uma situação na qual o sujeito se vê frente à morte. Com isso, compreende-se que no palco são apresentadas cenas que poderiam ser também um desfecho existencial tecido por qualquer um de nós.

Desse modo, o teatro que também é uma arte literária, uma vez que se une à prosa nessa busca de engajamento, mas existem aspectos que os diferenciam, pois, apesar de ambos fazerem o uso da palavra e se ocuparem com os problemas de sua época, se adiciona ao desvendamento do teatro um elemento que falta àquela: referimo-nos ao ator. Através do ator, a cena teatral não é composta só de palavras, mas também de gestos, e isso recai na questão, anteriormente colocada pelo próprio Sartre, de que no teatro se deve trabalhar a situação e não só o discurso. Concretamente, isso ocorre quando o espectador tem diante de si uma cena imaginária, construída por um ator que gesticula, que entoa sua voz e interpreta um personagem. No entender de Sartre, o personagem é um ser irreal e, como tal não se dirige diretamente ao público, ele está isolado em seu universo, o que nos leva a outra diferença defendida e empregada no teatro sartriano, que é a distância absoluta entre o personagem e o espectador. Em cena, existe um outro que não pode ser alcançado pelo olhar, é o que defende Sartre ao dizer que:

Au théâtre, < l'autre > ne me regarde jamais ou si par hasard il me regarde, c'est qu'alors l'acteur, l'imaginaire disparaît, Hamlet ou Volpone disparaît, c'est Barrault ou c'est Dullin qui est en train de me regarder et c'est l'erreur des interpellations au public de faire disparaître le personnage imaginaire pour mettre en présence l'homme réel.”<sup>22</sup>  
(SARTRE, 1992, p. 25).

O que reside de significado diante dessa colocação é que o ator se empresta ao personagem para atuar, por conseguinte, ele passa a ser um ser imaginário, que se mostra ao espectador, mas não o olha de volta, pois está submerso na realidade encenada. Na medida em que assim o fizesse, se correspondesse ao olhar dirigido por alguém da plateia, acabaria por romper a atmosfera fictícia.

Essa distância que se passa no teatro é diferente do que acontece na arte literária, pois nela o leitor terá o personagem como guia, que o conduz fazendo a narrativa do que ele vê. Por exemplo, quando se lê: “Meu cachimbo é revestido de um verniz dourado que de início atrai o olhar por uma aparência de alegria: quando se olha para ele, o verniz se desfaz e fica apenas um grande rastro esmaecido sobre um pedaço de madeira.” (SARTRE, 2006, p. 27), é pelos

---

<sup>22</sup> “No teatro, < o outro > nunca olha para mim ou se por acaso olha para mim, é porque o actor, o imaginário desaparece, Hamlet ou Volpone desaparece, é Barrault ou Dullin que está a olhar para mim e é o erro das interpelações ao público fazer desaparecer o personagem imaginário para colocar na presença o homem real.” (Tradução da autora).

olhos de Roquentin que se pode ver seus objetos particulares; esse olhar direcionado não possibilita ao leitor ver outra coisa que não aquilo que se desvela pelo próprio olhar do personagem. Quando ele narra as coisas, o dia esquálido, as ruas, a porta que abre, o disco que toca e para, são pelos olhos desse outro que vemos todas essas cenas, sendo uma identificação tão intensa que se mesclam leitor e personagem. É o que nos diz Sartre:

[...] Dans le roman classique, la plupart du temps, je choisis un héros - on me fait choisir, c'est la carte forcée - et je m'identifie à lui dans une certaine mesure, je vois par ses yeux, sa conscience est ma conscience; et de cette solidarité, de cette complicité même, on peut tirer des effets assez intéressants, en particulier en rendant, malgré lui, le lecteur, l'auteur solidaires d'une conscience assez lourde, assez déplaisante, de sorte qu'on ne sait pas dans quelle mesure, en lisant, on est soi-même ou on ne l'est pas.<sup>23</sup> (1992, p. 23).

É importante dizer que tal olhar de cumplicidade do romance é compartilhado com o cinema, embora haja um aspecto de ambiguidade referente a esse último. No cinema, é o olho da câmera que direciona o olhar, que faz o recorte na cena, se transpondo entre o espectador e o objeto visto. Sartre chama esse olho de “uma testemunha impessoal” e em razão dele é que a ambiguidade ocorre, pois, esse olho mecânico possibilita um olhar que mostra as coisas distantes, pois aquele que assiste está longe do personagem, mas ao mesmo tempo pode vê-lo de perto. Além dessa particularidade, o olho da câmera pode ser o do personagem também. Sartre aponta como se dá esse olhar do outro que passa a ser visto por meio do olho da câmera:

[...] Si le héros entend un bruit, nous voyons d'abord la tête du personnage qui se retourne, puis nous voyons, l'appareil se déplaçant, l'objet qui a fait ce bruit tel que justement le héros peut le voir. Il y a donc ici un glissement qui se fait et, pendant un moment, je m'identifie à la personne qui voit.<sup>24</sup> (SARTRE, 1992, p. 24).

Nesse viés, analisando agora o olhar que o espectador tem no teatro, é possível dizer que ele é mais livre, ainda que seja mediado por detalhes no prosaetnio, porque são os seus olhos que captam a cena que se desenrola à sua frente. Por outro lado, ele não é mais cúmplice do personagem, pois o espectador do teatro vê a cena do mesmo lugar em que se encontra (o ator

---

23 [...] No romance clássico, na maioria das vezes, escolho um herói - sou obrigado a escolher, é a carta forçada - e identifico-me com ele até certo ponto, vejo através dos seus olhos, a sua consciência é a minha consciência; e desta solidariedade, desta mesma cumplicidade, pode-se tirar efeitos bastante interessantes, em particular fazendo, contra sua vontade, o leitor, o autor solidário com uma consciência um tanto pesada, um tanto desagradável, de modo que não se sabe até que ponto, lendo, somos ou não somos nós mesmos. (Tradução da autora).

24 [...] Se o herói ouve um ruído, vemos antes de mais nada a cabeça do personagem que se vira, e depois vemos, à medida que a câmera se move, o objeto que fez esse ruído tal como o herói pode vê-lo. Portanto, há aqui um desvio e, por um momento, identifico-me à pessoa que vê. (Tradução da autora).

é um outro apartado de si), sendo essa a razão pela qual Sartre afirma que entre o público e o ator há uma distância absoluta:

[...] je vois de mes yeux et je reste toujours sur le même plan, à la même place, donc il n'y a ni la complicité du roman, ni cette complicité ambiguë du cinéma et le personnage est donc définitivement pour moi l'autre, celui que je ne suis pas et dans la peau duquel je ne peux, par définition, me glisser.<sup>25</sup> (SARTRE, 1992, p. 25).

Por essa distância absoluta é que o espectador se encontra em desamparo, nada podendo fazer para alcançar o ator em sua encenação. Mas se pensarmos dessa forma, que no teatro aquele que assiste é um espectador desamparado, é válido questionar: como se engaja através desse teatro? Quanto a isso, é necessário estar esclarecido de que no teatro de situações a representação do ator não é para convencer, haja vista que ele não se dirige ao espectador apelando à sua realidade; o teatro é pura encenação e se realiza quando atinge a imaginação do público; para tanto, sabe-se necessário: “[...] impressioná-lo, abalá-lo, surpreendê-lo, violentá-lo.” (JEANSON, 1965, p. 100-101). Mais uma vez, é preciso afirmar que a encenação para o público é captada pela via do imaginário e se sustenta através da exibição do ator, que não se limita às palavras ditas, mas também, como já mencionado, aos seus gestos. Por essa razão, o teatro sartriano apresenta o homem realizando ações, fazendo os seus atos, perante as situações, sendo elas de angústia, de tensão, ou marcadas pela decisão, situações que nos tocam e que nos convidam a atuar no mundo.

No entanto, tais situações expostas no teatro não ensejam mostrar modelos de condutas humanas a servirem de exemplo aos espectadores. O teatro sartriano se ocupa em mostrar os conflitos de direitos, isso porque o homem sendo livre, mesmo com a possível limitação da situação, ainda pode escolher quer queira quer não. Em situação, os conflitos se chocam, mas o personagem decide, realiza um ato, se move por uma paixão, todavia, o que ele não pode é ser reduzido a uma coisa só, pois há sempre um contexto humano em que se está situado; dessa forma no texto *Forjadores de mitos* (1977), nosso filósofo-dramaturgo dirá que “[...] o homem é um empreendimento total em si mesmo.” (SARTRE, 1977, p. 7). Por tal razão, não é do interesse desse teatro mostrar ao público personagens que se limitem às suas individualidades, o intento e papel do seu teatro é:

---

<sup>25</sup> [...] Eu vejo com os meus olhos e permaneço sempre sobre o mesmo plano, no mesmo lugar, logo não há nem a cumplicidade do romance, nem a cumplicidade ambígua do cinema, e a personagem é, portanto, definitivamente para mim o outro, aquele que não sou e em cuja pele não posso, por definição, esgueirar-me. (Tradução da autora).

[...] explorar a condição na sua totalidade e apresentar ao homem contemporâneo um retrato de si mesmo, seus problemas, suas esperanças e suas lutas. Nós pensamos que nosso teatro trairia sua missão se pintasse personalidades individuais, mesmo se tratando de tipos tão universais quanto um avaro, um misantropo ou um marido enganado, pois se ele deve se dirigir às massas, o teatro deve falar-lhes de suas preocupações mais universais, exprimir suas inquietudes sob a forma de mitos que cada um possa compreender e sentir profundamente. (SARTRE, 1977, p. 8).

Na tentativa de compreender a fala acima, na qual Sartre expõe seu pensamento de fazer um teatro voltado às “preocupações mais universais” e não à “personalidade individual”, é pertinente se voltar ao personagem da peça *As Moscas* (2005), Orestes, que retorna à cidade de Argos e executa o assassinato de sua mãe Clitemnestra e do seu amante, Egisto. Sartre, ao replicar tal gesto em cena, que já se fazia presente desde a tragédia grega, não intenta propagar a conduta de um matricida. O Orestes encenado no teatro de situações é um jovem, deslocado no mundo, um bastardo<sup>26</sup>, que se defronta com o momento de decisão, ficar ou partir da cidade, ajudar ou não ajudar a irmã e o povo de Argos a mudarem suas situações, matar ou não matar, conquistar ou não sua liberdade ao revogar o direito de pertencer ao seu lugar de nascimento, direito que lhe foi roubado e que se colocou em conflito quando ele volta à cidade. Certamente que a assunção deste direito, o da sua liberdade, passa por uma tragédia, o seu crime, mas a peça nem Orestes se reduzem a isso. Esse Orestes sartriano pode ser visto como um herói aos olhos do povo de Argos, ou como um homem comum que age e decide diante de uma situação-limite, na qual o personagem lida com a angústia de suas escolhas, lida com a morte, lida com a liberdade e inequivocamente com as consequências de seus atos. Essa compreensão está assentada no pensamento de Sartre, em razão de ele afirmar:

[...] Orestes est libre pour le crime et par-delà le crime: je l'ai montré en proie à la liberté comme Edipe est en proie à son destin. Il se débat sous cette poigne de fer, mais il fraude bien qu'il tue pour finir, et qu'il charge son meurtre sur ses épaules et qu'il le passe sur l'autre rive. Car la liberté n'est pas je ne sais quel pouvoir abstrait de survoler la condition humaine: c'est l'engagement le plus absurde et le plus inexorable. Orestes poursuivra son chemin, injustifiable, sans excuses, sans recours, seul. Comme un héros. Comme n'importe qui.<sup>27</sup> (SARTRE, 1992, p. 267).

---

<sup>26</sup> Francis Jeanson, em seu livro *Sartre por ele mesmo* (1965), mostrará a bastardia como uma característica presente aos personagens sartrianos, mas não só no teatro; como além do já citado Orestes, há também Roquentin (*A náusea*) e Mathieu (*Os caminhos da liberdade*), homens que são assim definidos por serem sujeitos rejeitados pelo mundo.

<sup>27</sup> [...] Orestes é livre para o crime e para além do crime: mostrei-o enquanto vítima da liberdade tal como Édipo é vítima do seu destino. Ele luta sob este punho de ferro, mas trapaceia bem, pois mata no final, carregando o seu assassinato sobre os seus ombros e passando-o para o outro lado. Porque a liberdade não é nenhum poder abstrato para estar acima da condição humana: é o compromisso mais absurdo e inexorável. Orestes seguirá o seu caminho, injustificável, sem desculpas, sem recurso, sozinho. Como um herói. Como qualquer outra pessoa. (Tradução da autora).

Como antes ressaltado, não é a conduta que deve ser levada em conta, mas a totalidade do personagem, nesse caso, de Orestes como um homem livre, que fez sua escolha; sua ação não deve ser vista por si mesma, mas por aquilo que ela requisita, como o desfecho da situação, afinal, o teatro joga com o imaginário e não é uma representação da realidade. É sempre pertinente afirmar que a compreensão da referida peça está entrelaçada ao contexto histórico no qual foi escrita, e por isso Sartre faz o uso recorrente das situações-limite, da morte, para provocar os seus espectadores, para inquietá-los diante daquele recorte temporal que estavam submersos e um dos caminhos foi através de Orestes, que fez seu ato. Mas, como bem aponta Sartre, a liberdade não é um poder que o deixa imune, não o garante um salvo-conduto, ao contrário, ele seguirá sem recurso para acobertar a sua escolha, assumindo toda a responsabilidade diante do que fez. Sendo assim, é válido alegar que no palco não se encontra apenas o indivíduo, mas também a sua história, a sua visão de mundo, os seus valores e as suas escolhas, a sua liberdade e o peso de sua responsabilidade. Recorrendo a Orestes, Sartre conseguiu encenar e encarnar através de um homem as inquietações e os sofrimentos vividos por muitos franceses, além de muitos outros, não só os franceses, que se viram submetidos à Segunda Grande Guerra do século XX. É elevando a discussão, como já dito, para o plano das preocupações mais universais que esse personagem em questão não deve ser compreendido apenas como um jovem que fez a passagem à vida adulta perpetrando um crime. Fazer isso seria anular todo o empreendimento de Sartre que através daquele jovem propõe desvendar a existência humana e mostrar como aquilo que somos está emaranhado a um labirinto de acontecimentos e feitos.

Retomemos à questão do espectador estar em desamparo. Sobre esse aspecto, é importante pontuar que ele não implica, nem atinge a questão do engajamento no teatro, pois esse estar só ocorre em razão da distância necessária para que a cena teatral se efetive, se faça de tal modo que o espectador possa se deparar com o desvendamento realizado pelo ator, partindo de um universo imaginário, mas que alcança a concretude humana. O engajamento se faz possível por causa desse mesmo distanciamento, na medida em que o espectador é atravessado pelas situações encenadas nos palcos, podendo ele se ver de fora, se ver através do ator que o toca com as suas ações e a partir disso ser contagiado a pensar naquilo que está sendo proposto.

Para entender essa relação entre o imaginário e a concretude utilizada pelo filósofo-dramaturgo, é possível rastrear na composição das suas peças o que ele escolheu como assuntos pungentes, necessários à reflexão, postos em cena como convite para se provocar a ação.

Vejam os o esquema básico que se apresenta em todas as suas peças, o qual, de acordo com Maria Arminda de Sousa-Aguiar, consiste em: “[...] uma dada situação estabelece um problema moral, a que os personagens não conseguem fugir; toda ação resultará das tentativas feitas para chegar a uma solução.” (SOUSA-AGUIAR, 1970, p. 103). Essa assertiva é muito cara, pois ela também consegue precisar o que seria a situação-limite ou limítrofe mencionada por Sartre e, como bem pontuado, tal situação é exatamente aquela em que o homem encurralado pelos obstáculos que se apresentam à sua existência precisa forjar a sua saída. Dessa maneira, passamos a saber um pouco sobre o que versam as situações e os problemas presentes em algumas peças sartrianas.

Na sua primeira peça publicamente encenada, *As Moscas*, ele aborda o tema da liberdade, uma liberdade em situação com Orestes, tema tão central e marcante que faz com que Francis Jeanson, o crítico literário de Sartre, na sua obra *Sartre por ele próprio (1965)*, afirme que:

Este *teatro de situação* é pois, correlativamente, um *teatro de liberdade*. E são bem estes dois temas ou, se se quiser, estas duas faces de um mesmo tema – a liberdade em situação – que nós encontramos precisamente no centro da primeira peça de Sartre, *Les Mouches*, drama em três actos. (JEANSON, 1965, p. 12).

Assim, como coloca Jeanson, liberdade e situação são a base de sustentação do teatro sartriano, que se ocupou em falar da liberdade aos sujeitos da sua época e o fizera para além da referida peça. Continuando a se deter a questões urgentes, a problemas concretos, Sartre em *Mortos sem Sepultura*, no ano de 1946, explora e problematiza em cena a situação da tortura. Entretanto, sobre essa peça em questão, ele posteriormente faz uma autocrítica ao dizer que a ela era uma peça perdida. Nas suas palavras:

C'est une pièce manquée. En gros, j'ai traité un sujet qui ne donnait aucune possibilité de respiration: le sort des victimes était absolument défini d'avance, personne ne pouvait supposer qu'ils parleraient, donc, pas de suspense, comme on dit aujourd'hui. Je mettais en scène des gens au destin clairement marqué. Il y a deux possibilités au théâtre: celle de subir et celle d'échapper. Les cartes étaient déjà sur la table. C'est une pièce très sombre, sans surprise. Il aurait mieux valu en faire un roman ou un film.<sup>28</sup> (SARTRE, 1992, p. 286).

---

<sup>28</sup> [...] É uma peça perdida. Basicamente, lidei com um assunto que não dei nenhuma possibilidade de espaço para respirar: o destino das vítimas foi absolutamente definido com antecedência, ninguém poderia supor que elas falariam, por isso não havia suspense, como dizemos hoje. Eu dirigia pessoas com um destino claramente definido. No teatro há duas possibilidades: suportar e fugir. As cartas já estavam em cima da mesa. É uma peça muito sombria, sem surpresas. Teria sido melhor fazer um romance ou um filme. (Tradução da autora).

O que aponta Sartre é que porquanto as existências daqueles personagens já estavam sentenciadas a uma só saída na peça, a morte, ele se contradiz no seu propósito do que se deve mostrar no teatro, que seria: homens, que por serem livres, podem perfazerem os seus caminhos, seu modo de existir no mundo. Partindo da realidade da peça nomeada, é pertinente que seja feito o seguinte questionamento: a morte nesse caso não seria a saída possível para aquela situação? Todavia, respondendo à luz do pensamento sartriano, a morte não poderia ser uma saída, pois na compreensão do filósofo francês aquela encerra as possibilidades humanas, não lhes confere sentido. A morte é a nadificação dos possíveis, haja vista que ela retira do humano a possibilidade de ser algo. Segundo o autor: “[...] a morte jamais é aquilo que dá à vida seu sentido: pelo contrário, é aquilo que, por princípio, suprime da vida toda significação.” (SARTRE, 2015a, p. 661). No caso da referida peça, alguns personagens morreram pelas mãos dos seus carrascos; outro, pelas mãos dos seus companheiros; outro, por escolha sua. Nesse último caso, pode-se dizer que é um ato de renúncia, de recusa a si, um resvalo do homem no absurdo, já que se faz a negação de outras possibilidades, de outros projetos. Notadamente, se mostra acertada a sua crítica, ou, em outras palavras, a falha que se sobressalta nessa peça em questão, diante do propósito de engajar, porque o espectador se deparará com existências já sentenciadas.

Contudo, outras peças sartrianas foram assertivas no seu propósito de discutir temas-problemas que demandavam necessidade de debate, como foi o caso do racismo, presente em *Orfeu Negro*, no ano de 1948. Naquele mesmo ano, Sartre escreveu também a peça *As mãos sujas*, sendo permeada por um contexto histórico-político, às voltas com o comunismo, assim como fala sobre o proletariado, segundo Jeanson:

Com *Les Mains Sales*, abordamos pela primeira vez uma situação na qual uma coletividade, uma vez reconhecida e definida a opressão que sobre ela pesa, empreendeu efectivamente libertar-se disso: é o proletariado que constitui aqui o pano de fundo da peça. (JEANSON, 1965, p. 37).

Além destas, há a *A prostituta respeitosa* (1946), em que “[...] a ação situa-se pela primeira vez na esfera do social” (Ibidem, p. 34), também de acordo com Jeanson, por ser retratada em cena a situação de dois jovens, um negro e uma prostituta, vítimas de uma sociedade que sobrepuja aqueles que não tem privilégios, ventilando a opressão existente e outras vezes denunciada, a partir da realidade dos EUA. É pertinente que olhemos mais de perto duas dramaturgias para compreender como Sartre discute algumas situações nelas abordadas.

Voltamo-nos primeiramente para a situação discutida na obra *Entre quatro paredes*<sup>29</sup>, uma obra de 1945, que tem como “preocupação profunda” – esse é um termo usado por Sartre (1992, p. 281) –, o relacionamento conflitante que temos com o outro, relação essa que possui uma categoria discutida em seu tratado filosófico *O Ser e o Nada* (2015), denominada o ser Para-Outro.

A referida peça se passa em um ato apenas, o que “[...] parece indicar a intenção do autor, de mostrar, de forma alegórica, o limiar entre a vida e a morte: aquela angústia que nós todos viveremos, quando sentirmos que a morte é uma barreira intransponível, levantada diante de nossa liberdade.” (SOUSA-AGUIAR, 1970, p. 112). Assim, nesse universo imaginário nos deparamos com três personagens principais (Garcin, Inês e Estelle) que vão entrando em cena um a um, sendo encaminhados por um criado, para se reunirem em um salão do Segundo Império, onde, no contexto da peça, seria o inferno moderno, no sentido de não haver presente nesse lugar o simbolismo cristão, a exemplo da escuridão, o fogo, tampouco o diabo. Os novos residentes terão de enfrentar, sem possibilidades de fugas, uma vida sem interrupção, pois não há refúgios, como bem percebeu Garcin, não há nem mesmo um mísero piscar de olhos, que seriam as pequenas pausas na vivência desse lugar, onde eles terão de passar a eternidade diante de si mesmo e dos outros. Eles lidam com o olhar que lançam sobre si: Garcin a Inês, Inês a Garcin, Estelle a Garcin, Garcin a Estelle, Estelle a Inês e Inês a Estelle, um imbricado de relações sustentado pelo julgamento proferido por cada um. Essa trama central foi explicada por Sartre na sua mencionada obra *Un théâtre de Situations* (1992), na parte dedicada à referida peça, *Huis clos*, na qual ele elucida:

Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donnés de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente en moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui. Et alors en effet je suis en enfer. Et il existe une quantité de gens dans le monde qui sont en enfer parce qu'ils dépendent trop du jugement d'autrui. Mais cela ne veut nullement dire qu'on ne puisse avoir d'autres rapports avec les autres. Ça marque simplement l'importance capitale de tous les autres pour chacun de nous. (SARTRE, 1992, p. 282-283)<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Em francês essa peça se intitula *Huis Clos* (De portas fechadas).

<sup>30</sup> Quando pensamos em nós mesmos, quando tentamos nos conhecer, no fundo usamos os conhecimentos que os outros já têm sobre nós. Julgamo-nos com os meios que outros têm para nos julgarmos. O que quer que eu diga sobre mim, sempre entra o julgamento dos outros. O que quer que eu sinta dentro de mim, o julgamento dos outros entra nisso. Isto significa que, se as minhas relações são ruins, coloco-me em total dependência dos outros. E então, de fato, estou no inferno. E há muitas pessoas no mundo que estão no inferno porque são muito dependentes dos

Por esses motivos, nesse inferno aos moldes do pensamento sartriano, cada um será o carrasco do outro, à medida que inquerem os atos e escolhas que realizaram em vida; e como aponta Miguel Sanches Neto, no prefácio da referida peça na versão brasileira: “[...] O castigo infernal é esse convívio de pessoas que perderam suas proteções, de seres cuja consciência aflorou brutal, de tal forma que nada por ser escondido.” (NETO, 2008, p. 21). Nesse caso, nada será escondido, exatamente porque não há possibilidade de se refugiar diante desse outro que julga por meio do olhar, capturando aquele que não é ele, em meio aos outros objetos de que dispõe no mundo.

É importante dizer que no pensamento sartriano, o reconhecimento que é dado pelo outro, possibilita o modo como cada um se reconhece. Por essa razão, o outro é relevante para nós, pois, em outras palavras, é a partir dele que surge a compreensão que cada um tem de si mesmo. De acordo com Sartre: “[...] O outro é indispensável para minha existência, tanto quanto, ademais, o é para o meu autoconhecimento. Nestas condições, a descoberta de meu íntimo revela-me, ao mesmo tempo, o outro como uma liberdade colocada diante de mim, que sempre pensa e quer a favor ou contra mim.” (SARTRE, 2010, p. 47-48).

Desse modo, falar desse outro que também está no mundo e que não sou eu é se atentar à sua relevância para nós, na medida em que ele nos define, nos classifica, que constrói um conhecimento de nós mesmos, sendo uma liberdade para além da nossa e que está fora de alcance, já que não conseguimos barrar a consciência do outro e o que ele pensa sobre nós. Sendo assim, é tão pesaroso por vezes estar na presença desse outro, estar sob o seu julgamento. Da forma como foi articulado na peça, essa presença acontece em circuito, posto que num dado momento um dos personagens se angustia porque está sendo captado pelos outros e, em outro momento, se faz carrasco porque assume essa posição de tomar aqueles diante de si, detendo consigo a situação, se apropriando dela como um objeto que é visto, olhado, julgado.

No contexto da peça, Inês é quem primeiro compreende a situação em que eles se encontram lançados, a de que estão no inferno, mas não viverão uma tortura física. Na verdade, a tortura que terá de ser encarada diz respeito ao fato de ter de viver com aqueles estranhos e cada um será o inquisidor dos outros dois. Quando Inês compartilha a compreensão da situação com os demais personagens, Garcin logo faz a proposta para que se emudeçam os três e, dessa forma, para que não haja nenhuma interação na tentativa de fugir dessa sentença, algo que não

---

\_\_\_\_\_ julgamento dos outros. Mas isto de forma alguma significa que não possamos ter outras relações com os outros. Isso apenas marca a importância central de todos os outros para cada um de nós. (Tradução da autora).

se sustenta por muito tempo. Mas é preciso aprofundar as nuances da peça e pensar: como eles serão carrascos, o que teriam eles para fustigar o outro? Essa é uma questão que aos poucos é revelada, pois para isso era preciso falar de si e ninguém quis a princípio se delatar, munir o outro de recurso para julgamentos.

No entanto, aquele mesmo que pedira silêncio é quem primeiro vem a falar sobre si, no caso Garcin. Ele diz ter morrido com 12 balas cravejadas no corpo e aponta como razão para a sua condenação o modo torturante com que tratava a sua mulher. Quanto a Inês, ela se apresenta como condenada já em vida por ser homossexual, sua história se remetendo a um caso que tivera com a mulher de seu primo que morreu atropelado e, meses depois, a sua mulher, agora amante de Inês, se matou levando-a consigo, por meio de inalação de gás. Com Estelle, a justificativa para estar ali é de que teria morrido de pneumonia, mas no jogo do conflito humano, nesse lugar onde não há mais passagem de dia para noite, sem nenhuma pausa, os véus vão caindo, sendo possível arrancar um do outro até o último detalhe do que se tenta esconder.

Assim, Inês arranca de Garcin que ele não morreu de forma heroica com tiros, uma vez que ele desertou e a sua morte foi por desfalecimento natural, a verdade que se mantém era a parte da tortura que empregava à sua esposa. Sob a sentença do outro, Garcin é julgado como um covarde; e pensar a si mesmo através desse juízo alheio era o que mais o angustiava. Para Inês, o passado não lhe pesava, não havia se arrependido do que fizera, era quem melhor encarava a situação, mas Garcin por sua vez compreende que a via para fustigar Inês era por meio de Estelle, a quem ela deseja, mas não conseguiria ter, pois ela se interessava apenas por homens e nesse caso só tinha a ele. Quanto a essa última, ela foi desbancada da sua postura de boa moça, seus dois carrascos conseguiram dela a verdade, que a revelou como sendo uma infanticida, tendo em vista que matou sua filha de colo indesejada e depois teve o seu amante que se matou, sendo esse o peso que ela carrega dos seus atos e das consequências destes em vida. Estelle é uma mulher vaidosa que se mantém como objeto de desejo dos homens, continuando o jogo de sedução nesse inferno, ao buscar Garcin para desejá-la, no entanto, é atormentada por Inês que se intromete entre eles, sem deixar que estejam a sós um só momento a esquecerem de suas vidas. Detalhar esse circuito é relevante para dizer que estar na presença do outro e se submeter ao modo de ser que não foi escolhido por si, mas por ele, diz respeito ao limite que recai sobre a nossa liberdade, imposta por outra liberdade. Segundo Sartre:

“Todavia, a existência do Outro traz um limite de fato à minha liberdade. Com efeito, pelo surgimento do Outro, aparecem certas determinações que eu sou sem tê-las escolhido. Eis-me, com efeito, judeu ou ariano, bonito ou feio, maneta etc. Tudo isso,

eu o sou para o Outro sem esperanças de apreender o sentido que tenho do lado de fora, nem, por razão maior, de modificá-lo. (SARTRE, 2015a, p. 642).

Para compreender essa colocação de que o outro limita a nossa liberdade, cabe pensar sobre a chegada no mundo vivida por cada um e sobre quantas coisas já estavam pré-determinadas: onde viver, onde estudar, quantos planos já estavam traçados, quantas definições atribuídas, a exemplo da ideia de futuro, em que o sujeito será um(a) médico(a), um(a) arquiteta, seguirá essa religião, ou qualquer outra definição por si mesmo ainda não decidida, mas não é apenas nesse mundo construído na esfera familiar que nos deparamos com essa limitação da liberdade operada pelo outro. Pensemos, por exemplo, na convivência em um condomínio, haja vista que estar nesse contexto é se sujeitar à vontade e à decisão dos outros, da maioria, pois não prevalecem as regras do inquilino, mas as regras dos condomínios no geral, de tal modo que há sempre uma limitação, uma barreira, um tolhimento que vem desse outro com quem se convive. É importante dizer que, além dessa limitação à liberdade, viver no mundo com o outro resulta no que Sartre chama de “existir em uma nova dimensão de ser” (SARTRE, 2015a, p. 642), o que significa existir a partir da construção que o outro faz de nós, nos levando para o mundo dele. No caso da peça, cada personagem está se deparando com uma compreensão e definição de si que surgem a partir do outro, logo, vem à tona o covarde, a rejeitada, versões que se constroem perante a forma como eles são vistos de fora. Isso acontece porque o outro emprega toda tentativa de o definir e classificar a partir do que ele vê, tomando-o como objeto, encerrando as possibilidades daquele que não é ele, na medida em que o outro diz quem aquele é. Por essa razão, Inês afirma para Garcin: “[...] Você é um covarde, um covarde porque eu quero. Eu quero, ouviu? Eu quero! [...]” (SARTRE, 2008, p. 122).

Assim, o conflito é uma característica própria das relações humanas e se faz intensamente trabalhado na peça, demonstrando que ele surge porque é pela consciência do outro personagem, objetivado pelo seu olhar, que cada um enfrentará a sua própria consciência, ou seja, o homem se defronta consigo mesmo por meio do olhar que petrifica, envergonha, angustia, lançado pelo outro. É o que nos diz Sartre: “[...] A vergonha ou o orgulho me revelam o olhar do Outro e, nos confins desse olhar, revelam-me a mim mesmo; são eles que me fazem viver, não conhecer, a situação do ser-visto.” (SARTRE, 2015a, p. 336). A dedução da afirmativa sartriana se direciona ao fato de que ser-visto não se reduz à questão do saber ser-visto, mas de ser, de ter consciência de ser visto, pois essa é uma experiência irreduzível, já que aquele que é olhado passa a ser um objeto analisado, encerrado, captado. Sartre chega a afirmar

que “[...] minha vergonha é a confissão” (SARTRE, 2015a, p. 337), no sentido de dizer que nos envergonhamos por ser esse objeto, que é alcançado através do olhar do outro.

Na peça, esse entendimento se presentifica em algumas passagens, sendo uma delas aquela em que Estelle, desesperada por não haver espelho no inferno, diz não saber se existe: “- Estou me sentindo esquisita. (*Ela se apalpa.*) Isso não acontece com você? Quanto eu não me vejo, preciso me apalpar pra saber se estou existindo mesmo.” (SARTRE, 2008, p. 67). Inês de imediato se coloca à disposição para que ela use seus olhos como espelhos. Essa certamente é uma grande cena, marcando a genialidade de Sartre, ao ter conseguido imprimir, construir uma situação representativa e elucidativa sobre esse olhar que angustia e que apreende o sujeito, objetificando-o. Na referida cena, quando Estelle literalmente se vê pelos olhos da outra personagem, Inês, ela afirma: “Eu não sei. Você me intimida. Minha imagem nos espelhos ficava aprisionada. Eu a conhecia tão bem... Eu vou sorrir; mas meu sorriso vai pro fundo dos seus olhos, e sabe Deus o que ele vai virar.” (SARTRE, 2008, p. 71). Atentando-nos a essa passagem, o que podemos compreender é que se é pelo olhar do outro que passamos também a nos conhecer, porém, o que perturba Estelle é exatamente porque ela não sabe, a não ser que Inês verbalizasse, qual o julgamento que ela está fazendo nesse instante em que a captura com o olhar. Isso desperta medo nela, que é também, ao lado da vergonha, uma reação originária do homem ao compreender que está no mundo, mas não está sozinho e sim com esse outro que trata de tomá-lo como um objeto. Por isso, diz-se que “[...] à origem de todo medo, que é a descoberta amedrontada de minha objectividade pura e simples enquanto transcendida por possíveis que não são os meus.” (SARTRE, 2015a, p. 368).

Outro apontamento pertinente é que os olhos de Inês desaparecem, não se manifestam como o suporte do olhar, porque no fenômeno do olhar o outro que olha não pode ser tomado como objeto, pois ele é aquele que vê, mas que ainda não é visto. Esse é um aspecto do olhar do Outro, para Sartre, como sendo um olhar-olhador e não um olhar-olhado, uma vez que quando o sujeito é olhado pelo outro ocorre a ele uma compreensão de que há uma presença concreta para além de si, ou, como diz Sartre, uma “[...] O outro está presente a mim, sem qualquer intermediário, como transcendência que não é a minha.” (SARTRE, 2015a, p. 347). Em suma, não é para Inês que Estelle se volta, mas para o fato de ser-vista, pois esse olhar de Inês revela a Estelle a sua existência para o outro. Desse modo, naquele momento, naquele salão, algo pesa para-além do fato de não estar entre inocentes; pesa para Estelle que ela seria julgada indeterminadamente, quantas vezes quisesse Inês e também Garcin, apontando quem seria ela no mundo alheio deles.

Ora, ainda que brevemente, Estelle foi feita refém, naquele lugar sem refúgios, dado que, ao ser objetivada pelo olhar de Inês, era ela quem detinha a situação, quem limitava as possibilidades de ser de Estelle, quem a julgava, quem alienava a sua liberdade. Inês sabia disso, tanto que afirmou: “Aqui, aqui! Eu sou o espelho que atraí as cotovias, minha pequena cotovia; eu te aprisiono!” (SARTRE, 2008, p. 72). Estelle logo se esquiva, teme essa perda do domínio da situação, não querendo se submeter à construção exterior que Inês faria dela, a partir do que vê, do que ela julga. Como mencionado, para Sartre, o outro e sua aparição no mundo é sempre como aquele que limita a minha liberdade, pois ele escoo para o seu mundo esse ser que não sou eu, de tal modo que aliena as minhas possibilidades.

[...] Assim, o ser-visto me constitui como um ser sem defesa para uma liberdade que não é a minha liberdade. Nesse sentido, podemos considerar-nos ‘escravos’, na medida em que aparecemos ao Outro. Mas esta escravidão não é o resultado - histórico e susceptível de ser superado - de uma vida, na forma abstrata da consciência. Sou escravo na medida em que sou dependente em meu ser do âmago de uma liberdade que não é a minha e que é a condição mesmo de meu ser. (SARTRE, 2015a, p. 344).

Como afirmado pelo filósofo, no mundo do outro, aquele que está sendo capturado está totalmente fora de seu mundo, está na dependência das qualificações alheias; alienadas as possibilidades, se encontra escravizado, no sentido de estar assujeitado ao que define o outro, em ser aquilo que ele delega para esse objeto-sujeito. É tendo como esteio esse pensamento que Sartre formula a emblemática assertiva, exposta no final da peça, segundo a qual Garcin afirma: “[...] o inferno são os Outros.” (SARTRE, 2008, p. 125), de modo que o inferno não é um lugar físico de penitência para se pagar aquilo que os humanos fizeram de errado. O inferno diz respeito a essa relação conflituosa com esse outro que subjuga, objetiva, captura, rouba aquele que não é ele do seu mundo, transportando-o para o mundo dele, para as suas definições.

Entretanto, até mesmo numa peça que retrata uma situação em que não há aparentemente saídas, tendo em vista os personagens serem condenados a se relacionar eternamente, Sartre também aborda sobre a liberdade, na medida em que o sujeito pode agir e mudar a situação, no que se refere a essa forma na qual ele se faz dependente do julgamento que o outro faz de si. Sobre esse aspecto da peça, Sartre diz:

[...] j'ai voulu montrer par l'absurde l'importance chez nous de la liberté, c'est-à-dire l'importance de changer les actes par d'autres actes. Quel que soit le cercle d'enfer dans lequel nous vivons, je pense que nous sommes libres de le briser. Et si les gens

ne le brisent pas, c'est encore librement qu'ils y restent. De sorte qu'ils se mettent librement en enfer.<sup>31</sup> (SARTRE, 1992, p. 283).

A partir dessa colocação, passamos a ter uma compreensão da peça por uma outra perspectiva, ainda que os personagens estejam no mesmo ambiente, com essa mesma sentença de passar a eternidade diante desses mesmos outros. Até aqui, a discussão feita expôs como mensagem a ideia de que o outro nos limita, já que convivemos com liberdades que se chocam, a partir da forma como o outro nos define e nos sentencia a ser de algum modo um ser que não foi escolha nossa. No entanto, cabe também lembrar que, para a filosofia sartriana, a liberdade é um traço constitutivo do ser humano e que, apesar de sermos afetados pelo outro, de a nossa liberdade passar por uma limitação, ela não sofre uma supressão, de tal modo que toda conjectura feita pelo outro sobre nós é feita externamente, isto é, essas definições não nos constituem. Para que sejamos de fato esse ser que ele nos endereça, é preciso que seja feita uma escolha, um aceite de nossa parte em ser esse ser que o outro erigiu. Desse modo, segundo Sartre:

[...] A lei de minha liberdade, que faz com que não possa ser sem me escolher, também se aplica nesse ponto: não escolho ser para o Outro o que sou, mas só posso tentar ser para mim o que sou para o outro escolhendo-me tal como apareço ao Outro, ou seja, por meio de uma assunção eletiva. (SARTRE, 2015a, p. 648).

Portanto, compreende-se que a liberdade de ser que se encontra no homem esbarra no limite de não modificar a forma como esses outros que estão no mundo possam enxergá-lo, defini-lo. De fato, não podemos modificar, por exemplo, a definição do outro quando ele aponta de modo pejorativo “o Paraíba”, “o sexo frágil”, pois essas são definições fixadas por um outro. Todavia, é através dessa mesma liberdade que se pode atuar em aceitar ou recusar esse ser-para-outro que se é, com todas as atribuições que cotidianamente atingem o homem, ou seja, ele se encontra livre para eleger ser o que se é por si mesmo, ou acatará o ser que é posto pelo outro. Na peça, há uma passagem relevante acerca dessa discussão, na qual Sartre explora esse enfrentamento de se desgarrar do outro e de reivindicar o que se quer ser. Nesse caso, a cena nos mostra a escolha de como a personagem quer enfrentar a situação vivenciada.

---

<sup>31</sup> [...] Eu quis mostrar através do absurdo a importância que a liberdade tem para nós, ou seja, a importância de mudar os atos por outros atos. Qualquer que seja o círculo infernal em que vivemos, acredito que somos livres para destruí-lo. E, se as pessoas não o destrói, ainda estão livres para nele permanecerem. De modo que, põem-se livremente no inferno. (Tradução da autora).

No decurso da cena, já haviam iniciado os desentendimentos e, por isso, Garcin mais um vez pede para que todos fiquem calados a fim de que até possam se esquecer de estar na presença uns dos outros, mas Inês, ciente de que seus carrascos se presentificam ali para além de uma interação com ela ou não, ciente do que fizera no mundo, dos seus atos, ciente da eternidade que lhe restava “viver” e do julgamento em circuito de cada um sobre cada um, retruca a proposta, dizendo: “[...] Eu quero é escolher o meu inferno; quero te olhar com todos os olhos e lutar de cara limpa.” (SARTRE, 2008, p. 75). Essa fala de Inês carrega essa discussão da liberdade, posto que ela ventila a concreta possibilidade de enfrentar a relação conflituosa com o outro e, ainda, consta a escolha diante do que ela pretende e não do que o outro quer dela. Como bem coloca para Garcin e Estelle, aqueles que a escutam, cabe tão somente a ela escolher o seu inferno, o seu lugar, o modo de ser dentro daquela situação, e, ao realizar essa escolha, ela faz uma reivindicação desse ser que é atravessado pelo ser-Para-Outro; por mais paradoxal que seja, ela tomou para si a decisão de estar nesse inferno, enfrentando os outros. Finalizando a exposição desta peça, se pretende afirmar que ela deixa uma contribuição que está para além do seu contexto histórico, seja encenada em 1945, seja agora em 2022, a compreensão humana que ela desvela mantém a sua relevância viva, por apontar que somos seres livres em situação, nos defrontando e nos angustiando com os conflitos humanos.

Por conseguinte, passamos à segunda peça a ser brevemente comentada. A escolha pela peça escrita em 1947, *Os dados estão lançados*, se efetiva por ela exemplificar um debate profuso sobre o peso das escolhas humanas e a responsabilidade inerente aos atos. Nesta obra, o leitor/espectador também se depara com uma história que tem como ponto de partida a narrativa de uma vida após a morte, mas nela Sartre problematizará se seria possível voltar à vida e modificar o que foi deixado para trás. Em outras palavras, depois de fazer as escolhas, de lançar os dados, o que esperar? Há como modificar o que foi feito ou tão somente resta assumir as consequências do que foi escolhido? Uma discussão tão ampla como essa leva à reflexão para o âmbito do cotidiano humano, pois todos os dias homens e mulheres enveredam por caminhos singulares a partir das suas escolhas, percursos elegidos por cada um na medida em que se enfrenta, se aceita ou se recusa as diversas situações possíveis ao estar no mundo.

Sobre a peça, iniciamos dizendo que o espectador acompanha a trajetória de dois personagens principais, Eve e Pierre, que acabam de ser mortos. Os primeiros atos se ocupam com o momento da morte de cada um deles. Eve é envenenada pelo próprio marido, enquanto Pierre é assassinado a tiros na rua por um traidor infiltrado no grupo de resistência, a Liga, do qual ele também fazia parte como líder. Depois de mortos, ainda separadamente passando a

habitar um outro mundo, cada um se dirige ao beco Languénéisie, entram em uma loja e lá são atendidos por uma senhora idosa, que lhes comunica a sua morte, consulta essa feita no livro de registro. Cada um segue tentando se adaptar a esse novo mundo onde vivos e mortos estão misturados. Mais tarde, Eve e Pierre são convocados a se apresentar novamente na loja, quando, nessa segunda vez, são avisados de que houve uma falha nas suas vidas, pois eles são destinados um ao outro, porém, nunca haviam se encontrado. Assim, lhes foi dada uma segunda chance, um retorno ao mundo dos vivos por 24 horas, e a única condição a ser exigida seria de que ao final desse tempo concedido eles confiassem um no outro. Caso isso não acontecesse, eles voltariam a habitar o mundo dos mortos.

Nesse sentido, a peça se desenvolve mostrando o que cada um deixou como pendência no mundo, em razão de sua morte. Nessa nova vida, ainda sob condição, os personagens que estão prometidos pouco sabem um do outro, ao passo que as descobertas acentuam os obstáculos que eles terão de transpor, a exemplo do fato de pertencerem a classes sociais distintas. Em uma cena, Pierre descobre que sua nova mulher quando ainda viva era casada com o Secretário da Milícia, portanto, seu rival. Diante de tamanho descontentamento, ele diz:

Pierre – A mulher para quem eu fui feito!  
Anda mais devagar, mas continua sem olhar para Eve que diz:  
- Eu disse para todos que vou viver com você. Estamos juntos, Pierre.  
Ele para de repente, encara Eve pela primeira vez e exclama:  
- Juntos? O que é que temos em comum?  
Ela coloca a mão no braço dele e diz carinhosa:  
- Temos em comum o amor.  
Pierre faz um gesto triste  
- É um amor impossível. (SARTRE, 2013, p. 131-132).

Na verdade, apesar de seus obstáculos; mas como seres livres, nada os determinava, e por isso mesmo tudo era possível, a exemplo de voltar ao mundo e se perder em meio à tentativa de continuar as suas histórias interrompidas; ou eles poderiam ter se escolhido, fazendo daquela chance o início de um novo projeto no mundo. Contudo, colocando em cena um humano que está a se fazer a partir de suas escolhas, Sartre confronta essa noção de destino, de que algo estava reservado, prometido, afinal, assim como defende em seu existencialismo, não há espaço para a vida humana previamente determinada, pois tudo está por se fazer. Assim, imbuído nesse enredo, a peça tem como momento decisivo aquele em que, faltando menos de uma hora para terminar as vinte quatro horas da prova a eles lançada, Pierre decide ir ao encontro dos seus companheiros de resistência, para lhes avisar sobre uma emboscada a ser feita a eles pela milícia. Fazer parte desse grupo de resistência era seu compromisso maior, no qual se engajava

em vida. Ele se despede de Eve, deixando-a no seu apartamento, mas combinam de se falar por telefone no antigo endereço de Eve, que logo se dirigiria a sua antiga casa, para acertar suas pendências com o ex-marido.

O desfecho ocorrido foi Pierre sendo morto juntamente com os demais companheiros, não conseguindo alcançar o seu intento, que seria impedir a emboscada, se tornando ele mesmo mais uma vítima dessa ação. No momento do cerco feito pelos milicianos, ele está ao telefone falando com Eve. Dizia-lhe que não podia abandonar seus companheiros naquele momento. Ela, transtornada pela escolha feita por Pierre, acusa-o de nunca ter amado de verdade. Ele retruca essa colocação: “É claro que amo você, Eve, responde Pierre. Amo muito. Mas não tenho o direito de abandonar os companheiros.” (SARTRE, 2013, p. 183).

Assim, com essas escolhas feitas e com a confiança estilhaçada, eles não conseguiram permanecer vivos. Nesse momento, nos parece válido mencionar uma colocação que Jeanson fizera sobre essa peça, na qual ele diz “[...] de nada serve recomeçar uma vida se se não consegue modificar-lhe o comportamento.” (JEANSON, 1965, p. 31). Essa colocação tão assertiva é possível de ser verificada e compreendida, em razão do desenrolar da história dos personagens, pois havendo a chance de um recomeço, deve-se buscar saídas outras, fazer novas escolhas e não retomar o mesmo ponto que vivia como fizeram tanto Eve quanto Pierre. Logo, a forma de se colocar perante a vida se desloca de uma interpretação de sentença de que algo nos é destinado a acontecer. A partir da exposição dessas duas vidas o que se pode compreender é que a sentença nada mais é do que o resultado das escolhas, sendo essas que atuam nos desfechos das situações.

Para além do que já foi dito, é possível também abordar a peça por um outro prisma, compreendendo a confiança como prova concreta de um amor, ela se constitui como uma tarefa também conflitante, na medida em que os personagens teriam de buscar uma unidade entre consciências separadas. Como aborda Bornheim à luz do pensamento sartriano: “[...] O amor procura constituir a síntese de duas transcendências, e isso de tal maneira que a liberdade de uma só possa existir pela liberdade da outra; eu seria eu enquanto outro, e outro enquanto eu”. (2011, p. 103). Contudo, ainda segundo o filósofo brasileiro, essas consciências estão separadas por “um nada invencível” (BORNHEIM, 2011), afinal esse nada é uma marca constituinte do próprio para-si, que apesar de querer essa fundição de ser não a realiza, cada um permanece na sua subjetividade, não podendo vivenciar essa liberdade a partir desse outro. Ao contrário da possibilidade de realização, como já discutido na outra peça, a liberdade quando posta na esfera do outro corre seus riscos, tendo em vista que o outro é aquele que me toma e me faz ser de

outro modo do que sou. No seio da peça, essa discussão do outro como sendo aquele que nos coloca em riscos pode ser simbolizada por exemplo quando Pierre realiza o que seria as suas últimas escolhas, baseando-se apenas nas suas contingências, justificadas ou não no que se refere a avisar os seus companheiros da emboscada, mas que fez desmoronar não somente a sua possibilidade, como também a de Eve de voltar a estar no mundo. Por isso, perante a desconstrução de um ideal não alcançado, de uma confiança e de uma liberdade não vivenciada a partir do outro, é que se pode ventilar a compreensão de que “[...] o amor não passa de ser a projeção de um ideal contraditório do para-si.” (BORNHEIM, 2011, p. 104).

Partindo ainda de Pierre, também cabe apontar o conflito entre sua a felicidade individual e o seu engajamento, desembocando no plano coletivo. Quando o personagem diz que não tem o direito de abandonar seus companheiros, sabe-se sim que ele era livre para fazer o contrário, bastava ter escolhido fazer diferente, mas foi o peso de seu engajamento, de seu compromisso quanto ao seu projeto existencial ainda em vida, que lhe pesou mais no momento de decisão. Como disse um outro personagem da peça, um velho morto do século XVIII, há certas compensações em estar morto, uma delas é a isenção de qualquer responsabilidade que é dada aos mortos, entretanto, não se responsabilizar não é admissível para aqueles que estão vivos. Com as escolhas feitas, e a confiança estilhaçada, ou, diga-se não consolidada, voltam os dois personagens a habitar o mundo dos não vistos, dos esquecidos.

Esse é o enredo que se desvela nessa peça, o de que não há destino a ser cumprido, haja vista que os desfechos existenciais vão se construindo paulatinamente pela somatória das escolhas humanas. Não há predestinações, não há como voltar diante de algo que fizemos, não há possibilidade de alterar o passado, e o que fica evidenciado, como o próprio nome da peça anuncia, é que os dados são lançados, em vida, exatamente porque o homem está lançado no mundo, optando por essa ou outra tomada de decisão. Ademais, parece acertado dizer que, influenciado pelo seu ateísmo, esse entendimento de Sartre também pretende revelar que depois da morte não há mais o que alcançar, não há o que mudar, não há outra vida para consertar o que foi feito. Ressalta-se, com isso, mais uma vez, que cabe ao homem inevitavelmente se responsabilizar pelo que escolhe fazer no mundo, sem desculpas para os atos cometidos. Esse retrato do humano vem nos lembrar que a liberdade tem o seu peso, o qual está ancorado na responsabilidade.

Por conseguinte, tendo realizado esse breve percurso por duas obras teatrais de Sartre, com o intento de tornar compreensível a sua abordagem, evidenciando como ele optou por falar sobre o homem em situação, é relevante falar de um último traço do seu teatro: aquele que se

ocupa em falar dos mitos. Ora, a busca pelo mito se justifica porque a partir dele é possível atingir a coletividade, pois esse referido teatro não se limita a desvendar vidas no recorte individual, ao contrário essas existências personificadas são mergulhadas no tema mítico abordando questões universais à realidade humana, visando alcançar a partir de cada espectador a generalidade, é o que nos diz o filósofo-dramaturgo:

[...] Nós pensamos que nosso teatro trairia sua missão se pintasse personalidades individuais, mesmo se tratando de tipos tão universais quanto um avarento, um misantropo ou um marido enganado, pois se ele deve se dirigir às massas, o teatro deve falar-lhes de suas preocupações mais universais, exprimir suas inquietudes sob a forma de mitos que cada um possa compreender e sentir profundamente. (SARTRE, 1977, p. 8).

E, de fato, assim o faz, a exemplo da liberdade com Orestes, ou dessa última peça apontada, na qual ele fala não apenas sobre Eve e Pierre, mas sobre o amor, um mito que pesa a humanidade. O espectador que se coloca de fora, assistindo a história, se faz envolvido para saber o desfecho dos personagens, embalado pela possibilidade de vibrar o encontro, como antes dito, um assunto que é marcadamente atravessado pelas escolhas que são feitas.

Desse modo, abordar tais mitos faz parte da função do teatro sartriano, que propõe desvelar a realidade humana não apenas para descrever a realidade em que se encontra, como faz o teatro simbólico. O teatro de situações pode falar sobre o hoje, mas isso passa por uma ação imaginária. Quando Sartre fala para a França, ele não o faz partindo deste país como localização temporal e espacial, já que ele recorre a Argos, o que evidentemente em parte ocorreu como uma maneira de burlar a censura imposta pelos nazistas. Além disso, porque o teatro é uma arte imaginária e, como tal, recorre à irrealidade para fazer com que o espectador consiga se deparar com os desvendamentos da cena e do que propõe a peça, ao invés de tomá-la como fato. Isso é o que faz o dramaturgo e conseqüentemente o teatro: apresentar ao homem a sua existência cotidiana. Nesse viés, em *As Moscas*, não era a França como localidade que estava diretamente no palco, não eram os franceses encenando a sua realidade; contudo, ao tocar no mito da liberdade, a peça possibilitou que o espectador pudesse deparar-se consigo mesmo fora de si, sendo essa uma contradição que é própria do jogo do distanciamento empreendido no teatro, pois a partir dele, quem o assiste e que está de fora do palco enxerga a sua própria vida sendo representada.

Por fim, resta-nos dizer sobre o teatro de Sartre que, para além das definições, seja ele um teatro de situações como o próprio denominou, seja como fizeram os seus críticos ao chamá-

lo de teatro de tese (*pièce a these*), é fato que ele teve uma relevância que não se restringiu apenas ao território europeu, dado que percorreu e contribuiu para o engajamento em outros países, inclusive no Brasil. Logo, por essa razão, no segundo momento deste capítulo, é relevante aprofundar a relação que esse teatro sartriano teve com o teatro que estava sendo feito em nosso país, apontando trabalhos que tiveram influência direta tanto no teatro quanto em razão do pensamento filosófico sartriano.

## 2.2 O teatro de situações e a sua relação com o teatro brasileiro

A história do teatro brasileiro se inicia muito antes de o próprio Sartre estar no mundo e conseqüentemente de escrever as suas peças. De acordo com a obra *História do Teatro Brasileiro I* (2012), o surgimento do teatro no Brasil data com a chegada dos jesuítas ao país, em 1552, a partir da catequização submetida aos povos originários, versada em apresentações escolares, servindo de instrumento para fixar as crenças cristãs naqueles. Mas, ainda segundo a referida obra, se for considerar o teatro de forma mais sistêmica, com atuação permanente de escritura de novas dramaturgias, a data passa a ser uma outra. Dando um salto na história<sup>32</sup>, nos reportaremos aos anos de 1930, em que o gênero que corroborou o teatro brasileiro seria o melodrama e o drama histórico. O primeiro se caracteriza pelos temas sentimentais; quanto ao segundo, “[...] desenvolve-se em torno de histórias verídicas que são buscadas no passado e de preferência em países distantes.” (KIST, 2012, p. 76).

É válido frisar que abordar sobre a história do teatro brasileiro recai numa vastidão considerável que ultrapassa o espaço reservado nesta dissertação para tal discussão, pois são séculos de construção da arte cênica, de fluidez de gêneros teatrais<sup>33</sup>, que se entrelaçam e se

---

<sup>32</sup> A obra acima citada aponta que pouco se sabe sobre o teatro do século XVII, tendo algumas influências e presença de dramaturgos espanhóis e italianos, ao passo que no século XVIII, a arte teatral se presentifica inicialmente nas festividades do Rei D. João VI, chamada de teatro colonial, mas acaba por se disseminar pelo país, tendo como influência o teatro francês e ainda o italiano.

<sup>33</sup> Na década de 30, no século XIX, ocorreu o surgimento da comédia, denominada de comédia dos costumes, falando sobre traços que cabiam aos brasileiros discorrerem, sendo essa já uma tentativa de se desvencilhar da influência europeia. Esse teatro dos costumes pretendeu se ocupar e contar sobre a brasilidade, surgindo personagens que seriam a “cara” do Brasil, a exemplo do caipira, do cangaceiro, do cigano, do malandro, dentre outros papéis que retratavam personagens que compunham a sociedade da época. O grande nome fundador desse tipo de teatro seria Martins Pena. A partir de 1838, se tem a predominância do romantismo, com peças que abordavam com veemência sentimentos direcionados ao país e a sua libertação, dentro de quatro décadas de trabalho pungente. Anos à frente, na década de 50, o teatro realista advindo de Paris vem falar sobre os interesses da sociedade burguesa, se ocupando em discutir os seus valores. Todavia, como mencionado acima, em 1930, o melodrama e também o drama histórico dominam as apresentações e o gosto teatral. Assim, no século XIX, entre os anos de 1830 a 1850, foram 58 peças dramáticas *versus* 25 peças de comédia, enquanto que no século seguinte, o século XX, de acordo com a obra *O teatro brasileiro moderno*, de Décio de Almeida Prado, houve uma produção

fazem presentes concomitantemente em diversos momentos. Tal história foi feita por várias mãos, diante do trabalho de inúmeros dramaturgos<sup>34</sup>, artistas<sup>35</sup>, companhias e grupos teatrais<sup>36</sup>. Assim sendo, é necessário diminuir o percurso para se deter ao recorte temporal que de fato interessa, o qual, nesse caso, se trata do teatro moderno, que se situa entre os anos 1940-1960, décadas em que foi mais frequente o vínculo das obras sartrianas com o teatro brasileiro; mas também o teatro contemporâneo, a partir da década de 70.

Feito o recorte histórico, iniciamos a digressão apontando que a fase do modernismo e da efervescência do teatro veio a ocorrer anos depois da Semana de Arte Moderna<sup>37</sup>, em 1922, que, como traz no próprio nome, marca o modernismo no Brasil. Sobre esse ponto de partida, Levin afirma:

[...] o evento funcionou como um ponto de irradiação, um foco de efervescência criativa, preparando o campo para mudanças futuras, inclusive de ordem social. Ofereceu estímulo a experimentações artísticas, que continuaram a surgir nas décadas seguintes. Em uma de suas linhas de frente, o movimento acentuou as inquietações internacionalistas, como decorrência do contato direto com as vanguardas europeias do pós-guerra, as quais exerceram forte impacto sobre o pensamento conceitual no campo das artes plásticas e da literatura, embora reflexos sejam encontrados igualmente na arquitetura, no estatutário, nas artes decorativas e, sem dúvida alguma, no teatro. Paralelamente, uma feição nacionalista proveniente da exaltação dos elementos nativos motivou os anseios de emancipação frente à influência estrangeira e demarcou caminhos diversos na busca da renovação dos mitos da nossa nacionalidade. (LEVIN, 2013, p. 21).

---

de 103 peças de comédia apenas entre os anos 1930-1932, o que demonstra a fluidez dos gêneros. Ainda cabe dizer que esse gênero mudará anos a frente com o início do período de repressão, a ditadura militar, tornando o teatro um espaço de resistência, sendo assim até denominado teatro de resistência, por estar ancorado na inquietação da política a ser feita em nosso país.

<sup>34</sup> Citando dramaturgos e escritores desde o período dos jesuítas, adiante temos, respectivamente, alguns nomes que percorrem a história, a exemplo de Padre José de Anchieta, Fernão Cardim, Antônio Xavier, Gonçalves de Magalhães, Antônio de Castro Lopes, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Luís Antônio Burgain, Luís Carlos Martins Pena, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Rodrigues, Maria Adelaide Amaral, Augusto Boal, Ariano Suassuna, entre outros. Chega a ser arriscado nomear alguns e não o fazer com tantos outros e outras de relevância ímpar.

<sup>35</sup> Aqui se nomeia atores e atrizes que fazem parte da cena do teatro moderno, como Itália Fausta, Maria Della Costa, Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Beatriz Segall, Zbigniew Ziembinski também diretor, Cacilda Becker, Dercy Gonçalves, Bibi Ferreira, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Paulo José.

<sup>36</sup> A princípio, as companhias teatrais seriam de estrangeiros(as) que desembarcavam no novo mundo carioca, tendo espaço frutífero para o seu trabalho. A primeira delas foi a Companhia de Marina Torres, sendo essa a primeira a chegar no Rio de Janeiro; a Companhia de Ludovina Soares da Costa, representante lusitana; dentre outras tantas companhias francesas, espanholas e italianas. Mas houve inúmeras companhias brasileiras, a exemplo da Companhia Itália Fausta; a Companhia Maria Della Costa; a Companhia Nydia Licia-Sérgio Cardoso; a Companhia Cacilda Becker; a Companhia Tônia-Celi-Autran. O mesmo se pode dizer dos grupos de teatro no recorte já do teatro moderno, a exemplo de Os Comediantes; o Teatro do Estudante do Brasil; o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); o Centro Popular de Cultura (CPC), o Teatro Popular do Nordeste, o Teatro Arena, o Teatro Oficina, etc.

<sup>37</sup> A Semana de Arte Moderna ocorreu em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Foi um evento de efervescência cultural e artística que propunha um novo direcionamento da arte, fazendo reivindicações de um lugar central para a arte brasileira.

Desse modo, como bem apontado, a semana germina mudanças que viriam concretizar no teatro, anos mais tarde, o processo de deixar de ser amador para passar a ser profissional, guiando-se por um lado inclinado ao que se pôde aprender com o teatro europeu, mas certamente pretendendo também dar um passo maior, em direção à consolidação da dramaturgia nacional. Em relação à ânsia de modernização, a base de sustentação foi o teatro antecessor, ou seja, o teatro amador. Nesse enquadre do amadorismo, dois grupos de muita relevância nos remetem ao teatro moderno, são eles: o Teatro do Estudante do Brasil (1938) e o grupo Os comediantes (1938). Dos dois, o segundo teve vida mais longa, mantendo as suas atividades por uma década e tendo seu lugar ocupado na tentativa de profissionalização por outros grupos, a exemplo do Teatro Popular de Arte, sendo o primeiro a trazer Sartre ao Brasil, com a peça *A prostituta Respeitosa* em 1948, no Rio de Janeiro. Poucos anos depois, sob o comando de Franco Zampari<sup>38</sup>, surge o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, em São Paulo, movido a partir desse ímpeto do amadorismo no país. O teatro tebecista se configura como importante no traçado da história do teatro no Brasil, por marcá-la com a pluralidade de dramaturgos a terem suas peças levadas ao seu palco, dentre eles o próprio Sartre, além do seu viés político abordando os conflitos sociais. Por essas razões, Prado aponta:

A grande originalidade em relação ao TBC e tudo que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste 'engajamento' - palavra lançada pouco antes por Sartre - é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los. (PRADO, 2009, p. 63).

Nessa perspectiva de dialogar de forma mais profusa com o panorama social, o teatro feito no Brasil recorreu às obras sartrianas, mais especificamente, como foi dito, entre as décadas de 40 e 60, mas cabe dizer que isso ocorreu não só por interesse no seu teatro, mas também por seu existencialismo. É o que aponta Patriota em seu artigo *História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro*, no qual diversos diretores teatrais, a exemplo de José Celso Martinez Corrêa, Luiz Carlos Maciel, têm seus depoimentos replicados com a finalidade de dizer como as ideias existencialistas sartrianas se faziam presentes entre intelectuais e

---

<sup>38</sup> Franco Zampari (1898-1966) foi um empresário italiano que se radicou no Brasil e teve uma contribuição ímpar para o desenvolvimento do teatro moderno em São Paulo, tendo ele sido o fundador do referido Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, mas também atuando como diretor financeiro e produtor desse teatro. Estende-se às suas contribuições, ainda, para o cinema, a chegada da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, anos depois, em 1948.

artistas, sendo por causa desse referencial de filósofo engajado que Sartre “[...] se tornou o amálgama da atuação do teatro engajado no Brasil: uma prática artística que buscou romper com os limites estabelecidos e assumir a causa da transformação social.” (PATRIOTA, 2007 p. 5). Assim, presentificar Sartre no Brasil seja por suas peças, seja por seu pensamento filosófico, partia do objetivo de, através do espetáculo teatral, fazer com que o cidadão brasileiro atendesse a convocação de uma reflexão voltada à consciência de seu fazer, a qual era uma atuação artística que integrava a política, reverberando num desdobramento social<sup>39</sup>.

De acordo com Décio de Almeida Prado, o teatro francês chegou a nós porquê de fato se tornou uma das influências do pós-guerra, pelo seu caráter de criticidade e por ter como marca o ensejo à ação. Não se pode esquecer que esse teatro trazido ao Brasil foi constituído pelo comprometimento, por ter sido um espaço de resistência que se erigiu diante de uma Europa assolada pelo totalitarismo<sup>40</sup>. Por tais razões, compreende-se a importância do teatro francês para os demais países que também se encontravam nos entraves de suas lutas políticas, sociais e civis, se esmerando numa atuação de outrora. Nessa perspectiva, o crítico-literário afirma:

Duas tendências dominavam o pós-guerra, parecendo configurar o teatro do futuro. A que nos vinha da França, por intermédio das peças de Sartre e Camus, incitava-nos a trabalhar em torno de conceitos e abstrações (‘essência’ e ‘existência’ tornando-se de uma hora para outra palavras mágicas), num engajamento filosófico que prenunciava, talvez, os próximos engajamentos políticos. A proveniente dos Estados Unidos, mais concreta, mais perto de nós, inclusive por influência do cinema, conservava do naturalismo principalmente o interesse pelo indivíduo, a curiosidade em relação às raízes da personalidade humana, não as encontrando, contudo, como fazia Zola, na herança biológica. (PRADO, 2009, p. 49).

A colocação de Prado aponta como o pensamento filosófico sartriano permeou o teatro, representado pela ideia base existencialista que compreende o homem lançado no mundo como um ser em construção, desarticulado de qualquer determinismo, essencialismo, que dite de modo apriorístico a realização de sua existência. Em razão dessa compreensão, conceitos como

---

<sup>39</sup> Cabe dizer que, apesar de ter se utilizado por muitos anos do teatro estrangeiro, o teatro brasileiro também se deteve aos problemas do país e teve uma pungente produção nacional, a exemplo das peças: *A moratória* (1954), *Eles não usam black-tie* (1958), *Show Opinião* (1964); *Moço em Estado de Sítio* (1965), *Morte e vida Severina* (1965), *O rei da vela* (1967), *Ponto de Partida* (1976) *A Resistência* (1975) *Torquemada* (1971), *Milagre na Cela* (1977), dentre outras.

<sup>40</sup> Movimento político que se consolidou na Europa no período entre guerras (1917-1939). O que configura um governo totalitário é a supressão total da liberdade humana, seja no seu âmbito individual, cultural e político, sendo esmagada toda e qualquer oposição àquele. Além disso, é um movimento assentado na defesa exacerbada do nacionalismo e de viés militarizado, fazendo o uso do terror para a manutenção de suas ideologias. Exemplo disso é a Alemanha nazista, que não à toa dizia em um dos seus slogans: nada estava acima do Estado, fora dele ou contra ele.

essência e existência estiveram presentes nos palcos brasileiros. Somado a isso, menciona-se o aspecto do engajamento, traço tão peculiar de Sartre que se estende ao seu teatro, fortemente presente nas situações a serem abordadas nas suas peças, tanto que não à toa elas foram encenadas recorrentemente nos anos que antecederam o período da ditadura militar no Brasil. As peças, por sua vez, são: *As Moscas*, em 1959, com direção de Jean Lu Descaves; *O Muro*, em 1955, com direção de Carlos Murtinho; *A engrenagem*, em 1960, dirigida por Augusto Boal, no mesmo ano em que o filósofo estivera de visita ao Brasil; além de *As mãos Sujas*, em 1961; e *Entre quatro paredes*, mais uma vez em 1968, ambas pelo Teatro Arena.

Todavia, apontar os anos das encenações e nomear as peças apresentadas no Brasil ainda não é o bastante para expressar a relação entre os dois teatros, o sartriano e o brasileiro. Por isso, na pretensão de aprofundarmos mais essa relação, é crucial nos determos primeiramente na atuação do dramaturgo e diretor Augusto Boal<sup>41</sup>. A escolha por abordar Boal nessa etapa da dissertação se faz relevante não por ele dirigir algumas das peças sartrianas encenadas no país, mas por ele ser fundamental para a disseminação das ideias de um engajamento político-social articulado ao teatro, além de realizar na visita de Sartre ao país um trabalho profícuo que unia a arte, a filosofia e a política. Consequentemente, faz-se relevante esmiuçar mais o entrelaçamento entre o diretor brasileiro e o dramaturgo francês.

Ademais, o trabalho de Boal com Sartre está emergido nesse recorte histórico dos anos 60 e se encontra inteiramente vinculado aos tempos de um país em iminente ameaça de estabilidade democrática. A aposta de Boal no teatro é compreendida para além do viés artístico, tendo em vista que seu trabalho se constituiu como uma abertura para os problemas sociais, a fim de tratá-los como uma preocupação nacional, coletiva. Por causa disso, é acertado dizer que, como dramaturgo e diretor, Boal não se acanhou em fazer da arte cênica um espaço de luta contra as opressões em suas mais variadas vertentes<sup>42</sup>. O referido diretor e dramaturgo esteve à

---

<sup>41</sup> Augusto Boal (1931-2009), foi um eminente diretor e dramaturgo brasileiro. Fez sua trajetória pelo teatro, passando pelo Teatro de Arena, Teatro Oficina, com o intuito de fazer dessa arte uma fala política possível para aqueles que estão à margem da sociedade, os oprimidos. Além da sua atuação no teatro, Boal teve uma escrita literária pungente, escrevendo diversas obras, a exemplo de *Categorias do Teatro Popular* (1971); *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1974); *Técnicas Latino Americanas de teatro popular* (1975); *Teatro Legislativo* (1996); *O teatro como arte marcial* (2003); *A estética do oprimido* (2009), dentre outras. O reconhecimento pela sua contribuição a arte teatral lhe conferiu em 2009, ano de sua morte, o título de Embaixador do Teatro Mundial, de tal modo que sua obra, a sua atuação, transcendem o teatro a nível de Brasil.

<sup>42</sup> Por fazer essa escolha de trabalhar contra as opressões, seja na esfera social, política ou civil, Boal foi um dos integrantes da classe artística que sofreu perseguição no regime militar, foi preso e exilado em 1971. Viveu por cinco anos na Argentina, depois foi para Portugal, Paris, até retornar ao Brasil.

frente de dois relevantes grupos teatrais, o Arena<sup>43</sup> (1953) e o Oficina (1958)<sup>44</sup>, que figuram como filhos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A partir deles, Boal deu a sua contribuição ao teatro brasileiro moderno, tecendo caminhos de luta em um país que passou a rechaçar a cultura e a arte nos tempos da ditadura.

Nessa perspectiva, aprofundando e tracejando pontos da relação do teatro sartriano com o teatro brasileiro, representado nesse primeiro momento pelo trabalho de Boal, evidenciamos que para ambos a arte cênica não pode ser minimizada a um entretenimento, já que ela possui uma função social, ao promover o debate sobre as ações do homem no mundo, individual e coletivamente, na construção da história, tornando-o comprometido com a realidade na qual está inserido, não existindo espaço para a isenção, para a neutralidade diante dos problemas que penalizam a sociedade. Em razão desse entendimento, o teatro que Boal escolheu construir é anunciado como o teatro da “palavra Justa”, pois se direciona aos que não têm voz, sendo essa, uma escolha que “[...] significa tomar partido dos oprimidos.” (BOAL, 2019, p. 21). Logo, o teatro não é só uma forma de arte, é um trabalho, um instrumento, uma arma, segundo Boal, de luta e de reivindicação dos menos favorecidos, dos subjugados, como ele bem diz dos oprimidos, tanto que o seu teatro é denominado e definido como o teatro do Oprimido. Nas palavras do diretor e dramaturgo brasileiro:

O teatro do Oprimido jamais foi um teatro equidistante que se recusa a tomar partido - é teatro de luta! É o teatro dos oprimidos, para os oprimidos, sobre os oprimidos e pelos oprimidos, sejam eles operários, camponeses, desempregados, mulheres, negros, jovens ou velhos, portadores de deficiência físicas ou mentais, enfim, todos aqueles a quem se impõe silêncio e de quem se retira o direito à existência plena. (BOAL, 2019, p. 24).

Esse certamente se configura como um ponto de concórdia entre o diretor e o filósofo, pois assim como Boal, Sartre também apontava como um ato necessário, enquanto intelectual, enquanto figura pública, se ocupar com os problemas aparentes no mundo, função essa que se estende ao teatro, uma vez que se trata de uma arte engajada de tal modo que não pode ser desprendida das questões humanas, das querelas sociais e políticas. Tal compreensão de

---

<sup>43</sup> Pelo Arena, Boal, junto a Gianfrancesco Guarnieri, fez um espetáculo chamado *Arena conta Zumbi* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967), trazendo ao seu tempo a voz aos heróis brasileiros do passado, na tentativa de que essas lutas e seus ideais pudessem iluminar o seu presente. Além disso, ele dirigiu o show *Opinião*, que se constituía como apresentação de diversos cantores da música popular brasileira, a exemplo de Nara Leão, Zé Ketí, Maria Bethânia, João do Vale, dentre outros.

<sup>44</sup> O grupo tem à frente grandes outros nomes da classe artística brasileira, a exemplo de Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana, Tereza Aragão, Paulo Pontes, dentre outros participantes. Em meio às inúmeras produções feitas, destacamos as peças *Liberdade, Liberdade* (1965) e *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966).

engajamento converge para o teatro de ambos, na medida em que fazem denúncia das desigualdades, das injustiças, tornando-se, portanto, um instrumento de comprometimento social, de libertação através dessa atuação de problematização, conscientização e reivindicação.

Nessa verve de ação e de engajamento, unindo os posicionamentos, Boal, em 1960, realiza um trabalho conjunto com Celso Martinez Corrêa, adaptando a peça sartriana, *A Engrenagem*. Ao escrever essa peça, Sartre se propõe a falar do imperialismo<sup>45</sup> a que estão submetidos os países do terceiro mundo, confrontando as forças hegemônicas e as formas de dominação por elas empreendidas. É válido pontuar que esse assunto estava em voga em seu tempo, fazendo-se pertinente também ao Brasil, pois no tocante à política estava às vésperas de uma eleição, o que fez a referida peça colocar-se em diálogo, em debate, com o futuro do país. Nesse contexto, vale dizer que cabe ao teatro promover uma transformação social, posto que a peça em questão dirigida aos brasileiros pretendia questionar o que cada um faria com a engrenagem política naquele ano eleitoral, que rumo daria ao país, afinal, não se pode esquecer que à portas fechadas as decisões aventadas na esfera política interferem no dia a dia de cada brasileiro(a).

No que se refere à peça mais especificamente, diferentemente de outros trabalhos, de outras apresentações, esta teve um momento ímpar, pois contou com a presença do próprio Sartre. A atmosfera da época tendia para um movimento artístico e intelectual, tendo em vista que houve uma articulação por parte da classe estudantil mediante esse encontro com o filósofo, que solicitava a permanência de Sartre e Simone de Beauvoir por dois anos no país para difundirem melhor as suas ideias filosóficas, a fim de corroborar com a formação dos estudantes, é o que registra os jornais da época. Quanto à peça e ao momento histórico no qual a obra se fazia oportuna, Boal fez a seguinte declaração:

‘A engrenagem’ se passa num país imaginário, que bem poderia ser o Brasil, disse Sartre à classe teatral, na semana passada. É, mais do que um esclarecimento sobre a peça, o dramaturgo estava fazendo uma advertência à nossa gente de teatro. Somos os responsáveis pelo afastamento que ainda se observa, no Brasil, entre o teatro e a vida social. Por maiores que sejam as nossas crises nacionais, o teatro tem-se mantido limpo de qualquer manifestação direta. É necessário sujá-lo. As nossas mãos estão limpas, mas estão vazias. Nesse sentido, ‘A engrenagem’ é um espetáculo de exceção. Encenamos essa peça porque acreditamos ser o momento oportuno de repetir em voz alta, no palco, aquilo que Sartre nos disse durante três semanas de conferências e debates, aquilo que Sartre vem escrevendo. E se tínhamos esse objetivo e essa

---

<sup>45</sup> Muitos países do continente europeu e fora dele também se valeram do imperialismo, que seria a prática da invasão, da ocupação e da exploração econômica, mas também social e política de outros territórios, que seriam a eles subalternizados. Desses países podemos citar a Inglaterra, a Espanha, a Alemanha, a própria França e a Holanda. Saindo do continente europeu, na América temos também os EUA. Todos eles se fizeram colonizadores e imperialistas de outros territórios.

urgência, não podíamos preocupar com o tipo certo para a personagem certa, com os figurinos mais engraçadinhos, ou com os cenários mais bem pintados. Também nisto, ‘A engrenagem’ é exceção. É um espetáculo sujo, grosso, cujo objetivo mais importante é reiterar Sartre. (BOAL, 1960, p. 8).

Pelas palavras de Boal, se compreende que a preocupação maior estava voltada para a divulgação das ideias sartrianas,<sup>46</sup> que a reboque poderia potencialmente mobilizar os brasileiros. Colher essa mobilização indicaria que o objetivo foi alcançado, já que o engajamento, palavra que nos diz sobre atuação, tão presente no discurso de Sartre, permanecia nos recônditos do espaço teatral de forma muito tímida, pouco atuante; faltava de fato praticá-la, e o momento propício se fez perante a fala entusiasta do filósofo. Todavia, a intencional provocação lançada pela peça, a de se pensar os caminhos do país a partir das suas escolhas na presente eleição, não passou despercebida, pois a censura já se instaurava delimitando a aprovação ou reprovação das apresentações artísticas, nesse caso, sendo barrada. Em razão da proibição da peça no Teatro Bela Vista, surgiu um protesto no qual os integrantes amordaçados fizeram uma caminhada com cartazes, se dirigindo ao Sindicato dos Metalúrgicos, em São Paulo, local no qual ocorreu a encenação<sup>47</sup>.

Depois desse episódio de censura, as palavras proferidas pelo filósofo ao Grupo Oficina parecem ter ecoado, resultando na efetiva busca de uma aproximação do teatro com o povo, tanto que o Teatro Oficina promove a Quinzena Teatral, que tem como proposta a realização de um teatro itinerante, passeante pelos bairros da cidade de São Paulo. Nessa quinzena, foi reprisada a referida peça, *A Engrenagem*, dessa vez no Monumento da Independência, no Ipiranga, uma iniciativa audaciosa de fazer um palco ao ar livre, colocando em cena mais de 200 pessoas. Estava, portanto, o teatro brasileiro “sujando as mãos” para fazer referência à fala de Boal, ao optar por fazer um teatro que toca nos problemas, nas feridas do Brasil, para enfrentá-las, se mesclando ao cenário da cidade, se apresentando fora das paredes de um teatro enquanto espaço físico, possibilitando a todos, sem distinção, a experiência de serem atingidos pelo que a peça tinha a dizer. Assim, se colocaram ao alcance dos(as) brasileiros(as) as necessárias provocações daquilo que os sucumbiam, seja a política, a corrupção, a desigualdade social, sejam as opressões da liberdade. Ventilaram-se palavras que propiciaram novas interpretações de mundo, e não à toa se lançou a palavra a muitos e muitos brasileiros, a quantos

---

<sup>46</sup> Lembramos que esse foi o ano da visita de Sartre, mesmo ano da Conferência de Araraquara. Um ano de turbulências políticas, a exemplo da Guerra Fria, o fim da Revolução Cubana, estando impressa com muita veemência o papel do engajamento intelectual, político e também artístico, fala essa que não ficara de fora em sua vinda ao Brasil.

<sup>47</sup> Posteriormente as exhibições do espetáculo passaram a ser no Teatro Novos Comediantes.

puderam ali estar, pois já dizia Boal “A palavra integra os arsenais da opressão...e da revolta.” (BOAL, 2009, p. 63). Desse modo, se alguns grupos fazem uso dela para cristalizar dogmas, para disseminar valores dominantes, há também espaço de uso da palavra para romper com essas mesmas ideologias dominantes, com as opressões por ela insufladas. Não se pode esquecer que a palavra é uma invenção humana que tem poder, o de persuadir, o de revelar, o de disfarçar, o de nomear, de forma que nos parece acertado dizer que a palavra do teatro se assenta numa outra colocação de Boal, na qual ele diz “[...] as palavras se tornam objetos de encarniçadas lutas.” (BOAL, 2009, p. 69), e assim o é, pois através do teatro as palavras não são esvaziadas de significações, de mensagens. Como bem posto, elas encarnam e encaram lutas atemporais em todas as sociedades, em tempos históricos distintos. A palavra no teatro não se cala diante das tentativas recorrentes de silenciamento e mortificação, que a relegam ao âmbito do desprezo, por aqueles que se sentem afrontados, confrontados com o que ela tem a dizer. A arte, falando notadamente do teatro, leva consigo um despertar que nem sempre é o de contemplação, mas de convocação do povo a repensar os seus caminhos, e esse aspecto foi compreendido tanto por Sartre quanto pelo próprio Boal.

Ensejamos que o traçado feito até aqui tenha conseguido ir além de uma mera apresentação das peças encenadas em parceria e que tenha sido possível rastrear a proposta que perpassa ambos os teatros, que intenta fazer um movimento de humanização e libertação, sendo esse tipo de teatro o proposto a ser levado à escola, isto é, fazendo do teatro um espaço de fala sobre a liberdade, um espaço de reivindicações, de questionamento e de reflexão sobre nosso agir, pontos que podem ser explorados pela peça, norteados pela filosofia sartriana.

Entretanto, não se encerra com Boal a relação estabelecida entre os dois teatros, afinal, houve outros representantes do teatro brasileiro que promoveram diálogos com a dramaturgia sartriana. Sendo assim, é válido mencionar também o trabalho realizado pelo diretor teatral Fernando Peixoto<sup>48</sup>, que muito contribuiu com a arte e com a cultura no país, abordando o seu trabalho no teatro de resistência no recorte na década de 70. Sobre a atuação de Peixoto em nosso país, um homem das artes, da política, do social, do emergente, Patriota é quem pontua um relato pertinente: “[...] as atividades de Fernando Peixoto, nas mais diferentes áreas, foram

---

<sup>48</sup> Fernando Amaral dos Guimarães Peixoto (1937-2012) foi um homem das artes, tendo sido dentre as suas diversas funções: diretor teatral notadamente com peças de Sartre, mas também de outros dramaturgos como Bertold Brecht, Gorki, Oswald de Andrade etc. Como ator, destacamos o seu trabalho na peça *O Muro* (1955), mas também em *A cerimônia do Adeus* (1989), fazendo o papel do próprio Sartre. Peixoto também foi professor, jornalista e escritor, tendo escrito: *O que é teatro* (1980); *Teatro Oficina* (1982); *Teatro em Movimento* (1985); *Teatro Aberto* (2002), as quais são apenas algumas de suas produções teóricas. Ele perpassou pelos mesmos teatros anteriormente citados com Boal, a exemplo do Teatro Oficina e o Arena.

um exercício constante em defesa da democracia e de valores sociais como ética, justiça e solidariedade, bem como procuraram constantemente interagir com a sociedade brasileira na década de 1970". (2006, p. 65).

Nesse sentido, nos ocuparemos então com uma parcela da contribuição de Peixoto na luta pela democracia, buscando uma intervenção pela via do teatro e, nesse caso, fazendo uso de uma obra sartriana. Dentre aquelas que ele trabalhou, recorreremos a sua releitura de *Mortos sem Sepultura* (1946)<sup>49</sup>, na qual ele foi diretor, fazendo-se a escolha pela peça em questão em razão da situação-limite abordada nessa obra, no caso, a tortura. Dramatizar acerca dessa situação no Brasil de 1977 se faria uma provocação atual, pois imergido na ditadura, se defrontando com a violência e com o cerceamento de direitos, fez esse momento histórico, um convite acertado a utilização da referida peça. Segundo Cardoso:

[...] o olhar que Fernando Peixoto lança para a construção artística e intelectual de Sartre é permeado pelo presente, tempo em que esse exercício está posto. É fundamentalmente este presente o responsável pelas '(re) invenções, 'distorções' e 'deslocamentos' que o diretor faz desse objeto. (CARDOSO, 2011, p. 108).

Dessa maneira algumas cenas de tortura montadas na peça espelhavam a vivência dos presos políticos durante o período referido. Mas, diferentemente de Boal e de sua convergência com o pensamento e o teatro sartriano, ressaltamos nesse segundo caso pontos de divergências entre Peixoto e Sartre.

No que tange à peça em questão, a compreensão que tinha o diretor brasileiro era a de que Sartre privilegiou a problemática individual em relação ao problema histórico, sem colocar esse indivíduo como pertencente a uma classe social, desejando Peixoto inverter essa lógica. Estão imbricadas nessa percepção algumas divergências entre marxismo e existencialismo, fazendo ele uma crítica ao dramaturgo francês, que é a de não ter explorado uma visão mais coletiva da situação. Em meio ao Brasil da ditadura, certamente lhe seria caro lançar nos palcos uma mensagem de coletividade, de que a ação de um grupo, ou seja, a saída da situação advinda de um grupo, ou de um povo, diz respeito a todos, devendo ser construída por muitas mãos. Todavia, no tocante a essa peça, como antes mencionado, Sartre sentencia a vida dos personagens à morte, inviabilizando, ou melhor, esfacelando essa saída possível a ser construída pela coletividade.

---

<sup>49</sup> Essa dramaturgia sartriana foi escrita em 1946, estando às voltas ao período em que a França foi ocupada pelos nazistas e tendo por outro lado a atuação da Resistência Francesa. Nessa obra, Sartre trabalha uma relação tríade: a tortura com o torturado e o torturador.

Para além das cisões de pensamento, existem também diferenças que aludem à forma da peça, a exemplo das modificações feitas por Peixoto, mas para tal compreensão passemos minimamente a saber sobre qual é a trama da peça. Em *Mortos sem Sepultura*, acompanhamos dois grupos distintos, os torturados (Henri, Lucie, François, Sorbier, Canoris e Jean) e os torturadores (Clochet, Pellerin e Landrieu), cada grupo movido por seu objetivo. Para os torturados, o objetivo é suportar a coação física, mas também a tortura psicológica empregada pelos torturadores, uma vez que é preciso resistir sem dar o que eles querem, uma confissão, uma pista de onde se encontra o líder do grupo. No outro lado desse jogo, os torturadores pretendem com a tortura não só arrancar daqueles a informação desejada, como também fazer com que os torturados se acovardem, desejando, ainda, que consigam de algum deles, a traição, a partir do ato da confissão. Em meio a esse jogo, ocorre que entre os torturados, havia um garoto, François. Temendo que ele não suportasse a tortura, entregando, assim, a informação que os torturadores queriam, os próprios companheiros decidem matá-lo, sendo essa passagem da peça aquela cuja versão brasileira é posta em suspensão.

Dessa maneira, na versão brasileira, Peixoto implanta uma dúvida quanto à razão sobre o assassinato de François: teria sido por orgulho que eles cometeram tal ato? Na reescrita feita por ele, especificamente na fala de Henri, este diz: “[...] O garoto. Acho que eu matei ele por orgulho. [...] Essa dúvida vai ficar dentro de mim como uma bala. Em todos os minutos da minha vida eu vou me interrogar a mim mesmo.” (PEIXOTO *apud* CARDOSO, 2011, p. 228). Assim, a dúvida lançada faz com que se questione a decisão executada: ela foi feita para que os torturadores não ganhassem o que queriam? Para não vê-lo ceder as dores, ou mais para não efetuar a traição ao grupo? Afinal, a tortura empregada transcende a dor física, haja vista que ela é posta nas diferentes formas, tanto psicológica como moral.

Essa indefinição sobre as razões da morte do garoto, essa modificação feita por Peixoto na peça sartriana, são na verdade um traço característico do seu teatro, pois segundo ele: “[...] O que importa é o diálogo palco-plateia. A realidade, a ser transformada, está fora do teatro. O palco não quer entregar ao público nenhuma verdade, nenhuma certeza. Ao contrário, quer provocar dúvidas, desconfiança, perplexidade.” (PEIXOTO, 1989, p. 157). Por isso o fez, colocando uma abertura não só para a incerteza dos motivos reais da decisão tomada, mas também possibilitando a partir dessa rachadura que se instaure um questionamento quanto ao peso das consequências que sempre se arrastam atrás das nossas ações. Além disso, outra mudança feita merece ser mencionada: a quebra da distância entre o ator e o público na cena da morte de François, este se dirigindo ao espectador, à plateia, na hora de sua morte, lançando um

pedido de ajuda. Essa mudança atinge a distância absoluta, compreendida pela dramaturgia de Sartre como sendo necessária para que não se quebre o imaginário da peça, mas que é quebrada por Peixoto, com a finalidade de levar o público mais perto da situação em cena, como se o requisitasse naquele instante. Entretanto, apesar das diferenças entre o pensamento sartriano e o que defendia Peixoto, das adaptações e mudanças feitas na nova versão da peça, o cerne da obra continuou sendo posta relacionalmente numa perspectiva estética e histórica, sendo esse um aspecto de continuidade do trabalho feito pelo diretor quanto à peça de Sartre.

O teatro de situações sartriano é evidenciado nesses referidos anos, seja a partir de *A engrenagem*, por *Mortos sem Sepultura*, seja a partir das demais peças, por contribuir para a reflexão da realidade histórica situada, partindo do recorte político que trata de situações-limite pertinentes ao Brasil de outrora. Nesse mergulho sobre o que foi a ditadura no país, o livro já citado de Maria Abadia Cardoso, *Mortos sem sepultura: Diálogos cênicos ente Sartre e Fernando Peixoto* (2011), faz um apanhado valioso de material alusivo à tortura no Brasil, relatos e obras<sup>50</sup> daqueles que vivenciaram os porões da ditadura. Resta dizer que na época da peça sua apresentação foi aclamada pelo seu debate atual no que se refere à luta coletiva pela democracia e pelos direitos humanos. Certamente, ainda hoje, tais peças possuem sua importância, pois as situações representadas em cena, apesar de se referirem a uma época, não se restringem apenas a esta na qual fora escrita, já que são situações humanas que perpassam a distância dos anos. Esse entendimento de que a obra de Sartre e o seu engajamento eram indispensáveis ao teatro brasileiro está posto na fala do próprio Peixoto encerrando seu texto *Porque*, como e para que reviver os ‘mortos’, publicado primeiramente no programa da referida peça aqui comentada e posteriormente em seu livro *Teatro em pedaços*:

[...] Sartre é um intelectual pequeno-burguês, nem todo intelectual pequeno-burguês é Sartre’. Na peça, por nós traduzida em escrita cênica, interessou o confronto com Sartre e com a realidade de hoje. Para melhor discutir a última, foi necessário melhor discutir o primeiro. Neste nível, o espetáculo parte da aceitação de que um homem está morto desde o instante em que deixa de ser útil ao tempo em que vive, às necessárias transformações da sociedade da qual faz parte. E que, sem trair, é preciso viver sem eternizar as vitórias. Para um instante de incerta e necessária redefinição de valores, como o nosso. Sartre é um aliado não dispensável: porque muitas, inúmeras vezes, coloca a verdade, mesmo uma verdade que temos a ingênua tentação de recusar também em nós em defensiva, porque nos coloca na parede, como outras inúmeras

---

<sup>50</sup> Sobre esse assunto, ver as obras ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares & WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: NOVAIS, Fernando A. & SHWARCZ, Lili Mortiz (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol.4.; ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais: um relato para a história*. Petrópolis: Vozes, 1990. HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 2003.

vezes esconde a verdade objetiva, privilegiando um mundo carregado de condenável subjetivismo fechado às chamadas 'crises existenciais', mas justamente nestes instantes nos obriga a revisar nossos conceitos e forjar respostas consequentes. 'Mortos sem Sepultura', em cena, é um convite ao debate livre. Uma tarefa que o teatro brasileiro não pode deixar de assumir. (PEIXOTO, 1989, p. 214).

A partir dessa fala de Peixoto, finalizamos esse diálogo feito do teatro brasileiro com o Sartre dramaturgo, assim como com as ideias do filósofo engajado. Decerto que esse é um pequeno fragmento dessas interlocuções ocorridas, mas a partir do exposto é importante que se tenha demonstrado como o engajamento, que é próprio do teatro de situações, se fez atuado e atuante para além da França. O comprometimento desse teatro colaborou para ressignificar também a realidade social brasileira, pois, retomando o que foi afirmado por Peixoto, as contribuições do teatro sartriano se apresentam a nós porque ele é um convite ao debate, sempre pertinente sobre as ações do homem no mundo. Desse modo, o teatro construído por Sartre não contribui apenas para o Brasil do passado, como também é potencialmente necessário às novas gerações, na medida em que se apresenta como uma arte provocativa que possibilita o questionamento sobre as nossas escolhas, sobre as situações existenciais universais que qualquer um de nós poderia se emaranhar, sobre os problemas sociais dos quais não podemos fugir sem debatê-los, confrontá-los, para nos refazer.

Com toda a discussão desenvolvida até aqui, pensamos que foi possível apresentar algumas peças e corroborar a importância do teatro sartriano dentro do desenvolvimento do teatro no Brasil. Esse teatro é levado para a esfera educacional, tomado neste trabalho como uma proposta didático-filosófica, instrumento para ensinar no(a) discente o desenvolvimento de sua leitura de mundo, germinado a partir do conhecimento filosófico sartriano retirado da peça. A partir de *As Moscas* (2005), faz-se uma cuidadosa contextualização histórica que imprime o significado da peça, a fim de que o(a) discente, nas etapas a serem desenvolvidas, possa colher os frutos dessa dimensão pedagógica que tem o teatro, pois ele ensina ao passo que, por meio do imaginário, faz o convite para a reflexão da realidade humana que está a se fazer no mundo.

Esse é um trabalho coletivo, entre professora e discentes, e possível para que aqueles(as) ocupem diversas posições dentro desse jogo de encenar para pensar, afinal, como afirma Sassone, no teatro:

[...] ninguém fica de fora do jogo, já que no hipotético lugar de mero observador do trabalho efetivo de parte do grupo, continua-se estando dentro do grupo, continua-se comprometido com a tarefa, podendo verter a opinião a partir do olhar externo como uma devolução à produção efetiva. (2013, p. 138).

Dessarte, ao discutirem o texto da peça e ao se depararem com as situações vividas, as recusas, as imposições, as angústias, o temor das escolhas; se colocando frente à morte, ou exercendo a liberdade, a responsabilidade, apostamos que na possibilidade de retirá-los da posição de apatia diante dessa inquietação pretendida pela própria trama da peça, tendo em vista que, sendo o teatro uma arte viva, dinâmica, ele realiza uma busca de ressignificação dos problemas urgentes que saltam a realidade e é uma passagem da criação à ação. Dessa maneira, o(a) discente como ator\atriz, como espectador(a) e até mesmo como leitor(a) da peça, é convidado(a) a ser formulador(a) de uma compreensão do acontecimento, da cena discutida e representada, sendo envolto na dramaturgia, pois a dramaturgia está sendo endereçada a eles, fazendo-os parte dessa tentativa de reconstrução e ressignificação daquilo que é abordado em cena, propiciada a partir dessa brecha aberta pelo imaginário. Então, fica evidente que essa é uma intervenção que se volta não apenas ao pensamento filosófico, embora o busque e o eleja como um ponto de partida, mas também a uma prática, fazendo-se situacional por revelar os sujeitos que estão no mundo e por falar do seu fazer.

### 3. A FILOSOFIA SARTRIANA ESTUDADA EM SALA DE AULA, À LUZ DO TEATRO DE SITUAÇÕES

Neste terceiro capítulo, apontaremos por que a liberdade, o engajamento e a responsabilidade foram elegidos como objetos de investigação a serem trabalhados em sala de aula, realizando uma interlocução mais profusa destes com a peça *As Moscas*. A primeira razão ventilada na introdução apontou que o caminho a ser traçado por este trabalho seria o de incidir em algo tão próprio dos discentes, estreitando o seu laço com a filosofia, que partiríamos de um pensamento filosófico que os provocasse a pensar sobre as suas existências, sobre as suas realizações no mundo, com o intuito de que isso pudesse retirá-los da posição de desinteresse. Notadamente, não esquecemos que o desejo pelo filosofar não é algo a ser ensinado, objetivamente despertado nos discentes, mas concordamos com Silva quando este diz:

[...] O estilo reflexivo não pode ser ensinado formal e diretamente, mas pode ser suficientemente ilustrado quando o professor e os alunos refazem o percurso da interrogação filosófica e identificam a maneira peculiar pela qual a Filosofia constrói suas questões e suas respostas. (1992, p. 163).

Assim, à luz das provocações empreendidas por Sartre através dos personagens da peça, fizemos esse percurso tentando que o aluno, enquanto sujeito no qual a interrogação possa residir, se tornasse ele mesmo a agente da reflexão, ao se deparar e viver vidas que não são as suas, esmiuçando filosoficamente a peça, esteio da reflexão pretendida.

A segunda razão é que os conceitos escolhidos possibilitam uma contribuição para a formação dos discentes, diante do que está preconizado na Lei de Diretrizes e Bases (LDB), no que se refere às finalidades do ensino médio. Consta na letra da referida Lei de Diretrizes e Bases (LDB), precisamente no Art. 35, alínea III, que são finalidades do ensino médio: “III – o aprimoramento do educando como pessoa humana, incluindo a formação ética<sup>51</sup> e o desenvolvimento da autonomia intelectual e do pensamento crítico.” (BRASIL, 1996). Dessa forma, a interpretação feita por este trabalho articula os três recortes teóricos com o que propõe a LDB, na medida em que a liberdade se endereça à dialogar com a formação da pessoa humana,

---

51 A formação ética apontada no documento oficial, a LDB, é mencionada de forma vaga. Por isso, se fez necessário realizar um mapeamento até mesmo em outros documentos educacionais, a exemplo dos PCN's e artigos que abordaram esse tema, para se obter uma compreensão mais clara do que propõe a referida formação. O resultado das leituras feitas denota que a ideia de uma formação ética no ensino público, proposta desde os anos iniciais, no caso desde o ensino fundamental, versa na difusão de valores que propiciam o bom convívio social, a promoção do respeito à diferença, ao exercício da cidadania elucidando questões acerca de direitos e deveres, imergindo o aluno na esfera social e política.

o engajamento dialoga com a construção do pensamento crítico e a responsabilidade, notadamente sendo um elemento imprescindível quando se trata da formação ética do sujeito. Em outro documento educacional, nos referimos a BNCC, também se encontra uma passagem sobre as competências das disciplinas de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, que muito se direciona ao trabalho proposto, já que ela assinala que uma dessas competências versa em fazer com que o (a) discente possa: “Participar do debate público de forma crítica, respeitando diferentes posições e fazendo escolhas alinhadas ao exercício da cidadania e ao seu projeto de vida, com liberdade, autonomia, consciência crítica e responsabilidade”. (BRASIL, 2018, p. 570).

Colocando essa passagem no âmbito da disciplina que nos interessa, a Filosofia, perceberemos que parte dela se faz contemplada pelo trabalho a ser desenvolvido mediante os recortes da filosofia sartriana, sendo, portanto, relevante elucidar o desenvolvimento da interlocução que cada conceito fez com as finalidades apontadas na LDB e por extensão com a BNCC.

O primeiro recorte diz respeito ao conceito de liberdade, e a pretensão de explorá-lo dentro deste trabalho se converte em uma contribuição direta na questão da construção da pessoa humana, como anteriormente destacado nos documentos. Essa compreensão da autorrealização se presentifica na filosofia de Sartre a partir da compreensão de que a liberdade possibilita ao homem a maestria de ser o construtor de si, nas suas palavras: “[...] o homem será antes de mais nada, o que ele tiver projetado ser.” (SARTRE, 2010, p. 26), ou seja, somos seres livres para nos fazer. Além disso, somos tão somente aquilo que fizemos de nós e essa feitura se refere àquilo que escolhemos, mas também àquilo que recusamos, sendo a recusa ou a não-escolha também um posicionamento, também um ato de construção de si. Essa liberdade tão vividamente presente tanto na filosofia quanto na sua literatura, assim como no seu teatro, é anunciada, discutida no seu pensamento para ressaltar que ela é a textura da existência humana, isto é, toda a realidade-humana é livre ao existir. Por isso, que o filósofo defende: “[...] O homem não é primeiro para ser livre depois: não há diferença entre o ser do homem e seu ‘ser-livre.’” (SARTRE, 2015a, p. 68). Compreender a liberdade por esse viés significa que a liberdade é um traço constitutivo do humano, não sendo algo que se possa ter momentaneamente e que por alguma circunstância se possa perder; ao chegar ao mundo, o sujeito carrega consigo a sua liberdade, pois ela não é uma exterioridade a ser adquirida. Desse modo, no cerne da realidade humana se encontra a liberdade e não uma essência, de acordo

com a filosofia sartriana, porque o homem vem ao mundo como um nada de ser, diante da irremediável tarefa de se construir. Por essa razão, afirma Sartre:

[...] A liberdade é precisamente o nada que tendo sido no âmago do homem e obriga a realidade humana a fazer-se em vez de ser. Como vimos, para a realidade-humana, ser é escolher-se: nada lhe vem de fora, ou tampouco de dentro, que ela possa receber ou aceitar. Está inteiramente abandonada, sem qualquer ajuda de nenhuma espécie, à insustentável necessidade de fazer-se até o último detalhe. Assim, a liberdade não é um ser: é o ser do homem, ou seja, seu nada de ser.” (SARTRE, 2015a, p. 545).

O que nos diz a assertiva do filósofo ao compreender o homem como um nada é que ele vem ao mundo sem finalidade prévia, sem essência, nem definições, restando-lhe a necessidade de se fazer, ao invés de ser. Esse entendimento se encontra bem sintetizado na sua conhecida máxima: a existência precede a essência. Segundo esse pensamento filosófico, o homem primeiro existe, vem ao mundo, para tão somente depois se definir. Tal compreensão do que é o homem em Sartre é sempre posta em aberto, sendo um ser indeterminado, incompleto, o que significa dizer que o homem não é, haja vista que não há uma natureza humana dada previamente, mas sim que ele é um ser que se projeta, se molda, decide o que quer ser se fazendo. Partindo desse entendimento, o que propõe a filosofia sartriana é que aquilo que o homem fizer de si será um projeto seu, em outras palavras, cabe a si a feitura de sua constituição enquanto um ser no mundo, a partir de suas escolhas, de suas ações, de sua liberdade. Por isso, é preciso dizer que a realidade humana chega ao mundo como um nada, ou, invertendo a colocação, segundo Sartre “[...] o homem é o ser pelo qual o nada vem ao mundo.” (SARTRE, 2015a, p. 67).

Para compreender ainda que brevemente o que significa dizer que o homem é a abertura do nada no mundo, nos voltemos a sua obra onto-fenomenológica *O Ser e o Nada* (2015), na qual ele discorrerá sobre dois tipos de seres: o ser Em-si (*en-soi*) e o Para-si (*pour-soi*). O ser Em-si é designado como sendo o ser das coisas, e sobre este Sartre nos aponta suas três características: “O ser é, O ser é em si. O ser é o que é.” (SARTRE, 2015a, p. 40). Na tentativa de elucidar essa colocação de que o ser é, como apresenta Sartre, pensemos e tomemos como exemplo um copo, ou outro objeto qualquer, um ser que está na ordem da objetividade, o que significa dizer que ele não precisa se constituir como ser, pois ele já o é. De acordo com o nosso exemplo, o que ele é? Um objeto no mundo, um copo. Assim, o ser Em-si não apenas é, mas é também em si, no sentido de ser pura positividade; como sua própria denominação aponta, por ser em si mesmo resulta que ele é pleno, nada lhe falta. Tal

aspecto se complementa com sua última característica, ao dizer que ele é o que é, ou seja, o ser Em-si não está em busca de nada, ele não conhece a alteridade, pois ele jamais muda; não há abertura para ser diferente de si mesmo, sendo sempre o ser que é o que é. Em outras palavras:

Não há vazio nas coisas, elas são completas, plenas, em-si, sem segredo nenhum. Elas são inteiramente ‘definidas’, são exatamente aquilo que são. Não existe um ‘fora’ da cadeira ou ao contrário, um ‘dentro’ da cadeira. Elas não ocultam nada, são aquilo que são. E por ser assim, não são negação, não sentem falta de nada, não se relacionam com nada. (SOUZA, 2019, p. 30).

Nesse sentido, fica evidenciada a plenitude do ser Em-si e compreende-se por que o nada não vem ao mundo através dele, afinal, como afirma Sartre, “[...] não há o menor vazio no ser, a menor fissura pela qual pudesse deslizar o nada.” (SARTRE, 2015a, p. 122); como antes dito, ele é pura positividade. Pelas referidas razões, nos resta investigar o ser Para-si, este que é apontado por Sartre como sendo o ser da realidade humana. As características do ser Para-si se apresentam como sendo diferentemente daquelas do Em-si, pois enquanto este último é um ser resoluto, fechado e acabado em si mesmo, o Para-si é apresentado e compreendido como sendo o ser que “[...] não é o que é e é o que não é.” (SARTRE, 2015a, p. 128). Essa não definição apontada por Sartre muito nos revela, pois dizê-lo dessa forma resulta na ideia de que o ser do homem está no âmbito do devir, já que a flexão “para” desse ser aponta que ele se encontra em movimento, ao contrário do Em-si, que é em si mesmo, que é definível. Sendo assim, é possível dizer que o ser do homem vem ao mundo buscando aquilo que não é, no caso uma identidade, aquilo que o Em-si possui. Dito de outro modo, o Para-si busca o que não tem, ou seja, uma completude. Sobre o ser Para-si, se afirma que:

[...] pode ser aferido se examinarmos o significado da expressão Para-si: *para* com indicativo de direção e *si* como indicativo de ser subjetivo. Para-si quer dizer a ida na direção do si, um percurso para atingir o ser, um itinerário para a constituição da identidade, que, no entanto não se definem pela meta a ser alcançada mas pelo processo pelo qual se busca alcançá-la. Assim, a direção *para* é constituinte do sujeito e por isso dizemos que seu *ser* consiste em *existir*, isto é, em vir-a-ser de modo indeterminado. Constituímo-nos *para ser*, mas não chegamos propriamente a ser: o *si* do Para-si nunca se consolidará como ser. Nesse sentido, o Para-si não é. (SILVA, 2019, p. 21-22).

Desse modo, diferentemente do ser das coisas, o ser Para-si não é pleno, nem pura positividade; ao contrário, como anteriormente mencionado, ele está em busca de algo que falta ao ser, e o que está em falta é algo de si, exatamente aquilo que possibilitaria a esse ser

transformar-se em si mesmo. Essa coincidência consigo mesmo é o que faria o Para-si se tornar Em-si, permitindo-o não só ser idêntico a si, mas também ter uma definição do que é. Todavia, como nos diz Sartre:

[...] a realidade humana é falta e que como Para-si, o que lhe falta é certa coincidência consigo mesmo. Concretamente, cada Para-si (*Erlebnis*) particular é falta de certa realidade particular e concreta cuja assimilação sintética o transformaria em *si*. É falta de... para..., tal como o disco desfalcado da lua é falta do que necessitaria para se completar e transformar-se em lua cheia. (2015a, p. 147).

Portanto, é clara a diferença entre os dois seres: enquanto o ser das coisas é plenitude, o Para-si é incompletude, é falta. Chegamos até a falta do para-si, para dizer que através dela é que se faz a abertura do nada no mundo, pois este, o nada, só se faz possível por meio de um ser em que em seu próprio ser há uma falta, sua própria falta de ser, ou como diz Sartre “[...] A falta do para-si é uma falta do que ele é.” (SARTRE, 2015a, p. 153). O Para-si, como sendo um ser faltante busca se completar, busca uma identidade encontrada apenas no ser das coisas, mas essa definição não lhe é possível e, por causa disso, afirma-se que não há essência destinada aos homens, mas sim existência, essa que se dá como um movimento contínuo de fazer-se ser.

Essa compreensão do homem como um ser que não é definido, mas que precisa se projetar existencialmente, é o primeiro princípio do existencialismo sartriano, quando afirma: “[...] O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada mais é além do que ele se faz.” (SARTRE, 2010, p. 25). Isso posto, destacamos a partir desse conceito, a liberdade, um relevante entendimento ao aluno, que é o de revelar a autonomia de sua construção enquanto sujeito, uma ação que não pode ser delegada nem posta sob a tutela de um outro, sendo inteiramente sua.

Entretanto, é pertinente também dizer aos alunos que essa feitura do humano, como ato de exercer a liberdade, não ocorre de qualquer modo. O pensamento sartriano não deve ser confundido com a sentença de que ser livre é obter o que se quer, mas sim poder escolher dentro dos possíveis, dada a situação, abarcando toda a questão material, psicológica, social e histórica em que esteja inserido o ser humano. Esse é o entendimento que corresponde às ideias do filósofo, quando afirma: “[...] É necessário, além disso, 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).’” (2015a, p. 595). Assim,

essa liberdade discutida e pensada por Sartre não é algo abstrato; ao contrário, como antes dito, para ele, o homem só é livre em situação, exatamente porque ela “[...] é o contexto concreto em que os sujeitos exercem a liberdade.” (SILVA, 2019, p. 40). Assim, somando-se a essa particularidade de uma liberdade que se define como possibilidade de escolha diante de uma situação, convém também apontar que a conduta desse sujeito livre é por princípio intencional<sup>52</sup> não podendo se omitir diante dos atos realizados, pois há um elo constituído entre consciência, liberdade e responsabilidade perante o seu fazer. Essa é uma amarração da teoria sartriana que não a deixa resvalar no entendimento de uma liberdade desgarrada de qualquer preocupação com a sua realização. Essa fala traz consigo a pretensão de esclarecer que nos inúmeros contextos em que cada um vivencia a liberdade, inalteravelmente todos eles se realizam no mundo, pois como diz Lima “[...] Toda conduta humana é conduta do homem no mundo.” (LIMA, 2004, p. 120), sendo este o palco de atuação que remete o homem para além da sua individualidade, aspecto que nos leva ao segundo ponto, o engajamento.

O engajamento é um aspecto fundamentalmente presente na filosofia sartriana, tornando-se outro elemento relevante para esse ensino de Filosofia, pois é através dele que se faz a aposta em alcançar o desenvolvimento do pensamento crítico, que é uma das finalidades presentes nos referidos documentos nacionais antes citados. A contribuição desse fator se faz possível na medida em que ele convocará o (a) discente a sair da posição de passividade relacionada ao pensar, problema aqui destacado e que requer de nós, professores, um enfrentamento cotidiano, convocando-o para o plano da ação, isto é, a pensar sobre a sua ação no mundo.

De modo sucinto, importa dizer que esse aspecto da filosofia sartriana é o oposto do comodismo, do quietismo. Engajar-se é escolher, é não esperar dos outros uma ação que defina a minha situação, pois cabe a cada um inteiramente a realização de sua existência, de seu projeto. Nas palavras do próprio Sartre: “[...] o homem não é nada mais é que seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida.” (SARTRE, 2010, p. 42). Por isso, ao fazermos uso desse ponto de discussão da filosofia de Sartre, se intenta fazer um convite para

---

<sup>52</sup> Sartre influenciado pela fenomenologia de Edmund Husserl, aponta que toda consciência é consciência de alguma coisa, pois a mesma existe apenas na medida em que se dirige a algo exterior no mundo. Trazendo a discussão para fins práticos, ao dizer que a consciência humana é intencionalidade, se propõe que os atos realizados pelo homem não são feitos a esmo, ao contrário, ela coloca a ação no âmbito da escolha, e por isso, o homem não poderia se furtar em arranjar desculpas para aquilo que faz.

que os (as) estudantes possam refletir quanto às suas atuações, o que está para cada um fazer enquanto realização de si.

Nesse viés, o engajamento a ser discutido e buscado nesta dissertação é sinônimo de comprometimento, e a peça sartriana se fará uma possibilidade de compreensão dessa ação, a começar pela contextualização histórica em que foi escrita, *As Moscas* (2005), sendo ela fruto de uma ação engajada. É possível explorar esse tema mergulhando nas situações da própria peça, perante as decisões dos personagens, a partir das saídas inventadas e renunciadas, como veremos ao discutir minuciosamente a referida obra. Portanto, o engajamento sartriano conduzido nessa proposta de ensino versa sobre um questionamento necessário que tem o intuito de realizar a saída do discente da apatia em função do pensar reflexivo, posto que este o inquietará a questionar em que medida nossas ações participam da construção da própria realidade, das demandas da nossa época. Ademais, esse pensar se encontra inteiramente relacionado com a responsabilidade, de modo que se compreende que o agir humano não é algo isento de consequências, desdobramentos, que atingem não só aquele que o realiza, mas aos demais que também permeiam o mundo.

Por fim, o terceiro e último aspecto nos coloca no campo da responsabilidade. Esta se encontra entrelaçada à liberdade e ao engajamento, e embora não se tenha uma obra inteiramente dedicada a esse tema, pode-se dizer com segurança que o papel da responsabilidade se encontra frente à construção da realidade humana. Se pensamos nas inúmeras atuações possíveis a serem feitas pelo ser humano, não podemos nos desprender da assunção desse fazer, isso porque é a responsabilidade que vem nos lembrar de que não há leveza na liberdade, de que toda escolha leva consigo um peso, pois quando a elegemos, acabamos por recusar outras possibilidades, além de não haver garantias frente à decisão tomada. Por isso, à medida que me faço, sou inteiramente responsável por quem me faço ser, pelo que realizo no mundo, pelo espelho de humanidade que deixo vislumbrar a partir dos meus atos. No entanto, não se deve compreender a responsabilidade como uma proposta de limitação da atuação humana, como um sobreaviso de que tudo que é feito, de alguma forma, é posteriormente cobrado, mediante as consequências.

A pertinência em discutir a responsabilidade na filosofia de Sartre está em pontuar para o alunado a compreensão de que todo o seu fazer reside em si mesmo, pois para o filósofo não há sinais no mundo, “[...] nem atrás de nós, nem à nossa frente, ou no domínio luminoso dos valores, dispomos de justificativas e escusas.” (SARTRE, 2010, p. 33), que possam ditar nosso modo de atuação. Em razão disso, o que fica elucidado é: sendo o homem um ser de

singularidade a se definir cotidianamente, a partir das suas escolhas e, por extensão, do seu projeto, sabe-se que, ao se decidir e se construir, ele o faz perante a situação que vivencia, não fora dela ou anteriormente a ela. Logo, para Sartre, o momento da escolha é solitário, resultando no fato de que o homem é responsável sozinho, porque é ele quem escolhe, quem define seus valores, ele que se inventa.

Em outras palavras, estamos apontando que não há postulações de como a realidade humana deva agir no mundo de modo pré-estabelecido. Sartre rompe com a ideia de uma moral absoluta, única a todos, porque considerá-la seria determinar ao homem como viver, seria em parte roubar a sua liberdade se tivesse que dizer a ele como agir previamente. Em razão desse entendimento é que afirma Sartre: “[...] O homem se faz; ele não está feito de antemão, mas se faz escolhendo sua moral e a pressão das circunstâncias é tal que ele só não pode não escolher uma.” (2010, p. 53). Desse modo, ao contrário de alguma regulamentação do que seja o certo e o errado, Sartre dirá que o que nos faz covardes ou heróis, por exemplo, são nossos atos, pois o homem se define a partir de suas ações ao mesmo tempo que também escolhe sua moral. No entanto, longe de ser uma filosofia do individualismo, por colocar cada indivíduo como legislador, a partir das escolhas que faz para si, o homem também realiza através dessas eleições a construção de toda a humanidade, ao passo que aquilo que ele escolhe desemboca na construção do tipo de homem e de mulher que está elegendo a partir de si mesmo. É o que afirma Silva:

Portanto, é preciso dizer que toda escolha singular implica um sentido universal. Se escolho agir de certa maneira, a partir de certo critério, e o faço enquanto indivíduo que encarna a realidade humana, é a humanidade que está implicada em minha escolha. Minha responsabilidade não é apenas relativamente a mim, mas à realidade que encarno e que represento visceralmente. É dessa maneira que escolho por todos e para todos, embora na solidão e no desamparo. (2019, p. 28-29).

Dessa maneira, a discussão filosófica a ser levada para sala de aula será sobre uma ideia de responsabilidade que incide na conduta humana e que pretende convocar o aluno a pensar sobre a relevância de seus atos, como algo que perpassa o âmbito da sua singularidade, levando-o a coletividade. É cogitado que esse seja um ponto conflitante para aqueles que sejam cristãos ao se defrontar com alguns aspectos da filosofia sartriana, a exemplo de o homem ser o seu próprio legislador no mundo, assim como da descrença de Sartre em um ser superior. Mas é relevante pontuar que não há pretensão de convencimento ou sobreposição da existência ou não de Deus. Como sugere Sartre:

O existencialismo não é, sobretudo, um ateísmo no sentido de empenhar-se para demonstrar que Deus não existe. Declara, ao contrário que, mesmo que Deus exista, isso não mudaria nada; este é o nosso ponto de vista. Não quer dizer que creiamos que Deus existe, mas que achamos que o problema não é a sua existência ou não. O homem precisa encontrar-se ele próprio e convencer-se de que nada poderá salvá-lo de si mesmo, mesmo que houvesse uma prova incontestável da existência de Deus. (2010, p. 61-62).

O ateísmo, de fato, é um traço dessa filosofia, mas ela não pode ser resumida ao seu ateísmo, e esse trabalho se compromete em não resvalar nesse erro reducionista. Por essa razão, o que se pretende destacar dessa compreensão é que nada muda, caso Deus exista, posto que em seu entendimento o homem não pode fugir da sua responsabilidade, tendo que assumir os seus atos, pois nem mesmo um ser superior poderia livrá-lo de si mesmo. Assim, ao tocar nesse ponto do pensamento sartriano, propõe-se discutir com os discentes a ideia de que o homem, por ser livre para fazer os caminhos de sua existência, deve inevitavelmente se assumir como o responsável por aquilo que fizer. Desse modo, a relevância maior deste último recorte teórico é colaborar para a formação de sujeitos que se encarregam da sua responsabilidade e sejam conscientes do seu agir, alcançando uma contribuição na prática cidadã. Com isso, o intuito é fazer uma última amarração com as finalidades dos documentos educacionais, porque os sujeitos terão a noção de que o seu labor no mundo acaba por se espriar em direção ao outro, de modo que a significação imediata de cada ação precisa ser ponderada, refletida e assumida, já que incidirá na realidade.

Portanto, dando continuidade à proposta da dissertação, realizaremos as interlocuções desses recortes da teoria com a peça teatral *As Moscas* (2005) e, a partir das discussões, buscaremos traçar um caminho possível de aposta sobre o filosofar, pois, ao se fazer problematizações no tocante à realidade humana, elas acabam por concernir a todos nós.

### **3.1 *As moscas* e a sua ligação com a tragédia grega**

A contextualização histórica da peça *As Moscas* já foi brevemente delineada, mas retornemos ao que já fora dito com a finalidade de completar com maiores detalhes o cenário em que ela foi concebida. No ano de 1940, servindo na guerra, Sartre foi feito prisioneiro pelos alemães e enviado a um campo de concentração em Trier. Em 1941, ele voltou à França e passou a fazer parte de grupos de Resistências, sendo um dos fundadores do movimento

Socialismo e Liberdade. Os motivos de Sartre recorrer ao teatro e escrever a referida peça em meio aos conflitos entre as nações se deve às experiências que ele mesmo viveu no campo de concentração. Ele não poderia escolher a passividade depois da vivência que tivera com os outros homens, no caso, o aprisionamento, no qual todos ali presentes partilharam, numa mesma posição, uma experiência de coletividade. Além disso, o teatro se mostrou exitoso com a peça *Bariona*, escrita e encenada, como já mencionado, também no campo de prisioneiros, pois para Sartre todos assistiam quase que religiosamente ao espetáculo. Isso se soma a outro motivo pungente: o fato de ele retornar à França e ela estar ocupada pelos alemães. Por esses motivos expostos, a peça se constitui um instrumento de resistência e responde à problematização das práticas de libertação do jugo nazista. Como o próprio filósofo afirma:

En écrivant ma pièce, j'ai voulu, avec mes seuls moyens, bien faibles, contribuer à extirper quelque peu cette maladie du repentir, cette complaisance au repentir et à la honte. Il fallait alors redresser le peuple français, lui rendre courage. La pièce fut admirablement comprise par les gens qui s'étaient levés contre le gouvernement de Vichy, le regardaient comme un avilissement, par tous ceux qui, en France, voulaient s'insurger contre toute domination nazie. *Les Lettres françaises*, alors publiées dans la clandestinité, l'avaient proclamé. (SARTRE, 1992, p. 275).<sup>53</sup>

A colocação feita por Sartre se refere ao ânimo de um povo que lidava com a situação da guerra e mais especificamente da Ocupação de Paris, algo que intensificava a vivência desse conflito, pois era a sua cidade que estava mergulhada numa atmosfera de repressão; era o seu povo que estava tomado pelo inimigo, mas também submisso ao governo do próprio país que, de maneira conivente, colaborou para a ocupação alemã, incutindo nos franceses um sentimento de remorso e culpa, a fim de nutrir no povo uma atitude de passividade e de resignação pelo que estavam vivendo. Assim, *As moscas* foi escrita entre os anos de 1941-1942, sendo encenada em 1943; e o que propõe Sartre, ao retomar o mito de Orestes como uma forma de se dirigir aos franceses, é deixar-lhes uma mensagem tão necessária de liberdade e resistência. Ainda sobre a referida peça, Sartre afirma:

Après notre défaite de 1940, trop de Français s'abandonnaient au découragement ou laissaient s'installer en eux le remords. J'ai écrit *Les Mouches* et j'ai essayé de montrer que de remords n'était pas l'attitude que les Français devaient choisir après l'effondrement militaire de notre pays. Notre passé n'était plus. Il avait coulé entre

---

<sup>53</sup> Ao escrever minha peça, eu quis, com meus poucos recursos, que eram bem fracos, contribuir de alguma forma a erradicar essa doença do arrependimento, essa complacência com o arrependimento e a vergonha. Foi então necessário reparar o povo francês, dar-lhe coragem. A peça foi admiravelmente compreendida por aqueles que se levantaram contra o governo de Vichy, considerado degradante, por todos aqueles na França que queriam se rebelar contra qualquer dominação nazista. *Les Lettres françaises* (as cartas francesas), então publicadas clandestinamente, proclamaram-no. (Tradução da autora).

nos mains sans que nous ayons eu le temps de le saisir, de le tenir sous notre regard pour le comprendre. Mais l'avenir – bien qu'une armée ennemie occupât la France – était neuf. Nous avons prise sur lui, nous étions libres d'en faire un avenir de vaincus ou, au contraire, d'hommes libres qui se refusent à croire qu'une défaite marque la fin de tout ce qui donne envie de vivre une vie d'homme. (SARTRE, 1992, p. 272-273)<sup>54</sup>.

Perante o que afirma o filósofo, é possível compreender que, mesmo diante da situação em que estava imbricado, ele escolheu dizer através de Orestes e de seus atos que cabe ao homem fazer o seu caminho, ditar o seu futuro, pois ele é um ser sem determinações, de maneira que, por mais aflitivas que sejam as circunstâncias em que se encontre, cabe a ele escolher e, nessa escolha, afirmar a sua liberdade. Desse modo, sem mais delongas, passaremos ao texto para evidenciar essa analogia astuta que faz Sartre ao realizar uma releitura do mito de Orestes à luz do seu presente atravessado pela Ocupação.

O percurso pela obra teatral sartriana se inicia com o apontamento de que as moscas que invadem a cidade de Argos, que sugam e consomem o povo não figuram apenas os seres mitológicos das Erínias, como na tragédia grega, mas também representam essa invasão feita pelos alemães no contexto em que se encontrava Sartre. O governo francês<sup>55</sup> se encaixa na personagem da rainha Clitemnestra, pois esta se articula e favorece uma traição, como assim de fato faz, colaborando para que outro assumisse o posto de governança. Aquele que usurpa o trono de Agamémnon (o rei de Argos) é o personagem Egisto, aquele que, no contexto da Ocupação, corresponderia aos alemães. Electra e por extensão o povo de Argos figuram a posição na qual se encontram os parisienses, vivenciando uma situação de sujeição, por estarem mergulhados no pesar do conflito.

É pertinente destacar que a rainha e Egisto engendram uma fábula de sofrimento e penitência juntamente com o deus Júpiter, figura que representaria a Igreja, para que o povo da cidade fosse punido pelo crime que não cometeu. Ora, essa era a posição de Philippe Pétain ao dizer para os franceses aprenderem e expiarem com as culpas passadas, sendo essa uma proposta para minimizar a Ocupação e os propósitos nacionalistas que moviam a escalada autoritária de Hitler. Não se pode esquecer de Orestes, o qual não deve ser entendido como um

---

<sup>54</sup> Após a nossa derrota em 1940, muitos franceses se renderam ao desânimo ou permitiram que o remorso se apoderasse deles. Escrevi *As Moscas* e tentei mostrar que o remorso não era a atitude que os franceses deviam escolher após o colapso militar do nosso país. O nosso passado tinha desaparecido. Afundou-se em nossas mãos sem que tivéssemos tido tempo de agarrá-lo, de o ter diante dos nossos olhos para compreendê-lo. Mas o futuro - embora um exército inimigo tenha ocupado a França - era novo. Tínhamos controle sobre ele, éramos livres para fazer dele um futuro de homens derrotados ou, pelo contrário, de homens livres que se recusam a acreditar que uma derrota marca o fim de tudo o que faz com que se queira viver uma vida humana. (Tradução da autora).

<sup>55</sup> Como dito anteriormente, o governo francês à época da Ocupação era comandado pelo Marechal Pétain e tinha como sede a cidade de Vichy. Por isso, a referência de Sartre ao se referir ao governo francês como sendo o governo de Vichy.

herói feito, mas como um homem que escolheu ser livre, que tece pouco a pouco o seu caminho. Sobre o papel desse personagem, Sartre tem uma fala muito precisa ao dizer: “[...] Il va le premier sur la voie de la libération, au moment même où les masses peuvent et doivent prendre conscience d’elles-mêmes; il est celui qui par son acte leur montre le premier la route.”<sup>56</sup> (SARTRE, 1992, 279). Assim, aqueles que assistiram à peça obtiveram um dizer sobre uma liberdade concreta que se efetiva em atos: Orestes ao final do seu caminho não é o mesmo homem do início da peça, haja vista que ele se construiu, mudou frente às situações, fez suas escolhas, assim como o povo francês poderia também fazer. Dessa forma, ele acaba sendo o exemplo pelo agir, apontando o caminho no qual os espectadores poderiam se espelhar para se libertar daquilo que os afligia.

Exposto o contexto histórico do surgimento da peça, apontemos adiante como se constitui a ligação da obra sartriana com a tragédia grega. As raízes dessa ligação nos endereçam à trilogia *Oresteia*, de Ésquilo, embora Eurípedes e Sófocles também tenham escrito sobre o mito de Orestes, sendo as suas versões conhecidas como *Electra*. A escolha de Sartre de fazer um retorno ao mito e às tragédias gregas faz parte de um movimento do teatro francês do século XX, que se utilizou delas como um recurso para problematizar as questões de sua época. É o que afirma Quintiliano e Mascarenhas:

O século XX assiste a um movimento de renovação geral dos mitos, do qual Sartre participa com a publicação de *As Moscas*, a exemplo do que propõe outros autores com suas peças míticas como Jean Giraudoux: *Anfitrião 38*, *A guerra de Tróia não acontecerá*, *Sodoma e Gomorra* ou Jean Anouilh: *Eurídice*, *Antígona*, *Medeia*. (2010, p. 18).

Assim, os clássicos teatrais são encenados nos palcos de uma França em meio à guerra, burlando a censura alemã, uma vez que são personagens consagrados pelo seu valor cultural, imunes a qualquer suspeita. Por meio de um anacronismo, eles lançam aos seus espectadores provocações que dialogam com o seu presente, não só Sartre com Orestes, mas também Gide com Édipo, Anouilh com Antígona e Giraudoux com Electra. Estes são exemplos de personagens vivificados numa época de crise humana na qual os questionamentos sobre um sentido para a existência se tornaram pungentes. As linhas do teatro francês se encontram divididas entre: “Poesia e renovação do mito: Cocteau e Giraudoux; Tradição e inovação da

---

<sup>56</sup> [...] Ele é o primeiro a enveredar pelo caminho da libertação, no preciso momento em que as massas podem e devem tomar consciência de si próprias; é ele quem pelo seu ato lhes mostra primeiro o caminho (Tradução da autora).

tragédia da pureza: Montherlant e Anouilh; Teatro ideológico: Sartre e Camus; Teatro do Absurdo: Ionesco e Beckett; A vertente barroca: o teatro ritual; Claudel, Genet e Arrabal.” (ARANTES, 1970, p. 3). Mas diante dessa variedade de dramaturgos franceses e de linhas teatrais, existe um ponto em comum entre eles, que é inequivocamente a significação do uso do teatro, conforme fizeram antes os próprios gregos, buscando respostas mediante as incertezas e as angústias humanas. De acordo com Arantes:

[...] Os mitos correspondem entre os Gregos a uma série de respostas a inquietações do homem que, cheio de temor, procurava compreender o seu destino individual e coletivo frente às forças da natureza. O homem de nossos dias, vivendo numa época de inquietação, parece obcecado por problemas semelhantes e ao mesmo tempo preocupado em transpô-los para um plano mais geral: a utilização – aparentemente irreverente – do mito grego permite colocar o problema comparando a visão antiga com a de hoje: nasce assim um teatro poético mais filosófico ao mesmo tempo, moderno, mas fugindo à anedota. (1970, p. 15).

Ao beber na fonte da tragédia grega para ressignificar o seu tempo, o teatro francês consegue fazer surgir uma reflexão acerca da existência do homem no mundo, valendo ressaltar que se utilizar dos mitos está muito além de fazer apenas uma renovação deles. Esse movimento diz respeito ao amadurecimento na forma de fazer teatro, a exemplo de quando Arantes aponta a fuga da anedota, referindo-se à superação do teatro cômico, o teatro burguês recorrentemente criticado por Sartre, por sua superficialidade, na medida em que aquele não se ocupa com as urgências de uma época. O que se percebe a partir desse movimento artístico do teatro francês é que ele se encontra impregnado dos temas-problemas que compuseram a cena da Europa devastada por duas guerras mundiais, marcada pela ascensão dos regimes totalitários. Evidentemente, a arte insurge como uma ameaça a tais regimes, tendo em vista que ela tem a capacidade de reinvenção da realidade, mostrando aos homens a sua potência de resistência e renascimento mesmo diante de um dos períodos mais sombrios da história. Através da arte teatral, foi possível tecer um caminho pela via da imaginação, da criticidade, da reflexão, sem ceder ao pessimismo de uma época em que tudo tendia a se dar por vencido, derrotado.

Portanto, feitas as pontuações preliminares acerca do teatro francês no século XX e da relação da peça sartriana com a tragédia grega, a seguir será realizada uma exposição da tragédia *Oresteia*, de Ésquilo, ainda que brevemente, mas com a finalidade de que tal retorno possa sobressaltar as diferenças presentes na obra original do tragediógrafo grego frente à releitura elaborada por Sartre.

### 3.2 A tragédia *Oresteia* de Ésquilo

Primeiramente, nos ocuparemos com o pai da tragédia grega, Ésquilo (525 - 456 a.C.), podendo afirmar que o universo das suas peças se fez reflexo do que por ele foi vivido. O referido tragediógrafo cresce em meio à transição de governo, à derrocada da tirania de Pisístrato (600 - 527 a.C) e ao novo governo do povo. Por isso, Werner Jaeger afirma que “[...] As experiências da liberdade e da vitória são sólidos vínculos com que esse filho dos tempos de tirania une a sua fé no direito, herdada de *Sólon*, às realidades da nova ordem.” (JAEGER, 2013, p. 285). Por tais razões, a vida humana é desvelada de forma pungente: a morte, o sofrimento, o peso do destino, a relação dos homens com os deuses, são elementos centrais presentes nas suas obras, mas também ele se põe a falar de uma liberdade que nasce sob a égide da justiça construída pelos homens.

Dentre as obras de Ésquilo, nos interessa a peça *Oresteia*. A referida tragédia foi datada no ano de 458 a.C., sendo ela apenas uma das noventa obras escritas por ele, as quais fazem parte dos pilares da cultura ocidental. Certamente, uma relevância maior recai sobre essa obra em questão, pois ela foi a única trilogia da Antiguidade que perpassou os anos, chegando ao nosso tempo atual na íntegra. Relatando-a sumariamente, a sua primeira parte se denomina *Agamémnon*, título esse que faz referência, como antes dito, ao rei de Argos e conta sobre sua volta à cidade, assim como sobre o seu assassinato. Em continuidade, a segunda parte da tragédia foi intitulada por *Coéforas*, que discorre sobre a vingança de Orestes, filho de Agamémnon, contra os assassinos de seu pai e, por fim, *Eumênides*, a terceira parte da obra, que versa sobre o julgamento de Orestes quanto ao seu crime matricida.

A ligação da peça do nosso dramaturgo francês com essa tragédia se situa na segunda parte da trilogia. Sartre, ao retomar o velho Orestes e reinventá-lo para o seu tempo, rompe com a tradição, pois o põe em novos caminhos, em novas armadilhas e, como crê, em situações em que o personagem inventará as suas saídas ao mesmo tempo em que se inventa concomitantemente como homem. É isso que Sartre afirma em *O que é a literatura?* (2015), abordando não especificamente sobre Orestes, mas sobre o que o teatro deveria mostrar, sobre os heróis, sobre os homens que estão no mundo, cotidianamente nessa árdua tarefa de existir e ser:

[...] os heróis são liberdades aprisionadas em armadilhas, como todos nós. Quais são as saídas? Cada personagem será tão somente a escolha de uma saída e não valerá mais que a saída escolhida. É de se desejar que toda a literatura se torne moral e

problemática, como esse novo teatro. Moral – não moralizadora: que ela mostre simplesmente que o homem é também valor e que as questões que ele se coloca são sempre morais. Sobretudo que mostre nele o inventor. Em certo sentido, cada situação é uma ratoeira, há muros por todos os lados: na verdade me expressei mal, não há saídas a escolher. Uma saída é algo que se inventa. E cada um, inventando sua própria saída, inventa-se a si mesmo. O homem é para ser inventado a cada dia. (SARTRE, 2015b, p. 231-232).

A compreensão obtida a partir dessa assertiva feita pelo filósofo, colocando-a em diálogo com o seu trabalho feito em *As Moscas* (2005), é que aquilo que move o novo Orestes não será mais a vingança, como foi na tragédia grega, pois, segundo Cardim, Sartre “[...] Ele forja um mito novo: o mito da liberdade de Orestes e de seu papel libertador.” (CARDIM, 2017, p. 168). Isso porque esse novo homem, revelado a partir do teatro de situações, surge sob as bases do seu existencialismo, ou seja, como um vir-a-ser, já que a ele nada está dado. Orestes não é predeterminado psicologicamente nem por um viés religioso, nem pelo destino. O homem no entendimento filosófico sartriano se inventa frente às situações e esse fazer-se a si mesmo está intrinsecamente relacionado com a sua ação no mundo, aspecto que revela a problemática da moral apontada pelo filósofo. Se toda ação humana se realiza no mundo, apesar de as escolhas e situações acontecerem no âmbito da singularidade, quando o sujeito inventa as suas saídas, ele também elege a sua moral, escolha essa que não atinge apenas a si mesmo, mas é uma eleição perante todos os outros homens. Esse é um traço da filosofia sartriana que também foi impressa em seu teatro, uma liberdade que se faz indissociável da responsabilidade.

Contudo, para bem entender a diferença entre os dois Orestes, o esquiliano e o sartriano, é relevante primeiro embarcar nesse universo mítico do Orestes na versão grega. Como já mencionado, Sartre retoma a história precisamente na segunda parte da peça, que na versão esquiliana é quando o rei já está morto e seu filho retorna anos depois à cidade. Mas os motivos de Clitemnestra ter desejado e executado a morte do rei são encontrados na tragédia anterior, fazendo-se relevante nos termos um pouco nessa parte com a finalidade de esclarecer que a teia que une esse momento anterior, o assassinato do rei à sequência do retorno de Orestes, é um mesmo desejo, o de fazer vingança.

Na versão de Ésquilo, a trilogia se inicia com a pretensa vingança, por vezes anunciada como justiça, que brota primeiro em Clitemnestra, em razão do rei ter mandado sacrificar sua própria filha Ifigênia como oferta à deusa Ártemis para que esta enviasse ventos favoráveis às navegações dos átridas, que estavam de partida para a guerra de Tróia. Sobre essa passagem, o rei Agamémnon pondera:

[...] Sorte pesada é não obedecer, mas pesada também se dilacerar a minha filha, o ornamento de minha causa, manchando as minhas mãos de pai nas correntes de sangue numa donzela imolada junto do altar. Qual destes dois partidos é isento de mal? Como hei-de eu tornar um desertor de frota, traindo os meus aliados? Não trairei, já que é justo desejar com ardor extremo sacrifício que, para domar os ventos, fará correr o sangue duma virgem. E oxalá seja para o bem!. (ÉSQUILO, 2018, p. 32-33).

Movido pelo desejo de empunhar a sua espada, Agamêmnon derrama o sangue da sua filha e, em seguida, se dirige para a guerra. Na sua ausência, Clitemnestra torna-se amante de Egisto, primo e desafeto do rei e, juntos, tramam a morte daquele. Egisto tem seu próprio interesse para querer vingar-se de Agamêmnon e, por extensão, dos Atreus, pois não foi a primeira vez que na cidade de Argos a realeza derrama o sangue dos seus. Anos antes, o sangue dos Tiestes foi derramado pelo pai de Agamêmnon, que manda matar os filhos de seu irmão, o pai de Egisto, e os serve como refeição a ele. Assim, dados a cada um os seus motivos, rainha e amante se unem e aguardam o rei. Passados dez anos, finalmente ele regressa vitorioso à sua cidade, reconhecidamente como um herói, na companhia de Cassandra, filha de Príamo, com todas as homenagens possíveis, ansiosamente acolhido para ser assassinado pela sua mulher.

É inerente aos mitos gregos a marca do misticismo, da palavra revelada, posta como destino, e nesse mito em questão a própria Cassandra, antes de sua morte, profetiza o que aconteceria: a nova tragédia que se abateria sobre o palácio de Argos. Numa passagem, Cassandra revela não só a certeza de sua morte e a de Agamêmnon, mas também a volta de Orestes, o filho levado embora da cidade e do seu lar depois da saída do pai para a guerra:

[...] Alguém virá, que punirá a minha morte, filho destinado a matar a mãe, vingador do pai. Exilado, errante, estrangeiro na sua terra, voltará para pôr a última pedra nas desgraças dos seus. Pois pelos deuses foi feito o grande juramento de que o corpo de seu pai, deitado de costas, o trará de volta. (ÉSQUILO, 2018, p. 80).

Assim se fez, como foi revelado, pois Clitemnestra consoma a sentença, cumprindo o que pretendia, executa os recém-chegados sem arrependimento, sem medo, e sela o seu ato com tais palavras, dirigindo-se ao corifeu:

Atende, tu também, à solenidade do meu juramento. Pela Justiça, que vingou a minha filha, pela Ate e pela Erínia, às quais imolei este homem, juro-te que, em mim, a esperança não pisará a casa do medo, enquanto Egisto acender o fogo na minha lareira e me for leal como antes. Nele eu tenho o meu grande escudo de segurança. (ÉSQUILO, 2018, p.89).

Não há revolta, a cidade tem seu novo rei, um usurpador ao lado de uma rainha traidora, eles reinam anos seguidos sem que lhes caia à cabeça nenhum pesar, nenhuma punição pelo seu

ato. O vingador desse crime surgirá na segunda parte da tragédia, Coéforas. Esta sequência se inicia com Orestes retornando a Argos, na companhia de Pílates. Ambos se dirigem ao túmulo de Agamêmnon, mas logo se escondem, pois por lá passam mulheres vestidas de luto, ofertando libações funerárias, “[...] o rápido bater de mãos, as faces escarificadas, as lamúrias, a laceração dos tecidos de linho em sinal de dor diante do infortúnio.” (TORRANO, 2013, p. 23), sendo essas as Coéforas, entre as quais se encontra Electra, a irmã de Orestes. Electra é feita escrava nos anos que se seguem após a morte de seu pai, cheia de sofrimentos, não apenas pelo passado, mas por seu presente, notadamente infeliz, alimentando para si a esperança de que recaia aos assassinos alguma justiça.

É comum encontrar nas tragédias gregas os caminhos dos homens se encontrando por vezes nas mãos dos deuses, seja para aplacar uma dor, livrar-se de um infortúnio, seja para recuperar a animosidade; cabe aos deuses esse feito, uma vez que o homem grego recorre à instância divina quando se pretende alguma intercessão. Por isso, Electra se dirige a Hermes, deus mensageiro, para lhe ofertar suas súplicas e libações, além de fazer parte do ritual. No entanto, ela questiona quanto ao que de fato deve dizer em sua prece, afinal, quem delega que sejam feitas tais libações foi aquela mesma que matara seu pai. Segundo Torrano: “[...] Consoante o conselho dado pelo corifeu por solicitação de Electra, é reverente pedir aos Deuses que retribuam males a inimigos: uma reverência tribal, congruente com a administração tribal da justiça.” (TORRANO, 2013, p. 27). Assim faz Electra ao verter em sua libação os seus mais sinceros desejos, enquanto pede por Orestes; sem saber que de longe ele a observa, pede por piedade para que ele apareça, roga por ela em sua condição de escrava, para ser melhor que sua mãe, a rainha, ao passo que segue o conselho dado, suplica vingança, a morte dos inimigos.

[...] Suplico-te que faças Orestes regressar aqui, em boa hora: pai ouve minha prece! E a mim dá um coração muito mais casto do que o da minha mãe e umas mãos mais puras. Isto eu peço para nós; para os nossos inimigos, que apareça o teu vingador, meu pai, e que os que mataram morram às mãos da justiça. Estes são os votos com que acompanho esta maldita cerimônia, aos culpados dirigindo essa maldição. Manda até nós a felicidade, com a ajuda dos deles, da Terra e da justiça triunfadora. (ÉSQUILO, 2018, p. 122-123).

Depois das súplicas, Electra se atenta para uma mecha de cabelo igual ao seu deixado no túmulo de seu pai, pois tratava-se de uma oferenda de luto deixada por Orestes pouco antes das portadoras de libações chegarem. Escutando o lamento da irmã e os seus questionamentos quanto a quem poderia ter deixado tal oferenda ao seu pai, Orestes se dirige a ela, sem esconder

sua identidade, fala-lhe também de sua infelicidade, clama a Zeus por suas orfandades, diz da humilhação de não ter lugar no palácio que seria seu por direito.

O Orestes esquiliano se diz guiado por Apolo, sendo esse deus que o põe à frente da justiça a ser feita, que o rege. Ele volta a Argos para realizar o desfecho designado pela divindade, uma justiça que será feita a um preço de mais sangue. Quanto ao seu destino determinado por Apolo, ele afirma:

[...] Não, não me vai trair o poderoso oráculo de Lóxias, que me ordena que corra estes riscos, eleva sem cessar a sua voz e me anuncia desastres capazes de me fazer gelar o sangue, se eu não perseguir os responsáveis pela morte de meu pai, tratando-os como eles o trataram, matando quem matou, vingando com a fúria dum touro, a perda dos nossos bens. Caso contrário, pagarei com a própria vida, no meio de múltiplas e cruciantes dores. (ÉSQUILO, 2018, p. 130).

É curioso que Apolo coloca perante o futuro de Orestes, invariavelmente, o sofrimento e a perseguição das Erínias, porque se ele não cumpre o que lhe está sendo posto, como acima foi afirmado, Orestes pagará com a própria vida; e, caso cobre a justiça, lhe recairá da mesma forma a perseguição das deusas vingadoras. Orestes questiona se pode duvidar da palavra dos deuses, mas fica evidente que aquilo que o deus lhe ordena está também na ordem do seu querer, pois para ele o luto não deveria ser o único tributo dos Átridas.

Electra, por sua vez, escuta seu irmão, e lado a lado lamentam a injustiça de a rainha e seu amante não terem sido punidos por seus crimes. Ela questiona por que apenas agora, depois de tanto tempo, pede à rainha que se faça um ritual fúnebre, “[...] por que enviou libações, por que razão honrando tardia a irremediável dor?” (ÉSQUILO, 2013, p. 109); essa passagem se faz importante para o desfecho e concretização do feito de Orestes contra seus inimigos. É quando lhe é revelado pelo corifeu o sonho de Clitemnestra, no qual ela dava à luz a uma serpente que lhe toma o seio e bebe leite misturado com sangue. Interpretando essa revelação feita, Orestes compreende que:

[...] se surgiu do mesmo lugar que eu  
a serpente e enfaixada como criança  
abocanhava o seio que me nutriu  
e mesclou leite a coágulos de sangue  
e ela apavorada pranteava este mal,  
porque nutriu hórrido prodígio, deve  
ter morte violenta e tornado serpente  
eu mato-a – conta este sonho. (ÉSQUILO, 2013, p. 109-111).

Dessa forma, acreditando que o sonho seja um remate, saber dele era o que faltava para concretizar seus próximos passos. Orestes decide cobrar justiça daqueles pelo seu feito ignóbil,

como diz Torrano: “[...] Violência e dolos, traços decisivos no destino de seu pai, devem ser para Orestes os meios de reconquistar os poderes pátrios.” (TORRANO, 2013, p. 21). Assim, o herói grego primeiramente, se valendo de uma mentira, trama um plano para entrar no palácio e pede que chamem o rei, pois estrangeiros de Fócida traziam notícias de falecimento do filho exilado da rainha, no caso, sobre ele mesmo. O rei vai ao seu encontro para verificar a notícia que lhe é chegada, mas o que recebe é um golpe dado por Orestes sem nenhuma vacilação, no seu propósito de matar um dos assassinos de seu pai.

Embora tenha crescido com a sede de fazer justiça contra os infames, Orestes não se mantém prontamente firme para realizar o desfecho contra a rainha, sua mãe. “Ares lutará contra Ares e o Direito contra o Direito.” (ÉSQUILO, 2018, p. 139), essa passagem proferida por Orestes evidencia o que anteriormente havia sido apontado, a complexidade da tragédia que une o passado com o presente, num embate entre o desejo de vingança, ou seja, uma luta de justiças. Qual destes tem de fato direito na cobrança do sangue derramado? A mãe no seu direito, pelo que foi feito à filha, ou Orestes, pelo que foi feito ao pai? Como num círculo vicioso, o palácio dos Átridas é banhado em sangue tempos em tempos, sendo essa a terceira desgraça<sup>57</sup> a acontecer. Num instante de questionamento quanto às suas ações, ele se volta a Pílates para consultar-lhe o que fazer: “Orestes – Pílates, que hei-de eu fazer? Será que posso matar uma mãe? Pílates – De outro modo, que seria dos oráculos de Lóxias, proferidos de Pito, e da lealdade dos juramentos? Olha que é melhor ter contra ti todos os homens do que os deuses.” (ÉSQUILO, 2018, p. 162).

Pílates lembra a Orestes que é melhor não contrariar os deuses, não tê-los como inimigos, já que Apolo teria lhe dito que ele pagaria com a própria vida caso não cumprisse essa vingança. A rainha faz suas súplicas, mas pesa no coração de Orestes a morte de seu pai herói, assim como o fato de ser sido vendido. Sendo assim, ela ainda tenta persuadi-lo lembrando sobre a fúria das Erínias, mas não há escapatória para Orestes, pois as deusas vingadoras do sangue entre familiares virão em razão do sangue de sua mãe, ou serão enviadas por Apolo, como antes oracularmente lhe foi dito. Todavia, somado ao seu desejo, o que mais lhe pesa é a sentença do destino, ou melhor, a justiça versada em vendeta. Ésquilo coloca na boca de Orestes a seguinte colocação: “O destino de meu pai determina a tua morte.” (ÉSQUILO, 2018, p. 165-66). Portanto, de acordo com a compreensão expressa pelo filho, foi

---

<sup>57</sup> A primeira foi a morte dos filhos de Tiestes; a segunda, a morte de Agamêmnon; e a terceira foi a morte da rainha e de Egisto.

aquilo que a rainha fez no passado que teceu esse momento presente. O duplo assassinato é consumado, se anuncia o alvorecer de um novo dia, um novo tempo para o palácio marcado pelo luto, como se as expiações cessassem diante da morte dos injustos, mas não para o herói trágico.

Orestes na busca de justiça derrama o sangue dos seus e não há punição que possa ser evitada diante do seu matricídio; feito legítimo ou não, as filhas da noite o esperam: “[...] Não são fantasias resultantes dos meus tormentos. Vejo bem que são as cadelas irritadas de minha mãe.” (ÉSQUILO, 2018, p. 171), diz Orestes vendo as Erínias que passam a persegui-lo. Essa é a sina do Orestes de Ésquilo, que sem escapatória cumpre o destino que lhe atribuíram. Sobre a vida sentenciada desse personagem, Jaeger afirmar:

[...] Ele é apenas o filho infeliz, amarrado pela vingança no sangue. No instante em que atinge a virilidade, espera-o a maldição sinistra que o levará à perdição, ainda antes de ter começado a gozar a vida. O deus de Delfos compele-o com renovado vigor, sem que nada o possa desviar do destino que o espera. Nenhuma obra revela tão perfeitamente o problema que preocupa Ésquilo. Deixa patente o conflito entre as forças divinas que mantêm a justiça. O homem é apenas o lugar em que elas se entrecrocaram, com força demolidora. (JAEGER, 2013, p. 307).

O referido conflito a que se refere Jaeger se presentifica na terceira parte da trilogia, quando ocorre o embate entre os velhos e os novos deuses. Apolo de um lado acobertando o feito de um mortal, que transgrediu sua natureza, e de outra parte se encontram as antigas deusas, as “filhas da Noite”, as Erínias, que têm como função vingar o assassinio parental, o matricídio cometido. Amargurado pelo temor das Erínias, mas também mais uma vez guiado pelo deus, Orestes vai buscar refúgio no templo de Atena, a quem passa a presidir o julgamento sobre a transgressão cometida. Assim, nesta terceira parte da história, para julgar o feito de Orestes, a deusa Atena constitui um corpo de jurados composto por homens, tendo ela também um voto sobre a questão. Apolo se responsabiliza pela morte ocorrida, tendo em vista que em sua defesa diz que não poderia mentir seu oráculo, pois ele fala em nome de Zeus, colocando o deus em conformidade com o ato praticado pelo mortal e afirmando que ele vingaria um assassinato não aprovado pelo próprio Zeus. Por outro lado, as Erínias clamam para se apoderar de Orestes, por ter ele derramado sangue do seu sangue, justificando, por sua vez, que o crime da rainha não é da mesma natureza, pois aquele a quem ela matou não era sangue do próprio sangue.

A votação dos juízes acaba em um resultado empatado, cabendo à deusa Atena o voto de salvação ou condenação de Orestes, mas ela decide por sua absolvição, livrando-o de sua

expição. Para que as Erínias não se revoltam diante dessa decisão, elas são convidadas pela deusa para se tornarem guardiãs da cidade; esses seres vingativos passam a ser a luz de uma nova justiça se transformando nas denominadas Eumênides. Para concluir a exposição da trilogia, nos valem das palavras de Pulquério, que, sobre essa terceira etapa da tragédia, afirma:

[...] É a vitória dos deuses olímpicos sobre a religião do passado, a instauração dum estado de direito em que todo o crime é passível de condenação e susceptível de ser objeto dum processo jurídico regular, a entrada num novo mundo, em que o homem assume, mais responsabilmente, o seu próprio destino, sob o olhar benigno e sempre vigilante dos deuses. (ÉSQUILO, 2018, p. 182).

Chega-se ao fim da exposição sobre o que versa a trilogia esquiliana, ressaltando que, embora Oresteia seja uma peça milenar que aborde temas como destino, vingança, deuses, ela já traz consigo a partir desse desfecho um questionamento sobre uma ordem e uma justiça possível de ser instaurada no mundo pelos próprios homens. Esse percurso escolhido pela referida obra de Ésquilo não consegue exaurir toda a sua relevância enquanto obra-prima do teatro, ao passo que esboçamos suas principais passagens a fim de apresentar o conflito que permeia a vida de Orestes, podendo, por meio disso, elucidar a reinvenção desse mito realizado por Sartre.

### **3.3 O Orestes sartriano**

Façamos nesse momento o caminho do Orestes sartriano, que numa visão diferente do que foi anteriormente apresentado rompe com a ideia de destino, haja vista que ele não o teme, assim como não se submete à vontade dos deuses, estes que não são onipotentes e que guardam segredos dos homens. Nessa nova versão de si, Orestes se descobre como um homem livre, e não poderia ser diferente se aos moldes do existencialismo o homem é tão somente aquilo que faz de si mesmo. Ocupemo-nos, portanto, com a peça sartriana, identificando e discutindo nela as passagens em que podemos apontar alguma correspondência com a liberdade, o engajamento e a responsabilidade.

#### **3.3.1 Primeiro ato - Uma crítica à resignação direcionada aos franceses**

Diferentemente da obra Esquiliana, a peça *As Moscas* (2005) se inicia na praça de Argos. Orestes chega à cidade em companhia do seu pedagogo, ambos se dirigem à estátua de

Júpiter, o deus feito em pedra, ensanguentado e tomado pelas moscas. O motivo que levou os estrangeiros até Argos se justifica porque o jovem Orestes queria conhecer a cidade em que nasceu, não existindo razão maior que pese sobre a sua vinda. Estranhando o comportamento da cidade, das casas fechadas, da ausência de transeuntes – a não ser um “idiota” que também estava na praça –, mas que nada sabia responder, o pedagogo pede informação, mas sem sucesso em ser atendido pelos argivos. Quem vem ao seu encontro é o deus Júpiter, disfarçado, apresentando-se por Demétrio.

O deus informa aos dois passantes que aquele dia será a festa dos mortos, conta-lhes que estava presente na ocasião do retorno do rei, quando ele fora assassinado por sua rainha e seu amante, pois, segundo ele, o povo de Argos pressentiu que algo estava prestes a acontecer, mas nada disseram: “[...] Naquele momento teria bastado uma palavra, uma só palavra, mas todos se calaram, e cada um tinha na cabeça a imagem de um cadáver com o rosto destroçado.” (SARTRE, 2005a, p. 9). Inicia-se então a apresentação do passado de Orestes, que logo pontua no seu comentário a falta de justiça dos deuses, e diretamente atingido com a fala Júpiter responde prontamente que aqueles, ao invés de punir os culpados, reverterem a punição em tumulto moral. Explica-lhes que antes não havia moscas na cidade, mas que elas foram enviadas pelo cheiro forte de sangue, aquelas seriam um símbolo do luto, do arrependimento, de uma penitência moral ao povo de Argos que paga pelo crime que não cometeu com suas próprias mãos, no entanto, que lhes recaem a culpa por não o terem evitado, logo, todos pagam por essa omissão. As moscas se põem em cima de tudo, dos objetos, da gente da cidade; elas se alimentam do remorso desse povo e são seres bem abastados, uma denúncia do profundo arrependimento que paralisa os argivos, que nutre aqueles seres.

Sartre explora esse cenário de expiação, remorso e luto, como um espelhamento aos nazistas que ocupavam Paris. Desenvolvendo uma crítica contra a armadilha da culpabilidade usada pelo governo francês, ele profere através de Orestes a seguinte colocação:

Verdade? Muros manchados de sangue, milhões de moscas, um fedor de açougue, 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, 2005a, p. 12).

Isto é, penitência, sangue e morte. Como aceitar uma ordem moral que surge a partir desse cenário? Ora, essa moralidade na história do povo de Argos vinha acompanhada com a punição, é o que afirma Júpiter, afinal, seria mais viável castigar e dar-lhes uma lição dessa forma, pois “[...] No arrependimento o que conta é o peso.” (SARTRE, 2005a, p. 12). No contexto

de Argos, o arrependimento consome não apenas aquele a quem se pretende punir por seus feitos, mas também, nesse caso, se pune pelo que não se fez, já que, como dito, recai sobre o povo o luto e a culpa pela morte do rei.

O questionamento de Orestes sobre a moralidade apontada por Júpiter é intencional para atingir os espectadores que o assistiam, os franceses, porque foi essa mesma realidade pesadosa de fomentar a culpa e a resignação, esse estupor de aceitar o sofrimento trazido pela guerra, o que os colaboracionistas juntamente com a igreja católica inculcaram naqueles, sendo essa uma crítica muito presente durante toda a dramaturgia. A finalidade dessa resignação presente no cenário da França em 1943 e que se reproduz em *As Moscas* é paralisar qualquer resistência possivelmente pretendida. Em razão disso, Sartre afirma: “[...] resistir é primeiramente resistir às ideias que fundam a colaboração, que a justificam metafisicamente.” (SARTRE, 2005a, p. 11), em outras palavras, resistir é não ceder às justificativas amordaçantes colocadas para o povo francês. Resistir era não aceitar passivamente a Ocupação que permeava não só as ruas do país, da cidade, mas também as ideias no imaginário dos sujeitos; era preciso desconstruir essa concepção instaurada de que a França vivia um momento de aprendizado.

Retornando ao texto da peça, Júpiter quase se revela a Orestes por um pequeno resvalado, ao dizer que o sofrimento dos argivos está agora perto do seu coração, mas logo retifica a fala e diz: “[...] perto do coração dos deuses.” (SARTRE, 2005a, p. 12). Em seguida, o deus pede para que Orestes não julgue aqueles, caso o sofrimento e o arrependimento humano os agradem, pois eles, os deuses, têm segredos dolorosos, segredos ainda a serem revelados. Desde essa fala, vai se desenhando a leitura que Sartre têm quanto aos deuses, a de que estes não são seres onipotentes, tendo em vista que escondem dos homens segredos que podem desbancá-los da posição de poder reservada às divindades.

A primeira cena se encerra com Orestes ainda realizando o diálogo com Júpiter sem saber de quem verdadeiramente se trata, uma conversa esquivada. Nela, o deus afirma que, caso encontrasse com o filho exilado da rainha, diria para ele ir embora. Afinal, para que retornar a uma cidade semimorta? Na tentativa de dissuadi-lo a permanecer em Argos, Júpiter afirma:

[...] 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, pois ireis levá-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 consciência pesada, eles têm medo – e o medo, a consciência pesada exalam um aroma delicioso nas narinas dos deuses. (SARTRE, 2005a, p.14).

Essa fala do deus revela que Orestes não era bem-vindo, pois ele não partilha das dores dos argivos e, por não partilhar desse sofrimento, ele ameaça esse plano permanente de manter o povo sucumbido no fosso do arrependimento, peso esse que é alheio ao estrangeiro. O Orestes encenado aos franceses se reconhece como sujeito livre, por isso, afirma ao deus ainda que sem sabê-lo por hora de quem se tratava: “[...] não peso mais que um fio e vivo no ar.” (SARTRE, 2005a, p. 17), verbalizando, imprimindo a liberdade que o faz destoante, uma peça fora do lugar, daquela cidade onde todos estão pesados, sobrecarregados com as suas culpas. Ora, no início da dramaturgia a marca de Orestes é exatamente essa leveza, um jovem em descoberta do mundo, escolhendo literalmente os seus caminhos, mas com os acontecimentos sucessivos veremos que ele se desfaz daquela leveza, por escolha. Todavia, ainda que mais à frente ele não seja mais leve, há algo que Orestes não se permite fazer, que é colocar-se de uma forma acovardada perante a existência, discussão essa que se fará mais oportuna com os desdobramentos da peça.

Alinhavando o teatro de Sartre com a sua filosofia, é pertinente dizer que, nesse momento da história, Argos é para Orestes aquilo que o filósofo denominou de “contingência pura de meu lugar” (SARTRE, 2015a, p. 603), ou seja, o lugar primeiro que o homem ocupa, pois ao nascer inevitavelmente se ocupa um lugar, se recebe um lugar destinado pelo nascimento. No entanto, isso não quer dizer que esse lugar foi escolhido, mas sim que ele foi recebido. No caso de Orestes, ele também não escolheu nascer em Argos, foi escolha de seus pais, assim como também não foi escolha sua ser levado embora, mas uma escolha de outros, intervindo no mandato de Egisto, que por sinal havia lhe destinado à morte. Sartre fala sobre o “meu lugar”, uma vez que este faz parte das diversas estruturas que compõem a situação que está sempre imbricado o Para-si. Além dessa estrutura, há também meu passado, meus arredores, meu próximo e minha morte, juntas elas constroem a situação do homem no mundo. O filósofo investiga todas essas estruturas, pois como postula: “[...] não há liberdade a não ser em situação, e não há situação a não ser pela liberdade.” (SARTRE, 2015a, p. 602), de maneira que toda realidade humana que habita o mundo tem diante de sua existência essas estruturas, entretanto, de forma alguma elas servem para limitar a liberdade. A liberdade, por ser sempre em situação, certamente encontra os seus obstáculos, dadas as adversidades que podem se apresentar, mas ao investigar e recorrer a tais estruturas é que se faz possível compreender como

a liberdade humana se concretiza diante da contingência<sup>58</sup> do homem no mundo. Dito de outro modo, a liberdade é em situação exatamente porque ela não é apartada de uma contextualização, compreendendo-se que o homem é absolutamente livre no mundo, mas não abstratamente, haja vista que ele estará mergulhado em uma historicidade, mantendo uma relação com o lugar em que se vive, desvendando-o na medida em que constrói a si mesmo.

Dessa forma, quanto à estrutura que nos interessa, denominada de meu lugar, Sartre compreende que nenhum ser humano poderia deixar de ter o seu lugar, já que, se não houver instituída essa relação espacial, o sujeito estaria em estado de sobrevoo, ou seja, sem nenhum amparo espacial no qual o mundo para ele se manifestaria. Para o filósofo, nossa relação com o lugar se estabelece a partir de uma antinomia, isso porque: “[...] a realidade humana recebe originariamente seu lugar no meio das coisas – a realidade humana é aquilo pelo qual algo como sendo um lugar vem às coisas.” (SARTRE, 2015a, p. 603). Partindo disso, é possível dizer que, paradoxalmente, não existiria a noção de espaço ou de lugar se não fosse pela realidade humana, ainda que o primeiro lugar do Para-si chegue a ele sem sua escolha.

Todavia, ao contrário do primeiro lugar, referido anteriormente como sendo a contingência pura do meu lugar, o lugar do Para-si está entrelaçado ao ato de escolher, e é a liberdade que pode conferir a ele o seu lugar no mundo, pois esse lugar estará marcado por uma significação, pela escolha de um fim. Não é, portanto, suficiente estar em um lugar e dizê-lo como sendo meu, pelo fato de ocupá-lo, de existir ali. Para Sartre, o nosso lugar é captado a partir da liberdade quando se descobre a facticidade. Dada a situação, a liberdade define quais são os possíveis e os obstáculos do projeto traçado pelo homem. Expressando esse entendimento a partir de uma exemplificação, pensemos em um sujeito que está em Portugal e que tem como plano voltar a morar com a família no Brasil, mas que em razão da pandemia esse desejo tem como obstáculo a suspensão dos voos entre os países. Essa facticidade em que se encontra faz com que a liberdade possa captar o seu lugar no mundo, nesse caso, o fim pretendido seria poder estar em casa, contudo, postas as dificuldades que não o permitem realizar o seu desejo, ele se percebe situado em Portugal, tendo que aguardar alguma modificação quanto às restrições. É o que Sartre compreende quando nos diz que:

---

<sup>58</sup> Numa tradução corriqueira, contingência se refere àquilo que pode ou não acontecer, algo que se situa no campo do possível. Na filosofia sartriana, contingência aponta para a relação do homem com a liberdade, pois, por sua existência não ser determinada, aquele se endereça ao mundo em gratuidade para fazer o seu caminho. Como define Abbagnano: “Contingência, portanto, é a liberdade na relação do homem com o mundo” (2007, p. 201).

[...] a própria liberdade cria os obstáculos de que padecemos. É ela mesmo que, posicionando seu fim - e escolhendo-o como inacessível ou dificilmente acessível -, faz aparecer nossa localização como resistência superável ou dificilmente insuperável aos nossos projetos. (SARTRE, 2015a, p. 608).

Assim, o nosso lugar não diz respeito simplesmente ao lugar onde estamos, ou o lugar para onde pretendemos partir, mas significa situar-se no mundo, uma localização consolidada a partir da escolha de um fim.

Por esses motivos, ainda não se pode dizer que Argos é o lugar de Orestes no mundo, não só porque não lhe pertence, mas porque até então não a escolheu como sendo a sua cidade; de lá não carregou lembranças, não partilhou o mesmo sofrimento que passou sua irmã, a orfandade; não foi feito escravo. Argos não está, ao menos nesse começo da peça, significando um fim para o projeto existencial do jovem Orestes. Ao contrário, Orestes é um ser jogado no mundo, vive conhecendo cidades, passeando por toda a Grécia na companhia de um pedagogo a instruir-lhe. Esse não pertencimento à cidade é marcado na fala do próprio personagem, que, refletindo se ficava ou partia, chega a dizer:

[...] Que tenho eu com essa gente? Não vi nascer nenhuma de suas crianças, nem assisti as núpcias de suas jovens, não partilho de seus remorsos e não conheço nenhum de seus nomes. É o barbudo tens razão: um rei deve ter as mesmas lembranças que seus súditos. (SARTRE, 2005a, p. 20).

Orestes sabe da distância que há entre ele e o povo de Argos, por isso, decide partir. Até esse ponto da narrativa sobre a peça, se percebe nitidamente que o Orestes sartriano aos moldes do existencialismo é posto em cena como sendo um sujeito desenraizado no mundo, já que nasceu em Argos, mas não tece por esse lugar nenhum sentimento, nenhuma ligação, afinal, não foi lá que se constituiu no sentido de dizer, que fez suas escolhas. Além do mais, ele não é arrastado de volta à cidade para cumprir nenhuma sentença, como acontecera com o personagem grego. Ao contrário, nessa nova versão, Orestes deseja ir até lá simplesmente para conhecer a cidade e, por extensão, para saber da sua história. Nesse ponto, ao falar desse sujeito que é desgarrado no mundo, se faz pertinente realizar uma primeira discussão acerca da liberdade na filosofia sartriana, que apresenta o homem como um ser despojado de essência e, por causa disso, livre para se construir.

Pontuamos primeiramente que dizer que o homem é um ser sem essência é o mesmo que lançá-lo no campo da indeterminação, e Sartre o faz se opondo a toda uma tradição filosófica anterior que preconizava a existência de uma natureza humana dada aprioristicamente

no nascimento daquele. De acordo com a vertente do seu existencialismo ateu, o homem é um ser que vem ao mundo sem finalidade preestabelecida, porque ele não foi criado, está sozinho no mundo, sem pistas de que caminho seguir, sem uma natureza definida para que se possa dizer ser o que é. São essas compreensões que para Sartre fazem com que o homem seja um ser em constante processo de autoconstrução, que esteja e seja devir<sup>59</sup>; por isso, não se diz que o homem é, mas sim que ele é um vir-a-ser, ou, dito de outro modo, o homem, ao transitar pelo campo da indeterminação, significa que é livre, pois nada o define, nem o encerra na possibilidade do que possa ser ou não ser; caberá inteiramente a cada um dizê-lo, ao fazer-se.

Façamos o uso de uma exemplificação para margear a tentativa de compreender melhor essa indeterminação da realidade humana, ao lançarmos a seguinte questão: é possível definirmos alguém de maneira definitiva, por toda a sua existência, sem que ela não exerça sobre si nenhuma mudança quanto ao homem ou a mulher que pretende ser? Partindo da compreensão dessa filosofia escolhida, a sartriana, acredita-se não ser possível, isso porque essa tarefa de se fazer está imbricada no humano, posto que o homem não chega prontamente construído ao mundo para dizer quem se é. O que resta àquele é a tentativa ininterrupta de se completar, uma ânsia para ser que só tem sentido frente à sua existência, jamais fora dela.

Para consolidar tal entendimento da realidade humana como sendo um ser de abertura à indefinição, um ser que tem ânsia por encontrar uma essência, é relevante voltar mais uma vez às considerações feitas por Sartre sobre o ser Para-si (*Pour-soi*). Dirá Sartre que o Para-si é o ser que existe a uma distância de si, pois algo o separa daquilo que ele é, e o que o separa de si é exatamente aquilo que ele não é, haja vista que não há identidade para esse ser, ele é dividido, compreensão sintetizada na afirmativa: o para-si é o “ser que não é o que é, e é o que não é.” (SARTRE, 2015a, p. 128). Dessa forma, o que propõe o filósofo a partir de tal colocação é dizer que o Para-si não é um ser em si mesmo, ao contrário, ele está em direção a si, sempre em movimento para realizar a sua constituição, o seu projeto de ser, ou seja, a forma como existirá no mundo. Outra divergência é que enquanto o Em-si é pura positividade, esse outro ser traz em si a negação para o mundo, em outras palavras, o nada habita o mundo exatamente porque se manifesta através de um ser que em seu próprio ser é um nada. Logo, afirmar que o homem é esse ser que possibilita a abertura do nada no mundo parte do entendimento de que a

---

<sup>59</sup> Devir é um conceito que tem origem na filosofia do grego Heráclito de Éfeso (540 a. C a 470 a. C). A palavra em questão comumente traduz-se por movimento, mudança, fluxo perpétuo.

negação se realiza através de um ser que tem a capacidade de nadificar o nada em seu próprio ser.

Tal nadificação é possível de ser verificada a partir das negatividades. Essas são realidades experimentadas pelo homem e se fazem habitadas pela negação, a exemplo de quando o homem percebe uma ausência, ou, como exemplifica Sartre, até mesmo quando se realiza uma pergunta, cuja realização demonstra o movimento de se afastar do ser para introduzir uma negatividade no mundo. Sobre o ato de interrogar, Sartre afirma: “[...] Logo, o homem apresenta, ao menos neste caso, como um ser que faz surgir o Nada no mundo, na medida em que, com esse fim, afeta-se a si mesmo de não ser.” (SARTRE, 2015a, p. 66). O que essa fala do filósofo traduz é que o homem é uma ponte<sup>60</sup> para o nada vir ao mundo na medida em que ele coloca no mundo um nada que consta em si mesmo, a partir desse afetar-se de não ser, e isso ocorre, por exemplo, porque a dúvida que reside na interrogação revela uma rachadura na positividade pertencente ao ser. Quando o homem interroga, ele admite que pode haver uma outra resposta para aquilo que questiona e que ela pode transitar pela instância da negação. Portanto, a realidade humana é capaz de interrogar, exatamente porque ela se coloca nesse campo do não ser, mediante o nada que reside no seu próprio ser. Assim, o que gostaríamos de ressaltar é que, por ser um nada de ser, o homem é pura indeterminação existencial, e isso desembocará na liberdade, pois, por não existir um ser constituído em seu ser, é permitido ao homem se colocar em movimento contínuo na busca de si mesmo.

Ainda sobre as características do Para-si, acrescentamos que ele existe como uma presença a si, diferentemente do outro ser que existe como uma coincidência consigo mesmo. Existir como presença a si significa dizer que há uma fissura, uma abertura no ser do homem, o que o faz não ser ele mesmo inteiramente. O sufixo *si* do Para-si não pode ser compreendido como identidade, pois esse aspecto requer do ser uma não abertura à negatividade e, como já vimos, a realidade humana carrega em si essa abertura que a separa de si mesma e que a faz conceber-se como um ser que permeia o mundo como nada. Ao contrário da unidade, o Para-si é o ser da dualidade, já que não há unidade entre o ser que existe e o que se fundamenta, aspecto que nos diz sobre a facticidade desse ser.

Ora, se para Sartre Deus não existe, o homem é um ser sem nenhuma direção que aponte como deva ser, por isso, sobre o Para-si afirma-se que é: “[...] Um ser que não é seu próprio

---

<sup>60</sup> É pertinente especificar que o nada habita o homem através da sua consciência. Lembremos que esta não passa de um vazio, não havendo conteúdos que a ocupe. A consciência é pura aparência, surge apenas quando se dirige ao mundo.

fundamento, um ser que, enquanto ser, poderia ser outro que não o que é, na medida em que não explica seu ser.” (SARTRE, 2015a, p. 129). Desse modo, o Para-si é lançado no mundo como pura contingência, tendo em vista não haver determinações que o possam definir, podendo ele ser outro modo que não esse que porventura escolha ser. Compreensão que mais uma vez nos encaminha até a liberdade, pois ressalta que nada nos define, estando para a realidade humana a sua própria construção. Essas são as primeiras considerações acerca do homem, segundo a filosofia sartriana, em síntese, um ser livre que tem o trabalho de se constituir, posto que é nada, mas que pelo exercício da sua liberdade, mediante as suas escolhas, e através de suas ações, passa a corroborar o seu projeto de ser na temporalidade. Projeto esse que não se esgota, não se conclui, posto que enquanto o homem estiver mergulhado no mundo, na existência, ele poderá modificar, redirecionar, refazer a sua elaboração.

Retornando ao universo da peça, pontuamos que essa compreensão do que seja o homem, como um ser que continuamente está a se erigir, reflete-se em Orestes, uma vez que, como anteriormente anunciado, o teatro de Sartre não é feito de caracteres, não há personagens acabados, estáticos em cena, ao contrário, são sujeitos que estão em movimento, mergulhados em alguma situação que não se faz alheia, nem os isenta de estarem dentro de um conflito. Há sempre a necessidade de fazer escolhas, porque é essa decisão que possibilitará a eles darem continuidade ou terem de recriarem os seus caminhos; e mais ainda, a escolha incide no próprio valor que possui a sua existência. Desse modo, podemos dizer que é claramente perceptível esse movimento no jovem, o de se realizar e de ser um conjunto dos resultados das escolhas que elege. Quanto às escolhas, observa-se que a primeira foi feita anteriormente, iniciando a peça com ela já se realizando, no caso, a decisão de ir até a cidade, mas os motivos da sua segunda eleição podem ser de fato acompanhados pelo leitor/espectador e muito nos dizem sobre a construção do novo Orestes. Essa escolha lhe ocorre ao conhecer a sua irmã, encontro que acontece antes de sua partida. Vejamos sobre o que versa esse momento de decisão.

Electra entra em cena e marca uma diferença diante do povo argivo retratado até então, pois ela demonstra não ter medo do deus, dirige-se à estátua de Júpiter, pulsante em ódio, e exclama:

[...] Sou jovem, estou viva, e isso deve te horrorizar. Eu também venho te fazer minhas oferendas enquanto a cidade está em oração. Olha, toma o lixo, a cinza da lareira, a carne podre e cheia de vermes, o pedaço de pão imundo que nem os porcos quiseram, mas elas, as moscas, amarão isso. Bela festa, sem dúvida, bela festa, esperemos que seja a última. (SARTRE, 2005a, p. 21).

Como é perceptível, as oferendas de Electra não são seus pesares, seu lamento, mas sim sua raiva, sua inconformidade com a situação que vivencia. Essa passagem e sua fala denunciam fortemente o sentimento de revolta da filha que está há quinze anos vivendo como escrava, sob o jugo do rei e da rainha, os assassinos de seu pai. Orestes escondido presencia essa cena, o discurso que Electra vocifera ao deus de pedra. Ela percebe a presença dele, ocorrendo adiante o encontro dos irmãos, quando Orestes se apresenta como sendo Filebo, um estrangeiro de Corinto. Electra, por sua vez, sem maiores reservas, conta ao desconhecido, falando incentivada por ele, como é sua vida de serva, como cuida da vestimenta do rei, como é um tormento ter da própria mãe o seu beijo de todas as noites. Segue desse momento uma intervenção da parte de Orestes, no mínimo curiosa, pois após ter conhecimento da vida de Electra e de seu lamento, do seu descontentamento, ele interpela: “Jamais sonhastes em fugir?.” (SARTRE, 2005a, p. 23). A pergunta posta por Orestes nos remete a outras: Por que aguentar tamanho sofrimento? Por que ficar inerte, e não agir? O que a impede? Orestes a questiona, já que não compreende o porquê de sofrer e nada mudar a situação vivida.

Comparando essa passagem com a peça de *Ésquilo*, nesse momento do encontro de Electra com Orestes, devemos lembrar que o irmão lamenta junto àquela por sua vida, como se ela não tivesse escolha para modificar essa situação. O que se sobressalta através da pergunta feita pelo Orestes na versão sartriana, primeiro, é o rompimento feito por Sartre com a peça grega e com a ideia de destino, e desse rompimento posto em pergunta se evidencia também um questionamento que aponta para a ação e não para o comodismo. Em outras palavras, por que ela não inventou uma saída por meio de uma ação e não de uma espera? Reportando-nos mais uma vez ao que defende a filosofia sartriana, o projeto existencial de cada sujeito está entrelaçado à sua ação, tendo em vista que o homem vem ao mundo como um nada, sem essência, nem determinações, e para se constituir terá de se fazer, pondo a liberdade em ação.

Sobre a ação, Sartre afirma ser ela a condição primordial da liberdade significando que a ação humana é por princípio intencional, pois se age tão somente quando se decide, quando se escolhe fazer um ato. Esse agir, portanto, está atravessado pela liberdade, haja vista que é ela que lança o sujeito em direção a um projeto. Assim, nenhum fator externo, seja ele o meio onde se vive, a sua situação econômica, a sua classe social, seja seu estado psicológico, poderiam motivar o ser humano a agir, a não ser sua escolha em fazê-lo. Para elucidar essa questão da intencionalidade, Sartre exemplifica que se um fumante por descuido explodir uma fábrica de pólvora, ele não chegou a agir, exatamente porque faltou a esse fumante a intenção deliberada de realizar tal ato, o de explodir. Dessa forma, age apenas aquele(a) que escolhe tal ação,

intencionalmente, livremente, afinal, a escolha é um elemento constitutivo da liberdade, tendo em vista que ser livre é sinônimo de poder escolher. Mas, para além da ação, também é relevante dizer que não há ato sem um móbil<sup>61</sup>, porque, exatamente por ser intencional, o Para-si possui uma justificativa para a execução dos seus atos.

No contexto de Electra, compreende-se que para ela deixar a posição que ocupa, a de escrava, seria requerida dela uma escolha pela ação, estando apontado claramente durante a peça que essa situação experimentada, os seus sentimentos de ódio e a revolta constituem o móbil pelo qual Electra anseia realizar um ato. Mas, apesar desse móbil existir, ela foge dessa ação, na medida em que ela opta pela passividade, ainda que em algumas passagens ela seja inquietada pela presença do estrangeiro, em verdade, seu irmão. O projeto de ser de Electra se situa na má-fé exatamente por fugir da liberdade, por se esconder e se negar a fazer uma escolha possível para modificar a sua situação no mundo. Não se pode considerar a sua atuação de esperar como uma ação, afinal, ela não age sobre a sua situação; ressaltamos que, no entendimento do filósofo, “[...] agir é modificar a figura do mundo [...]” (SARTRE, 2015a, p. 536), isto é, a ação é uma atuação que visa um fim, a uma mudança, ou a uma reinvenção que possibilite novos resultados. Nesse caso, a personagem em questão ainda não agiu, já que tal modificação ainda não viera a se realizar; logo, ela desperdiça a sua liberdade quando se apega a escusas para não fazer o seu ato. Portanto, é válido dizer que, quando se nega a liberdade, o sujeito cai no campo da má-fé, questões que discutiremos mais à frente.

Como mencionado, Electra vive reclusa em um mundo de aparências, é uma princesa para o povo, mas, ao perpassar os portões no cotidiano do palácio, é uma escrava, que tem ânsia por saber como é a vida numa cidade diferente de Argos. Ela questiona ao estrangeiro se é feliz e sente orgulho de sua cidade; depois de feitas as perguntas sobre Corinto, se justifica para Orestes (Filebo): “Eu te pareço tola? É que me é difícil imaginar passeios, cantos, sorrisos. As pessoas daqui são corroídas pelo medo. E eu....” (SARTRE, 2005a, p.25). Nesse trecho, Sartre mais uma vez em sua escrita perpassa o imaginário da peça aos moldes da tragédia original. Essa fala de Electra se faz tocante porque reflete o contexto histórico do seu autor, assim como daquela plateia que os assistia em 1943, pois Paris certamente também não era uma cidade feliz quando ocupada<sup>62</sup>. Uma passagem como essa para alguns pode ser considerada destituída de

---

<sup>61</sup> Móbil corresponde ao fato subjetivo que leva o ser humano a realizar o ato, dizendo respeito aos desejos, às emoções e às paixões.

<sup>62</sup> Foi mencionado trechos do artigo *Paris sob Ocupação*, no qual Sartre relata, por exemplo o esvaziamento da cidade, a mortificação do espaço público.

importância, mas, longe dessa compreensão, o que se percebe através dela é a genialidade de Sartre enquanto dramaturgo, tendo em vista que ele faz sutilmente uma aproximação entre as atmosferas, fictícia e real, daquilo que vive o personagem e vive o espectador, pois como ele mesmo dissera certa vez em entrevista a Beauvoir: “[...] Há algo de urgente numa peça. [...] E essa urgência encontramos-la em nós mesmos, porque será esta a dos espectadores.” (BEAUVOIR, 2015, p. 215). Nesse contexto, bem sabemos que a urgência no caso de *As Moscas* era a liberdade e as implicações de uma época em que se tentou avidamente suprimi-la, e questões como essas são atemporais. Falar sobre a liberdade tem uma significação que atinge aos homens seja em qual época for. Nós nos depararemos mais com esse jogo em outras passagens, quando a historicidade vem significar o que será posto em cena.

Dando continuidade à citação de Electra exposta acima, ela dirá que é movida pelo ódio, mas se pensarmos sobre essa personagem, veremos que, apesar de todo esse sentimento de revolta, ela coloca para um outro que ainda não se presentifica, o seu irmão, a possibilidade de mudança da sua vida, ou seja, fica a cargo desse outro realizar a vingança que ela anseia. A conversa entre eles é interrompida pela rainha Clitemnestra, sua mãe. Esta se dirige aos jovens, indo chamar a filha para se fazer presente à celebração dos mortos que se iniciará em breve. Como bem coloca Electra, essa festa é o “[...] jogo nacional: o jogo das confissões públicas [...]” (SARTRE, 2005a, p. 30), é o dia em que os argivos são atormentados pelos seus mortos, em que eles verbalizam os seus pecados, numa ânsia pela sua condenação, sendo uma penitência pública e coletiva. Orestes que participava da conversa ao conhecer sua mãe mantém o seu disfarce de estrangeiro e é convidado por Electra para que adie sua partida, para que vá à festa, pois, apesar da relutância com a rainha, ela decide comparecer. Quanto à rainha, ela se dirige a Orestes e pede que parta: “Vai-te. Estou certa de que nos trará a desgraça. Não podes nos querer mal, não te fizemos nada. Vai-te. Eu te suplico por tua mãe, vai-te.” (SARTRE, 2005a, p. 34). Nessa altura, ele fizera a sua segunda escolha e, ao contrário do que foi solicitado por Clitemnestra, ele decide ficar.

Assim, nesse primeiro ato, nos ocupamos, como posto no começo desse tópico, com os aspectos que, segundo Jeanson, constituem o teatro do bastardo<sup>63</sup>, ou da bastardia, como característica dos personagens sartrianos. Nosso herói em questão é compreendido como um bastardo na medida em que “[...] é de Argos e não é de Argos, é um homem que os outros

---

<sup>63</sup> Forma como Francis Jeanson, crítico literário das obras de Sartre, se refere ao teatro sartriano, em razão das características pertencentes aos seus personagens, entre elas a concepção de serem sujeitos rejeitados pelo mundo.

homens ignoram, desliza em vão à superfície de um mundo cuja fruição não deixa de lhe ser recusada.” (JEANSON, 1965, p. 55). O que Jeanson afirma nos possibilita enxergar o retrato de um personagem sem lugar e sem laços, rejeitado pelos outros, mas que através do seu comprometimento conseguirá modificar a sua situação. No caso de Orestes, é bem verdade que a princípio ele não se comove com a situação de tormento vivida pelo povo de Argos, pois isso ainda não o atingia, sendo uma realidade aos poucos modificada quando ele conhece a sua irmã, tendo início o caminho que fará para a sua construção como herói do povo.

Além disso, podemos reforçar que o cerne desse primeiro momento da peça é a veemente crítica de Sartre à resignação do povo diante de seus sofrimentos. A aceitação subserviente daquilo que acontece aos homens é uma concepção que se choca com a sua compreensão da liberdade, pois, por mais angustiante que possa ser a situação na qual o sujeito possa estar mergulhado, ele ainda possui liberdade para fazer as suas escolhas. Para Sartre, a única coisa da qual o homem não pode fugir é na verdade da própria liberdade:

[...] Estou condenado a existir sempre Para-além de minha essência, Para-além dos móveis e motivos de meu ato: estou condenado a ser livre. Significa que não poderia encontrar outros limites à minha liberdade além da minha própria liberdade, ou, se preferirmos, que não somos livres para deixar de ser livres. (SARTRE, 2015a, p. 543-544).

Desse modo, o limite da liberdade humana está relacionado a ela mesma, se traduzindo como uma não possibilidade de deixar de ser; não há brechas para o homem não ser livre, no sentido de ser livre hoje, e amanhã não sê-lo. Até mesmo quando o homem tenciona se refugiar em desculpas e se dizer sem saídas, isso não significa que suprimiu a liberdade, que ela deixou de existir, mas que ele a intenta negar o seu reconhecimento. Portanto, o que Sartre ventila através de *As Moscas* é essa liberdade que se encontra no ser da realidade humana e da qual não se pode se desfazer, uma liberdade que não se difere do que é o próprio homem, na medida em que ela é o ser do homem.

A crítica anunciada está em ascensão, pois, como vimos, ela se inicia com Orestes em conversa com Júpiter sobre aquilo que desejam os deuses dos homens, assim como na sua interpelação a Electra sobre a sua passividade e aceitação diante da sua situação como escrava. Contudo, ela só vem a eclodir de fato no ato seguinte, a partir do discurso de Electra aos argivos e, por conseguinte, através de Orestes. Por isso, nos depararemos com a tentativa da irmã mais velha de retirar os argivos da fábula paralisante em que se encontram, por meio de um convite à ação, algo que se presentifica na peça por relação direta também com o pensamento sartriano,

posto que a filosofia de Sartre define o homem pela via da ação, mediante o que ele faz, ou como diz o filósofo “[...] a única coisa que permite ao homem viver é o ato.” (SARTRE, 2010, p. 45). Ou seja, é através da efetivação do ato que é possível aquele engendrar os seus caminhos, viver e modificar o seu projeto, se realizar. Lembremos que essa é a filosofia da liberdade que se realiza na escolha, que evoca o engajamento mediante a ação e a responsabilidade por meio da assunção do que se faz. Dessa forma, partindo desse entendimento, vejamos as manifestações das escolhas a serem tomadas pelos personagens na feitura do caminho que cada um decidirá trilhar, na exata medida em que também farão a construção de si mesmos enquanto sujeitos livres.

### 3.3.2 Segundo ato - Engajamento e responsabilidade na conduta humana

A segunda parte da peça tem seu prosseguimento com Orestes e o pedagogo se dirigindo para o local da celebração, se deparando com a multidão ao chegarem lá. Eles assistem ao espetáculo protagonizado pelos argivos que anseiam pelos seus mortos, crendo que em breve estes estarão pairando no ar, ao seu lado. Mergulhados nessa atmosfera em que o temor é o grande regente, é perceptível que esse sentimento está para além de uma conotação sobrenatural, pois ele não se refere tão somente ao fato que em breve os mortos retornariam, mas sim porque ele se constitui como um sentimento moralizante e formador do caráter do povo argivo. É em razão desse aspecto que uma mãe adverte a sua criança: “É preciso ter medo, meu querido. Grande medo. É assim que alguém se torna um homem honesto.” (SARTRE, 2005a, p. 38). Tal ideia se repete na atuação de um homem que se lança ao chão, desejando a penitência de seus pecados: “Eu cheiro mal! Eu cheiro mal! Eu sou um cadáver imundo. Olhai, as moscas me atacam como corvos! Picai, furai, cavai, moscas vingadoras, podereis revistar toda a minha carne até meu coração imundo. Eu pequei, cem mil vezes pequei, sou um esgoto, uma fossa...” (SARTRE, 2005a, p. 41). Júpiter, que também acompanhava de perto as manifestações, se regozija com as demonstrações de temor que pesavam nos argivos.

Dá-se início à celebração, por finalmente cessar a espera diante da chegada daqueles que faltavam, o rei e a rainha. A mando de Egisto, os guardas retiram uma pedra que fechava a entrada de uma caverna. É de lá que supostamente sairiam os mortos. O Sumo Sacerdote faz seu pronunciamento invocando os mortos para que eles venham consumir seu ódio e as suas presas, os vivos.

Vós, os esquecidos, os abandonados, os desencantados, vós 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 nosso coração 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!....(SARTRE, 2005a, p. 43).

Depois desse discurso inflamado, o povo se embala numa grande fantasia. Egisto grita que os mortos já se fazem presentes e toda a multidão se apavora; ele expõe publicamente os erros dos homens e mulheres de Argos, a fim de lembrá-los com quem eles irão se encontrar nas horas seguintes. Esse jogo nacional mencionado por Electra ocorre para não deixar que cada um se esqueça dos atos cometidos, já que é preciso pagar com culpa. Entre as falas inflamadas do rei, enquanto todos coletivamente clamam por piedade, Egisto se empenha em esclarecer que “[...] Os mortos não são mais – compreendeis está palavra implacável? –, eles não são mais, e é por isso que eles se tornaram guardiões incorruptíveis de vossos crimes.” (SARTRE, 2005a, p. 45). Os mortos estão entre os vivos, é o que creem os argivos, assim, as mulheres falam em como as suas vidas estão estragadas sem os seus mortos, as crianças pedem perdão por terem nascido e estarem crescendo e os homens suplicam perdão por viverem.

Electra surge nesse instante interrompendo as lamúrias. Marcando uma diferença costumeira dos anos passados, naquele ano, ela não vestia roupas pretas, o símbolo do luto. A filha de Agamêmnon se apresenta ao seu povo com vestes brancas, gesto que não passa despercebido aos demais. O rei e o Sumo Sacerdote a questionam sobre a roupa, sobre a sua atitude: seria uma zombaria aos mortos, por que não estava com os trajes adequados? E ela responde: “De luto? Por que de luto? Não tenho medo de meus mortos e não tenho nada a ver com os vossos.” (SARTRE, 2005a, p. 47). Percebe-se nesse momento uma mudança radical na personagem, que, por passar a saber como era a vida em outras cidades através do recém-chegado, decide romper com esse ritual, decide não mais se entristecer. Endereçando-se aos argivos, ela comunica:

Electra: De que tendes medo? Olho à vossa volta e só vejo sombras. Mas escuteis o que acabo de aprender e que talvez ainda não sabeis: há na Grécia cidades felizes. Cidades claras e calmas que se aquecem ao sol como lagartos. A esta mesma hora,

sob este mesmo céu, há crianças que brincam nas praças de Corinto. E as mães delas não pedem perdão por tê-las trazido ao mundo. Elas as observam sorrindo, têm orgulho delas. Ó mães de Argos, compreendeis? Podeis ainda compreender o orgulho de uma mulher que olha sua criança e que pensa: 'Fui eu que a trouxe em meu seio?.' (SARTRE, 2005a, p. 48).

O que pretendia Electra com as suas palavras era fazer com que o povo saísse de uma posição cristalizada, segundo ela, a de ser carrasco de si mesmo. Para tanto, ela precisa lançar sobre eles a possibilidade da dúvida perante aquela encenação do rei, mostrando que não passava de uma fantasia – a de que os mortos se fazem presentes. Então, ela clama por um sinal:

Ó meus queridos mortos, Ifigênia, minha querida irmã mais velha, Agamêmnon, meu pai e meu único rei, escutai a minha prece. Se sou sacrílega, se ofendo vossos manes dolorosos, fazei-me depressa um sinal, a fim de que eu sabia. Mas se me aprovais, meus queridos, então vos calai, suplico, que nenhum talo de erva se agite e nenhum ruído venha 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.” (SARTRE, 2005a, p. 49).

O povo presenciando o momento em que Electra dança feliz, sem pesos, sem temores, nem receios, começa a se agitar, a acreditar nela, se voltando para Egisto, inquirindo-o se não tinha ele nada a dizer diante daquela situação. Entretanto, Júpiter não assistiria inerte ao que acontecia, pois essa era uma ameaça real aos seus planos. Intervindo na situação, ele faz rolar a pedra da caverna pelas escadarias do templo, dando esse truque um desfecho à situação, em que o povo se revolta contra Electra, em que o Sumo Sacerdote diz que os mortos se vingam, que estavam amaldiçoados. Contornando a situação, Egisto prossegue o rito, fala ao povo sobre o preço da desobediência e pede que voltem para as suas casas na companhia de seus mortos. Quanto a Electra, a sua sentença será a expulsão da cidade, apenas com as vestes do corpo. Nesse momento, Orestes volta a falar com Electra, tenta persuadi-la para ir embora com ele para Corinto, pois ela corre perigo, mas ela não deseja fugir. Há nessa passagem uma fala importante na qual Electra afirma: “[...] Quis acreditar que poderia curar essa gente com palavras.” (SARTRE, 2005a, p.54). Essa assertiva é relevante, pois mais uma vez Sartre faz uma intervenção, agora por meio da fala dessa personagem, tentando despertar o engajamento. Não é o caso de dizer que as palavras não têm peso para mudar o mundo, já que para Sartre escrever é desvendar, e desvendar é uma busca de transformação na medida em que se nomeia, que se comunica algo. O que ocorre nesse caso para Electra, como ela bem disse, é que “[...] eles amam seu mal, eles precisam de uma ferida familiar para cultivar, arranhando-a com suas unhas sujas.” (SARTRE, 2005a, p. 54). Absortos nessa fantasia criada, o povo cuida

de suas feridas, porque estas já fazem parte de si, e diante disso apenas as palavras não dão conta da mudança pretendida, que é retirá-los desse luto coletivo perpetrado, diante de uma morte que eles não cometeram. É preciso um ato.

O que Electra objetivava então fazer? Ela recusa a ajuda do estrangeiro Filebo (Orestes), pois no seu entender não é ele quem deve ajudá-la, persistindo na ideia de que um outro a libertará. É bem verdade que Electra tenta persuadir o povo para libertá-lo do luto, do jugo perpetrado por Egisto por tantos anos, mas fracassado em seu propósito, ela culpabiliza o estrangeiro por tê-la feito se esquecer do ódio que tanto sentiu durante esses anos; ela o afasta, além de colocar nele o peso de suas ações frustradas. Frente às acusações, Orestes se revela à irmã, mas o rapaz que se coloca perante ela parece não corresponder à ideia e à imagem construída por Electra quanto àquele que seria o seu irmão, afinal, esse rapaz que se presentifica na sua frente não é um jovem guerreiro vingador. Orestes chama Electra mais uma vez para fugir, sair de Argos, afastar-se desse peso que afunda os cidadãos dessa cidade, se afastar de Egisto e da rainha, mas a irmã recusa o convite, primeiro porque não o reconhece como sendo o seu irmão; depois porque o seu coração é sem ódio e isso ela não poderia carregar consigo. A leveza de Orestes, bem como a sua inocência diante dos pecados da cidade, é um obstáculo para que ele seja visto e aceito como um átrida.

Nesse momento da peça, o estrangeiro se faz apegado à sua irmã, anseia por um lugar ao seu lado, para ser o Orestes que ela tanto aguardava, assim como para pertencer à cidade. Nessa passagem, sem saber mais o que poderia ser feito para adquirir esse passaporte de irmão, assim como o de cidadão de Argos, ele rogou a Zeus. Apesar de não o fazer costumeiramente, pede um sinal quanto ao seu caminho. Júpiter, que assistia a tudo escondido, lhe envia este sinal, mas Orestes nega que a luz que ilumina a pedra se dirija a ele como resposta à sua prece. Ele nega, porque ele questiona o que é fazer o bem? “Obedecer sem resistir. Docemente. Dizer sempre ‘perdão’ e obrigado.. é isso? O Bem é o Bem deles... Electra!” (SARTRE, 2005a, p. 61). Ora, Sartre, mais uma vez tomando Orestes como um recurso, desfere para os franceses mais provocações na tentativa de os inquietarem diante da situação histórica que vivenciavam, a ocupação. Esta era atravessada pela ideia de uma aceitação e, portanto, da obediência sem resistência, componentes que fundamentavam a ideologia da *mea culpa* de Vichy.

Por essa razão, essa passagem não é só uma crítica às ideias de resignação, mas também versa uma outra clara convocatória ao povo, afinal, o engajamento tanto no teatro quanto na filosofia sartriana transcende o plano individual. A presença desse elemento tem a sua continuidade transferida e depositada em Orestes que, por meio de uma ação, será capaz de

oscilar a “[...] ordem da cidade, a partir da ordem das almas.” (SARTRE, 2005a, p. 14), para fazer menção a uma fala de Júpiter. Dizendo de outro modo, Orestes transformará toda a cidade, na medida em que atuará no espírito coletivo dos argivos. Assim, o seu engajamento se inicia, partindo de um questionamento sobre aquilo que seria o bem, e a sua efetivação terá como resultado o rompimento com o quietismo pelo qual todos sucumbiam, quebrando o círculo vicioso da aceitação, do arrependimento. Ele escolhe como sendo inteiramente sua a ação de transformar a realidade com a qual se depara.

É mediante essa passagem de Orestes que se faz pertinente fazer um apontamento sobre o que é engajamento, tendo-o compreendido não como um conceito, mas como um aspecto da conduta humana no mundo, o que foi intensamente discutido por Sartre. Para ele, o engajamento possui relação direta com a ação, com a construção do projeto existencial. Isso porque, como outrora já dito, é por meio do agir que o homem se realiza, é quando toma partido nas situações, é quando decide quais dos possíveis que se apresentam ele elegerá para realizar seu ato, perpassando até mesmo pelo campo da invenção, posto que o homem também inventa caminhos, frente à sua falta de saídas. Desse modo, mais uma vez somos colocados na discussão de que não há natureza humana reservada ou fixa para o homem, de que a sua existência ganhará significação a partir da sua realização, um fazer que é guiado pela liberdade. Dito isso, não faz sentido o homem esperar de nenhum outro sujeito uma validação para fazer as suas próprias escolhas. A hora propícia para engajar-se em uma ação é sempre o tempo presente na medida em que cabe à realidade humana o comprometimento da construção de sua existência, do seu projeto de ser. É por essa razão que o filósofo defende que o homem será aquilo que ele mesmo fizer de si mesmo, nada mais que isso, pois ele será as suas escolhas, os seus atos, será o conjunto daquilo que realizar.

Na mediação que nos faz Lima com o pensamento sartriano, ele afirma que: “O engajamento é inerente à estrutura ontológica do para-si. Não é uma atitude meramente subjetiva, fruto exclusivo da vontade (no sentido de voluntarismo), mas está ligado ao projeto original de cada ser humano, na realização de sua autenticidade.” (LIMA, 2009, p. 40). Expandindo a compreensão dessa citação, dizemos que o para-si é o ser que se faz livremente, mas que a possível autenticidade dessa construção reside no engajamento, exatamente porque esse aspecto da conduta humana diz respeito ao comprometimento perante a realização do projeto original de cada sujeito quando toma consciência e se endereça às questões de seu

tempo<sup>64</sup>, quando não se constrói de modo indiferente a elas, resultando no engajar-se como uma tarefa intransferível, por não poder ser assumida por um terceiro. Mais que isso, quando o homem faz uma escolha, ela não é apenas um ato de afirmação de si, advinda de um ser que está no mundo, mas diz respeito também à eleição de uma realidade humana que vive uma liberdade comprometida com os outros homens no mundo, em outras palavras, o ato de se engajar versa sobre um comprometimento entre os homens.

Assim, dizemos que se engajar é escolher a ação, é não optar pelo quietismo, pela espera, porque essa conduta não constrói a realidade humana, visto que a todo instante somos convocados a fazer nossas escolhas, a consolidar nosso projeto. Tentando enxergar tal colocação à luz do nosso tempo, percebemos que cotidianamente, muitos estão a escolher entre a indignação ou a indiferença frente às injustiças que ocorrem em nosso país, no qual milhões voltam à linha da miséria. Muitos estão a escolher a possibilidade de diálogo frente às divergências de pensamento, ou a sua não possibilidade mediante a imposição de uma visão de mundo particularizada, de modo que essas e outras inúmeras outras escolhas constroem o projeto existencial da realidade humana, assim como a sua maneira de se engajar no mundo. Isso fica evidente nas palavras de Sartre: “[...] o homem se encontra em uma situação organizada, em que ele mesmo está engajado, em que ele engaja, com sua escolha, a humanidade inteira, e em que não pode evitar escolher.” (SARTRE, 2010, p. 51). Se é possível dizer de outro modo, existir no mundo é estar submerso em um contexto histórico, é estar emaranhado em situações concretas que envolvem não apenas a si mesmo, mas também outros homens e outras mulheres. De forma complexa, até mesmo quando se faz a recusa, diante de alguma circunstância, essa mesma recusa se configura como uma escolha, traço da nossa condenação à liberdade, da qual não podemos fugir.

Voltando ao mundo fictício da obra, é nesse sentido que reside em Orestes a exemplificação desse engajamento que contribui para a construção do seu projeto de ser, mas que também sustenta um elo comprometido com os outros. Na compreensão de Martins, a qual concordamos, ocorre que “[...] Na dramaturgia sartriana as escolhas não se deixam em mãos

---

64 A história humana emaranhada a história do mundo sempre foi marcada por inúmeras questões, problemas. São tantas feridas na face da humanidade e algumas delas sequer conseguem cicatrizar. Tivemos tempos marcados pela demonização do feminino, tempos de escravidão, de segregação, de estigmatização do diferente, questões que se transvestem de outros nomes, mas que perpetuam e hoje se apresentam como feminicídio, racismo, homofobia. Além do mais, no que se refere ao Brasil de hoje, nos deparamos com questões que nos colocam às voltas com o negacionismo, com a intolerância nas suas múltiplas formas, com a violência institucional, com a decadência da empatia e com a desvalorização do papel da escola enquanto espaço formativo. Viver nesse Brasil sem se importar com tais questões é consolidar um projeto existencial omissivo, no sentido de não engajado.

alheias, os resultados dessas escolhas assumem-se e vivem-se.” (MARTINS, 2019, p. 154). E de fato, vemos passo a passo no transcorrer da peça essa assunção, esse engajamento, frente à recusa de Orestes em se assujeitar à vontade alheia, que não a sua; vemos Orestes sustentar ação após ação a sua liberdade situada, à medida em que ele não se acovarda, mesmo diante das incertezas do que poderia ele realizar ou não realizar. Mesmo se sentindo encurralado, ele não desiste de um ato que seja afirmação de si, como um sujeito livre, mas também comprometido, capaz de transformar a realidade dos demais argivos.

Assim, negando o caminho apontado por Júpiter, que seria o de partir, Orestes decide que há uma outra possibilidade para mudar a realidade da cidade, dizendo respeito a uma forma de se tornar tão pesado como são os argivos: ele propõe assumir os pecados de todo o povo, ser o que ele chamou de ladrão de remorsos. No seu entendimento, isso dará a ele o direito de ser Orestes, o irmão de Electra, assim como o de atingir uma irmandade maior, a de ser também filho da cidade de Argos, ainda que pagando um preço muito alto. É nesse instante que algo muda, sua leveza desaparece, algo dentro de si se transforma. Por isso, Orestes afirma para a irmã:

Como estás longe de mim, de repente. Como tudo mudou! Havia em torno de mim algo de vívido e de quente. Algo que acaba de morrer. Como tudo é um vazio... Ah! Que vazio descomunal, a perder de vista... (ele dá alguns passos) Cai a noite... Não achas que faz frio?... Mas então o quê?... O que acaba de morrer?.” (SARTRE, 2005a, p. 61).

O que pereceu foi a inocência de Orestes. E o que estava longe agora o atravessa, que é a liberdade, ou melhor, a transformação do seu projeto de ser viajante, para ser o Orestes que buscará a libertação. Dessa maneira, compreendendo que são o rei e a rainha quem mantêm o povo aprisionado em luto partilhado, submerso em um arrependimento opressivo, era preciso atingir a eles. Orestes faz, portanto, essa proposta a Electra, que o reconhece como irmão, porque finalmente ela encontra o seu cúmplice. A partir dessas passagens, acompanhamos a construção de um Orestes que decide abdicar da sua leveza para assumir o remorso de toda a cidade, o herói e o irmão começam por se fazer nesse instante. Por essa razão, mesmo que seja partindo de uma decisão, de uma escolha conflitante, o personagem sartriano consegue deixar uma mensagem importante: a de que aquilo que fazemos respinga em todos os outros homens. Ele exemplifica a ideia defendida por Ponge e por vezes citada pelo próprio Sartre, de que “[...] o homem é o futuro do homem [...].” (SARTRE, 2010, p. 33), pois, por não haver caminhos

designados, cada sujeito deve construir a si mesmo, acabando por tecer, nessa feitura, o lugar do próprio homem no mundo.

Esse ponto é de relevância, pois ele nos possibilita fazer a passagem da argumentação do engajamento à responsabilidade, de forma perceptível e bem demarcada. Até então falávamos do ato como expressão do sujeito livre e engajado, contudo, há um peso inseparável da conduta humana que incide em cada um de nós e que teremos de sustentá-lo – por sermos livres nas nossas ações, abraçamos o ônus dessa liberdade –, que é o peso da responsabilidade diante da ação de projetar aquilo que pretendemos ser na realização no mundo. Sobre a sua compreensão da responsabilidade, o filósofo faz a seguinte afirmação:

[...] o homem estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser. Tomamos a palavra ‘responsabilidade’ em seu sentido corriqueiro de ‘consciência (de) ser o autor incontestável de um acontecimento ou de um objeto’. Nesse sentido, a responsabilidade do Para-si é opressiva, já que o Para-si é aquele pelo qual se faz com que haja o mundo, e uma vez que também é aquele que se faz ser, qualquer que seja a situação em que se encontre, com seu coeficiente de adversidade próprio, ainda que insuportável; o Para-si deve assumi-la com a consciência orgulhosa de ser o seu autor, pois os piores inconvenientes ou as piores ameaças que prometem atingir minha pessoa só adquirem sentido pelo meu projeto; e elas aparecem sobre o fundo de comprometimento que eu sou. (SARTRE, 2015a, p. 678).

Essa responsabilidade opressiva, como apontou Sartre mais acima, é sentida pelo homem de forma muito pungente, porque nada o atinge, o acontece, de maneira alheia ao seu fazer. Isso se dá porque, se o homem é livre, conseqüentemente a sua escolha também não pode ser determinada por nada exterior a esse próprio ser e ao seu ato livre. Desse modo, o homem é o único legislador do mundo, fazendo-se perante a situação que vivencia, não antes disso. Cogitamos que se faça questionar: essa pretensa proposta de um agir centrado na responsabilidade, no comprometimento consigo e com o mundo, é mesmo viável? Não estaria essa proposta, na qual o homem está desamparado, por vezes desesperado, legislando no mundo, na verdade contribuindo para as maiores barbaridades com as quais nos deparamos, exatamente, porque se prega que não devemos nada a ninguém? Essas são questões plausíveis, mas tentaremos nos antecipar na tentativa de nos desfazer delas.

Primeiro cabe dizer que a filosofia sartriana não deve jamais ser confundida ou interpretada como uma filosofia que defende a arbitrariedade, isto é, o agir ao bel-prazer porque se é livre, sem a preocupação com as conseqüências de tal agir no mundo. Ao contrário, por compreender que não há um conjunto de preceitos morais pré-concebidos pelos quais o sujeito possa se guiar ou se amparar perante a urgência da decisão, pesa para a realidade-humana toda

e qualquer ação que venha a empenhar no mundo. Sobre isso, é válido mencionar que diante de críticas feitas, a época, à sua filosofia, Sartre esclarece que se opõe a uma moral laica que simplesmente se desfaça da existência de um ser superior “para pagar o menor preço possível” (SARTRE, 2010, p. 31). O que compreendemos diante dessa colocação é a sua preocupação em dizer que a sua filosofia não propõe simplesmente a realizar a supressão da existência de Deus e a postular que, aquele não existindo, o mundo permanece da mesma forma, com os mesmos preceitos, os mesmos valores. Ao contrário disso, o que Sartre defende é que:

[...] O existencialista, ao contrário, vê como extremamente incômodo o fato de Deus não existir, pois com ele desaparece toda responsabilidade de encontrar valores em um céu inteligível; não é mais possível existir bem algum *a priori*, uma vez que não existe mais uma consciência infinita e perfeita para concebê-lo, não está escrito em lugar algum que o bem existe, que é preciso ser honesto, que não deve mentir, pois estamos em um plano onde há somente homens. (SARTRE, 2010, p. 32).

Em razão disso, o filósofo conjectura as implicações de que Deus não existindo é o que faz a realidade humana não ter nem desculpas, nem justificativas diante de suas ações; é o que a faz estar desamparada, tendo que agir no mundo, se responsabilizando por tudo que realiza. Na verdade, muito antes de escrever a obra anteriormente referida, Sartre já havia escrito em seus cadernos de notas uma declaração acerca da moral que se faz pertinente apontar. Segundo ele:

As noções morais não impedem o homem de agir. Suas paixões estão lá para forçá-lo a fazer o que a moral proíbe. Mas as noções morais impedem o homem de pensar [...] Elas são como príncipes absolutos, porém ao avesso, que deixariam toda liberdade de ação, mas suprimiriam a liberdade de pensamento. (SARTRE *apud* CASTRO, 2016 p. 29).

Parece-nos que a importância dessa fala do Sartre na década de 20 em relação ao Sartre da década de 40 se dá por revelar aquilo que ele mesmo combatia desde muito tempo, era a noção de uma moral pré-estabelecida, fixada, que mortifica seja a capacidade de pensar, seja a capacidade de valorar o fazer humano, na medida em que relega as ações a uma interpretação marcadamente aceitável ou condenável.

Assim, distanciando-se desse pensamento no qual o valor de uma ação é postulado exteriormente à realização do homem na concretude do mundo, o que irá propor Sartre, é colocar o sujeito livre de maneira inseparável da sua responsabilidade, na qual os valores a serem elegidos ainda que partam da singularidade de cada sujeito, leva consigo uma escolha que transcende em direção à humanidade inteira. Tal compreensão é partilhada com Silva ao

dizer que: “[...] Sartre não se cansa de acentuar que a noção de liberdade originária envolve uma responsabilidade radical, e que a solidão em que é feita a escolha não isenta o sujeito do compromisso com a universalidade, isto é, com os outros.” (2010, p. 270). Por isso, dizemos que a liberdade tem um peso, isto é, a responsabilidade, pois por mais que o ato livre se traduza como a realização de uma escolha, que foi feita sem recursos, ele não fica restrito à individualidade de um só sujeito, afinal, nós o executamos no mundo, um espaço de existência com outros seres existentes.

Contudo, é válido dizer que esse entendimento acerca do valor escolhido e vivificado na conduta humana não se assemelha com o imperativo categórico<sup>65</sup>, no sentido de que as escolhas elegidas por um sujeito são por extensão aquilo que deve ser escolhido pelos outros, uma vez que essa compreensão se encontra na esfera do dever, asseverando uma conduta determinada ao agir humano. No caso da Sartre, o que ele defende é a ideia de que todo homem é livre para decidir e fazer as suas ações, para escolher os seus valores, sem que esse fazer e essas escolhas se tornem a regra do agir e do legislar imposta para os demais homens. A relevância dessa escolha como algo que perpassa a humanidade se traduz na ideia de que, a partir do projeto particular, escolhemos o próprio lugar do homem no mundo, evidenciando que o fazer de um sujeito implica no tipo de humanidade que ele propõe erigir a partir dele mesmo. Segundo Sartre: “[...] Com efeito, não existe um de nossos atos sequer que, criando o homem que queremos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem conforme julgamos que ele deva ser.” (SARTRE, 2010, p. 27). Ora, essa fala de uma imagem a ser lapidada revela mais uma vez o movimento de Sartre em fazer um chamado à responsabilidade e ao comprometimento, demonstrando a relevância inerente a cada escolha possível, posto que a realidade-humana está sendo erigida a partir de cada um de nós.

Portanto, reafirmamos que essa filosofia não desemboca numa irresponsabilidade, tampouco na permissividade do agir humano. Na verdade, longe de autorizar ou desautorizar qualquer ação, o que ela faz é revelar a angústia que atinge a realidade humana por aguentar em suas mãos a responsabilidade diante de si e do mundo. Com isso, é reverberada a mensagem de que se o homem é livre para tomar as suas decisões, concomitantemente ele é o autor e o

---

<sup>65</sup> Esse é um conceito do filósofo Immanuel Kant (1724-1804) voltado à compreensão do agir humano. O imperativo categórico postula que o sujeito deve agir de acordo com uma lei universal, versando na seguinte fórmula, citada indiretamente: “Age apenas segundo aquela máxima, da qual possas ao mesmo tempo querer que ela se torne uma lei universal” (PASCAL, 2007, p. 129). A compreensão da ética kantiana está assentada na ideia de dever, como a própria denominação do conceito já enuncia, apontando que o agir moral deve ser categórico, assentado na razão, e se realiza como um ato incondicional, imperativo, invariável para todos.

responsável pelos seus feitos, o único que pode arcar com eles. Desse modo, enseja-se que, estando desfeitas as colocações que poderiam minar a compreensão do agir humano pautado na responsabilidade e não em valores morais fixos, retornemos à peça.

Nesse contexto, é importante mencionar a segunda cena, ainda do segundo ato, quando Electra e Orestes já se encontram escondidos dentro do palácio, prontos para alcançar o rei e a rainha. Enquanto se dá o momento oportuno nessa espera, ambos testemunham uma conversa entre Egisto e o deus Júpiter. Cansado do peso que é sustentar a farsa dos mortos, mas não o peso da tristeza, posto que ele não é capaz de sentir mais nada, Egisto se queixa ao deus, que se presentifica e avisa que um outro virá lhe matar. Cansado, o rei decide não mais resistir. Egisto questiona por que o deus tenta impedir o futuro crime de Orestes, sendo que não fizera o mesmo com o crime executado por ele anos atrás. Como resposta, Júpiter diz que o crime feito por Egisto o servia, afinal, ele pôde ser cobrado e pago, sugando o medo e o arrependimento do povo. “[...] Para um homem morto, vinte mil outros mergulhados no arrependimento, eis o balanço. Não foi um mau negócio.” (SARTRE, 2005a, p. 75). E quanto a Orestes, por que impedi-lo? Exatamente porque, da parte de Orestes, Júpiter sabe que não haverá arrependimento. Ele pretende assumir a expiação do povo de Argos, mas esse ato não inclui sustentar a submissão, nem buscar uma remissão. É essa recusa do pesar que se configura uma ameaça aos segredos tanto dos deuses quanto dos reis, tendo em vista que eles são feitos à imagem e semelhança um do outro. Por ser um insurgente, que destoa do povo daquela cidade, já que opta por não ter pesares, Orestes acaba colocando em xeque o segredo guardado há tanto tempo por Júpiter: o de que os homens são livres. Então, esse é o caminho que está sendo traçado pelo jovem, caminho que não precisará se subordinar ao seu rei, ao seu governante, nem a ele mesmo, Júpiter. Orestes possibilitará ao povo descobrir essa liberdade, através dele mesmo, por se fazer livre!

Essa se constitui a primeira de uma sequência de passagens marcantes sobre o anúncio da liberdade na peça. A fala de Júpiter aponta para a fragilidade do deus, temendo não mais alcançar o arrependimento humano, caso os homens se deem conta daquilo que os constitui, a liberdade. Em razão disso é que ele afirma: “Uma vez que a liberdade explodiu na alma de um homem, os deuses nada podem contra ele.” (SARTRE, 2005a, p. 78). Júpiter sai de cena, deixando o rei de sobreaviso. Mas, sem demora com a saída do mesmo, Orestes se lança em direção a Egisto e o golpeia. Ainda vivo, o rei pergunta se ele é mesmo um homem livre dessas correntes que o aprisionam, no caso, o remorso. É quando Orestes lhe diz que não há remorso, pois no seu ato há justiça. Seu entendimento é que esse ato não se delimita em ser um

assassinato, porque o que ele acabará de fazer se traduz como uma expurgação do sofrimento de todo um povo, como a possibilidade de devolver a dignidade a eles, de eles voltarem a ser homens e mulheres livres. Nas palavras do herói de Argos: “A justiça é um assunto dos homens, e não preciso de um Deus para me ensiná-la. É justo esmagá-lo patife imundo, e arruinar teu domínio sobre Argos, é justo devolver ao povo o sentimento da sua dignidade.” (SARTRE, 2005a, p. 79). Sobre essa citação, é pertinente dizer que a afirmação de Orestes ao deus é a replicação de uma compreensão de Sartre acerca da moral, a de que esta pertence apenas à ordem humana, pois se o homem age tendo em vista um fim, aquilo que motiva sua ação em busca de alcançar tal fim só pode ser proposto por ele mesmo, o ser que o determina e o persegue dentro de suas possibilidades. Por isso, um ser superior não poderia ser um fim para a realidade humana na medida em que o fim está sempre situado no futuro, é um porvir, como já colocado, dentro das possibilidades da existência humana. Para o filósofo, esse fim postulado não poderia se justificar a partir de um transcendente, ou seja, por um motivo que venha de fora, pois ele não corresponderia às possibilidades da realidade-humana, afinal:

[...] a realidade humana existe em função de si mesma. E é este ‘si mesmo’, com seu tipo de existência própria (como aquele que o espera no futuro para ser realizado por sua liberdade), que é o valor. Não existe outro valor senão a realidade-humana. E o mundo é aquilo que separa a realidade-humana do seu desígnio. Sem mundo, não há valor. A moral é uma coisa especificamente humana, não teria nenhum significado para os anjos ou para Deus. (SARTRE, 2005b, p. 328-329).

Assim, a partir do que postulou o filósofo, compreende-se que o valor das condutas humanas ganha significado porque o seu agente está imerso no mundo, já que a ação humana se desvela e tem seu desfecho nele, não havendo como determinar previamente um sentido moral para as suas ações, a não ser a partir da própria realidade-humana. Guiando-se por valores que a realidade mesma inventa, eles não poderiam estar no âmbito da objetividade; dado que aquela se constitui subjetivamente, é possível dizer que o único fundamento do valor é a liberdade, por fazê-lo surgir como uma exigência diante das urgências do mundo. Se a liberdade não fosse o fundamento dos valores, o agir humano se realizaria, segundo Sartre, como “[...] uma heteronomia de minha vontade.” (SARTRE, 2015a, p. 82), ou seja, a realidade humana agiria alheia à sua escolha, caso houvesse uma moralidade pré-concebida, sendo ela exterior à sua liberdade. Mas longe disso, no pensamento sartriano:

[...] o valor só pode se revelar a uma liberdade ativa que o faz existir como valor simplesmente por reconhecê-lo como tal. Daí que minha liberdade é o único fundamento dos valores e nada, absolutamente nada, justifica minha adoção dessa ou

daquela escala de valores. Enquanto ser pelo qual os valores existem, sou injustificável. (SARTRE, 2015a, p. 83).

O homem é um ser que não tem bússola para se guiar, o qual Sartre define como injustificável, porque, como já vimos, ele não é o seu próprio fundamento de ser, está no mundo sem razões, desamparado. Desse modo, ele busca em si mesmo as razões para valorar as suas ações, a sua existência. Diante desse argumento, dizemos que na filosofia existencialista sartriana não cabe a defesa de uma universalização da moral, tomando-a como absoluta. O valor das ações vem à tona sempre por escolha de um ser livre, que se coloca em questão dentro da sua situação no mundo. É nesse sentido que Sartre compreende o homem como sendo um legislador, pois apenas por estar mergulhado na sua existência, mediante aquilo que se vive, com os obstáculos que o atravessam, é que ele é capaz de reformular a lei, a moral já instituída. Ademais, postular uma moral universal alienaria a liberdade humana, pois suspende a autonomia de escolha na medida em que o certo e o errado estariam a priori determinados, deixando de levar em conta a decisão subjetiva que tem seu significado a partir da situação em que o homem se encontra. A fala de Silva é pertinente para corroborar o que foi dito, pois, segundo ele:

[...] Escolher radicalmente não significa escolher entre as opções já existentes ou mesmo escolher a partir de valores já existentes. A escolha existencial só pode ser invenção, tanto da ação quanto do critério de ação. Como a realidade humana não possui essência determinante, não há um mundo de ideias para o qual se possa apelar em prol da opção pela melhor conduta. (SILVA, 2019, p. 24).

Assim, determinar valores antes de o homem existir concretamente, antes de realizar as suas escolhas, não é cabível, porque, como acredita Sartre: “[...] dizer que nós determinamos os valores não significa outra coisa senão que a vida não tem sentido, *a priori*.” (SARTRE, 2010, p. 58-59). Partindo dessa ideia, o sentido da existência é algo a ser escolhido e não dado, e qualquer significação não tem razão de ser antes de o homem estar no mundo. Parece-nos acertado dizer que Sartre afasta qualquer determinismo que possa envolver a realidade humana, posto que mais uma vez ele situa o homem no campo da liberdade, ao dizer que somos nós quem fazemos a escolha de atribuição de sentido da existência, assim como dos valores morais que guiam a conduta daquele no mundo.

Portanto, devemos retornar ao fim da sua segunda parte da peça, tendo Egisto sendo morto, e Orestes se dirigindo para fazer o mesmo com a rainha. Nesse instante, Electra vacilante diz ao irmão que a mãe não representa mais nenhum mal, mas ele vai sozinho em direção ao

quarto para concretizar e selar o plano. Quando se encontra sozinha, Electra verbaliza a sua indecisão, sobre querer ou não querer de fato se livrar da rainha, sendo essa passagem oportuna para discutir sobre a má-fé e a angústia, algo que foge inteiramente da proposta de liberdade e engajamento da filosofia sartriana, vejamos o porquê.

O conceito de má-fé, apesar de não estar destacado entre aqueles conceitos que guiam essa dissertação, não poderia ser suprimido na discussão dessa peça, pois, se assim fizessemos, deixariam de ser apontadas importantes divergências entre a personagem Electra, como um exemplo do conceito em questão, e o seu irmão Orestes, o representante da liberdade. Por essa razão, se coloca em curso a discussão desse conceito, tendo em vista que é relevante apontar a fuga de Electra, fuga da ação de fazer-se, uma vez que, ao depositar e delegar para um outro a mudança que anseia sobre a sua situação no mundo, suas escolhas, se configura uma negação da sua liberdade, uma renúncia de agir e, portanto, de escolher, o que a faz recair na má-fé.

O primeiro passo para essa elucidação requer a conceituação da má-fé, que de forma simplificada pode ser definida como uma mentira dita a si mesmo, mas não uma mentira comum. Na má-fé se suprime a dualidade enganado e enganador, posto que a mentira da má-fé se realiza no nível de uma mesma consciência, isto é, aquele que mente é o mesmo que se engana de maneira que não há dois papéis distintos, porque quem pratica um ato de má-fé o faz intencionalmente. Dizendo de outra forma, nas palavras do próprio Sartre, a má-fé “[...] não é uma conduta de transcendência”, (SARTRE, 2015a, p. 93), significando que essa mentira não se destina a algo que é exterior ao sujeito, aos objetos, ao mundo, mas sim se volta àquele mesmo que a executa.

No caso de Electra, é possível dizer que ela mente para si mesma e tem má-fé pelo fato de que ela sonhava com a vingança de sua mãe, bem como de Egisto, mas no instante em que seu plano se concretiza, ela não só se angustia, como também se acovarda, titubeia, intenta negar o seu desejo há tantos anos nutrido. Com a finalidade de que se possa acompanhar na íntegra essa passagem, a seguir apontamos a fala proferida pela personagem, enquanto está só, no exato momento em que Orestes já tem matado Egisto e se dirige ao outro cômodo para fazer o mesmo com Clitemnestra.

Será que ela vai gritar? (*pausa. Ela apura o ouvido*) Ele anda pelo corredor. Quando tiver aberto a quarta porta... Ah! Eu quis! Eu quero, *tenho* que querer ainda. (*ela olha Egisto*) 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 joga um pano sobre o rosto de Egisto) O que eu queria então? (silêncio. Depois, gritos de Clitemnestra) Ele a golpeou. Era a nossa mãe, e ele a golpeou. (ela se levanta) Meus inimigos estão mortos. Ao longo dos anos, saboreei esta morte por antecipação, e agora meu coração está apertado num torno. Eu menti para mim mesma nesses 15 anos? Não é verdade! Não é verdade! Não pode ser verdade: eu não sou covarde! Eu queria este instante e ainda o quero. Eu quis ver este porco imundo deitado a meus pés. (arranca o pano) Que me importa teu olhar de peixe morto. Eu quis este olhar e me alegro com ele. (gritos mais fracos de Clitemnestra) Como ela grita! Como ela grita! Eu quero seus gritos de horror e quero seus sofrimentos. (os gritos cessam) Alegria! Alegria! Eu choro de alegria: meus inimigos estão mortos, e meu pai está vingado. (SARTRE, 2005a, p. 81).

Essas são as elucubrações que percorrem Electra enquanto Orestes sentencia o que juntos eles decidiram, mas ao sair do quarto ele se depara com a irmã em estado de vacilação. Estranhando o feitor do crime, não discernindo sobre o que fizera, queria Electra poder voltar atrás, porém, ela não assume o seu ato. Todavia, como já discutido, para modificar a situação pesarosa na qual ela estava sucumbida era preciso de fato uma ação, no entanto, não era necessário o matricídio. Como bem questionou Orestes, no início, partir seria uma possibilidade, mas ela havia se agarrado ao desejo de aniquilamento do rei e da rainha. Por isso, a má-fé se presentifica num primeiro aspecto pela negação de Electra diante do plano. A personagem exemplifica concretamente uma postura comum do ser humano, quando pretende não se valer das consequências dos seus atos, ou seja, quando por vezes se transfere o peso da responsabilidade para um outro, afastando a parcela que lhe cabe diante dos atos praticados. Talvez se questione se essa postura de Electra não possa ser interpretada apenas como um arrependimento, tendo em vista ser notória a sua angústia, a sua tentativa de desistência do plano. Mas o que inequivocamente a coloca como sendo um exemplo de má-fé se dá pelo fato de que ela foge da situação que ela mesmo incitou e ajudou a corroborar, não assume o que faz, recaindo na má-fé por fugir disso.

Contudo, para afastar essa indeliberção quanto à postura de Electra ser um arrependimento ou má-fé, recorreremos mais uma vez ao que foi discutido na obra sartriana *O Ser e o Nada* (2015), na sua segunda parte, quando Sartre expressamente dirá que “[...]O verdadeiro problema da má-fé decorre, evidentemente, do fato de que a má-fé é fé.” (2015a, p. 115). O que podemos compreender dessa colocação é que o sujeito que pratica a má-fé se persuade para se fazer crer daquilo que não é, fugindo de si. Essa compreensão se traduz à luz da peça com a personagem forçosamente dizendo a si mesma que não mentiu, embora esteja se

enredando numa mentira, tentando com ela acreditar que não poderia acontecer o arrependimento que se vislumbrava, embora ele já estivesse a assaltando.

A conduta de Electra coaduna com o que afirma o filósofo: “[...] O ato primeiro de má-fé é para fugir do que não se pode fugir, fugir do que se é.” (SARTRE, 2015a, p. 118). Inegavelmente, Electra foge de si, foge do que poderia ser depois de ter realizado seu sonho tão esperado de livrar-se de quem lhe infligia sofrimento. Ela foge colocando em Orestes a responsabilidade do que juntos fizeram, mas como não há dualidade entre quem fez o ato e quem se faz enganado, Electra bem sabe da sua tentativa forjada de enganar a si mesma e, por isso, cai em angústia diante do que realiza. O percurso de Electra na peça se faz em concordância com as palavras de Lima, ao dizer que:

O homem de má-fé oculta a sua liberdade, renuncia a existir como consciência; pretende fugir daquilo de que não se pode fugir. Existir é escolher, em cada instante, sem poder inventar escusas; a liquidação total da má-fé deriva de uma permanente luta a partir da angústia. (2009, p. 19).

Espelhando essa citação para a peça, podemos analisar que, antes do seu plano, Electra amargurava em razão da passividade, da espera, pela não mudança de sua realidade aflitiva. Isso por si só já é uma recusa, uma ocultação da sua liberdade, uma escolha pelo comodismo, mas depois de impetrado o crime, cai em angústia por mentir a si mesma quanto à sua escolha em ter participado dele, fugindo por sua vez não só da escolha que fizera, mas também da responsabilização perante seus atos.

A partir desse ato, nos deparamos claramente com os projetos existenciais distintos entre os irmãos, pois, depois de realizado o plano, Orestes diz sentir-se livre, acreditando ter nascido novamente, assim como a Electra. Esta, por sua vez, diz não se sentir livre e questiona até mesmo a possibilidade de desfazer o que acabara de realizar.

- Orestes: Sou livre, Electra; a liberdade desabou sobre mim como um raio.
- Electra: Livre? Eu não me sinto livre. Podes fazer com que tudo isto não tenha sido? Algo aconteceu que não somos livres para desfazer. Podes impedir que sejamos para sempre os assassinos de nossa mãe?
- Orestes: Acreditas que eu gostaria de impedi-lo? Eu fiz meu ato, Electra, e este ato era bom. Eu o carregarei sobre meus ombros como um barqueiro leva os viajantes, eu farei passar para a outra margem e prestarei contas por ele. E quanto mais pesado para carregar ele for, 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 corre 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. (SARTRE, 2005a, p. 83-84).

Como afirmado, para Orestes seu ato foi bom, pois esse foi o seu caminho escolhido, o que não quer dizer que não tenha sido pesado, afinal, foi marcado pelo crime matricida, embora sendo uma escolha dele. Além disso, através do crime foi possível encontrar o seu lugar no mundo, aproximar-se do seu povo e libertá-lo do sofrimento por anos vividos. Quanto a Electra, cabe interpretar se ela tenta se convencer de que aquilo de que fora cúmplice foi tomado como um erro imediatamente, ou apenas depois de ouvir o zumbido atroz das Erínias, que vem cobrar o preço dos seus atos. É pertinente enfatizar que Sartre não encobre o peso das ações humanas, nem o fato de que toda ela será implicada numa consequência. Por essa razão, os seus personagens não estão imunes, isentos de responsabilizarem-se, já que essa cobrança está presente na peça, assim como na sua filosofia. Muitos chegaram a definir o seu existencialismo como pessimista, exatamente por compreender que o homem se encontra desamparado no mundo. Mas esse pessimismo não se sustenta, pois é esse mesmo entendimento que implica no homem como um ser de liberdade e responsabilidade frente às suas ações. Não se pode dizer que a liberdade é sinônimo de leveza, pelo contrário, escolher causa angústia, de acordo com Sartre: “[...] é na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão.” (SARTRE, 2015a, p. 72).

Esse ser desbussolado que é o homem, no sentido de não possuir direções prévias de como deva viver no mundo, se angustia porque precisa escolher, porque sua escolha tem peso para a sua existência. Por ser ciente do seu desamparo, de que ninguém poderá responder por ele quanto àquilo que ele fizer, mas também por essas mesmas razões é que ele, como ser livre, se coloca em questão, voltando-se para a sua própria liberdade. Electra, à luz da filosofia sartriana, é um exemplo desse ser no mundo que se encontra em angústia, no seu caso, uma angústia que se fez acionada pela negação da sua liberdade, por mascarar a sua possibilidade de escolha, por sua má-fé, a que ela agarra para não assumir o que já foi feito.

Neste ato, destacamos o papel de Electra, não à toa, posto que ela dialoga com os franceses que cederam à ocupação, com aqueles que deixaram ser vencidos e que não fizeram um ato de rompimento com a situação de subserviência diariamente alimentada pelo governo de Vichy, enquanto outros lutavam pelo menor gesto para exercer a sua liberdade e dignificar a sua existência. Electra se assenta no lugar daqueles que abonavam a proteção oferecida aos covardes. Mas Sartre e muitos outros resistentes no real do seu contexto histórico não se permitiram ocupar essa posição acomodada, como fez a personagem e muitos outros, de modo

que a peça é uma tentativa de fortalecer a resistência que se regia pela máxima de que o homem é livre. Não importa o mundo de opressão e desigualdades em que esteja submerso, há sempre a possibilidade de exercer a liberdade, de ser o senhor da sua existência. Pensamento filosoficamente afirmado na citação: “[...] porque ser livre não é escolher o mundo histórico onde surgimos – o que não teria sentido –, mas escolher a si mesmo no mundo, não importa qual seja.” (SARTRE, 2015a, p. 639-640).

Quanto a Orestes, ele encarna o sujeito desamparado, como por vezes podem ter se sentido aqueles que atravessavam a realidade pesada da guerra, como por vezes pode se sentir qualquer sujeito no mundo. Orestes aceita estar só, o que não se torna uma questão de resignação, mas um reflexo da implicação de sua liberdade, do caminho que viria a ser percorrido agora depois do matricídio. Destacamos Orestes como um personagem que permeia o campo da revolução, não porque nascera assim, sob o estigma de um herói, mas porque quis ser um exemplo de engajamento; não por simplesmente desejar apenas a sua liberdade, mas por levar em conta também a liberdade dos outros. Dito isso, passaremos ao ato seguinte, para saber qual será o desfecho escolhido por Electra e por Orestes frente à sua situação.

### 3.3.3 Terceiro ato - A liberdade humana

O último ato se inicia com os dois irmãos se abrigando no templo e na vigilância da estátua do deus Apolo, ao passo que em breve os cidadãos argivos terão conhecimento do crime contra o rei e a rainha. Mas não só aqueles cobrarão uma resposta, como também as Erínias virão vingar e cobrar os seus atos. Como se sabe, esses seres mitológicos já existiam na tragédia grega de Ésquilo como sendo os seres vingativos do crime cometido entre consanguíneos. Na versão sartriana, se soma uma outra significação: além de terem essa característica da tragédia, elas também representam os alemães que vigiavam, que perseguiram, que consolidavam uma atmosfera de terror sem rosto<sup>66</sup> durante a ocupação em Paris. Por isso, a fala do Coro das Erínias para acordar os irmãos é dotada de mensagens que se remetem a esse recorte histórico:

[...] Nós seremos os fixos das casas,  
O rosnar do cão a mostrar os dentes quando tu passares,

---

<sup>66</sup> Segundo Sartre, nos artigos escritos em *Situations III*, a Ocupação consolidou um horror abstrato, sem rosto, pois a hora de atuação dos alemães seria da meia-noite às cinco da manhã, alimentando um cotidiano de tensão e medo. No dia seguinte, os franceses não sabiam quem poderia ser o algoz que invadiria as suas casas, estando o medo lá fora nas ruas, nas coisas.

O zumbido acima de tua cabeça,  
Os ruídos da floresta,  
Os assovios, os estalidos, os pios, os uivos,  
Nós seremos a noite,  
A espessa noite de tua alma. (SARTRE, 2005a, p. 90).

Essa é mais uma passagem em que aquilo que era vivido pelo filósofo e dramaturgo vem trazer significados para a trama da peça. Esses entrelaçamentos da peça com a ocupação alemã também não passam despercebidos para Quintiliano e Mascarenhas, que interpretam essa fala das Erínias como sendo:

[...] um paralelismo entre a função persecutória e de espreita às vítimas (Orestes e Electra) e a atribuição de funções exercidas pela contra-espionagem pétainista. O ‘zumbido que paira no ar’ pode ser compreendido como o poder aéreo colaboracionista que reprimiu, em muitas circunstâncias, os avanços das forças da resistência. (2010, p. 69).

Dessa forma, que não seja repetitivo evidenciar mais uma abertura no texto pela qual se pode voltar ao tempo de Sartre, pensando a partir da atmosfera de penitência e de conflitos sobre as questões de repressão à liberdade, à angústia humana, à responsabilidade quanto a nossa forma de agir no mundo. Além disso, evidentemente, percebe-se um retorno ao engajamento como recusa da aceitação dos sofrimentos impostos que inferiorizam a vida humana, questões que transitam de um ato a outro. Uma passagem como essa não seria ressaltada, caso não fosse feito desde o começo esse movimento de contextualizar, de compreender o momento dramático em que a peça foi escrita, sendo necessário apontá-las com a finalidade de demonstrar as críticas feitas por Sartre à realidade da sua época, como também de tornar mais clara a enunciação de sua mensagem libertária.

Retornando ao enredo da peça, as Erínias entoam nas palavras o seu desejo de vingança e de como será prazeroso se alimentar de corações odiosos como os dos irmãos, que são acordados com a promessa de que elas agora serão as suas companhias até o túmulo. Essas criaturas perniciosas jogam com o psicológico dos irmãos, tentam instalar entre eles a desordem, o desamparo, o desespero. Elas apontam Orestes como sendo um carrasco, o carniceiro da própria mãe. Quanto a Electra, ela já não suportava o que fizera, o tormento destilado pelas filhas da noite a impedem de escutar a voz de Orestes, que se dirige a ela e diz: “[...] Ela quer nos separar, ela constrói ao redor de ti os muros da solidão. Cuidado: quando estiveres só, completamente só e indefesa, desabarão sobre ti. Electra, nós decidimos este assassinato juntos, e juntos devemos suportar as consequências.” (SARTRE, 2005a, p. 93).

Decidido quanto à sua liberdade, Orestes prossegue ainda dizendo: “É a tua fraqueza que as faz forte. Reparaste que a mim elas nadam ousam dizer? [...] 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.” (SARTRE, 2005a, p. 93). Mesmo com esse seu apelo de fraternidade, Electra se encaminha em direção às moscas que se põem a torturá-la, cessando apenas em razão da chegada de Júpiter.

Finalmente, sem disfarces, deus e humanos se colocam frente a frente. Júpiter se dirige aos irmãos, interpelando quanto ao que fizeram. O deus tenta arrancar de Orestes alguma culpa apontando a irmã que sucumbe em sofrimento, mas aquele defende que todo e qualquer sofrer é dela, não podendo nada fazer quanto a isso. Afinal, como intervir nas angústias do outro se elas resultam das escolhas feitas por ele mesmo? Essa passagem mais uma vez realiza um diálogo com a filosofia sartriana, quanto à concepção da liberdade, na medida em que a realidade humana através daquela se realiza na ação, sendo o homem o seu próprio feitor e devedor. Não está para nenhum outro a cobrança do seu agir, para toda ação há um preço que o seu próprio executor precisará arcar. E por ser ciente disso, de que cada um é quem realiza a si e decide por seus atos, é que Orestes interpela a Electra, tentando alertá-la para a armadilha de Júpiter, que ao se dirigir àquela lhe promete salvá-la em troca de um pouco de arrependimento. Reprende Orestes:

Electra! Electra! É agora que és culpada. O que quiseste, quem pode saber, senão tu mesma? Deixará um outro decidir? Por que deformar um passado que não pode mais se defender? Por que renegar essa Electra irada que tu foste, essa deusa do ódio que eu tanto amei? E não vês que este Deus cruel caçoa de ti?. (SARTRE, 2005a, p. 99).

Não à toa, Sartre fala sobre o passado, não apenas para afirmá-lo como sendo uma instância temporal que não se pode mais mudar, por sua característica de ser inalcançável, mas porque o passado faz parte da situação em que se encontra todo Para-si no mundo. O passado não determina o presente, nem as ações futuras, mas também não há futuro se não for a partir dele, do que já foi traçado, do que já foi executado. No entendimento de Sartre:

[...] o passado é o que é, fora de alcance; é aquilo que nos infesta à distância, sem que possamos sequer virar o rosto para observá-lo. Se não determina nossas ações, ao menos o passado é de tal ordem que não podemos tomar uma nova decisão a não ser a partir dele. (SARTRE, 2015a, p. 610).

Desse modo, o passado é aquilo que já fizemos, a decisão que outrora tomamos, porém, em certa medida, a partir dele também se é no presente, o que se expressa para Sartre na fórmula “ser é tendo-sido”. Assim, se compreende que o homem traz sempre consigo o passado do que já foi, sendo a própria abertura para esse passado vir à tona.

Fazer essa discussão da liberdade humana a partir desse prisma do passado é relevante, pois possibilita compreender o porquê do mesmo não ser um fator determinante no sentido de limitar o agir da realidade humana. O passado é irremediável e inalterável, mas o modo como ele se reflete na existência do homem diz respeito apenas à significação que ele terá no seu projeto presente. Com isso, o que se pretende dizer é que o homem escolhe a forma como o passado pode significar o seu projeto presente. A compreensão de que ele não tem força para coagir o projeto existencial do homem se justifica na compreensão de que o passado foi abandonado em razão do futuro, do que ainda não é, mas que poderá ser realizado. Colocando essa discussão no recorte da situação presente em que se encontra Orestes, compreende-se que ele agiu daquela forma com o rei e a rainha, não porque havia um passado em espera de justiça há 15 anos, que o coagiu ao ato. O que ocorreu foi o abandono do projeto de ser do menino viajante e sem lugar no mundo, para se lançar no projeto de ser irmão e de pertencer a uma cidade, uma escolha de liberdade e engajamento que o construiu como herói. E nesse dado momento em que ele está no templo, a ser inquirido pelo deus, seu crime também já é passado, mas Orestes não se determina em razão dele a se definir como um criminoso que deverá se penitenciar em seus dias futuros, pois a escolha de como esse passado pode ou não assombrar os dias vindouros cabe inteiramente a ele em seu projeto atual, ainda que ele tenha se erguido à luz do que executou na noite passada. Essa interpretação da peça se consolida mediante a seguinte afirmação de Sartre em *O Ser e o Nada*: “[...] não sou agora o que serei depois. Primeiro, não sou pois o tempo me separa do que serei. Segundo, porque o que sou não fundamenta o que serei. Por fim, porque nenhum existente atual pode determinar rigorosamente o que hei de ser.” (2015a, p. 75).

Por esses motivos, tomando como esteio a filosofia de Sartre, faz-se possível afirmar que a liberdade não se faz ameaçada, no sentido de ser determinada pelo passado, pois nada que vem ao homem chega até ele a não ser por sua escolha, compreensão impressa e presente na repreensão de Orestes a Electra, no que se refere àquilo que não se pode mudar, o seu passado; só ela pode saber, mais ninguém, não devendo por esses motivos se assujeitar às investidas de Júpiter. A interpelação do irmão foi feita, mas Electra cedida à sua má-fé, vencida pela angústia

do que fizera, abraça a oferta do deus, que era lhe poupar da cobrança das Erínias em troca de arrependimento. Vociferando contra Orestes, ela diz:

Não quero mais te escutar. Não me ofereces senão a desgraça e o desgosto. (*ela salta sobre a cena. As Erínias se aproximam lentamente*) Socorro! Júpiter, rei dos deuses e dos homens, meu rei, toma-me em teus braços, leva-me, protege-me. Seguirei tua lei, serei escrava e coisa tua, beijarei teus pés e teus joelhos. Defenda-me contra as moscas, contra meu irmão, contra mim mesma, não me deixes sozinha, consagrarei a vida inteira à expiação. Eu me arrependo, Júpiter, eu me arrependo. (SARTRE, 2005a, p. 108).

Nesse momento, Electra decide por se apartar de quem ela por muitos anos esperou. Ela não assume a responsabilidade que lhe cabia, ela se assujeita mais uma vez a um outro, ela troca de tutela. Se antes estava sob o jugo da rainha e do rei, com o aceite do que lhe foi proposto, ela faz do deus o seu novo senhor, a quem ela cede em troca de proteção e perdão. Não é leve o peso da liberdade, mas se ela o assumisse, não precisaria estar de posse de mais ninguém, não precisaria reportar seus atos a não ser a ela mesma, mas a sua escolha a faz carrasca de si mesma, aquilo que outrora apontou para o povo de sua cidade. Quanto a Orestes, vejamos qual será a sua decisão, a sua escolha.

A proposta do deus é a de que os irmãos assumam o trono de Argos, ocupando o lugar do rei e da rainha mortos, caso eles atendam ao seu pedido de dar-lhe o arrependimento diante do seu crime. Júpiter ainda diz de sobreaviso que o mundo e tudo que há nele é sua criação, para que o herói de Argos reconheça a sua culpa e passe a servi-lo. Mas Orestes, por sua vez, não se arrepende daquilo que não reconhece como sendo um crime e, antes mesmo do aceite da irmã, ele já havia dito ao deus: “Não sou nem senhor nem escravo, Júpiter. Eu sou minha liberdade! Assim que me criaste eu deixei de te pertencer!” (SARTRE, 2005a, p. 103). Essa passagem anuncia a compreensão de seu pertencimento, enquanto ser livre. Há tão pouco tempo Orestes era apenas um jovem, desbravando a cidade em que nascera e conhecendo rostos não familiares, pessoas sem laços afetivos, mas em meio a sua realização de existir, nesses instantes de decisão, quando ele se sentiu só, sem ninguém para poder recorrer, foi quando a liberdade desabou sobre ele. Através do desamparo, veio o renascimento como ser livre no mundo, pois sem outro recurso, ele se descobre como pertencente apenas a si mesmo. Fazendo uma correspondência dessa passagem com a filosofia de Sartre, é pertinente apontar uma assertiva sua em que diz: “[...] nada existe de inteligível sob o céu e o homem será, antes de mais nada, o que tiver projetado ser.” (SARTRE, 2010, p. 26). Isso significa dizer que não há escapatória

para o homem, caso ele queira procurar respostas para a sua existência; não há nada além, nada antes nem depois, está inteiramente em suas mãos a possibilidade de ser e fazer a si mesmo.

No entanto, Júpiter tenta reverter a situação na qual Orestes, ciente de sua liberdade, se encontra cada vez mais decidido em não se assujeitar à vontade daquele e por isso afirma: “Tua liberdade não passa de uma sarna que te dá comichão, não passa de um exílio.” (SARTRE, 2005a, p. 104). Apequenar aquilo que constitui o homem foi a tentativa do deus para semear em Orestes o pesar que nunca o abatera, mas o personagem em questão serve como exemplo para falar dos homens e das mulheres que estão no mundo e que se inventam a partir desse traço constitutivo do seu ser, que é a liberdade; essa é uma compreensão irreduzível sobre a realidade humana. Tal compreensão ocorre a Orestes, que consente em sua própria fala:

[...] 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. (SARTRE, 2005a, p. 104-105).

À primeira vista essa passagem concretiza na obra o desgarramento do homem com o divino, algo que também se encontra feito no pensamento filosófico de Sartre, pois, como defende, o homem é o ser que vem ao mundo sem ser concebido, de tal modo que não carrega consigo uma essência substancialista que possa ser encontrada de forma reproduzível em todos os seres humanos. Se Sartre acompanhasse a concepção de Deus como sendo o criador, em concordância com os filósofos do século XVII, ele partiria da compreensão de que o homem é concebido com uma definição, assim como ocorre com os objetos postos no mundo, que surgem fabricados com uma finalidade, a exemplo do lápis, que ao ser inventado tem o seu conceito e finalidade previamente pensados, um instrumento que tem como função escrever. Mas a realidade humana não se enquadra nessa determinação, porque não se pode dizer o que se é, sem antes se fazer ser. Por essa razão, para Sartre, não há Deus como criador, nem o homem como criatura; mais que isso, não há como afirmar uma definição de antemão que se assenta ao homem antes de ele existir no mundo.

Todavia, Sartre vai muito além do desgarramento ao divino. Dizemos isso porque ao problematizar o para-si e o seu desejo de ser, conjectura o filósofo: o homem tem como ideal, o projeto de ser Deus. Para entender tal colocação é preciso saber o que diz Sartre acerca da representação de Deus enquanto um ser de transcendência para o homem. Nas palavras do filósofo:

[...] Deus é antes de tudo ‘sensível ao coração’ do homem como aquilo que o anuncia e o define em seu projeto último e fundamental. E, se o homem possui uma compreensão pré-ontológica do ser de Deus, esta não lhe é conferida nem pelos grandes espetáculos da natureza nem pelo poder da sociedade: é que Deus, valor e objetivo supremo da transcendência, representa o limite permanente e a partir do qual o homem anuncia a si mesmo aquilo que é. (2015a, p. 693).

Dessa maneira, o desejo de ser Deus é idealizado pelo ser humano para que esse possa instituir o seu próprio limite enquanto um projeto realizável, para que seja ele mesmo o criador dos seus fins, o feitor do seu próprio desígnio. No viés ontológico, pode-se dizer que esse pensar preconiza a ânsia do para-si em tornar-se em-si, o que se configuraria como o desejo de poder ser o que é, algo que escapa a realidade-humana. Então, o homem tentando ser, deseja abstratamente ser o que não é, um ser capaz de ser seu fundamento. Não se trata aqui de uma tentativa de destituição de Deus da sua posição para nela instalar o homem, pois Sartre toma essa discussão do projeto de ser Deus, como “uma estrutura profunda da realidade humana” (2015a, p. 710). Algo que desemboca numa complexidade, posto que falar sobre o desejo de ser que se traduz em maneira de ser, nos relega as ações do humano no mundo para efetuar sua realização e, de modo conseguinte no âmbito da Ética<sup>67</sup>. É interessante destacar também que esse desejo de ser Deus não é projetado porque estaria o homem querendo uma essência, ou qualidades que porventura se remetam ao divino. Longe disso, afinal até mesmo esse desejo de ser ocorre se pautando na liberdade para se conceber.

Já ventilava Sartre ao final da sua obra onto-fenomenológica, que o homem se faz Deus, ou quiçá pretende sê-lo, porque este é uma paixão que se destina a toda sorte de possibilidades para buscar se realizar. Nas palavras do filósofo:

O homem se faz homem para ser Deus, pode-se dizer, e a ipseidade, considerada por esse ponto de vista, pode parecer um egoísmo; mas, precisamente porque não há qualquer medida comum entre a realidade humana e a causa de si que pretende ser, pode-se dizer também que o homem se perde para que a causa de si exista. Consideraremos então toda a existência humana com uma paixão, o tão famoso ‘amor-próprio’ não sendo mais do que um meio escolhido livremente entre outros para realizar esta paixão. (2015a, p. 763).

Assim, à luz dessa discussão retornamos mais uma vez a peça, compreendendo que quando Orestes diz que seguirá o seu caminho, nada mais está a fazer a não ser escolhendo seu amor-próprio, regendo-se por sua lei e não mais outra, intenta nesse instante fazer-se ser-Deus.

---

<sup>67</sup> Esboçando uma reflexão sobre a ética, Sartre desenvolve a psicanálise existencial que seria segundo ele uma descrição moral acerca dos projetos humanos (2015a), refletindo sobre o propósito ético que os move, que move a realização de sua paixão, do seu projeto fundamental livre; além de afastar-se do que ele chama de espírito de seriedade, que seria a instituição dos valores de modo transcendente e não a partir da realidade humana.

Ele concebe o seu desejo de ser, buscando-se enquanto homem ser uma realização situacional; isto é, partindo do ato de fazer a si mesmo que como já dito, só o consegue porque a realidade humana é liberdade. E por isso, voltamos ao tema central desse ato, afinal essa passagem representa essa ideia do humano como uma liberdade que se escolhe e se realiza. É o que afirma o filósofo francês, ao dizer que: “[...] a liberdade é existência, e, nela, a existência precede a essência; a liberdade é surgimento imediatamente concreto e não se distingue de sua escolha, ou seja, da pessoa.” (SARTRE, 2015a, p. 695). Desse modo, exatamente por fazer essa inversão, por dizer que primeiro é preciso estar no mundo, existir, para depois se constituir como se pretende ser, a partir dos seus atos, das decisões, renúncias e realizações, é que a liberdade tem um papel fundante para a realidade humana, pois, por meio dela e estando ela no seio da existência humana, é tangível compreender como é possível ao humano passar a ser algo.

É ainda diante da fala mais acima de Orestes que se ressalta a ideia de que o homem é um ser que vem ao mundo, que se situa em dado contexto histórico e que, embora seja lançado nele sem fazer escolha previa de existir, em razão da liberdade poderá escolher como irá vivê-lo. Assim, por ser um ser livre, sem amarras, ou predestinado, Orestes finda sua conversa com o deus, dizendo: “[...] a vida humana começa do outro lado do desespero.” (SARTRE, 2005a, p. 106). Essa é uma passagem que se presentificou anos antes de Sartre escrever a peça, uma vez que ela surge para o filósofo no início da guerra, quando escrevia os seus diários, obra já mencionada e intitulada *Diário de uma Guerra Estranha* (2005), na qual ele escreve: “[...] É preciso perder toda a esperança. A moral começa onde pára a esperança (vida futura, perfeição humana etc.)” (SARTRE, 2005b, p. 312). Nessa elucubração, Sartre antecipadamente apontava para os aspectos de desamparo e desespero como elementos que recaem sobre o homem perante a sua tarefa de viver, mas esse pensamento não deve ser reduzido a uma atitude pessimista, pois ao dizer que é preciso perder a esperança, o filósofo não o diz no sentido de que o homem é um ser sem saídas; ao contrário, ele aponta para a necessidade do homem se haver com aquilo que lhe acontece, ou melhor, com aquilo que ele também fez acontecer. Essa compreensão continua sendo desenvolvida anos depois em *O Ser e o Nada*, quando Sartre afirma:

[...] Vou emergindo sozinho, e, na angústia frente ao projeto único e inicial que constitui meu ser, todas as barreiras, todos os parapeitos desabam, nadificados pela consciência de minha liberdade: não tenho nem posso ter qualquer valor a recorrer contra o fato de que sou eu quem mantém os valores no ser; nada pode me proteger de mim mesmo; separado do mundo e de minha essência por esse nada que sou, tenho de realizar o sentido do mundo e de minha essência: eu decido, sozinho, injustificável e sem desculpas. (SARTRE, 2015a, p. 84).

O que essa fala do filósofo evidencia é o seu posicionamento de que o homem, a partir da sua singularidade, e não outro ser, precisa agir no mundo para realizar a sua existência. A radicalidade em dizer que não há amparos, que não há a quem recorrer, que nada pode se configurar como sendo uma desculpa, nem uma proteção, constitui o retrato do desamparo que acaba por resultar no homem a angústia de estar no mundo. Ademais, nos diz sobre o desespero que se manifesta a partir das situações, da facticidade em que aquele se encontra mergulhado, percebendo que tem de agir, tem de enfrentar o mundo, tem de se construir, algo inteiramente relacionado com a sua vontade de realização, ainda que sem garantias de que as suas escolhas, as suas tomadas de decisões sejam o correto a se fazer.

Portanto, ao contrário do que muitos acusaram, não há espaço para o pessimismo nesta filosofia, pois ela fala sobre o desespero, tomando-o como ponto de partida para dizer ao homem da sua necessidade de se fazer, escolhendo agir para modificar a sua situação, por mais lamentável e pesada que ela possa ser. Esse homem, que se encontra desamparado por não ter com quem contar e desesperado perante a sua facticidade precisa lidar com a sua situação, precisa realizar sua ação. Essa concepção é apontada pelo filósofo como sendo uma dureza otimista, na medida em que ela elabora que se desesperar é uma passagem do homem para assumir a sua existência.

Assim, quando Sartre diz que o começo da vida está depois do desespero o que ele ventila é a possibilidade de reinvenção do homem, se relacionando com as tomadas de decisões. Ao assumir aquilo que nos acontece, temos a afirmação da liberdade, pois apenas quando o homem assume a responsabilidade que está vinculada a sua liberdade e quando recusa as desculpas é que se faz possível reagir a respeito daquilo que o acomete. Em outras palavras, para Sartre, isso significa dizer que:

[...] cabe sempre a mim a terrível responsabilidade de me reconhecer vencido e, quando eu paro, fui eu que decidi que não posso mais continuar, embora quisesse ir um pouco mais longe ainda. Mas, enfim, se reconheço e se quero não ter desculpas, minha liberdade torna-se minha, assumo para sempre essa terrível responsabilidade. (SARTRE, 2005b, p. 335-336).

No caso de Orestes, abandonado pela irmã, desafiado pelo deus e com os argivos à porta do templo pedindo a sua morte, ele decide o que fazer diante de suas possibilidades e não há espaço para sentença, para o pesar, para as culpas. Ele lança ao seu povo um novo começo, seu feito é um reclame de pertencimento entre os argivos. Orestes se dirige ao povo e diz não querer sentar-se manchado de sangue no trono ofertado, ao contrário: “[...] quero ser um rei sem terra

e sem súditos. Adeus, meus homens, tentai viver: tudo aqui é novo aqui, tudo está começando. Para mim também a vida começa. Uma estranha vida.” (SARTRE, 2005a, p. 112). E como anunciado, vai embora da cidade, levando atrás de si o rastro de moscas que o buscam e que não mais perturbarão a nova paz de Argos. Sua postura é de total assunção da responsabilidade diante de seu ato, sendo esse feito um desdobramento da sua liberdade. Quando Orestes se reconhece como um ser livre, ele também faz o reconhecimento daquilo que ele precisaria assumir, na medida em que ser senhor de si tem seu peso. Orestes não se salvará das moscas, mas foi sua escolha levar todas consigo; ele comete um crime, embora não o reconheça como tal; para ele, foi um ato necessário para devolver aos argivos a possibilidade de um recomeço, antes não possível. Ele ousou quebrar a lei do remorso e da subserviência, da penitência, ainda que as circunstâncias fossem opostas para isso. Ele se fez irmão, se fez legislador, se fez insolente para um deus, se fez livre para si mesmo, reinventou o desejo de sua maneira de ser no mundo.

Desse modo, finda-se a peça sartriana *As Moscas*, repleta de mensagens em defesa da liberdade dos homens, uma convocatória ao engajamento entrelaçada a uma discussão relevante que ultrapassa a esfera da individualidade, ao passo que demonstra que a ação humana também colhe a responsabilidade de sua execução para todos os outros homens. Não sabemos se conseguimos perceber e apontar no texto tudo o que há de relevante, mas tendo-o escutado atentamente, pois este foi um trabalho cuidadoso com a obra, temos a certeza ao menos de que ouvimos e ressaltamos nas reflexões o eco de Orestes, que se põe a nos dizer que o tecer dos nossos caminhos existenciais se ampara nas nossas ações cotidianas, de tal forma que somos, cada um de nós, os únicos responsáveis por essa realização. As contribuições retiradas a partir dessa peça e espelhadas no ensino de Filosofia proposto por esta dissertação, ensejam a valorização da constituição do sujeito como um ser livre, que se engaja nas urgências do mundo, sem se esquivar do caráter da responsabilidade diante desse fazer.

Por fim, fazendo a transição entre as partes da dissertação, da teoria para a prática, cabe dizer, que debruçar-se na construção da ligação entre o filosófico e o teatral foi uma elaboração imprescindível também para o passo seguinte, o da vivência da pesquisa em sala de aula. Partindo dessas tessituras teóricas, é que se estruturou o manejo da peça com os discentes, compreendendo quais passagens cênicas seriam enfatizadas e buscado se fazer desdobramentos; com o estudo prévio sobre os personagens e as suas posições na história, se fez possível explicitar aos discentes as nuances de suas transformações no decorrer da obra,

perceptível nas entrelinhas da escrita de Sartre, seja nas falas ou no posicionamento dos personagens. Portanto, a seguir passemos a saber sobre a estruturação prática da pesquisa.

#### **4. APRESENTAÇÃO DA PROPOSITURA PRÁTICA: OS PASSOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA**

Nesse segundo momento, será feita a explanação da prática-propositiva, sendo esta uma parte basilar na composição dos trabalhos de mestrado do PROF-FILO, afinal, somada ao trabalho teórico-filosófico, a relevância do Mestrado Profissional versa em apresentar propostas de intervenção que possam contribuir com o ensino de Filosofia a ser levado para as salas de aula do país. Atendendo a essa exigência, o presente trabalho tem como proposta a realização de uma sequência didático-filosófica, que consolida como produto final a elaboração e a vivência de um Laboratório Filosófico-Teatral, o LAB.FITE.

Como ventilado na introdução, essa parte prática da pesquisa se desenvolve visando à modificação do desinteresse pelos conhecimentos filosóficos e de uma apatia pelo filosofar por parte dos estudantes, cenário que se apresenta no âmbito da sala de aula. Em razão dessa realidade, o tipo de pesquisa de abordagem qualitativa escolhida para ser desenvolvida foi a pesquisa-ação, pois tem como definição ser:

[...] um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo. (THIOLLENT, 1986, p. 14).

Assim, o que está sendo visado através da pesquisa-ação não é a descrição de um problema constatado, mas sim a realização de uma intervenção a fim de reconstruir a realidade incidida, a do desinteresse, trabalhando conjuntamente com aqueles que se encontram inseridos na situação-problema, os alunos do ensino médio.

É relevante apontar que a pesquisa-ação, quando vivenciada na área educacional, tem como aspecto principal, na etapa de reconstrução da situação ou de problemas investigados, a busca por conscientização dos sujeitos envolvidos. Nas palavras de Thiollent:

Numa visão reconstrutiva, a concepção das atividades pedagógicas e educacionais não é vista como transmissão ou aplicação de informação. Tal concepção possui uma dimensão conscientizadora. Na investigação associada ao processo de reconstrução, elementos de tomada de consciência são levados em consideração nas próprias situações investigadas, em particular entre professores e na relação professores\alunos. (THIOLLENT, 1986, p. 75-76).

Seguindo essa proposta da pesquisa-ação, pode-se afirmar que não se realizou simplesmente a difusão da filosofia sartriana para os discentes, mas sim a constituição de um

caminho metodológico que possibilitasse a transformação do desinteresse pelos temas de filosofia e do ato do filosofar em sala de aula a partir de práticas mediadoras entre os sujeitos da pesquisa e a Filosofia.

#### **4.1 Os participantes da pesquisa**

Primeiro, é importante frisar que, em razão da pandemia do COVID-19, a parte prática da pesquisa ficou em suspensão por dois anos, apenas podendo ser vivenciada no ano de 2022, na E.E.E.F.M Tereza Alves de Moura, posto que as aulas estaduais tiveram o seu retorno presencial, mas ainda com muitos ajustes, dentre eles o fato de a disciplina de Filosofia obter tardiamente o seu espaço e a definição do seu horário nas turmas. No início das aulas, especificamente nos meses de fevereiro, março e, ainda, abril, se fez um revezamento no horário das aulas por disciplina que seriam dadas presencialmente, complementando com o horário de aulas que permaneceriam on-line.

Diante dessa realidade, as turmas do 1º ano foram as que mais tardaram a ter aula de Filosofia com horário fixo e presencial; além disso, os alunos que chegaram nas turmas do 1º ano estudaram presencialmente apenas no 7º ano no ensino fundamental e trouxeram uma larga defasagem de conhecimentos em razão desse período de ensino remoto. Para muitos, esse seria o primeiro ano de contato com a Filosofia, além de não terem maturidade suficiente para se deparar com a profundidade dos recortes conceituais a serem estudados. Por isso, pensamos que essa série não seria a mais acertada para desenvolver este trabalho de pesquisa.

As turmas de 3º ano também não foram escolhidas, em razão da pouca flexibilidade para se fazer uma mudança no conteúdo programático, diante da preparação para o ENEM. Sabemos que a pesquisa demanda um determinado período para a sua vivência e isso afetaria essa preparação. É correto dizer que nem todos os discentes fizeram o exame, mas aqueles que se destinam a ele já tinham sido prejudicados pelos dois anos de ensino remoto, sendo imprescindível que este ano se mantivesse como foco de dedicação voltada a essa meta, posto que a aprovação no exame seja o passaporte dos jovens para as universidades.

Sendo assim, a série de 2º ano se fez a mais viável, estando ela à parte das razões apresentadas, além de que especificamente as turmas do turno da tarde tiveram o seu horário previamente ajustado no mês de abril. Dentre as duas turmas da referida série, foi escolhida particularmente a turma do 2º ano D, que se revelou participativa nos debates feitos em sala até

então, como também diversa no que se refere às crenças religiosas, aspecto positivo e desafiador. Quando foi apresentada a pesquisa e com ela o convite para a sua experiência, dezesseis alunos se habilitaram a participar, mas, no decorrer da sua vivência, alguns desses foram transferidos para outras escolas, outros desistiram da participação ou tiveram uma inassiduidade nas etapas, resultando ao final o número de nove alunos que participaram na integralidade do laboratório filosófico-teatral.

#### **4.2 Etapas da pesquisa**

A estruturação de uma pesquisa-ação tem como primeira etapa a fase exploratória, que consta “[...] em descobrir o campo de pesquisa, os interessados e suas expectativas e estabelecer um primeiro levantamento (ou ‘diagnóstico’) da situação, dos problemas prioritários e de eventuais ações.” (THIOLLENT, 1986, p. 48). Como exposto, nessa primeira etapa se definiu o campo de pesquisa, sendo ele o educacional e o público os alunos do ensino médio da E.E.E.F.M Tereza Alves de Moura. A segunda etapa versa na definição do tema a ser investigado e, por conseguinte, na elaboração da problemática, que teve como ponto de partida as inquietações que se manifestaram em mais de uma década do ensino de Filosofia em salas de aula, na rede pública estadual paraibana. Como exposto na introdução do trabalho, a situação que provocou o desenvolvimento da pesquisa emergiu de um cenário repetitivo de desinteresse pela disciplina de Filosofia, visando à pesquisa como uma atuação que pudesse modificar esse distanciamento e essa apatia perante os conhecimentos filosóficos. A hipótese levantada nesta pesquisa foi a de que, partindo de uma construção metodológica fundamentada no teatro de situações e por extensão na filosofia sartriana, é possível desenvolver uma prática pedagógica que promova o envolvimento e a participação dos alunos na disciplina de Filosofia.

Efetivada a fase exploratória, partimos para próxima etapa da pesquisa que consistiu na estruturação do seminário, o qual tem sumariamente como tarefas constituir o grupo de estudo e, juntamente a esse ponto, coordenar as atividades, centralizar as informações, elaborar as interpretações obtidas através dos encontros com os participantes, buscar soluções, avaliar as ações e, por fim, divulgar os resultados de todo o trabalho realizado. Como afirma Thiollent: “[...] O seminário central reúne os principais membros da equipe de pesquisadores e membros significativos dos grupos implicados no problema sob observação. O papel do seminário consiste em examinar, discutir e tomar decisões acerca do processo de investigação.” (1986, p.

58). Desse modo, foi apresentado para os discentes o corpo de ações que constituem o laboratório filosófico-teatral, sendo ele dividido em 5 etapas, e essa apresentação da pesquisa constou como a primeira etapa vivenciada do seminário. Na sequência, a segunda etapa foi a teórico-filosófica que consistiu na apreensão do pensamento sartriano; a terceira foi a etapa de transição que se ocupou com o contexto histórico apresentado pelos trechos dos artigos de Sartre, evidenciando à luz do seu tempo como ele concebeu o seu teatro. A quarta etapa foi a mais densa, sendo aquela em que se trabalhou efetivamente com a peça *As moscas*. Como dito reiteradas vezes, essa é uma obra propulsora e mediadora da relação filosofia-teatro desenvolvida em sala de aula, sendo esse texto o esteio para se trabalhar os conceitos sartrianos de forma interdisciplinar, pela via da criatividade, mas também filosoficamente, na medida em que essa representante da arte teatral está inserida no campo filosófico sartriano e se faz estudada nesse viés. E, por fim, a quinta etapa consistiu na coleta de dados que, de acordo com a pesquisa-ação, carrega diversos modos de fazê-la. Para Thiollent:

A coleta de dados é efetuada por grupos de observação e pesquisadores sob controle do seminário central. As principais técnicas utilizadas são a entrevista coletiva nos locais de moradia ou de trabalho e a entrevista individual aplicada de modo aprofundado. [...] Ao lado dessas técnicas, também são utilizáveis questionários convencionais que são aplicáveis em maior escala. [...] Alguns pesquisadores recorrem também a técnicas antropológicas: observação participante, diários de campo, histórias de vida, etc. (1986, p. 64).

Diante de tal multiplicidade de coletas, escolhemos, para ser aplicado e vivenciado nessa pesquisa, o questionário, que tem como finalidade recolher de modo mais diretivo dos alunos uma fala sobre a sua experiência do laboratório filosófico-teatral. Além do questionário, a pesquisadora também se utilizou da observação participante, que segundo Mónico *et al*:

Habitualmente recorre-se à Observação Participante com o propósito de elaborar, após cada sessão de observação, descrições 'qualitativas', de tipo 'narrativo' (i.e., sem recorrer a grelhas de observação estandardizadas), que permitem obter informação relevante para a investigação em causa (exemplificando, formulação de hipóteses de investigação, auxílio à elaboração ou adaptação de teorias explanatórias, conceção de escalas de medida dos constructos em análise). (2017, p.2).

Assim, como acima pontuado, a utilização da observação participante contribuiu para que fosse realizado um relato dos encontros ocorridos do laboratório, deixando registrado no corpo da dissertação um material concreto sobre a vivência da pesquisa, não apenas sobre o manejo da peça, mas sobre a participação dos discentes nas etapas, sobre o modo de atuação da

pesquisadora no percurso da vivência, sendo essa uma parte elementar aos demais professores e professoras que desejem ter conhecimento de como se desenvolveu a parte prática em sala de aula. Portanto, passemos para a exposição detalhada das etapas da pesquisa.

#### 4.2.1 Primeira etapa – Apresentação da Pesquisa – 1H\A 14.04.22

Esse primeiro passo consistiu na apresentação da presente pesquisa a ser desenvolvida em sala de aula, evidenciando aos discentes o problema existente do desinteresse que atinge o ensino de Filosofia como uma realidade pretendida a ser modificada, a partir da relação entre a filosofia sartriana e o seu teatro, neste caso. A apresentação foi compreendida como uma metodologia voltada a vivenciar o ato de filosofar, pois a história teatral a ser trabalhada é considerada como aquela que desperta, pela via do imaginário e da criatividade, as inquietações filosóficas. Também foi esclarecido como se estrutura uma pesquisa-ação, quais as suas cinco etapas que seriam vivenciadas no decorrer da pesquisa e, por fim, como seria o retorno dos resultados apresentados para os discentes a partir da análise da observação participante realizada a cada encontro com a turma e por via dos questionários respondidos.

#### 4.2.2 Segunda etapa – Estudos sobre o Existencialismo Sartriano – 2H\A 19\26.04.22

No segundo encontro, foi feita a apresentação do Sartre filósofo, fazendo uso dos seus textos, trabalhando os recortes conceituais previamente definidos. Foram dois textos escolhidos, sendo um deles, *O existencialismo é um humanismo*, pois se trata de uma conferência na qual Sartre se expressa com uma fala acessível e que delineia objetivamente os principais aspectos do seu existencialismo. Todavia, sem abdicar do rigor conceitual filosófico, *O Ser e o Nada* também se fez útil, mas compreendendo que o conteúdo da obra em questão possui um grau maior de complexidade. Buscou-se, quando possível, fazer um trabalho de correspondência entre as duas obras, na tentativa de tornar o assunto acessível à compreensão dos (das) discentes. Tendo os trechos já sidos trabalhados anteriormente pela professora, em outros anos, foi plausível utilizá-los. Por uma questão de objetividade e viabilidade, não seria

exequível trabalhar os textos na íntegra. Por essa razão, segue abaixo quais foram os trechos selecionados e discutidos em sala de aula<sup>68</sup>:

Trecho de *O ser e o nada* para se discutir a liberdade:

[...] A liberdade é precisamente o nada que é tendo sido no âmago do homem e obriga a realidade-humana a fazer-se em vez de ser. Como vimos, para a realidade-humana, ser é escolher-se: nada lhe vem de fora, ou tampouco de dentro, que ela possa receber ou aceitar. Está inteiramente abandonada, sem qualquer ajuda de nenhuma espécie, à insustentável necessidade de fazer-se ser até o último detalhe. Assim, a liberdade não é um ser: é o ser do homem, ou seja, seu nada de ser. (SARTRE, 2015a, p. 545).

Trecho de *O existencialismo é um humanismo* que complementa o trecho acima sobre a liberdade:

[...] Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. Assim, não há natureza humana, pois não há um Deus para concebê-la. O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz. Esse é o primeiro princípio do existencialismo. É isso também o que se denomina subjetividade, e esse é o termo pelo qual nos criticam. Porém, o que entendemos, na verdade, com isso, senão que o homem tem mais dignidade que uma pedra ou uma mesa? Pois queremos dizer que o homem existe antes de tudo, ou seja, que o homem é, antes de tudo, aquilo que projeta vir-a-ser, e aquilo que tem consciência de projetar vir a ser. O homem é, inicialmente, um projeto que se vive enquanto sujeito, e não como um musgo, um fungo ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a esse projeto; nada existe de inteligível sob o céu e o homem será, antes de mais nada, o que ele tiver projetado ser. (SARTRE, 2010, p. 25-26).

Trecho de *O ser e o nada* para se discutir a responsabilidade:

[...] o homem, estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser. Tomamos a palavra “responsabilidade” em seu sentido corriqueiro de “consciência (de) ser o autor incontestável de um acontecimento ou de um objeto”. Nesse sentido, a responsabilidade é opressiva, já que o Para-si é aquele pelo qual se faz com qualquer que seja a situação em que se encontre, com seu coeficiente de adversidade próprio, ainda que insuportável; o Para-si deve assumi-la com a consciência orgulhosa de ser o seu autor, pois os piores inconvenientes ou as piores ameaças que prometem atingir minha pessoa só adquirem sentido pelo meu projeto; e elas aparecem sobre o fundo de comprometimento que eu sou. (SARTRE, 2015a, p. 678).

---

68 Para realização das etapas do LAB.FITE, se fez necessário disponibilizar para cada discente um material com os referidos trechos escolhidos, além do texto da peça *As Moscas*, na íntegra. Será posto no anexo o material organizado e entregue aos alunos.

Trecho de *O existencialismo é um humanismo* utilizado para se discutir a responsabilidade:

[...] Assim, a primeira decorrência do existencialismo é colocar todo homem em posse daquilo que ele é, e fazer repousar sobre ele a responsabilidade total por sua existência. E quando dizemos que o homem é responsável, por si mesmo, não queremos dizer que ele é responsável estritamente por sua individualidade, mas que é responsável por todos os homens. [...] Quando dizemos que o homem faz a escolha por si mesmo, entendemos que cada um de nós faz essa escolha, mas com isso, queremos dizer também que ao escolher por si, cada homem escolhe por todos os homens. Com efeito, não existe um de nossos atos sequer que, criando o homem que queremos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem conforme julgamos que ele deva ser. Fazer a escolha por isto ou aquilo equivale a afirmar ao mesmo tempo o valor daquilo que escolhemos, pois não podemos nunca escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem sê-lo para todos. Se a existência, além do mais, precede a essência, e nós queremos existir ao mesmo tempo em que moldamos nossa imagem, tal imagem é válida para todos e para nossa época inteira. Assim, nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, pois ela envolve a humanidade como um todo. (SARTRE, 2010, p. 25-26).

Trecho de *O existencialismo é um humanismo* utilizado para se discutir o engajamento:

O quietismo é a atitude daqueles que dizem: “Os outros podem fazer aquilo que eu não posso”. A doutrina que lhes apresento é exatamente o contrário do quietismo, ela vai ainda mais longe, acrescentando: “O homem não é nada mais que seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, na mais além de sua vida.” (SARTRE, 2010, p. 42).

[...] O que as pessoas sentem obscuramente e lhes causa horror é que o covarde que apresentamos é responsável por sua covardia. O que as pessoas gostariam é que nascêssemos covardes ou heróis. Uma das críticas mais comuns a Caminhos da liberdade é a seguinte: “Mas, afinal, essas pessoas tão frouxas, como é que você vai transformá-las em heróis?” Tal objeção presta-se mais a fazer rir, pois ela supõe que as pessoas nascem heróis; e, no fundo, é isso que as pessoas gostariam de pensar: se você nasce covarde, você estará perfeitamente sossegado, pois não poderá fazer nada em relação a isso, você será assim a vida inteira, não importa o que faça; se você nasce herói, igualmente poderá ficar tranquilo, pois será herói a vida inteira, vai beber como um herói, comer como um herói. Já o existencialista diz que o covarde se faz covarde, e o herói se faz herói. Existe sempre uma possibilidade para o covarde deixar de ser covarde e para o herói deixar de ser herói. O que determina é o engajamento total e não é um caso particular, uma ação isolada, que engajará você totalmente. Assim, parece-me, respondendo algumas críticas relacionadas ao existencialismo. Vocês veem que ele não pode ser considerado uma filosofia do quietismo, uma vez que define o homem pela ação; tampouco pode ser considerado uma descrição pessimista do homem: não há doutrina mais otimista, pois ela coloca o destino do homem nele mesmo; também não pode ser considerado uma tentativa de desencorajar o homem de agir, já que afirma que não existe esperança senão em sua ação, e a única coisa que permite ao homem viver é o ato. Consequentemente, sobre esse plano, nós temos é que realizar uma moral ação e do engajamento. (SARTRE, 2010, p. 44-46).

Os trechos escolhidos se fizeram ponto de partida para iniciar a etapa teórica do laboratório. Foi imprescindível promover o contato dos discentes com a produção filosófica de Sartre, na medida em que eles pudessem tecer um diálogo por uma via direta com a fala do filósofo, seja para concordar, seja para discordar, mas, principalmente, para construir novos entendimentos acerca dos temas escolhidos. Nota-se que nos recortes textuais se fazem presentes outros conceitos importantes, a exemplo do conceito de nada, de projeto, de Para-si, dentre outros que não estavam explícitos, mas que se somam à discussão proposta, como é o caso da má-fé. Esses também foram abordados na explanação, posto que não o fazer deixaria muito frágil, ou até mesmo incompleto, o entendimento dos conceitos estudados.

É pertinente dizer que, embora essa primeira etapa se estruture como exposição do conteúdo filosófico, para consolidar a base do laboratório filosófico-teatral, nela também se fez presente o convite aos discentes a fim de que eles elaborassem as suas próprias compreensões acerca da teoria exposta. É possível afirmar que essa foi uma etapa vivida positivamente, pois foi perceptível o interesse dos discentes pelos temas e discussões levantadas durante a sua apresentação. A primeira aula quase que inteira foi destinada à explicitação do conceito de liberdade. As dificuldades de compreensão do trecho de *O Ser e o Nada* foram superadas a partir da mediação feita pela pesquisadora, que de modo assertivo utilizou também o trecho da segunda obra. Uma maior participação se efetivou quando foi discutido o aspecto do ateísmo do filósofo, ponto que propulsionou tentativas de compreensão acerca do que como se daria a existência do homem no mundo sem a existência de um ser superior e, por extensão, tal discussão se estendeu ao aspecto da responsabilidade, no recorte do entendimento de que não há valores absolutos. Para a surpresa da pesquisadora, a maioria dos participantes da pesquisa discutiram esse ponto, se encaminhando para a compreensão de Sartre de que o valor de uma ação é determinado pelo ser que a realiza, não se estabelecendo por razões exteriores a ela.

Nesses dois encontros, iniciou-se a vivência do que há de mais basilar na proposta de um laboratório filosófico, sendo ele, como há na sua própria denominação, um lugar destinado à pesquisa, lugar em que são feitas experiências do pensar. De fato, esse foi o norte desse momento prático: primeiramente, transformar a sala de aula em um campo de investigação dos conceitos sartrianos. Contudo, apesar dos debates realizados, não seria pertinente dizer que nessa etapa já alcançamos o filosofar, pois como sintetiza Cerletti: “[...] Filosofar é atrever-se a pensar por si mesmo, e fazê-lo requer uma decisão. Há que atrever-se a pensar, porque supõe uma maneira nova de relacionar-se com o mundo e com os conhecimentos, e não meramente reproduzi-los.” (CERLETTI, 2009, p. 80).

O mais acertado a dizer é que a professora fez uma atuação de problematização, tentando alcançá-los com alguma inquietação que os fizesse se endereçar ao questionamento diante dos conhecimentos apresentados naquele momento. Esse foi um momento de assimilação e discussão, que é evidentemente necessário para a criação de um filosofar. Tendo sido uma das primeiras etapas vivenciadas, seguimos com a expectativa posta na filosofia sartriana: a de que o (a) estudante se faria atingido pelo filosofar ao falar sobre a existência humana como algo que o (a) implica.

#### 4.2.3 Terceira etapa – Contextualização histórica de Sartre – 1H\A 03.05.22

Após a realização das exposições teóricas acerca do existencialismo sartriano, a etapa conseguinte ocorreu em um encontro, no qual se remontou ao contexto histórico de Sartre, com o objetivo de situar os alunos no cenário da Segunda Guerra Mundial e da ocupação que ocorreu na França, detendo-se mais especificamente em Paris, nos anos de 1940-1944. Nesse intento, dois ensaios literários de Sartre foram indispensáveis: *La république du silence*, de 1944 e *Paris sous l'occupation*, de 1945, ambos pertencentes ao volume *Situations III*. Ainda que sejam textos escritos posteriormente à obra teatral estudada, a sua relevância se justifica, pois retratam o cenário a partir do qual o filósofo construiu o seu entendimento acerca da liberdade e da necessidade de engajamento, pontuando que até mesmo em momentos de desamparo e destruição o homem é capaz de construir o seu futuro, na medida em que é livre. Os recortes textuais utilizados foram os seguintes:

##### Trecho de *La république du silence*

Jamais nous n' avons été plus libres que sous l'occupation allemande. Nous avons perdu tous nos droits et d'abord celui de parler; on nous insultait en face chaque jour et il fallait nous taire; on nous déportait en masse, comme travailleurs, comme Juifs, comme prisonniers politiques; partout sur les murs, dans les journaux, sur l'écran, nous retrouvions cet immonde et fade visage que nos oppresseurs voulaient nous donner de nous-mêmes: à cause de tout cela nous étions libres. Puisque le venin nazi se glissait jusque dans notre pensée, chaque pensée juste était une conquête, puisqu'une police toute-puissante cherchait à nous contraindre au silence, chaque parole devenait précieuse comme une déclaration de principe; puisque nous étions traqués, chacun de nos gestes avait le poids d'un engagement.<sup>69</sup> (SARTRE, 1949, p. 11).

---

69 Nunca estivemos mais livres do que sob a ocupação alemã. Tínhamos perdido todos os nossos direitos e em primeiro o direito de falar; éramos insultados diante da nossa face todos os dias e tínhamos que nos calar; éramos

## Trechos de *Paris sous l'occupation*

[...] Puisque j'ai surtout vécu à Paris, je me bornerai donc à décrire l'occupation à Paris. Je laisserai de côté les souffrances physiques, le famine, qui fut réelle mais cachée, l'abaissement de notre vitalité, les progrès de la tuberculose: après tout, ces malheurs dont les statistiques révéleront un jour l'étendue, ne sont pas sans équivalent en Angleterre; sans doute le niveau de vie est resté, làbas, sensiblement plus élevé que le nôtre, mais vous avez eu les bombardements, les V 1, les pertes militaires: nous ne nous battions point. Mais il est d'autres épreuves; c'est de celles-là que je veux écrire, je veux tenter de montrer la façon dont les Parisiens ont ressenti l'occupation.

Il faut d'abord nous débarrasser des images d'Épinal: non, les Allemands ne parcouraient pas les rues, l'arme au poing; non, ils ne forçaient pas les civils à leur céder le pas, à descendre devant eux des trottoirs; ils offraient, dans le métro, leur place aux vieilles femmes, ils s'attendrissaient volontiers sur les enfants et leur caressaient la joue; on leur avait dit de se montrer corrects et ils se montraient corrects, avec timidité et application, par discipline; ils manifestaient même parfois une bonne volonté naïve qui demeurerait sans emploi. Et n'allez pas imaginer non plus chez les Français je ne sais quel regard écrasant de mépris. Certes l'immense majorité de la population s'est abstenue de tout contact avec l'armée allemande. Mais il ne faut pas oublier que l'occupation a été quotidienne. Quelqu'un à qui on demandait ce qu'il avait fait sous la Terreur répondit: 'J'ai vécu...' C'est une réponse que nous pourrions tous faire aujourd'hui. Pendant quatre ans nous avons vécu et les Allemands vivaient aussi, au milieu de nous, submergés, noyés, par la vie unanime de la grande ville.<sup>70</sup> (SARTRE, 1949, p. 17-18).

[...] Il est difficile de faire ressentir l'impression que pouvait donner cette ville déserte, ce no man's land plaqué contre nos fenêtres et qu'ils peuplaient seuls. Les maisons n'étaient jamais tout à fait une défense. La Gestapo opérait souvent ses arrestations entre minuit et cinq heures.

Il semblait à chaque instant que la porte pût s'ouvrir laissant passer un souffle froid, un peu de nuit et trois Allemands affables avec des revolvers. Même lorsqu'on ne les nommait pas, même lorsque nous n'y pensions pas, leur présence était parmi nous, on

---

deportados em massa, como trabalhadores, como judeus, como prisioneiros políticos; em todas as partes, nos muros, nos jornais, na tela, encontrávamos aquele rosto imundo e suave que os nossos opressores nos queriam dar: por causa de tudo isto, éramos livres. Desde que o veneno nazi se infiltrou nos nossos pensamentos, cada pensamento correto foi uma conquista, desde que uma força policial todo-poderosa tentou forçar-nos ao silêncio, cada palavra tornou-se tão preciosa como uma declaração de princípio; desde que estávamos a ser perseguidos, cada um dos nossos gestos tinha o peso de um engajamento. (Tradução da autora).

70 Uma vez que vivi principalmente em Paris, limitar-me-ei, portanto, a descrever a ocupação em Paris. Deixarei de lado os sofrimentos físicos, a fome, que era real, mas oculta, a diminuição da nossa vitalidade, o progresso da tuberculose: afinal, estes infortúnios, cuja extensão as estatísticas um dia revelarão, não são, sem dúvida, equivalentes na Inglaterra; sem dúvida que o nível de vida lá permaneceu sensivelmente mais elevado do que o nosso, mas tiveram os bombardeamentos, os V 1s, as perdas militares: nós não estávamos a lutar. Mas há outras provações, estas são as que quero escrever, quero tentar mostrar como os parisienses sentiram a ocupação. Primeiro que tudo, temos de nos livrar das imagens de Épinal: Não, os alemães não andavam pelas ruas com as armas apontadas, não, não forçavam os civis a cederem-lhes o lugar, a abandonarem as calçadas à sua frente, ofereciam às mulheres idosas o seu lugar no metrô, enterneciam-se de bom grado pelas crianças e lhes acariciavam as bochechas; tinham sido aconselhados a serem decentes e se mostravam corretos, com timidez e diligência, por disciplina; por vezes até demonstraram uma boa vontade ingênua que permaneceu desempregada. E não imaginem também que os franceses tinham um olhar de desprezo esmagador. É verdade que a grande maioria da população se absteve de qualquer contato com o exército alemão. Mas não devemos esquecer que a ocupação era diária. Alguém a quem foi perguntado o que tinha feito sob o Terror respondeu: 'Eu vivi...' É uma resposta que todos nós podíamos dar hoje. Durante quatro anos vivemos e os alemães também viveram, no nosso meio, submersos, afogados, pela vida unânime da grande cidade (Tradução da autora).

la sentait à une certaine manière qu'avaient les objets d'être moins à nous, plus étranges, plus froids, plus publics en quelque sorte, comme si un regard étranger violait l'intimité de nos foyers. Au matin, on retrouvait dans les rues de petits Allemands innocents qui se hâtaient vers leur bureau, avec une serviette sous le bras et qui ressemblaient plus à des avocats en uniforme qu'à des militaires. On essayait de retrouver sur ces visages inexpressifs et familiers un peu de la férocité haineuse que nous avions imaginée pendant la nuit. En vain. Pourtant l'horreur ne se dissipait pas; et c'était peut-être le plus pénible cette horreur abstraite et qui n'arrivait à se poser sur personne. Tel est en tout cas le premier aspect de l'occupation : qu'on s'imagine donc cette coexistence perpétuelle d'une haine fantôme et d'un ennemi trop familier qu'on n'arrive pas à hair. Elle avait, cette horreur, encore beaucoup d'autres causes. Mais, avant d'aller plus loin il faut éviter un malentendu : qu'on ne se la figure pas comme une émotion bouleversante et vive. Je l'ai déjà dit: nous avons vécu. Cela signifie que l'on pouvait travailler, manger, causer, dormir, parfois même rire - encore que le rire fût assez rare.

L'horreur semblait dehors, dans les choses. On pouvait s'en distraire un moment, se passionner pour une lecture, une conversation, une affaire ; mais on y revenait toujours et l'on s'apercevait qu'elle ne nous avait pas quittés. Calme et stable, presque discrète, elle colorait nos rêveries comme nos pensées les plus pratiques. C'était à la fois la trame de nos consciences et le sens du monde. Aujourd'hui qu'elle s'est dissipée, nous n'y voyons plus qu'un élément de notre vie; mais lorsque nous y étions plongés, elle était si familière que nous la prenions parfois pour la tonalité naturelle de nos humeurs. Me comprenda-t-on si je dis à la fois qu'elle était intolérable et que nous nous en accommodions fort bien?<sup>71</sup> (SARTRE, 1949, 22-24).

Esse momento do laboratório foi imersivo, ora através dos trechos dos artigos, ora através dos registros fotográficos da guerra, possibilitando que os estudantes permeassem esse cenário histórico, ponto de partida para a compreensão da peça, que também teve explicitados alguns dos seus registros. Foi nesse mesmo encontro que foi mencionado o movimento do teatro francês em retomar as tragédias gregas, apontando, assim, a correspondência da peça de Sartre

---

71 [...] É difícil transmitir a impressão desta cidade deserta, desta terra de ninguém contra as nossas janelas, e que eles povoaram sozinhos. As casas nunca foram bem uma defesa. A Gestapo frequentemente fazia suas prisões entre meia-noite e cinco horas. Parecia que a qualquer momento a porta se abriria deixando entrar uma brisa fria, um pouco de noite e três alemães afáveis com revólveres. Mesmo quando não os nomeamos, mesmo quando não pensávamos neles, a sua presença estava entre nós, sentimos de certa forma que os objetos eram menos nossos, mais estranhos, mais frios, mais públicos de certa forma, como se um olhar estrangeiro estivesse a violar a intimidade dos nossos lares. Pela manhã, encontraríamos pequenos alemães inocentes apressando-se pelas ruas para os seus escritórios, com uma pasta debaixo do braço, parecendo mais advogados de uniforme do que soldados. Tentávamos encontrar nestes rostos inexpressivos e familiares um pouco da ferocidade odiosa que havíamos imaginado durante a noite. Em vão. Contudo, o horror não se dissipou; e foi talvez a coisa mais dolorosa, este horror abstrato que não se podia instalar em ninguém. Este é, de qualquer modo, o primeiro aspecto da ocupação: imaginemos esta coexistência perpétua de um ódio fantasma e de um inimigo muito pouco conhecido que não podemos odiar. Este horror teve muitas outras causas. Mas, antes de continuarmos, devemos evitar um mal-entendido: não o imaginemos como uma emoção avassaladora e vívida. Já o disse: já vivemos. Isto significa que podíamos trabalhar, comer, falar, dormir, por vezes até rir - embora o riso fosse bastante raro. O horror parecia estar lá fora, nas coisas. Poderíamos distrair-nos por um momento, tornar-nos apaixonados por uma leitura, uma conversa, um negócio; mas voltaríamos sempre a ele e perceberíamos que não nos tinha deixado. Calmo e estável, quase discreto, coloriu os nossos devaneios, bem como os nossos pensamentos mais práticos. Era simultaneamente o tecido da nossa consciência e o significado do mundo. Agora que se dissipou, já não o vemos como algo mais do que um elemento das nossas vidas; mas quando estávamos imersos nele, era tão familiar que por vezes o tomávamos pelo tom natural dos nossos estados de espírito. Será que me faço entender se disser que era intolerável e que podíamos conviver com isso? (Tradução da autora).

com a tragédia esquiliana. A importância de falar sobre a peça na versão grega se justifica exatamente porque, assim fazendo, foi possível a identificação das mudanças realizadas por Sartre na sua releitura, permeando-a com aspectos do seu pensamento filosófico. Optou-se por uma exposição oral da peça na versão de Ésquilo, nos guiando ainda que sumariamente por um quadro comparativo entre as obras e, a partir dele, a construção de uma narrativa de similitudes e divergências de uma versão para a outra. A seguir, é exposto o quadro:

Quadro 1 – Comparativo entre as peças

Versão grega	Versão sartriana
Orestes retorna à cidade para vingar a morte do seu pai;	Orestes retorna à cidade sem pretensão de cumprir sentença do passado;
Electra ora aos deuses, suplicando que o seu irmão apareça;	Electra sente raiva do deus Júpiter, não lhe oferece preces;
Orestes cumpre a sentença dada por um deus, sela o seu destino, ao cometer o seu crime;	Orestes faz a escolha de cometer um crime;
As Erínias se apossam do feito dos irmãos, mas há intervenção divina.	As Erínias decidem cobrar vingança diante do crime cometido, mas Orestes não aceita a ajuda do deus.

Fonte da autora

Após a analogia das obras, também foram apontados os papéis que cada personagem ocupava no jogo simbólico de falar da realidade, a partir do enredo ficcional na versão sartriana, visando a possibilitar aos discentes a compreensão da posição de cada um na trama, elucidações que foram reforçadas no decorrer do trabalho com a peça. Partindo dessas exposições, seguimos para a etapa de trabalho de leitura dramática da peça teatral.

#### 4.2.4 Quarta etapa – Leitura Filosófica da peça teatral 6H\A

Essa etapa foi certamente a mais extensa, tendo em vista que se propôs ler, discutir e dramatizar a peça: *As moscas*. A princípio, por timidez, os discentes não se prestaram a escolher os personagens para fazer a representação, ficando a cargo da professora, nesse primeiro ato, destinar os papéis aos alunos, ficando o restante da turma como espectador/debatedor das cenas.

Sobre a abordagem pedagógica dada ao teatro nesse momento da pesquisa, é importante destacar que em parte se assenta no que Japiassu denominou de método dramático, sendo esse: “[...] um recurso didático que consiste na ‘encenação’ de situação para a assimilação de

conteúdos trabalhados pelas diferentes disciplinas do currículo.” (JAPIASSU, 2001, p. 29). Em consonância com a referida citação, a dramatização das falas buscou encontrar nela pontos de assimilação com a teoria sartriana. Entretanto, como já posto, o uso do teatro proposto objetiva também algo para além da dramatização, da assimilação e das falas acertadas. É evidente que a assimilação do conteúdo por si já é um passo muito importante, na medida em que ela só ocorre se for efetivado o aprendizado dos conteúdos trabalhados. Mas, como já mencionado, neste trabalho de entrelaçamento da filosofia com o teatro, é intentada a possibilidade de provocar nos discentes o pensar sobre a sua própria existência e, para atingir esse objetivo, os colocamos no campo da reflexão, da elaboração. Isso porque o laboratório em si se destina a um trabalho que incide na abertura da invenção não apenas no sentido de se referir à experiência de improvisação articulada ao teatro, mas também de requerer dos discentes o movimento efetivo do que propõe o teatro sartriano, isto é, de trabalhar o momento em que o personagem está a se fazer e a partir disso poder perfazer novas saídas, novas construções existenciais para os personagens em questão. Sendo assim, vejamos como ocorreu o trabalho realizado com a peça.

#### PRIMEIRO ATO – 2 H\A 10\17.05.22

Nesse primeiro encontro com a obra teatral, compreendemos que havia um trabalho de extrema relevância a ser feito diante do texto, pois pela via das palavras constituímos a passagem ao mundo imaginário de Argos, iniciando a fase de laboratório dos personagens, no qual os estudantes imergiram em suas histórias, nos sentimentos, no projeto de ser daqueles sujeitos a partir das suas falas. Nessa imersão de se depararem com o texto, houve percalços, em razão da linguagem literária da peça. Os discentes não eram familiarizados com muitas palavras, além de, como já apontado na introdução deste trabalho, o nível de leitura para alguns discentes ter se apresentado como obstáculo. Todavia, a professora insistiu no uso do texto original, pois no seu entendimento deveria prevalecer a relevância do contato direto dos discentes com a obra de Sartre; por outro lado, seria possível que o estilo sartriano - de entrelaçar filosofia e dramaturgia na construção das situações - fosse perdido, caso a professora fizesse uma adaptação da peça. Desse modo, houve pausas e explicações das palavras não compreendidas, assim como os alunos passaram a modificar algumas palavras nas passagens da leitura e dramatização das falas dos personagens, de maneira que ficasse mais compreensível a mensagem anunciada, construindo uma familiaridade com o manejo do texto.

É relevante dizer que priorizamos uma leitura dramatizada, na qual os discentes se emprestaram à atuação, buscando vivificar os personagens sartrianos, mas não houve performance, porque o trabalho diante do texto teatral já requeria uma grande demanda de tempo na medida em que era preciso uma leitura atenta, que escavasse os sentidos contidos na sua construção. Essa etapa, que chamamos de leitura filosófica, se fez guiada em conformidade com o que aponta Favaretto:

[...] A leitura filosófica não se esgota nas simples aplicações de metodologias de leitura; ela é um ‘exercício de escuta’ (no sentido psicanalítico). O texto fala a partir da relação que se estabelece com ele: o que há nele, a linguagem nele articulada, não se manifesta senão quando a leitura funciona como elaboração, desdobrando os pressupostos e subentendidos do texto. Esse exercício (de paciência) permite que o leitor se transforme na leitura, pois interfere nos modos habituais da recepção. A leitura como compreensão (e interpretação) é uma atividade produtiva que ‘reconstrói um imaginário oculto, sob a literalidade do texto’. (FAVARETTO, 1993, p. 99-100).

Assim, exercitar a escuta, com o intuito de buscar os significados daquilo que Sartre imbuiu no texto, foi um ato que ocorreu exatamente para requisitar dos discentes uma atuação que, por mais que tenha sido mediada, requeria deles a elaboração de um entendimento sobre a filosofia estudada. Evidentemente que se houvesse a performance, ajudaria no movimento de se verem imersos na história encenada, a partir dos corpos que se emprestam à efetiva atuação, aos gestos, à composição da cena, materializando de algum modo o irreal trabalhado. Mas, diante do tempo mínimo de aula<sup>72</sup>, foi escolhido o trabalho possível a ser feito, acontecendo pela via da palavra, da leitura dramática e da escuta. Para fazer referência à citação acima, houve uma experiência em que se buscou interpretar a cena desvelada, as intenções dos personagens, as suas inquietações, percebendo-as para tecer uma compreensão acerca das situações que passo a passo também são possíveis de imergir.

A inteligibilidade do aluno acerca do pensamento sartriano envolto na peça tentou ser elaborada a partir de um trabalho de provocações e de elaborações diante da obra, afinal, como propõe Favaretto:

[...] A prática, sempre interessante, de intrigar os alunos - provocando-os para a dúvida, a produção de interferências e a articulação de experiência e teoria - é útil, principalmente naquelas situações em que os alunos não têm condições de aplicar imediatamente uma regra pelo exercício de uma retórica já desenvolvida. (FAVARETTO, 1993, p. 100).

---

<sup>72</sup> Nas reformulações feitas do horário escolar, a aula da professora foi posta no último horário de aula da turma, sendo este de apenas 35 minutos de aula, pois se trata de uma escola na zona rural e os alunos dependem do ônibus que faz uma rota para levá-los até em casa ou perto de casa, não sendo viável exceder o horário.

Assim, algumas intervenções voltadas ao texto foram planejadas, com o intuito de que os discentes pudessem ir ao encontro da obra provocados a pensarem sobre os possíveis entrelaçamentos que poderiam fazer entre a peça e a filosofia sartriana, a partir do desenvolvimento do enredo cênico. Desse modo, no primeiro ato, as questões problematizadoras levadas pela pesquisadora foram:

- De que maneira as moscas carnívoras são uma metáfora do contexto histórico de Sartre? (p. 7)
- Qual a diferença de Orestes em relação ao povo de Argos? (p. 17)
- Electra, vivendo como escrava, é livre para fazer as suas escolhas? (p. 22-23)
- O que dizer diante da ideia de destino inexorável presente na fala da rainha: somos existencialmente marcados por um desígnio que só nos resta cumprir? (p. 33-34)

A partir da observação participante, a pesquisadora tomou nota das colocações dos discentes mediante as questões postas, sendo possível comentar as passagens dos encontros realizados. Dessa maneira, esboçando os pontos de discussões lançados, observou-se que as duas primeiras perguntas referentes ao contexto histórico foram compreendidas pelos alunos, pois eles fizeram ligações de como a vivência da ocupação havia sido impressa na dramaturgia, tomando as moscas como os alemães a invadir e ocupar a cidade, levando sofrimento ao povo. Apontaram também as diferenças marcantes entre os personagens questionados: de um lado consta a leveza de Orestes, alguém que acabou de chegar à cidade e desconhece a sua história, diante do povo da cidade que vive um pesar constante.

Por outro lado, quando foi feita a terceira pergunta que se refere a Electra, parte da turma sentenciou que, por ser escrava, ela não era livre para tomar as suas decisões, resposta notadamente alheia à filosofia estudada. Tal resposta evidentemente é produto de uma compreensão que toma o sujeito escravizado como um ser sem liberdade, por ser penalizado pela restrição, ou pela anulação de direitos. Não se deve considerar errada a resposta, mas, como nos guiamos por uma filosofia e, nesse caso, foi necessário rearticular a vivência da personagem com o pensamento sartriano, esboçamos mais uma vez que para Sartre a liberdade não é algo a ser suprimido nem mesmo para aqueles que se encontram nessa circunstância de escravidão. Isso porque ser livre é um traço constitutivo da realidade humana, de tal modo que embora não seja possível ao sujeito escolher o contexto histórico em que venha a imergir no mundo, mas

está para ele a relevante construção do projeto de ser que se disporá a realizar nesse mesmo mundo, em suma, há escolhas possíveis de serem feitas.

Quanto à última pergunta, dizer é possível afirmar que foi um ponto de profícua divergência, pois alguns alunos apontaram uma compreensão acertada quanto ao pensamento do filósofo, a de que para este não havia a ideia de um destino traçado por outrem, a não ser pelo próprio homem. Porém, na concepção de alguns deles, a feitura desse desígnio foi validada. A pesquisadora destacou que esse seria um ponto de divergência entre os discentes e o pensamento filosófico estudado, mas que não houve imposição da teoria perante as suas crenças, uma vez que esse posicionamento de divergir se revelou como contributivo. Logo, o objetivo a ser buscado era a reflexão, o questionamento provocado pela teoria, e não a pretensa aceitação ou concordância com ela. Finalizamos a leitura, buscando entrever no próximo ato, suscitando pensar a partir de Electra se resta ao sujeito cumprir a sua sina, ou se o seu futuro será tecido por ela.

#### SEGUNDO ATO – 2 H\A 24.05.22

A leitura dramática e as problematizações iniciadas anteriormente tiveram prosseguimento no trabalho realizado no segundo ato, de maneira que algumas questões também foram postas nessa sequência, bem como envoltas na responsabilidade e no engajamento. Sendo assim, foram endereçadas aos discentes as seguintes perguntas:

- Em que sentido o medo é um sentimento formador do povo de Argos? (p. 38-41)
- É possível retirar o povo dessa posição de ser carrasco de si mesmo, como disse Electra? (p. 49)
- Cabe a Orestes se responsabilizar pelo que vive a sua irmã e o povo de Argos? (p. 63)
- O que determina um ato ser bom?

Perante as questões colocadas, as percepções dos discentes se fizeram mais discutidas, ainda que não verbalizadas por todos. Após a dramatização das falas do povo de Argos reunido para a celebração dos mortos, a primeira compreensão externada foi a de que o medo se fazia presente naquelas pessoas, pois era importante para o rei e o deus que elas não tivessem coragem de querer mudar aquela situação de luto. Neles era nutrido esse sentimento de temor, afinal, um povo medroso não cogitaria enfrentar o seu rei, nem mesmo para se desfazer do seu sofrimento.

Tal entendimento foi entrelaçado à segunda questão, na qual os discentes, por meio da leitura, verificaram a falta de coragem do povo de sair da fábula do retorno dos mortos, apontando que o povo estava numa posição de refém, não do rei ou de Júpiter, mas de seus próprios medos. Essa constatação é muito pertinente, pois de fato não era o rei quem eles temiam, nem o deus que passava desconhecido entre eles, mas a ideia de que fizeram algo de errado com os seus entes queridos, sendo vítimas de um sentimento instalado em si mesmos. No momento dessa passagem, insistiu-se na questão, quando a pesquisadora pontuou novamente: Que saída realizar, como despertar no povo a iniciativa de uma ação de mudança? Essa resposta não foi apontada pelos discentes nesse momento, mas houve um consenso de que a tentativa de Electra através de um discurso não havia sido suficiente para ocasionar um despertar no povo.

Com a continuidade da história, as duas últimas questões transitaram sobre a linha de um dilema que incidiu nos discentes. No instante em que se leu essa ocasião de decisão e feitura do crime, os discentes foram questionados e convidados a pensarem nas suas escolhas mediante as situações da peça, a fim de saber o que fariam. Essa aproximação se deu apenas nesse momento porque essa passagem é um marco, um divisor de águas na vida dos personagens, sendo contributivo retirar dela a reflexão de quão importante é a realização de nossas escolhas, posto que são elas que nos definem. Possibilitar que os discentes se projetem nesse outro que realiza um ato que não é seu, é um movimento peculiar do teatro, que serve para deflagrar compreensões sobre a nossa forma de ser e agir no mundo, ou como coloca Sassone: “[...] O destino do teatro é ser o outro, situando-se na convenção do não real, assumindo na representação a possibilidade de ressignificar a realidade.” (SASSONE, 2013, p. 122).

É fato que se estivéssemos numa apresentação e seguindo à risca as concepções do teatro sartriano, manteríamos a distância do espectador, como discutimos no capítulo dois, para que o irreal não fosse quebrado. Mas na medida em que o teatro é trazido para o âmbito educativo há uma contribuição pedagógica no seu experimentar, exatamente porque se envolve o espectador/aprendiz, o qual é solicitado não só a fazer a cena, mas a pensar na cena (especificamente a situação nesse caso) a partir de si, resultando mais uma vez no que afirma Sassone: “[...] Todo teatro auxilia a moldagem didática quando tem por objetivo centrar-se no convite a refletir sobre um determinado problema envolvendo diretamente a compreensão do espectador.” (2013, p. 137). Por isso, nesse segundo ato, o objetivo foi não apenas a apropriação da peça para fazer alguma apreensão teórica, como iniciado no primeiro ato, mas o pedido de que todos, e não só aqueles que faziam a dramatização das falas, ocupassem o lugar dos personagens, de algum deles, pensando se estivessem dentro daquele contexto. Isto é, eles

deveriam deparar-se com os acontecimentos e retirar deles não exemplificações de condutas, reprováveis e\ou aceitáveis, mas alguma significação diante da situação apresentada.

Essa provocação ou mediação da pesquisadora é colocada para nortear o pensamento perante as duas últimas perguntas e, como retorno a ela, os discentes se mantiveram em concordância com a decisão de Orestes de assumir o sofrimento coletivo, depositando nele a saída da situação de Electra e do povo, já que ele enxergava a realidade de modo diferente e tinha coragem para intervir. Entretanto, o assassinato, ainda que se diga necessário no modo como é compreendido pelo próprio personagem, dividiu opiniões: para alguns ele fez um ato bom, partindo da interpretação de que isso libertaria o povo do rei, do luto, das moscas; para outros, o ato de retirar a vida de outrem, ainda que Orestes o entenda como uma libertação, é uma ação que se configura como uma conduta condenável. Nesse momento, a pesquisadora, voltando no próprio texto, relembra as passagens que poderiam ter resultado em outras possibilidades aos personagens, a exemplo da passagem em que Orestes fala para Electra fugir, ou quando ele a convida para ir embora consigo, evidenciando quantos possíveis estavam em jogo. Em suma, o debate das situações desse ato teve pertinência para evidenciar que a escolha, como algo que está em curso todos os dias na existência humana, não pode resvalar na trivialidade; ao contrário disso, ela se constitui como um momento decisivo, posto que, ao egermos uma escolha, estamos afastando, negando, outras tantas no exercício da liberdade, como também estamos definindo nossa conduta, nossos caminhos no mundo.

Assim, nos encaminhamos para o terceiro ato, mas é preciso novamente destacar que nem todos verbalizaram as suas posições, as suas reflexões, talvez por sentirem timidez, por ser uma situação difícil de imergir, ou por não realizarem o movimento do pensar, de se colocarem perante as situações da peça, possibilidade que também deve ser cogitada. De todo modo, esse movimento de provocar os discentes a saberem qual seria a sua saída será explorado ainda na etapa seguinte de conclusão de trabalho com a peça.

### TERCEIRO ATO – 2 H\A – 01.06.22 \ 26.07.22

No primeiro desses dois últimos encontros, prosseguiu-se com a leitura dramática, mas sem perguntas problematizadoras retiradas da própria peça, pois havia necessidade de celeridade para alcançar a conclusão da dramatização da peça em uma só aula. Outra diferença nesse ato se voltou ao fato de a leitura dramática das falas ter ocorrido como uma experiência mais coletiva, na medida em todos os integrantes pudessem entoar a uma só voz o Coro das

Erínias, anulando a divisão entre leitores/espectadores. Recorrer a esse efeito criativo de narração conjunta visou não apenas à participação de todos os discentes, mas também ao ato de tornar cênica a atmosfera de perseguição e de angústia que se fazia impressa na fala dos personagens, mergulhando os discentes mais uma vez na história. Embora a narrativa não tenha sido ensaiada para ser apresentada como espetáculo, em certa medida foi performada.

Na sequência, foi pontuado o desfecho dos personagens, tendo sido marcantes as passagens em que os irmãos traçaram a decisão por caminhos diferentes; o momento em que Electra fez ruir o projeto que vinha construindo de si; a sua separação de Orestes; o entrave de Orestes com Júpiter, podendo a pesquisadora destacar que reverberou na turma duas falas do personagem: “não quero ser senhor, nem escravo”; e também “cada homem deve fazer o seu caminho”, as quais os discentes apontaram como falas fortes. Houve concordância por parte da pesquisadora, afinal, a pungência dessas falas parte de um sujeito que se colocava diante de um deus, defendendo o seu desejo de ser aquele que estaria à frente de sua própria vida, defendendo a sua autonomia de ser. Deparamo-nos naquele momento com o ápice da liberdade de Orestes. Esse ato foi frutífero para falar sobre liberdade, comportando a discussão de que o passado não pode definir o presente, estando este sempre em aberto, sendo tecido mediante o nosso agir. Essa é uma perspectiva otimista da filosofia sartriana, posto que ela não encarcera o homem em uma definição prévia, tampouco o arrasta pelo seu passado. Enfim, o momento de se fazer é sempre o agora, o momento da escolha, no qual é possível reafirmar ou reinventar quem se é, sem evidentemente se anular da responsabilidade de todo fazer existencial.

Desse modo, já findando a aula, a pesquisadora relembra aos participantes que por se tratar de laboratório filosófico-teatral que visa a elaborar experiências reflexivas a partir desse imaginário de *As Moscas*, apresentado por Sartre, seria relevante para o encerramento desse trabalho interdisciplinar realizar a vivência de uma outra atividade<sup>73</sup>. Assim, partindo da própria definição atribuída ao teatro sartriano, foi proposto um jogo com as situações dos personagens, de modo que se fizesse uma modificação nos caminhos escolhidos por eles, aventando-se outras escolhas. Como mencionado, anteriormente eles já haviam sido convidados a pensarem o que fariam no lugar daqueles, cabendo nesse momento realizar um outro movimento: o da invenção. Vale dizer que solicitar a reinvenção dos caminhos dos personagens não significa estarmos nos

---

<sup>73</sup> A princípio, essa atividade pensada para o terceiro ato contava com outra etapa que seria não só a reescrita, mas também a atuação do final da peça. No entanto, por não poder se estender em razão do cronograma que já havia sido prejudicado por atividades extras da escola, se fez necessário retirar essa etapa a fim de concluir esse momento de trabalho com a peça.

desfazendo do enredo sartriano, mas sim exercitando a compreensão do que propõe o seu teatro, que é colocar o humano em situação e diante de outras saídas, sem deixar de se entrelaçar com o seu próprio pensamento filosófico, além de propor aos discentes para serem autores também dessa história.

Em detrimento de os encontros com a turma terem sido interrompidos por três semanas em razão de atividades da escola, a exemplo da Olimpíadas Brasileiras de Matemática das Escolas Públicas – OBMEP, da semana de provas e das festividades juninas, essa atividade foi feita extraclasse, para ser entregue no retorno das aulas, no dia 19.07.22, na tentativa de não atrasar mais o prosseguimento das etapas da pesquisa. Essa atividade pôde ser feita individualmente ou em grupo. A seguir, será exposto o enunciado da atividade entregue aos discentes e as respostas<sup>74</sup> dadas por eles:

#### Atividade

Estamos finalizando a leitura dramática da peça *As Moscas*, conhecendo o que seria o teatro de situações de Sartre, que por definição diz ser o teatro que mostra o ser humano no mundo, fazendo as suas escolhas e se definindo, buscando as suas saídas diante daquilo que vive ou até mesmo criando essas saídas, pois nada está dado de antemão. Partindo dessa compreensão, se somos aquilo que escolhemos ser em meio às situações vividas (como exemplificam os personagens), gostaria que vocês pensassem: qual situação poderia/deveria ser modificada? Relembrem os atos e as escolhas de Orestes, de Electra, de Egisto, da rainha, de Júpiter e fale qual situação que você reescreveria, mudaria, a partir de outras escolhas? Entrelace essas novas situações, os novos caminhos dos personagens, com algum dos conceitos estudados: liberdade, engajamento e responsabilidade.

#### Respostas

Queria que os irmãos se entendessem e se apoiasse, para que Electra não ficasse sendo escrava de Júpiter, e tivesse sua liberdade sendo explosiva e determinada, que seu irmão conseguisse ter a sua vingança cobrada. Virando rei, e fazendo com que a cidade tivesse alegria com que as pessoas saíssem daquele pensamento de celebrar só os mortos, e vivessem sem ser depressivos, colocando músicas, festas, cheios de luz, pra comemorar a vida melhor (Sujeito A).

O crime de assassinato que foi efetuado por Orestes e Electra contra Egisto reforça o termo liberdade, apresentado nos conceitos estudados. O fato de Electra não querer assumir a responsabilidade de suas ações vai contra lidar com as consequências de seu ato. Orestes lembra a ela que, eles decidiram o crime juntos, e juntos teriam que suportar as consequências. Mudar as ações de ódio de Electra para que não houvesse a sede de vingança direcionada a Egisto, traria para ela o senso de ter responsabilidade e arcar com suas ações, e em algum momento ela se veria livre (Sujeito B).

Eu mudaria a postura de Electra essa mudança dela, pois ela sabia que seu ato teria consequências e diria até que ela foi egoísta, pois para tirar sua culpa a joga toda em seu irmão. Ela deixa de ser a Electra cheia de ódio, fervorosa, raivosa e começa a ser outra pessoa, que vai atrás de seu próprio bem estar diria que virou uma versão da sua

---

<sup>74</sup> Nem todos os alunos fizeram essa atividade e, como houve sua devolução, a pesquisadora não aceitou mais a entrega por parte dos demais participantes para que não houvesse uma elaboração eivada pela exposição feita das respostas já debatidas.

mãe. Electra esquece seus motivos a qual ela cometeu o crime sendo que esse assassinato era preciso para a libertação de seu povo. Ela vira as coisas para Orestes esquecendo tudo que ele fez foi por amor, pois nunca teve a intenção de voltar a sua cidade natal e se vingar e pegar de volta seu trono, mas por amor ele fez seu “ato bom” mas Electra tem vergonha de seu ato e acaba aceitando a proposta de Júpiter. Electra esquece de seus objetivos, porque lutou deixando tudo para trás até o amor de seu irmão, que nunca quis lhe fazer mal só proteger à ela. Pois ele não fez por ele pois ele já tinha a liberdade, e ele só queria que ela também tivesse. Que seu povo pudesse recomeçar. Na minha opinião no momento em que ela nega seu crime é como se estivesse negando a si mesma e terminando de matar a Electra que um dia foi (Sujeito C).

Orestes poderia ter se apresentado no início como irmão de Electra, eles poderiam ter optado em criar, planejar um plano para retomar o trono de volta, Orestes não era para ter perdido o brilho de seus olhos. Electra era pra ter seguido o fim da história como ela agia no início, ela devia ter continuado a ser determinada e assumir que ela foi cúmplice e ajudou seu irmão (orestes) a matar Egisto e a rainha, e ela não deveria se deixar levar pelas palavras de Júpiter, pois, no início ela não gostava dele. Obs: Orestes poderia ter ‘salvado’ o povo de outra forma. Electra poderia assumir sua parcela de culpa. Júpiter não deveria querer inocentar Electra (Sujeito D).

Modificar a reação de Electra sobre as suas próprias escolhas, traria de volta a essência que a personagem tinha no início da peça. Reescreveria a cena que o Orestes comete o assassinato da rainha, talvez só modificando a parte em que a rainha morre, a peça já tomaria um rumo diferente. Mas fazendo com que a Electra assumisse a responsabilidade do ocorrido, assim como seu irmão e ficasse satisfeita pelo seu objetivo ser alcançado, a essência dela não se perderia, ela não se renderia as palavras de Júpiter, enfrentaria as consequências, e no final conseguiria finalmente a liberdade que ela tanto ansiava (Sujeito E).

Achei bastante interessante a maneira que Sartre abordou a ideia de nos explicar e mostrar as pessoas a situação que estava acontecendo, principalmente a noite, onde ninguém via nada e não sabia de nada, tentei compreender cada atitude dos personagens. Entendo a revolta de Electra com Júpiter, até porque ele é o rei das moscas; Achei um ato de bravura em relação a Orestes em salvar a irmã e vingar a morte do pai; Ah e seu pai, pobre tolo colocou a vida de sua própria filha em risco só para ganhar uma guerra e depois morrer, é realmente imperdoável, Não lembro exatamente mas acho que Egisto era seu primo, um de seus assassinos, agora para que? Por poder? Uma noiva?, vai entender. Falando em noiva entra a atitude de Clitemnestra Deus me livre ser filha dessa mulher, fez sua filha de escrava e ainda apoiou o assassinato de seu ex marido, por mais que a atitude dele tenha sido péssima a dela também não foi boa (Sujeito F).

O retorno dessa atividade aos alunos se realizou no dia 26.07.22, tendo sido entregue a todos uma cópia das respostas, no entanto, sem a identificação de quem escreveu, com o objetivo de discuti-las, afinal, esta é uma das ações previstas da pesquisa-ação: promover o debate com os participantes da pesquisa no decorrer de suas etapas, fazendo uma devolutiva do trabalho realizado. Esse momento foi positivo, na medida em que se pôde produzir uma exposição para a turma das leituras diversas da peça e o possível entrelaçamento da perspectiva deles com a teoria, partilhado com os demais colegas, incluindo aqueles que anteriormente não

havia expressado a sua compreensão e inquietação diante das discussões provocadas. Mediante as respostas atribuídas pelos discentes, a pesquisadora comenta alguns pontos das reescritas das situações, considerando ter se presentificado a aprendizagem da filosofia sartriana.

A primeira análise compreensiva acerca do material se dá sobre o fato de que estava em aberto fazer alteração na situação de qualquer personagem, sem direcionamentos, mas o que foi percebido predominantemente é que os estudantes se direcionaram a intervir na situação de Electra. Consta em quase todas as reescritas feitas o fato de Electra não ter se responsabilizado diante dos seus atos, ficando em falta não com o seu irmão, como intencionou o sujeito B: “[...] Orestes lembra a ela que, eles decidiram o crime juntos, e juntos teriam que suportar as consequências”, mas devedora consigo mesma, a exemplo do que o Sujeito C afirma: “[...] Na minha opinião no momento em que ela nega seu crime é como se estivesse negando a si mesma e terminando de matar a Electra que um dia foi”. Assim, examinando essa segunda fala, interpretamos que o seu sentido faz correspondência com o pensamento de Sartre, pois o filósofo afirma que o homem “[...] não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida.” (SARTRE, 2010, p. 42). Vinculando esse pensamento a Electra, compreende-se que é acertado quando a discente coloca que a personagem, ao negar as suas ações, resulta por negar a si mesma, já que nos construímos em relação às escolhas que fazemos e negá-las é, por extensão, uma negação de si, da sua construção existencial, do seu projeto de ser livre. Mais que isso, chegamos a aventar que está inscrito na aprendizagem da referida discente, ainda que não tenha sido nomeado, o conceito de má-fé, pois lembramos que para Sartre “[...] o ato primeiro da má-fé é para fugir do que não se pode fugir, fugir do que se é.” (SARTRE, 2015a, p. 118). Logo, identificamos nessa resposta uma elaboração contundente que denuncia esse aspecto de negação da liberdade, sendo isso o que o sujeito participante pretendia mudar: o fato de Electra ter renunciado os seus atos, ter escamoteado a sua liberdade, fugindo, portanto, de si mesma.

Outras pontuações apresentam modificações na situação da mesma personagem, expressamente a fim de que ela alcançasse a liberdade desejada. Em uma reescrita, o sujeito E afirma que na sua versão da peça: “Modificar a reação de Electra sobre as suas próprias escolhas, traria de volta a essência que a personagem tinha no início da peça. [...] fazendo com que a Electra assumisse a responsabilidade do ocorrido, [...] e no final conseguiria finalmente a liberdade que ela tanto ansiava”, ou quando o sujeito B afirma: “[...] Mudar as ações de ódio de Electra para que não houvesse a sede de vingança direcionada a Egisto, traria para ela o

senso de ter responsabilidade e arcar com suas ações, e em algum momento ela se veria livre”. Diante das falas expostas, cabe dizer que não foi interpretada a presença de um tom condenatório em relação a Electra, mas sim que os alunos assinalaram mudar as suas ações e escolhas, porque a própria ideia de liberdade perpassa a responsabilidade, sendo essa uma relação fundamental e intrínseca quando se trata da filosofia sartriana. Falar dessa responsabilidade não assumida em Electra não é falar de um peso não carregado, como uma resignação a ser feita, mas de uma assunção necessária para vivenciar a liberdade, pois como assegura o filósofo, a responsabilidade: “[...] é simples reivindicação lógica das consequências de nossa liberdade.” (SARTRE, 2015a, p. 678). Desse modo, a situação de cobrança (seja das Erínias ou do povo que logo chegaria a porta do templo) que atingiu Electra foi tão somente a realização de uma possibilidade e, sendo algo que está vinculado ao seu ser livre que agiu, decidiu, ela não deveria se valer de desculpas para não assumi-la, pois na medida em que se foge da responsabilidade, ela contradiz-se diante das suas escolhas, aspecto fundante da sua liberdade.

Em todo caso, a imagem da Electra determinada, explosiva, fervorosa, como foi nomeado pelos discentes, notoriamente os marcou. Tal fato é compreensível, pois ela também destoa diante da cidade mortificada, não somente o seu irmão. Foi ela quem primeiro tentou retirar o povo do seu sofrimento, embora no final da peça sucumba a sua própria angústia. Por isso, compreendemos que a escolha em dar uma nova saída a ela toma um sentido de intervenção para salvá-la; tanto para que ela não perdesse os traços marcantes da Electra do início da peça quanto por não haver o reconhecimento de que ela tenha sido efetivamente salva por Júpiter, a exemplo do que consta nas modificações, quando o sujeito A afirma: “Queria que os irmãos se entendessem e se apoiasse, para que Electra não ficasse sendo escrava de Júpiter, e tivesse sua liberdade sendo explosiva e determinada...”, ou quando o sujeito D diz “[...] Electra era para ter seguido o fim da história como ela agia no início, ela devia ter continuado a ser determinada... [...] ela não deveria se deixar levar pelas palavras de Júpiter, pois no início ela não gostava dele”; de modo semelhante, o sujeito E afirmou que na sua reescrita: “[...] ela não se renderia as palavras de Júpiter, enfrentaria as consequências...”.

Desse modo, analisando esses trechos, interpreta-se que não é só a liberdade que se faz presente nessas respostas, mas também, entrelaçado a ela, é possível inferir sobre o engajamento. Assim o dizemos, porque quando os estudantes expressam que a personagem não deveria ter cedido, se rendido ao que ofertou o deus, o que nos remete a uma queixa que desemboca na perda da autenticidade do projeto existencial, afinal, não era parte do projeto de

Electra tornar-se mais uma argiva que teme e faz libações ao deus. Todavia, temendo o caminho que se entrevia a partir do que diziam, as Erínias, ela fez uma decisão de fuga, rechaçando a sua autenticidade e por extensão o seu fazer engajado no mundo. Mais que isso, é possível afirmar que essas falas sobre a decisão de Electra podem se articular e problematizar a ideia sartriana de que no engajamento o homem realiza também um comprometimento com a liberdade do outro. Sobre isso, Sartre afirma que: “Obviamente, a liberdade como definição do homem não depende de outrem, mas desde que existe o engajamento, eu sou obrigado a querer, ao mesmo tempo a minha liberdade, a liberdade do outro.” (SARTRE, 2010, p. 55). Tal ideia significa a compreensão de que o homem é um ser livre que não está na dependência do reconhecimento do seu igual como um atributo a ser dado ou negado. Mas, cabe ao sujeito livre e engajado desejar a partilha desta liberdade a ser efetivada no mundo com o outro. Nesse caso, a referida citação sartriana dá conta de exemplificar a postura da Electra no segundo ato da peça, tendo em vista ela ter tentado despertar o povo da fantasia de que viviam punidos pelos mortos, desejando a liberdade daquele concomitantemente a sua. Todavia, no instante em que ela recai na má-fé, ou seja, quando passa a mentir para si mesma, ela se refugia em desculpas para não assumir não só a sua liberdade, mas também o seu comprometimento consigo e com o povo; como se nada mais pudesse ser feito, ela mesma se condena ao deus, o que se encaixa na afirmativa de Sartre que diz: “[...] a má-fé é, evidentemente, uma mentira, pois dissimula a total liberdade do engajamento.” (2010, p. 54).

Contudo, ao lado de Electra, Orestes também é citado, posto em outras versões, outras saídas, como aponta o sujeito E: “[...] Reescreveria a cena que Orestes comete o assassinato da rainha, talvez só modificando a parte em que a rainha morre, a peça já tomaria um rumo diferente”; ou segundo o sujeito A, que pontuou tornar Orestes “[...] rei, e fazendo com que a cidade tivesse alegria com que as pessoas saíssem daquele pensamento de celebrar só mortos”; assim como o sujeito D que afirma: “[...] Orestes não era para ter perdido o brilho dos seus olhos”. Essa é uma referência relevante, pois demonstra a perda da leveza de Orestes quando se percebe desamparado no mundo, tendo que agir, sem norteios. Sartre o coloca de tal modo em cena para dizer que as situações exigiram dos homens à época e há de exigir em outras tantas que virão à luta, à ação, algo que nos remete à angústia, pois como afirma o filósofo francês: “[...] angústia é reconhecimento de uma possibilidade como minha possibilidade, ou seja, constitui-se quando a consciência se vê cortada de sua essência pelo nada ou separada do futuro por sua própria liberdade”. (SARTRE, 2015a, p. 80). Partindo dessa colocação, o que se pretende dizer é que tanto Orestes ou Electra quanto o sujeito real que transita no mundo se

angustiam diante da urgência de realização de ser, se angustiam quando a sua consciência faz uma apreensão de si mesma como um ser de liberdade, compreendendo que reside tão somente em si a concretização dos seus possíveis. Entretanto, a reescrita da discente e a sua pretendida modificação na situação de Orestes, dizendo que ele não deveria perder a sua leveza, ensejando que “[...] Orestes poderia ter ‘salvado’ o povo de outra forma”, nos convida a uma mudança de perspectiva, suscitando pensar que a liberdade humana não precisa ser compreendida como algo pesado, afinal, ela permite que a realidade humana possa decidir fazer algo de si. O que nos lembra ser essa uma filosofia humanista, exatamente por repousar nas mãos do ser humano a compreensão de que seu ser é forjado tão somente por si mesmo, o que deve ter alguma valia perante a existência, ainda que por vezes esta possa ser solapada pela angústia. Portanto, esses foram os primeiros apontamentos realizados através das reescritas dos discentes, considerando, como dito anteriormente, ter havido uma aprendizagem da filosofia sartriana na medida em que eles conseguiram reelaborarem a situação, propondo as mudanças, articulando-as com os conceitos estudados, por meio de um trabalho minucioso, feito a partir da obra teatral.

Contudo, não poderíamos deixar de apontar e de retificar, em um segundo momento de análise das respostas, que algumas partes das falas foram também evasivas à luz da filosofia estudada, não conseguindo estabelecer uma ligação suficientemente argumentativa com os conceitos escolhidos. Isso é possível exemplificar na fala do sujeito B ao dizer que “[...] o assassinato reforça o termo de liberdade”, sem realizar uma discussão acerca dessa colocação; ou como ocorre na penúltima resposta cuja ideia expõe que Electra teria uma essência passível de ser recuperada, o que foi afirmado pelo grupo de participantes, denominado de discente E, ao pontuar que, caso ela “[...] ficasse satisfeita pelo seu objetivo ser alcançado, a essência dela não se perderia”, dentre outras passagens. Desse modo, também foi feita a discussão desses pontos com a turma.

O primeiro deles versou em dizer aos discentes que a liberdade pensada por Sartre não se pauta ou se traduz em dolo. Como exposto no decorrer de todo o trabalho, não se deve apartar a ação dos personagens do contexto histórico que vivia o filósofo-dramaturgo, de modo que a morte do rei e da rainha carregava consigo um simbolismo de derrubada de poder, dos alemães e do governo francês, resultando na libertação da França na década de 40; conseqüentemente, o ato não representa somente a execução de um crime matricida. Mais ainda, foi imprescindível reafirmar que a liberdade sartriana está pautada na possibilidade de escolha, de forma que não é o assassinato por si que reforça a liberdade, mas a efetivação de uma escolha e com ela a possibilidade de mudança da situação por meio de uma ação. Se nenhum caminho estava pré-

determinado, a escolha feita pelos irmãos poderia ser uma outra e não necessariamente a morte da realeza. Por isso, apesar de Orestes ter assumido essa escolha de aniquilação de outrem, entendemos que não residiria nesse ato o símbolo que representa a liberdade, posto que Orestes se tornou livre por não se resignar ao espírito mortificante da cidade, por não se aprisionar à farsa do rei, bem como por renunciar a investida do deus que lhe dedicava o trono da cidade. Orestes se fez livre por decidir qual seria o seu caminho, por esse conjunto de empreendimentos, mas não tão somente por causa de um crime e que, diga-se de passagem, não passou impune. Ele seguiu o seu caminho, acompanhado pelas consequências de suas ações, exemplificando que a liberdade não é um poder humano isento de responsabilidade.

A segunda retificação necessária se direcionou à compreensão dos discentes, sobre a ideia de essência. A maneira como a ideia foi exposta nos levou à interpretação daquela como algo que o ser humano pode ter, mas também pode perder, sendo o intento da reescrita dos discentes abordar sobre uma recuperação dessa essência. Para ajustar esse entendimento, foi pontuado mais uma vez que a realidade humana está no mundo buscando construir a sua essência, mas esse traço não se consolida antes da sua morte, do cessar dos seus possíveis, não se define permanentemente, em razão da característica da sua construção existencial ser livre e indeterminada. Por isso, de modo sucinto, foi exposto que Electra não perdeu a sua essência, sendo acertado dizer que uma mudança ocorreu à personagem, mas essa se consolidou como resultado das suas próprias decisões, endossando que ser é escolher, de tal modo que Electra passou por uma transformação e não por uma perda constituinte, pois como veicula o filósofo, “[...] a essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade.” (SARTRE, 2015a, p. 68). Desse modo, o que Sartre se propõe a afirmar é que o sentido dessa constituição, do ser humano dizer o que se é, está submetido a se realizar no decorrer da existência, no permanente processo do uso de sua liberdade para delinear o seu modo de ser. Ademais, se a essência do sujeito é forjada pelas deliberações, pelas ações, ainda que Electra modificasse a sua reação fazendo referência à fala dos discentes, diante da situação que vivia, ela não seria a mesma do início da peça, pois ela se transmutou, se reinventou, conseqüentemente, a cada assunção que fez de si e para si até aquele momento final da história.

Em suma, outros pequenos equívocos também ocorreram, quando foi dito, por exemplo, pelo sujeito D: “[...] Júpiter não deveria querer inocentar Electra”, o que não procede, pois o não houve vontade do deus em conceder o perdão, apesar de essa palavra se presentificar no texto. A maneira como a situação se desenvolve aponta que o deus fez uma troca, proteção *versus* arrependimento, que foi um jogo de interesse e não um ato de bondade, de

inocentamento. Por fim, também se fez perceptível que parte da fala do sujeito F se remeteu à versão esquiliana, posto que se fixou em comentar o enredo da peça nessa versão<sup>75</sup>, distanciando-se da atividade pretendida, apesar de ter feito no início de sua resposta um acertado entrelaçamento de como o contexto histórico do filósofo incidiu na construção da peça.

Portanto, com esses apontamentos, finalizou-se a etapa de manejo com o texto teatral, que foi inúmeras vezes repensada, modificada, a fim de realizar não somente um trabalho possível em meio às tantas adaptações neste ano de retorno, depois de dois anos de ensino remoto, mas também um trabalho coerente no seu propósito de convidar os discentes a fazerem um percurso filosófico no qual a aprendizagem da teoria e o filosofar fossem viáveis através da obra teatral-filosófica sartriana.

### **4.3 Coleta de dados**

Nesse tópico é preciso primeiramente apontar o que seja essa etapa de coletar dados dentro do labor de uma pesquisa. Para compreender isso recorreremos ao que afirma Marconi e Lakatos: “A coleta de dados é a etapa da pesquisa em que se inicia a aplicação dos instrumentos elaborados e das técnicas selecionadas, a fim de efetuar a coleta dos dados previstos.” (2017, p. 197). Partindo dessa compreensão, apontamos que foram escolhidos dois instrumentos a serem utilizados: primeiro a observação participante como mencionado no início do capítulo, o que permitiu a pesquisadora estar mergulhada conjuntamente com os discentes em todas as etapas da experiência do aprender filosofia através do teatro, se deparando em lócus com as aprendizagens e mediando as dificuldades durante o processo. Na fase final de encerramento das atividades do LAB.FITE, escolhemos como segundo instrumento, o questionário. O referido questionário foi composto por cinco perguntas abertas, que pudessem dialogar e dar respostas à pergunta-problema desta dissertação, a saber: Como o teatro de situações de Jean-Paul Sartre pode contribuir enquanto um recurso metodológico para um ensino filosófico que fomenta o desejo de filosofar? Tomando-a como ponto norteador, foram delineadas as seguintes perguntas:

---

<sup>75</sup> O sujeito participante em questão se ausentou em alguns encontros de leitura e dramatização da peça, o que pode justificar o fato de não ter obtido clareza na distinção das versões, resultando por comentar mais sobre a versão esquiliana.

Pergunta 1. Como foi a experiência de aprender filosofia através do teatro? O teatro de situações conseguiu adaptar os conceitos de liberdade, engajamento e responsabilidade em Sartre de forma mais clara, facilitando a compreensão e aprendizagem dos conhecimentos filosóficos?

Pergunta 2. Qual cena da peça *As Moscas* ou qual parte do diálogo entre os personagens você pode mencionar que despertou sua curiosidade para o filosofar?

Pergunta 3. Através da discussão e da leitura filosófica da peça *As Moscas*, foi possível você se identificar com os temas, com as situações apresentadas, passando a pensar sobre estas no seu contexto histórico?

Pergunta 4. O que no desenvolvimento dessa pesquisa poderia ter sido feito diferente, o que ajudou e não ajudou você a atingir o objetivo de aceitar o convite ao filosofar?

Pergunta 5. Qual a imagem que você tinha e, a partir de nosso trabalho, você tem sobre a disciplina de Filosofia? Algo mudou?

As questões citadas acima solicitaram a construção de um discurso sobre a experiência do discente diante da pesquisa, e, através dessas, buscando desvelar se houve em algum momento algo da peça teatral sartriana que o fez filosofar; se houve alguma mudança sobre a sua concepção da disciplina Filosofia após a vivência do laboratório filosófico-teatral. A escolha pela aplicação do questionário, ao invés de fazer entrevistas para a coleta de dados, foi definida em razão da praticidade de conseguir realizar essa etapa com os nove discentes em uma só aula, diferentemente das entrevistas, que exigiriam mais tempo para a sua conclusão.

#### **4.4 Método Fenomenológico**

Antes de enveredarmos pelas etapas da análise de dados, a Análise Textual Discursiva -ATD, é pertinente nos determos ainda que brevemente sobre o método fenomenológico por ser este o esteio da referida análise. Desse modo, o primeiro apontamento a se fazer, é que tendo em vista ser essa uma pesquisa qualitativa de cunho fenomenológico, é imprescindível que se elucide que a mesma não visa explicar o fenômeno investigado, o filosofar, mas sim que ela faz a busca da compreensão dessa manifestação em sala de aula, a partir da fala dos discentes.

De modo basilar, apontamos a fenomenologia como sendo um método de investigação filosófica voltada aos fenômenos, que teve Edmund Husserl (1859-1938) como seu precursor. Indo à fonte de sua definição: “Fenomenologia – designa uma ciência, uma conexão de disciplinas científicas; mas ao mesmo tempo um método e uma atitude intelectual: a atitude intelectual especificamente filosófica, o método especificamente filosófico.” (HUSSERL,

1973, p. 46). Por isso, como bem aponta seu criador, é válido compreender a fenomenologia como ciência e como método de questionamento do conhecimento, ambos de natureza filosófica, posto que seu modo de estruturação é de um pensar radical que se afasta das ciências anteriores, como o positivismo, e do olhar natural sobre as experiências do sujeito no mundo.

Para melhor compreender o que seria fenômeno como o objeto de investigação, cabe explicitar que a palavra grega *phainomenon* se traduz por aquilo que se manifesta, aquilo que se mostra. Dessa forma, apontar que o referido método tem como objeto de investigação os fenômenos resulta dizer que ele se volta para aquilo que se manifesta à consciência e que será interpretado intencionalmente, pois, como menciona Cerbone (2014), esta é uma marca do mental. Sendo assim, a fenomenologia busca, por meio da intencionalidade, a compreensão do fenômeno quando voltado a alguma experiência.

O método fenomenológico é composto por três momentos: *epoché*, redução e compreensão fenomenológica, sendo eles praticados durante a vivência da pesquisa e mais especificamente na etapa de análise de dados. A primeira etapa, intitulada de *epoché* trata-se do movimento de colocar o fenômeno em suspensão; nele, a pesquisadora procurou se abster de pré-concepções, abrindo-se às possibilidades de percepções diante do que se investigava. A vivência dessa etapa exigiu que a pesquisadora não buscasse definir previamente o que estava expresso na fala dos participantes da pesquisa, ou dizendo de outro modo, exigiu que ela deixasse o fenômeno se mostrar mediante o exercício de voltar ao discurso (as respostas dadas nos questionários), estabelecendo uma relação sem pressupostos. Como aponta Bicudo, essa é uma experiência fundante do método fenomenológico e que se assenta em um rigor: “[...] É o livrar-se de pré-conceitos, ou seja, de conceitos prévios que estabeleçam o que é para ser visto.” (1994, p. 19). Cabe lembrar que nesse referido método, o fenômeno é percebido e interpretado pela consciência, que se dirige atentamente a ele. Por isso, há sempre um posicionamento que parte da pesquisadora, mas que não visa desvirtuar o sentido que emerge da fala do participante, esse é um trabalho intenso de análise entre o dito, o percebido e o revelado.

A segunda etapa, a redução, trata-se da descrição daquilo que se revela, mas também de uma eliminação dos aspectos superficiais, visando a encontrar o que seria essencial ao fenômeno, algo que foi intensamente vivido nas duas primeiras etapas da ATD. Por essencial se entenda aquilo que é característico do fenômeno, que é capturado a partir de uma atribuição de sentido, pois, segundo Ales Bello: “[...] Nós intuímos o sentido das coisas, e para tratar desse tema, usamos a palavra, de origem latina, essência, portanto captamos a essência pelo sentido.”

(BELLO, 2006, p. 22). Desse modo, reforçamos o que já havia sido dito no início do tópico, ao demonstrar que esse método não intenta realizar uma explicação daquilo que investiga, mas busca uma compreensão do fenômeno, que é múltiplo porque se realiza através dos discentes, mas é também singular, posto que cada um teceu ao seu modo, o movimento do pensar. Essa compreensão representa a terceira etapa do método fenomenológico. É evidente que embora se pontue a busca de uma compreensão, nem todas as coisas são compreendidas facilmente, tendo sido exigido da pesquisadora um constante mergulho naquilo que se evidenciou ser essencial ao fenômeno, a fim de desvelá-lo continuamente. Essa é uma etapa também hermenêutica, já que é pela via da interpretação e da linguagem que se faz possível comunicar o sentido manifesto e alcançado, momento esse que foi posto em prática na terceira etapa da análise, logo mais a ser devidamente explicitada.

Por fim, aponta-se que o desafio constante de nos guiar por esse método, incidiu no posicionamento como intérprete do discurso dos discentes, sem saber o que poderia surgir, por percorrer um caminho talhado nas incertezas, haja vista que, como pontua Moraes e Galiazzi: “[...] a fenomenologia não tem certeza do seu ponto de chegada, não por ignorância ou falta de perspectiva, mas por ser uma de suas características mais importantes seu inevitável inacabamento.” (2016, p. 32). Por isso, é pertinente evidenciar que a compreensão obtida do filosofar, como fenômeno investigado, se constitui como uma interpretação subjetiva da pesquisadora, mas nunca definitiva, podendo, mediante o movimento de se voltar ao material utilizado, construir outras tantas compreensões diante do mesmo fenômeno, sempre que analisado.

#### **4.5 As etapas da Análise Textual Discursiva – ATD**

Quanto à análise de dados, a presente pesquisa se define como sendo de cunho qualitativo e de abordagem fenomenológica, tendo como método de análise escolhido, para guiar essa última etapa, a Análise Textual Discursiva-ATD. A escolha por esse método se justifica por não pretendermos simplesmente realizar uma constatação do que foi apreendido pelos discentes, isto é, analisar se a prática-propositiva teve êxito ou não no seu intento de suscitar nos discentes o desejo de filosofar, tampouco de deter-se em explicar o fenômeno no decorrer das etapas da pesquisa. A escolha da ATD ocorreu, pois ela contribui à pesquisa no sentido de buscar a compreensão e a interpretação do que se revelou do fenômeno investigado,

quando situado na fala do participante, e, a partir dos textos, de construir uma nova teorização desse pretensão filosofar que emerge no seio da sala de aula do ensino médio. Segundo Moraes e Galiazzi:

[...] a Análise Textual discursiva é um mergulho em processos discursivos, visando a atingir compreensões reconstruídas dos discursos, conduzindo a uma comunicação do apreendido e desta forma assumindo-se o pesquisador como sujeito histórico, capaz de participar na interpretação e na constituição de novos discursos. (2016, p. 133-134).

É pertinente enfatizar que a ATD, por ter um cunho fenomenológico, principia um método desprendido de respostas pré-concebidas, ou seja, a pesquisadora se coloca, diante de sua investigação, aberta aos sentidos atribuídos pelos participantes em seu discurso, para a partir disso tecer as compreensões do fenômeno. Por essa razão, evidentemente, apesar de nomear e demarcar qual é o fenômeno investigado, não se está objetivando a sua efetividade em aparecer no processo, cabendo à pesquisadora debruçar-se sobre o material colhido para saber se houve ou não a elaboração do filosofar por parte dos discentes.

Como mencionado anteriormente, a coleta de dados foi realizada via questionário e as respostas dos discentes compuseram o que se intitula de *corpus* textual a ser analisado. Estes textos: “[...] são vistos como produções que expressam discursos sobre diferentes fenômenos e que podem ser lidos, descritos e interpretados, correspondendo a uma multiplicidade de sentidos possíveis.” (MORAES; GALIAZZI, 2016, p. 38). Diante disso, o *corpus* não é apenas o material textual no qual a pesquisadora se debruçou para buscar as compreensões do fenômeno acerca do filosofar, mas como conceitua o criador da ATD, ele “[...] representa uma multiplicidade de vozes se manifestando nos discursos investigados.” (MORAES; GALIAZZI 2016, p. 135). Desse modo, o movimento de colocar-se diante desse *corpus* para realizar as leituras investigativas em busca dos sentidos impregnados nas falas examinadas se estabeleceu por duas vias: elaborando pontes de reflexão diante dos sentidos compreendidos nas falas, como também simplesmente acolhendo o que estava sendo reverberado a partir de um movimento de escuta daquilo que ecoou desses discursos. Isso porque alguns sentidos são mais explícitos, estando claramente dispostos nas falas, outros são latentes, tendo que passar por uma efetiva interpretação, por meio da gradual descamação que se faz dos textos, compreendendo que há nesse movimento duas cabeças que conversam entre si.

Ainda sobre a produção dos questionários, é relevante apontar que ele resultou em um material de quarenta e cinco textos, mediante as cinco questões respondidas pelos nove alunos,

mas não é todo ele que constitui o *corpus* que passou a ser analisado. Em cada resposta, foi delimitada a parte do material a ser trabalhado, sendo escolhidas aquelas que contribuíram para a investigação, retirando as repetições, as partes incompletas dos discursos ou as que se distanciavam do que foi proposto a ser pensado. Com o *corpus* delimitado, passou-se para a primeira etapa da referida análise, que se chama unitarização.

A unitarização se constitui como a desmontagem dos textos, separando-os em unidades de análise ou de significados, que são compostos pelas reescritas feitas pela pesquisadora das falas dos próprios discentes:

A fragmentação dos textos é caracterizada por uma ou mais leituras, identificando-se e codificando-se cada fragmento destacado, resultando daí as unidades de análise. Cada unidade constitui um elemento de significado pertinente ao fenômeno em análise, entretanto, como na fragmentação sempre se tende a descontextualizar as ideias, é importante reescrever as unidades de modo que expressem com clareza os sentidos construídos a partir do contexto de sua produção. (MORAES; GALIAZZI, 2016, p. 41-42).

Com essa desconstrução, a pesquisadora necessitou fazer um mergulho nos discursos dos participantes, desarticulando a estrutura do texto que tinha em mãos, passando a codificar os documentos, sinalizando os sujeitos com o código discente a,b,c,d,e,f,g,h,i, com as perguntas analisadas como P 1,2,3,4,5; nas unidades de análise, foi atribuído um título para cada uma, com o intuito de demarcar a ideia central que norteava a unidade antecedente.

Tabela 1 - Referente à estruturação da tabela na unitarização

Códigos de identificação	Unidades de significados	Título
P1\ Discente C	A discente afirma que a experiência do laboratório foi divertida, conseguindo aprender e refletir de maneira leve. Ela ainda ressalta que a participação da turma contribuiu para a experiência ter sido marcante, no fim, afirmando ter se aventurado no pensar da filosofia proposta.	Leveza e aventuras com a filosofia sartriana

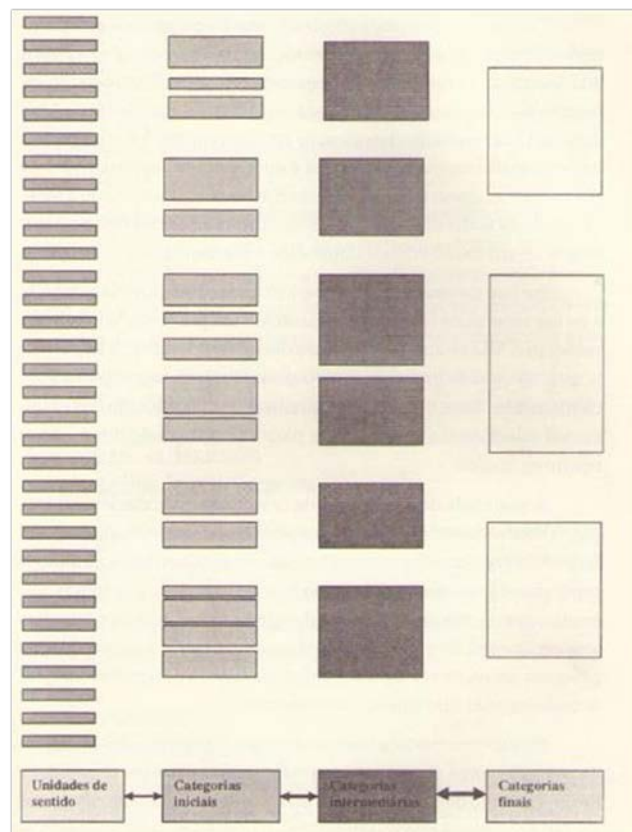
Fonte da autora

No decorrer da própria desmontagem dos textos e, respectivamente, na constituição das unidades de significado, se presentifica o processo de interpretação, tendo em vista que a pesquisadora teve, desde o início, que se posicionar intencionalmente ao decidir qual parte do discurso seria relevante para se efetuar a investigação. Tal questão é pontuada para dizer que não existe leitura que possa ser neutra ou descolada daquilo que se pretende analisar. Por isso,

há necessidade de estabelecer uma relação profunda com o *corpus*, em busca das informações significativas, que são assim compreendidas em razão do seu potencial de contribuir para a investigação acerca do fenômeno, neste caso, o filosofar.

O segundo momento da análise diz respeito à categorização das unidades. Uma categoria surge a partir da compreensão que a pesquisadora elabora diante das unidades, que se unem, se aglomeram em razão daquilo que é semelhante nas falas dos participantes da pesquisa. Como afirma o autor: “A categorização é um processo de comparação constante entre as unidades definidas no momento inicial da análise, levando a agrupamentos de elementos semelhantes. Conjuntos de elementos de significação próximos constituem as categorias.” (MORAES; GALIAZZI, 2016, p. 44).

Figura 1 – Processo de categorização



Fonte: MORAES ; GALIAZZI, 2016, p. 141.

Como evidenciado pela figura acima, as unidades de significado, ou de sentido vão se afunilando desde o trabalho de organização, interpretação e compreensão do seu conteúdo, passando a compor as categorias iniciais, sequencialmente, as intermediárias até se atingir as categorias finais. Nesta pesquisa, as categorias da ATD foram produzidas por intermédio do

método intuitivo; partindo dele, elas são construídas após o exame do *corpus*, atingindo as categorias denominadas de emergentes. Esse método parte dos aspectos particulares em direção ao geral, tomando em cada discurso algo que seja essencial para construir o sentido do fenômeno de modo mais amplo. Apesar de se encaminhar para o aspecto mais amplo do fenômeno, a categorização não deve ser confundida com um movimento reducionista diante das partes do texto, nem com a invalidação das particularidades, das singularidades, presente nas falas dos sujeitos; pelo contrário, essa é uma etapa de trabalho rigoroso, tendo em vista que a construção dessa síntese precisa estabelecer relação das partes com o todo, valorizando as perspectivas que se fizeram apontadas nas falas dos participantes da pesquisa.

Categorizar, além de ser um movimento de ordenação e síntese, é também um movimento de teorizar sobre aquilo que se investiga. Dito de outro modo, as categorias são argumentos do pesquisador diante das compreensões do fenômeno pesquisado. O tipo de categorias que surgiram dessa análise é denominado de emergentes, ou seja, não possuem referência pronta nos textos analisados; é algo que tem o seu sentido construído paulatinamente e esse movimento se dá abertamente porque, ao se ter uma atitude fenomenológica, a postura da pesquisadora é “[...] deixar que os fenômenos se manifestem, sem impor-lhes direcionamentos.” (MORAES; GALIAZZI, 2016, p. 50). Apenas depois de percebidas as suas manifestações e de revelado em parte o seu sentido, a pesquisadora passa a fazer a sua argumentação via a criação das categorias que, diferentemente das categorias a priori, são definidas como caixas nas quais se escolhe previamente aquilo que surge nos textos, articulando com alguma teoria de modo antecedente e ficando apenas para organizar as categorias de acordo com a teoria.

No caso das categorias emergentes, não há dados a serem organizados previamente, logo, nos voltamos ao *corpus* do texto sem compreensões dadas:

Categorias constituem conceitos abrangentes que possibilitam compreender os fenômenos que precisam ser construídos pelo pesquisador. [...] As categorias não são dadas, mas requerem um esforço construtivo intenso e rigoroso de parte do pesquisador até sua explicitação clara e convincente.” (MORAES; GALIAZZI, 2016, p. 50).

Por causa disso, é mediante um trabalho imersivo de leitura e interpretação daquilo que está expressado na fala dos discentes que a pesquisadora fez seu trabalho de ir tecendo as categorias. Esse trabalho hermenêutico rendeu inúmeras páginas que não constam no corpo da dissertação, mas serão expostos quadros-sínteses das análises realizadas sobre as cinco

perguntas, possibilitando ao leitor(a) verificar como foram constituídas as categorias iniciais até as categorias finais. É possível notar, ao realizar uma comparação entre as tabelas, que nem todas possuem categorias inicial, intermediária e final. É o que ocorre nas perguntas quatro e cinco, nas quais a pesquisadora estabeleceu que não havia necessidade do desenvolvimento das categorias intermediárias, diferentemente das demais perguntas, em que se fez um desdobramento em outras categorias até a sua aglutinação final.

Tabela 2 - Referente à síntese das categorias construídas na pergunta 1.

Códigos	Categorias Inicial	Categorias Intermediárias	Categoria Final
P.1\D.A; P1\D.B;	As dificuldades de compreensão da linguagem da peça.	A mediação da professora diante da experiência interdisciplinar.	O aprender filosofia através do jogo cênico do teatro de situações.
P1\D.B; P1\D.C; P1\D.I; P1.D.G P1\D.H; P1\D.I	Aprender filosofia como uma experiência divertida e interessante.	A aprendizagem filosófica sobre a liberdade e a responsabilidade através dos personagens da peça.	
P1\D.C; P1\D.D; P1\D.E; P1\D.G	O teatro como recurso para a reflexão.		
P1\D.F; P1\D.G; D.H D.I	O teatro como facilitador do pensamento filosófico.		

Fonte da autora

Tabela 3 - Referente à síntese das categorias construídas na pergunta 2.

Códigos	Categorias Inicial	Categorias Intermediárias	Categoria Final
P2\D.A	A liberdade de Orestes o revela como diferente das outras pessoas.	A liberdade como possibilitadora da singularidade humana.	A liberdade como trampolim para o filosofar.
P2\D.E	A mensagem da autonomia do sujeito através da liberdade.		
P2\D.C	A liberdade de Orestes enquanto reflexão endereçada à própria discente.	A reverberação da liberdade enquanto uma reflexão filosófica.	
P2\D.D	Cada sujeito é responsável por se fazer livre e por suas ações.	O momento da escolha como consolidação do caminho existencial.	
P2\D.G; P2\D.H	O homem como construtor do seu próprio caminho.		
P2\D.F; P2\D.B	A curiosidade atravessada pela mortificação.		
P2\D.I	Nada despertou o interesse pelo filosofar.		A faísca que não acendeu.

Fonte da autora

Tabela 4 - Referente a síntese das categorias construídas na pergunta 3.

Códigos	Categorias Inicial	Categorias Intermediárias	Categoria Final
P3\D.A	Pensar sobre o peso de uma ação de vingança.	Nossos atos são gestos que não se desfazem.	Na cena da vida, o ato principal é o momento da escolha.
P3\D.F	Permitir-se viver, através das escolhas.	A consciência de um fazer responsável: sobre o agir e quem pretender ser.	
P3\D.G	Somos definidos pelas nossas escolhas.		
P3\D.D	A responsabilidade mediante as escolhas e ações.		
P3\D.H	Fazer nossas próprias escolhas.	Escolha e liberdade andam juntas.	
P3\D.C	A identificação com Electra.	A coragem de fazer-se, que se perdeu.	
P3\D.E	A compreensão da peça como crítica social.		
P3\D.B; P3\D.I	Não houve identificação.	A não escolha, ou também uma escolha.	

Fonte da autora

Tabela 5 - Referente à síntese das categorias construídas na pergunta 4.

Códigos	Categorias Inicial	Categorias Final
P4\D.A ; P4\D.F	A história e os temas da peça foram atrativos para aceitar o convite ao filosofar.	Acertos e intervenções práticas para a melhoria do laboratório filosófico-teatral.
P4\D.B	Adaptar o texto para uma linguagem moderna.	
P4\D.C	A curiosidade como passaporte para a experiência.	
P4\D.D	Trabalhar a atuação para facilitar a interpretação.	
P4\D.E	O pensar conjunto entre professora e alunos.	
P4\D.G	O tempo que foi curto.	
P4\D.H	Criar a própria sala de laboratório teatral.	

Fonte da autora

Tabela 6 - Referente à síntese das categorias construídas na pergunta 5.

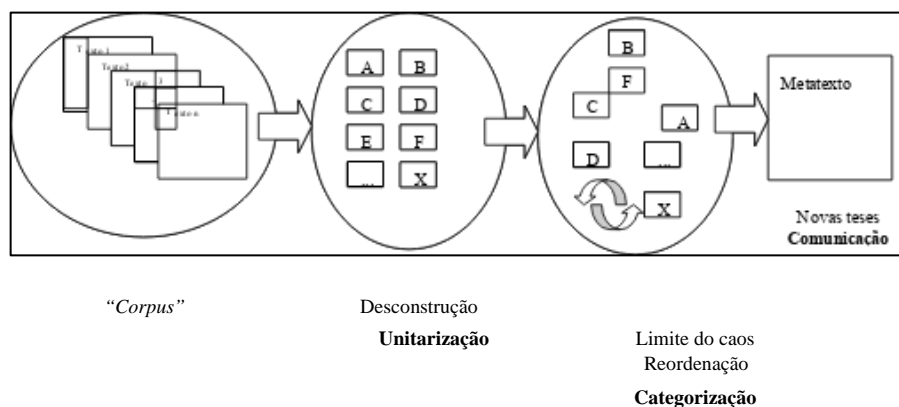
Códigos	Categorias Inicial	Categoria Final
P5\D.A	O trabalho de pensar sobre a vida.	A resignificação da Filosofia para os discentes.
P5\D.B	A peça como desvelamento da filosofia.	
P5\D.C	A Filosofia não é dogmática, está entre as concordâncias e discordâncias.	
P5\D.D	A Filosofia não é desinteressante, ela se utiliza métodos diversos de aprender.	
P5\D.E	A Filosofia além do “eu acho”.	
P5\D.F	Desmistificando a complexidade inalcançável da filosofia.	
P5\D.G	Uma Filosofia que se espraia.	
P5\D.H	Sartre como mediador da Filosofia na escola.	

Fonte da autora

Realizada toda a análise que fez surgir as categorias, nos encaminhamos para o terceiro passo da Análise Textual Discursiva, a elaboração do metatexto. Esse passo visa, através de uma produção textual, à captação e à elaboração de um novo sentido emergente daquilo que se

investiga. Como define Moraes e Galiazzi: “[...] Os metatextos são constituídos de descrição e interpretação, representando o conjunto, um modo de teorização sobre os fenômenos investigados.” (MORAES; GALIAZZI, 2016, p. 53-54). Assim sendo, esse é o momento de relacionar as categorias criadas, tomando como recurso a descrição, ao *corpus*, pois “[...] Uma descrição densa, recheada de citações dos textos analisados, sempre selecionadas com critério e perspicácia, é capaz de dar aos leitores uma imagem fiel dos fenômenos que descreve.” (MORAES; GALIAZZI, 2016, p. 57). Tendo a descrição dado a sua contribuição para validar as colocações acerca do sentido daquilo que se delineou dos discursos produzidos pelos participantes, a interpretação por sua vez serve para aprofundar as compreensões, afastando-se das simples exemplificações, indo em busca da construção de um novo sentido emergente. Essa captação do novo emergente ocorre quando: “a intensa impregnação nos materiais da análise desenvolvida pelos dois estágios anteriores possibilita a emergência de uma compreensão renovada do todo.” (MORAES; GALIAZZI, 2016, p. 34). Sendo assim, este nada mais é do que uma nova compreensão a ser comunicada, exatamente porque no metatexto não se trata de realizar apenas uma repetição e aglutinação das categorias anteriores, mas se implica nele um movimento de comunicação de sentidos e reconstrução.

Figura 2 – Demonstrativo de todas as etapas da ATD



(TORRES *et al.*, 2008, p. 4)

Portanto, como foi exemplificado na figura acima, o metatexto se constitui como um veículo de comunicação das novas teses, revelando-se como um trabalho desafiador, visto que a pesquisadora deve assumir a posição de autora, contribuindo de modo autêntico sobre o conhecimento adquirido a partir da análise. A seguir, passaremos a nos deter ao metatexto.

## **5. A MÁSCARA DA FILOSOFIA NO TEATRO: descobertas e reinvenções**

Como anteriormente pontuado, o metatexto é um trabalho de análise constituído pelas categorias finais, tendo elas resultado em seis, a partir da análise das cinco perguntas do questionário. Faremos, assim, um percurso por essas categorias, tomando como fio de conexão a compreensão dos discentes sobre a vivência do LAB.FITE e os sentidos atribuídos sobre o que os fizeram suscitar o filosofar. As categorias finais são:

1. O aprender filosofia através do jogo cênico do teatro de situações
2. A liberdade como trampolim para o filosofar
3. O momento da escolha como ato principal na vida
4. A faísca que não acendeu
5. Acertos e intervenções práticas para a melhoria do laboratório filosófico-teatral
6. A resignificação da Filosofia

### **5.1 O aprender filosofia através do jogo cênico do teatro de situações**

A primeira categoria final se constituiu como uma confirmação da aposta central desta dissertação que diz respeito à utilização do teatro como o mediador, o instrumento que promoveria a aproximação dos discentes com a Filosofia. Quem assegura essa afirmação não é o desejo pujante da pesquisadora de alcançar a transformação ansiada na sua investigação sobre a sua prática docente, já que tal confirmação tem a sua tessitura expressada nas falas dos participantes da pesquisa, que revelaram como sendo profícua a experiência dessa relação interdisciplinar: filosofia e teatro. Diretamente questionados a falarem da sua vivência de aprender filosofia através do teatro, os estudantes elegeram significantes que retiraram o ensino de Filosofia do lugar de apatia, como corrobora a fala da discente B ao dizer que a experiência da metodologia de ensino foi interessante: “A experiência de aprender filosofia através do teatro foi muito interessante! Estar na sala de aula interagindo com os colegas e com a professora e ao mesmo tempo aprendendo coisas novas e obtendo conhecimentos na filosofia, foi muito legal.”<sup>76</sup> (p.1); como também divertida e reflexiva, segundo a discente C: “No geral foi uma experiência divertida, não era cansativo como as aulas costumam ser, aprendemos e refletimos de uma maneira leve. [...] No final aprendi e consegui me aventurar no pensar da filosofia sartriana.” (p. 2).

---

<sup>76</sup> Essa referência de paginação é retirada do arquivo de transcrição e análise das falas dos sujeitos.

Pelas colocações de cada discente, o que se percebeu é que o caminho indireto pelo qual os personagens da peça se tornaram um recurso para problematizar os temas filosóficos, ao invés de estudar uma obra teórica isolada, abriu espaço para o ensino de Filosofia tornar-se desejável, pois foi feito, assim, um convite ao pensar pela via da dramatização. Em outras palavras, foi o jogo promovido pelo teatro de situações que possibilitou a aprendizagem da Filosofia, o qual foi praticado por Sartre e tem como regra básica trabalhar a situação cênica a fim de que essa possa atravessar, impressionar o espectador, para dizer-lhe sobre a existência humana. Contudo, na interpretação da pesquisadora, é cabível que ele também possa ser compreendido como sendo um jogo de espelhos.

Pensemos no espelho, porque este tem como acontecimento próprio a revelação de algo, sempre quando posto a sua frente e, desse mesmo modo, pôde ocorrer aos espectadores, nesse caso, aos alunos leitores\debatedores, ao se depararem com aquilo que se mostrava a sua frente, por meio dos atos realizados pelos personagens. A fórmula desse jogo no campo teatral pode ser versada como sendo: ver a si mesmo, estando fora de si. Esse é um ponto fundamental nessa arte como um todo, pois a raiz da palavra grega *theatron* significa: lugar de onde se vê. Ultrapassando uma compreensão que possa se referir ao espaço físico, inferimos sobre esse outro sentido no qual aquilo que o espectador vê não é apenas a cena, as posturas dos personagens, os seus desfechos, mas, consegue se enxergar a partir dessas existências imaginárias distanciadas e aprender algo de si com elas. A aludida compreensão se ampara no próprio entendimento de Sartre, que diz: “[...] Au théâtre, nous restons dehors et le héros se perd devant nous. Mais l’effet sur nous et sur les sentiments n’est que plus considérable puisque, en même temps, ce héros c’est nous-même en dehors de nous.”<sup>77</sup> (1992, p. 97). Nessa passagem, Sartre se ocupava em falar sobre as diferenças entre o cinema e o teatro, debate já realizado no capítulo dois, mas que retomamos para corroborar a ideia do espelho, pois no teatro o espectador não se confunde, não se mescla ao personagem, ele sabe que aquele é um outro, mas que por uma distância chamada de contraditória, exatamente por ter a sua frente um sujeito imaginário que debate questões que permeiam a existência humana, é que o espectador se faz capturado pela possibilidade de enxergar a si mesmo. Isto é, o personagem acaba por agir como um espelho que convoca aquele a dizer o que se vê em razão do tema levado aos palcos, em

---

77 No teatro, ficamos no exterior e o herói perde-se à nossa frente. Mas o efeito sobre nós e sobre os sentimentos é tanto mais considerável porque, ao mesmo tempo, este herói somos nós próprios fora de nós. (Tradução da autora).

razão da situação emergida e da reflexão feita, do sentir que eclode no espectador à compreensão de que aquele fora de si também é ele, porque se faz representado.

Por essas razões, esse efeito do teatro de fazer com que o ser humano possa se contemplar fora de si se presentificou e demonstrou ter sido fundamental na vivência da pesquisa, pois o que colhemos dos discentes é que o teatro sartriano possibilitou a eles uma reflexão voltada a si mesmos, atingindo, portanto, esse movimento em que aquilo que se demonstra na peça pode ter de algum modo espelhado um sentido, fustigado um pensar pertinente ao discente. Foi o que revelou o discente D ao dizer que: “A filosofia através do teatro me mostrou como construir minhas próprias reflexões a partir das experiências da obra.” (p. 3); no mesmo ensejo, exemplifica-se a fala da discente E: “[...] fiquei feliz por poder interpretar Electra, que é uma das personagens importantes da peça. Sim, a peça além de representar uma situação que aconteceu, nos faz pensar sobre os atos dos personagens e sobre responsabilidade.” (p. 3). Essa possibilidade de reflexão também se espalhou e se fez presente com outros participantes, como expresso pela discente F ao dizer que seu aprendizado filosófico se amparou na peça: “Aprendi muitos conceitos com essa peça, principalmente a liberdade e responsabilidade.” (p. 3-4), conseguindo elaborar o filosofar, pontuando de modo singular e assertivo a sua compreensão dos conceitos: “[...] somos nós que encontramos nossa essência, nos conhecendo, se libertando e fazendo o que desejamos, mas sabendo que nossas escolhas, vai ter uma responsabilidade, sendo boa ou ruim.” (p. 3-4). O mesmo sentido é o que se mostra na fala da discente G, quando afirma que a experiência filosófico-teatral possibilitou a ela pensar sobre liberdade, alargando os assuntos a serem interpostos à reflexão:

A experiência foi ótima, porque juntou duas coisas maravilhosas e tornou o entendimento mais fácil. [...] ajudou muito na questão de o que a liberdade me fez até pensar será mesmo que somos livres? Sobre que cada ato nosso tem uma consequência. O teatro junto com a filosofia abriu muito a minha mente em vários assuntos. (DISCENTE G, p. 4).

Assim, através desses discursos, fez-se possível consolidar a compreensão de que o teatro ocupou a posição de facilitador do conhecimento filosófico, uma vez que ele ofertou, pela via da transmutação, ao discente a experiência de se deter às vidas e decisões alheias, pelo movimento de assisti-las e interpretá-las, um despertar reflexivo que pôde voltar-se para si mesmo.

## 5.2 A liberdade como trampolim para o filosofar

Cabe dizer que, se o teatro concretizou a possibilidade de tornar o ensino de Filosofia interessante, foram os temas filosóficos sartrianos que se fizeram os conteúdos do filosofar para os estudantes, tanto que a segunda categoria final se consolidou como sendo: a liberdade como trampolim para o filosofar. Definida como emergente, essa segunda categoria foi tomando forma a partir da interpretação realizada pela pesquisadora diante do que ela colheu das elaborações dos discentes, nas quais o tema da liberdade se presentificou em seis das nove respostas, evidenciando que ela foi capaz de inscrever-se na curiosidade daqueles. Por tal razão, a metáfora pretende anunciar como a liberdade, enquanto assunto inquietante aos participantes da pesquisa, se fez um impulso para que eles colocassem em movimento um pensar que possibilitasse novas compreensões sobre a invenção de si enquanto sujeito no mundo.

Versada em múltiplas facetas, a liberdade ganhou de cada participante uma expressão singular para dizer como ela se fez significativa, por isso, perceber o que se desvelava das respostas dadas pelos discentes era se deparar também com aspectos das suas subjetividades, pois o modo como falaram daquela não se tratava apenas de definições prévias do pensamento sartriano, mas de um diálogo estabelecido daquela consigo. Assim, nas elaborações feitas, a liberdade conversa com a singularidade humana e, por extensão, com a autonomia; a liberdade ganha um sentido de reverberação de um conhecimento de si mesmo; a liberdade é compreendida como um caminho existencial.

O grande interlocutor dessa multiplicidade de diálogos abertos acerca da liberdade humana foi Orestes, que pôde vivificar a concepção sartriana de que “Le théâtre est donc une présentation de l’homme aux hommes à travers des actions imaginaires.”<sup>78</sup> (1992, p. 96). Quem foi Orestes, ou quem ele se tornou, as suas escolhas, teve potencial suficiente para tocar o discente, alcançar a sua curiosidade, levando-o à abertura das interrogações. Para elucidar melhor o que dizemos, mencionamos, primeiramente, a resposta do discente A, que disse: “Me despertou curiosidade a fala de Orestes respondendo a Júpiter, ‘Eu sou minha liberdade! Assim que me criaste, eu deixei de te pertencer’... Ele não é como as outras pessoas da história.” (p. 7). Atentando-se à colocação feita, foi interpretado que o discente elaborou um diálogo da liberdade com o diferente, ainda que esse adjetivo não esteja nomeado na fala, podendo ser deduzido quando ele diz que Orestes não é como as outras pessoas da história. É interessante

---

78 “O teatro é portanto uma apresentação do homem ao homem através de ações imaginárias.” (Tradução da autora).

notar que esse diferente tem uma conotação que não representa aquela estigmatizada, que se remete aos não aceitos, aos que não se encaixam em padrões, mas a forma como ele menciona a passagem e constrói um dizer sobre ela serviu para contar de um sujeito que é liberto. Por isso, compreendemos que a coragem de ser diferente de Orestes foi notada pelo discente e, partindo disso, ela toca nesse viés da singularidade humana, apontando que o sujeito em meio a sua construção existencial fará uma eleição muito particular de si mesmo e que o diferirá de todos os demais.

Entrelaçado à singularidade está o entendimento da autonomia como sendo outro contorno dado à liberdade, mas, desta vez, presente na fala da discente E que afirmou: “No terceiro ato, Orestes diz ‘não sou senhor, nem escravo. Eu sou a minha liberdade’... ao dizer isso, passa a imagem de que o ser humano é livre para escolher, ter sua própria crença ou não, além de ter responsabilidade por seus próprios atos.” (p. 6-7). Nesse caso, a liberdade se fez significativa a partir de um entendimento elementar: se constitui como sendo a possibilidade de cada um poder fazer as suas próprias escolhas, posto que existencialmente nada está dado, mas, sim, por fazer-se. Por essa razão, o discurso da discente nos remete a um objetivo exposto no terceiro capítulo, que apontava como contribuição do estudo desse conceito ofertar aos participantes da pesquisa a compreensão de que a sua constituição enquanto ser no mundo está vinculada a si mesmo. Essa interpretação diante da afirmação da discente se fez respaldada na leitura sartriana de Moreira ao dizer: “[...] A liberdade seria autonomia de escolha e a autonomia seria uma das escolhas do ser humano enquanto sujeito absolutamente livre.” (MOREIRA, 2019, p. 24). Diante do exposto, sendo a autonomia um modo de escolha do homem dentre tantas outras, a exemplo da má-fé – que é a escolha do autoengano de não ter de escolher -, pensamos o quão relevante foi o fato de a discente destacar essa compreensão cujo sujeito se realiza na medida em que escolhe e que, vinculado ao ato da escolha, está a assunção da vivência do seu projeto existencial. Esses são sentidos que valoram a filosofia estudada em sala de aula, pois ela incide diretamente na existência do estudante, que ao falar de Orestes estende a compreensão apreendida a sua atuação autônoma no mundo. Outro salto possibilitado pelo trampolim da liberdade adquiriu um aspecto imersivo, quando nos referimos à discente C, ao relatar que pôs a liberdade em diálogo consigo mesma. Em seu discurso ela afirma: “O ‘eu sou minha liberdade’ me fez refletir o que era realmente a liberdade que o Orestes falava, ou talvez o que era liberdade para mim.” (p. 9). A fala da discente nos remonta ao que foi afirmado no início do metatexto: que os personagens mediaram os temas filosóficos em sala de aula, estando evidenciado que as inquietações deste personagem em questão ecoaram para a

leitora\espectadora. No entanto, temos apenas a indicação de uma reflexão, tendo em vista que a discente não deu continuidade sobre as respostas que por ventura surgiram das suas buscas, de modo que não há um conteúdo sobre o qual possamos inferir. Contudo, é válido deter-se nesse atravessamento do personagem à discente e falar sobre o próprio movimento do pensar, que nesse caso se configurou como uma reflexão filosófica, posto que a discente instaurou uma busca que partia da pergunta: o que é? como uma interrogação voltada a si mesma, ao dizer que refletiu sobre “[...] o que era a liberdade para mim.” (p. 9). Esse é um aspecto fundamental da filosofia, ousar sustentar um pensar que se abre ou se transforma em interrogação. Desse modo, ainda que não saibamos os frutos colhidos desse movimento de voltar a si mesma, o compreendemos como algo positivo, pois a pesquisa tinha como proposta fazer uma intervenção que preconizava retirar os discentes de uma zona de apatia ou também de conforto, não com a finalidade de desgarramento de suas visões de mundo, mas sim porque concordamos com Matos ao formular a seguinte compreensão: “Parece que as certezas nos imobilizam e, com isso, paralisam nosso caminhar. Atento que o conceito clássico de certeza é absoluta distância de qualquer tipo de dúvida relativa ao quanto se afirma. Dessa forma, a certeza impõe uma verdade definitiva.” (2021, p. 81). Por isso, não se trata de rechaçarmos a certeza, como se a filosofia não a presumisse, mas de apostarmos que a possibilidade de vínculo com o filosofar se estabelece através da indagação, do incômodo, do desconcerto, de atitudes que simbolizam aberturas, recomeços, buscas.

Somando-se às demais enunciações feitas pelos discentes, mencionaremos ainda a compreensão da liberdade versada como o caminho existencial a ser percorrido. Nesse sentido, exemplificaremos a fala de duas discentes; primeiro, a da discente H que fez a seguinte formulação: “A maior curiosidade a ser despertada, é quando na peça Orestes fala ‘cada homem deve inventar o seu caminho’, através dessa fala Sartre nos relembra o conceito de liberdade. E mesmo naquela situação ele (Sartre) nos faz entender que somos livres.” (p. 12). O que se descola dessa resposta e se evidencia para a pesquisadora é o fato de a realidade de Sartre ter permeado a leitura da obra teatral como aquilo que se fez relevante para despertar a curiosidade da discente, pois, junto à passagem cênica destacada, ela também aponta o fato filósofo-dramaturgo ter escrito aquela mensagem em uma época de guerra, professada por Orestes enquanto aquele que encarnava a sua luta pela liberdade. Assim sendo, essa fala acaba por dar uma devolutiva de que o passo dois da prática-propositiva, correspondente à elucidação do contexto histórico do filósofo, não é mesmo dispensável quando se vai estudar sobre a sua filosofia, assim como a sua obra teatral, pois ambas estão carregadas desse momento. Saber

dele corrobora a relevância dessa filosofia existencialista que prega a liberdade até mesmo em tempos de exceção, não porque Sartre o faça deslocando-se da realidade do mundo, ocupando-se de uma liberdade abstrata, mas como afirma Souza: “[...] porque pensa que, acima de tudo, é sempre o homem quem decide como interpretar e significar o que lhe acontece.” (2019, p. 71). Por essa razão, pensamos que os aspectos da filosofia sartriana que impressionaram, que tocaram a discente, têm se mostrado como contributivos na sua formação, pois o saldo que fica da liberdade, partindo da fala do “deve inventar”, é o de reconhecimento da necessidade de cada homem e cada mulher em construir o seu presente, o seu futuro, não só porque não podemos escapar da liberdade, mas também por evocar o compromisso do sujeito para consigo mesmo diante do seu fazer existencial, que é inexorável e intransferível.

Na sequência temos ainda a elaboração da discente G, que transita não só numa inserção filosófica, mas também poética, posto que a passagem cênica destacada perpassa por uma metáfora que produz uma significação acerca da existência humana. Sobre essa passagem, a discente escreve o seguinte: “No verso onde Orestes fala: ‘não sei, rumo a nós mesmos’, por que ao meu entender é como se ele dissesse que o homem construísse seu próprio caminho, que toda escolha nossa fosse uma estrada a percorrer.” (p. 13-14). Elucidando o recorte textual escolhido, cabe dizer que ele diz respeito a uma fala de Orestes direcionada a Electra, que não evidenciava explicitamente o conceito de liberdade, mas que requereu uma interpretação. Nele, Orestes chamou Electra para juntos recomeçarem a vida depois do crime cometido, e a irmã pergunta então para onde eles iriam; nesse momento ele diz não saber, mas que em algum lugar eles poderiam encontrar outras versões de si mesmos. A sensibilidade da discente engendra a interpretação de que a colocação do personagem ressoa a ideia de nosso caminho, no sentido de ser a nossa existência, ser sedimentado por nossas escolhas, ou como exposto por ela: “[...] que toda escolha nossa fosse uma estrada a percorrer.” (p. 14). Desse modo, é notável a capacidade reflexiva da discente, por eleger parte de um diálogo que poderia ser compreendido apenas como uma divagação do personagem voltada a si mesmo, mas, longe dessa simplificação, a passagem elegida, quando esbarra no “rumo a nós mesmos”, foi perspicazmente destacada pela participante, ressaltando uma compreensão acerca dessa filosofia humanista na qual ontologicamente o homem, ainda que seja marcado pela falta, pelo nada, tem em suas mãos a capacidade de construir o seu modo de existir no mundo, compreendido como sendo o seu caminho.

Além disso, o que a fala da discente revela é que ela teve êxito mediante o trabalho de colocar-se diante do texto e de realizar uma leitura filosófica, que, segundo Lyotard, vale

lembrar sendo um ato autodidático, porque, apesar do professor em sala fazer o acompanhamento desse exercício de debruçar-se no texto, não se pauta na transmissão de um conhecimento, mas de um exercício de paciência. Aqui, nos utilizaremos das palavras do próprio filósofo para ressaltar que na leitura filosófica “[...] não ensina somente o que é preciso ler, mas que nós não paramos de ler, que só começamos, que não lemos o que lemos. Ela é um exercício de escuta.” (LYOTARD *apud* SALVIA, 2018, p. 5). Esse escutar, longe de ser uma atitude passiva, perpassa pela via da elaboração, pois é o discente quem busca esses novos sentidos que veem à tona pela transformação do próprio leitor, quando se arrisca em construir novas compreensões, ou ainda, como disse o filósofo francês:

[...] Reexaminar os pressupostos, os subentendidos, no texto e na leitura do texto. O essencial disso que chamamos elaboração, que acompanha e implanta a escuta paciente, consiste nessa anamnese, na pesquisa daquilo que fica ainda impensado enquanto já está pensado. (LYOTARD *apud* SALVIA, 2018, p. 3).

O que essa citação sintetiza é o modo como se exercita a leitura filosófica, que modestamente foi tentado na pesquisa, uma vez que se realizou com minúcia a leitura que tecia abundantemente um retorno ao pensamento sartriano, buscando atingir uma anamnese<sup>79</sup> que tecesse significado às passagens cênicas. Essa leitura não se deu por cima das palavras, mas escavando-as na procura do que pudesse emanar delas e, apesar de se fazer guiada pelas perguntas problematizadoras, estas não foram lançadas aos discentes fazendo uma sentença de que havia uma única resposta e interpretação. Ao contrário, manteve-se em aberto o movimento de desconcertar-se diante do texto para fazer referência mais uma vez a Lyotard, exatamente porque o que se desejava era que o(a) discente pudesse interrogar, tendo sido esse o movimento realizado pela discente G ao exemplificar na sua construção discursiva uma interpretação filosófica do diálogo cênico, sendo inteiramente singular.

Para completar as seis produções que elegeram a liberdade como tema que os despertaram a curiosidade para o filosofar, ainda falta analisar a fala do discente D, que evidencia a relação entre liberdade e responsabilidade, dizendo: “No terceiro ato, Júpiter tenta convencer Electra a se arrepender e ser livre, mas Orestes fala para ela que somente ela pode conseguir sua liberdade e se ver liberdade, sendo responsável por suas ações.” (p. 8). Percebemos como relevante a referida passagem, pois significa que ficou inscrita para o

---

<sup>79</sup> A palavra em questão significa trazer algo à memória, desse modo, fazer uma anamnese é fazer um processo de rememoração.

discente a valiosa relação liberdade-responsabilidade, tantas vezes discutida durante a vivência da pesquisa. Insistimos nesse manejo, não porque a responsabilidade se faz como um poder tolhedor à liberdade, mas sim porque a própria assunção da liberdade, do nosso fazer ser, admite consigo a assunção conjunta da responsabilidade diante do existir, sendo isso o que reverbera a passagem mencionada pelo discente. Mas deixaremos para abordar mais dessa relação na próxima categoria, quando este e outros discentes voltam a mencioná-la.

Portanto, a partir dessas seis falas, intentamos mostrar como a liberdade foi capaz de sustentar nos discentes a formulação de um pensar, como cada um soube dizer algo dela, realizando na apreensão do pensamento sartriano uma criação significativa para si. Esse resultado jamais poderia ser antecipadamente previsto, porque esteve em jogo lidar com o aceite, mas também com a recusa; com a busca do desejo, mas também com a presença do desinteresse; com a objetividade da transmissão, mas também com a subjetividade do discente, que nos coloca no campo do inesperado. Mesmo assim, pensemos que cada resposta simboliza o aceite ao convite lançado na primeira aula de apresentação da pesquisa, uma experiência que nem eles, nem a pesquisadora saberiam com que final se depararia. Mas, sobre isso ainda temos o que falar. Prossigamos.

### **5.3 O momento da escolha como ato principal na vida**

Pensar sobre o momento da escolha foi o elemento mais recorrente apontado nas falas dos discentes, tema referente à terceira pergunta do questionário. Um detalhe do cotidiano humano, quando posto sob o prisma filosófico, pode se desvelar uma fonte para o filosofar e, no caso do pensamento sartriano, a escolha ofertava diversos sentidos de ser problematizada: o filósofo fala da escolha ao dizer que o homem é livre, pois através dela é que se concretiza o seu projeto de ser; fala da escolha para validar o engajamento quando assevera que é o homem quem decide como as coisas sejam, cabendo a este decidir pelo quietismo ou pela ação; assim como recorre às escolhas para abordar sobre a responsabilidade, pois compreende que é através das escolhas que aquele atua no mundo, não escapando dele a responsabilidade por seu fazer; fala da escolha, quando versada em escamoteação, para dizer sobre a má-fé.

Dentre esses sentidos possíveis, destacaremos a escolha vinculada à ideia da responsabilidade, sendo esse um resultado relevante, pois alcançar o discente com os pressupostos filosóficos sartrianos envoltos por responsabilidade é algo auspicioso, posto que

os frutos dessa apreensão estão para além da ressignificação da relação do discente com a disciplina. Ao fomentar o interesse do discente em compreender a relevância da responsabilidade, estamos colaborando para a constituição de um sujeito comprometido com o seu agir e com o sentido da sua própria constituição enquanto realidade humana, pois não se pode esquecer que aquela lança um peso inseparável ao homem e ao seu ser livre: o peso de não ter desculpas diante da sua escolha de agir.

Esse foi um ponto discutido durante as passagens da peça, apontando que a liberdade possui um bônus e um ônus inseparável, pois ao lançar-se no âmbito da indefinição, já que nada impele o homem, nem o determina, não resta àquele uma só desculpa para justificar o seu modo de ser, sendo tão somente ele o responsável pelo que decidir fazer de si, como corrobora a fala de Silva: “[...] o homem é, seguramente, responsável pelo que vier a ser; mas, de alguma maneira, também é responsável por aquilo que não vem a ser. Em cada momento do processo de existência, ele é responsável pelo que é e pelo que não é.” (SILVA, 2019, p. 108). Desse modo, quem se envereda pelo caminho da responsabilidade estabelece um compromisso consigo no momento da escolha, porque compreende que é a partir dela que se constitui, mas também se destitui de algo, uma vez que toda escolha é a validação de um projeto em curso, por ser a renúncia de outros possíveis que não chegarão a ser; em síntese, é a escolha que delinea a construção permanente de quem somos. Essa compreensão diante da escolha do que ela pode nos tornar está expressa na fala do discente A quando disse: “Já me coloquei no lugar de Orestes quando ele teve a oportunidade de matar o rei ‘Egisto’. Me perguntei se eu teria coragem de matar alguém por vingança. É uma situação difícil, as escolhas, o desejo de vingar e o medo de ter aquilo na consciência pra o resto da vida.” (p. 21). Talvez se pense que a abordagem desse ponto da peça pelo discente recaia apenas na catarse aristotélica<sup>80</sup>, na qual se preconizava a limpeza ou escoamento das emoções do espectador de modo que, pelo exemplo do que escolheu Orestes, o discente se coloca na outra margem, sendo esse um efeito possível.

Contudo, ao descortinar esse discurso, é perceptível que existe um dizer para além de um registro catártico, existe um pensar filosofante, pois o discente consegue elaborar um desenho da imersão do homem no mundo na sua hora de agir, apontando ser preciso que lidemos com tantos elementos nessa hora da decisão, como ele bem disse com a seguinte frase: “[...]”

---

80 Para o filósofo grego, a *katharsis* ocorre quando na tragédia, o espectador se depara com a imitação dos acontecimentos da vida, levando-o a ter uma purificação das suas paixões. Segundo ele diz, a tragédia “[...] se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões (ARISTÓTELES, 2009, p. 12).

situação difícil, as escolhas, o desejo de vingar e o medo.” (p. 21). Mas, não apenas isso, ele acertadamente assinala para a compreensão de que as ações humanas não ficam impunes, nem mesmo dentro de nós, tendo em vista que existe sempre um preço a pagar, afinal, uma vez selada a escolha, resta a cada um haver-se com as suas consequências. Por isso, aos que se perguntam como se dá a relação dessa fala com a responsabilidade, basta lembrar que Sartre toma “[...] a palavra ‘responsabilidade’ em seu sentido corriqueiro de ‘consciência (de) ser o autor incontestável de um acontecimento ou de um objeto.’” (SARTRE, 2015a, p. 678). Esse é o sentido inferido pelo aluno quando fala sobre “[...] o medo de ter aquilo na consciência pra o resto da vida.” (p. 21), pois, nesse caso, o medo da escolha se presentifica porque ele se posiciona de modo ciente e autoral perante a situação imaginária, e assumir os nossos atos é a expressão maior de responsabilidade emaranhada ao nosso fazer no mundo. Diante do que afirmou o participante, pensemos que essa resposta também é relevante por ajudar a desmistificar os receios que rondavam a escolha de se trabalhar com essa peça, a exemplo dos discentes a interpretarem como uma legitimação à violência. Longe disso, o diálogo contínuo sobre a relação da liberdade com a responsabilidade na filosofia sartriana se revelou fecundo, superando a sentença atrativa, no entanto, perigosa de que tudo é permitido. É fato que a sentença permanece em voga à luz da filosofia sartriana, mas, ao se trabalhar com o discente o valor da responsabilidade, temos o fomento de um sujeito consciente do seu fazer e, por isso, comprometido com suas ações.

No mesmo ensejo de um filosofar que se desdobra frente ao agir, se encontra a fala da discente F quando afirmou: “[...] As vezes dá medo da minha ação, não ser boa, pra mim e também para os outros, acabar machucando os sentimentos. Mas tenho que me permitir viver, com o que eu acabar escolhendo, sem me desencorajar” (p. 22). Essa ponderação formulada pela discente, nos situa inteiramente no entendimento de Sartre ao dizer que o medo de si, ocorre quando o ser humano se angustia em razão do Nada. Nas palavras do filósofo:

[...] E o famoso ‘tenho medo de mim’ é exatamente uma angústia ante o nada, pois nada me permite prever o que farei e, mesmo que pudesse prever, nada poderia impedir-me. Assim a angústia é de fato a experiência do Nada e, portanto, ela não é um fenômeno psicológico. É uma estrutura existencial da realidade-humana, nada mais do que a liberdade tomando consciência de si mesma, como sendo seu próprio nada. (SARTRE, 2005b, p. 357).

Por isso, a referida fala revela uma reflexão as voltas com a angústia, percebida e rompida quando a liberdade está prestes a se concretizar em escolha, que não se encontra à

sombra nem de direitos, nem desculpas, como assegura Sartre (2005a). Contudo, nessa sequência que denuncia a angústia, consta também um encorajamento que deduzimos ter sido despertado por Electra. Fazemos essa interpretação, pois como antes já dito, foi essa personagem quem primeiramente intencionou engajar o seu povo, mas também foi ela quem sucumbiu diante de suas próprias escolhas, exemplificando a complexidade do humano, de negar ou desfazer-se de um ato escolhido por si mesmo. Para Noberto, Electra representa “[...] a dimensão de ambiguidade presente na condição humana. Ela está entre o puro ato livre e a perdição tentadora da consumação objetal” (2021, p. 28). Movendo-se nesse pêndulo, outrora compreendido com sendo o de ser e não ser (NOBERTO, 2021), pensemos que Electra desperta na discente um outro sentido para a sua construção existencial, o de não a seguir, não a repetir, reverberando para a participante a compreensão de que: “[...] tenho que me permitir viver, com o que eu acabar escolhendo, sem me desencorajar.” (p. 22), escolha e postura que diferem da eleição da personagem.

Partindo disso, também é interessante notar que o modo como a participante compreende o viver perpassa por uma permissão imputada diretamente a si mesma e, por isso, é possível estender a compreensão do seu pensar como algo que também se verte para a responsabilidade, na medida em que é ela quem deve se permitir, diante do que escolher na sua realização. Percebemos que esse ponto não está desconexo com o começo do discurso acerca da angústia diante do nada, pois mais uma vez em diálogo com o nosso filósofo, o que ele concebe é que há um aspecto positivo do Nada, na medida em que ele se torna uma abertura para a realidade humana se fazer responsável pelo seu agir. Como aponta Sartre: “[...] É preciso notar também que se nada nos impede de fazer o ato criminoso, nada também nos obriga. E esse outro Nada é igualmente dado na angústia. É o Nada positivo na liberdade, dele deriva a responsabilidade.” (SARTRE, 2005b, p. 358). Assim, essa angústia outrora denotada, desemboca numa positividade, posto que por não haver modos de agir, ou caminhos pré-estabelecidos à realidade humana, acaba por dotá-la de uma possibilidade criadora diante da existência, essa sempre à luz da responsabilidade. Em suma, o discurso da discente atravessado pela personagem, suscitou uma relevante apreensão sobre como ela pretende se posicionar e concretizar a sua existência no mundo.

Outros discursos se equivalem por corroborar a compreensão da escolha, não como algo fortuito, trivial, porém como um momento de realização existencial, segundo a fala da discente D: “Com a leitura da peça *As Moscas*, eu me identifiquei em ter responsabilidade em minhas escolhas e ações e que somente eu posso construir quem eu serei através do tempo, mudando

ou não de opiniões ou na construção do meu caráter.” (p. 28), entendimento que também consta no que disse a discente G:

Sim, ao meu entender os principais objetivos da peça é o pensamento, que as nossas escolhas há consequências que elas podem nos definir e como principal quesito a liberdade porque através da peça eu comecei a pensar mais sobre a liberdade, nas minhas escolhas, cheguei a imaginar na situação de Orestes, á me perguntar se eu seria sábia como ele. (p. 24).

Como se pode perceber, a relação liberdade-escolha-responsabilidade permeou a fala dos discentes, deixando como compreensão do fenômeno investigado o entendimento de que pelas escolhas definimos quem somos, pelas escolhas construímos nosso caráter, afinal, essa é uma filosofia da ação na qual a escolha é dotada de valor e responsabilidade. Por isso, pensamos que essa pesquisa, além de fomentar o pensar filosófico, não deixa de ter o seu viés de formação humana e social, tendo em vista que as mensagens filosófico-existenciais repercutidas, a exemplo de quando Sartre categoricamente diz que, “[...] o homem é responsável pelo que é.” (SARTRE, 2010, p. 26), propõem atingir o modo de atuação desses sujeitos no mundo. Levar para a sala de aula, uma filosofia tão vívida ao nosso tempo, visou inverter a ordem da realidade que os discentes estão inseridos, em que por vezes é a criminalidade que dita as regras e a violência vem cobrar as consequências. Sabemos que apostar na construção de um sujeito livre e responsável não necessariamente muda essa realidade social nefasta, ela vai continuar existindo e cerceando os jovens das periferias. Mas esses jovens também se encontram em sala de aula, por isso, podemos de algum modo alcançá-los quando se pontua que a chancela do desfecho existencial de cada um perpassa pelas escolhas, de modo que é através delas, que eles podem se encaminharem ou não para aquela realidade, que os faz algozes e vítimas sociais.

#### **5.4 A faísca que não acendeu**

Os leitores atentos porventura já devem ter percebido que as falas de uma participante ainda não haviam sido citadas, a discente I. Fizemos isso não por omitir as respostas que pontuaram os aspectos negativos à pesquisa, mas porque lhe destinamos uma categoria final, na medida em que ela representa aqueles que não se fazem alcançados pelo ensino de Filosofia e, neste caso, merecem um espaço de debate.

No que se refere às respostas elaboradas, não se pode dizer que houve relapso, desinteresse da discente diante da pesquisa, afinal, ela se fez presente em todos os encontros, o que minimamente caracteriza a sua abertura à participação. O que ela destaca é que a peça e o modo como foi trabalhado não conseguiram despertar nela o desejo de filosofar, não a tocaram para realizar uma reflexão, ainda que, como dissemos no decorrer da dissertação, a existência humana se faz um tema fecundo à provocação do pensar. É pertinente atentar para sua fala:

Por mais que a leitura do teatro tenha sido divertida em nenhum momento eu parei para pensar. Nada realmente me fez ter um interesse ou curiosidade em filosofar, achei que com esse “teatro” seria diferente mais não foi. Eu esperava sentir uma “faísca” de curiosidade sobre ou vontade de filosofar. Sou alguém que gosta de leitura, então achei que, pelo fato de ser algo que gosto, eu teria essa vontade de filosofar. (DISCENTE I, p. 18).

Assim, surge desse relato o nome da categoria final, pois não nos passou despercebida a maneira interessante com que a discente se refere àquilo que seria minimamente necessário para o momento do filosofar: uma faísca de curiosidade. Analisando a fala, compreendemos que: a faísca, sendo algo que acende, é, por isso mesmo, algo que ilumina; como a faísca é algo que queima, é por isso algo que, ao nos tocar, incomoda. Assim, o ensino em sala de aula precisaria ter sido suficientemente incômodo para provocar essas faíscas, todavia, essa é mesmo uma tarefa difícil: a de buscar aquilo que se não ensina. Dizemos isso porque, como já discutido no decorrer da dissertação, o filosofar é um ato que transita no campo da criação, que, por sua vez, repousa na subjetividade, no desejo do discente, algo que não pode ser objetificado pela repetição da transmissão. Em razão disso, compreende-se que:

‘Aprender’ a filosofar implica uma decisão que é, em última instância pessoal. E, como se refere ao que não há (já que o pensamento do outro não pode ser nem predito, nem planejado, porque é justamente o não sabido do que ensina), podemos dizer que se trata de uma aposta subjetiva. Em definitiva, quem aprende filo-sofia filosofa quando cria, isto é, quando os conhecimentos que vai adquirindo, ou com os quais conta, são reordenados a partir de uma nova maneira de interpelá-los. Ou seja, quando estabelece novas relações com o mundo. (CERLETTI, 2009, p. 40).

Por isso, a proposta desta pesquisa é versada como um convite, compreendendo que nada garantiria por parte dos discentes a sua efetiva participação e retorno daquilo que se propunha a investigação. Pode-se pensar o quão arriscado é colocar o trabalho desenvolvido nessa posição de convite, mas todo trabalho de intervenção se faz de tal modo que aquele a quem a intervenção se dirige é quem poderá concretizar o seu aceite e o êxito da pesquisa. Dessa

maneira, diante dessa recusa confirmada, coube à pesquisadora acolher a frustração de um retorno negativo, com a fala inflexível de que a proposta realizada ocupou uma posição na indiferença, como disse a discente: “Acredito que nada poderia ter sido feito, eu apenas não tenho interesse algum na filosofia. Filosofia é algo que raramente consigo me divertir com, mas isso não quer dizer que eu parar para pensar sobre.” (DISCENTE I, p. 33).

Em outras palavras, deixar as coisas no âmbito do convite é destituir-se de uma posição que há muito tempo é referida ao professor de filosofia como sendo aquele que viria despertar o sujeito do adormecimento da sua ignorância. Abandonamos essa compreensão no decorrer do processo da pesquisa, haja vista que ela é pretensiosamente romântica e, também, preconceituosa, pois em sala de aula existem sujeitos diversos: sejam os ávidos por conhecimentos, sejam outros menos sedentos, entretanto, não existem sujeitos ignorantes, todos possuem algum grau de saber. No que se refere ao aspecto romântico, não ocorre sermos encantadores de saberes, nós somos propagadores, mediadores do ensino filosófico tão somente, e o filosofar, bem sabemos, não ocorre pela via da persuasão, do comando, da simples repetição, como aponta Cerletti: “[...] entre o perguntar do filosofar e o querer filosofar, há um salto que ultrapassa todo professor.” (2009, p. 38). Diz-se que ultrapassa, porque o primeiro ponto até pode ser mediado com a própria prática docente de fazer desse um ato presente em sua aula. Mas, quanto ao segundo, não se pode introjetar no discente o querer filosofar, uma vez que notadamente esbarramos no inensinável. Assim, a elaboração do pensar como um exame voltado a si mesmo, um descortinar sobre o cotidiano, sobre o mundo, ou o aperceber-se com uma ideia intrusa que lhe vem interpelar, é algo que deve incidir, partir do discente. Vale frisar que não afirmamos isso para repousar sob os ombros da discente o peso do movimento filosófico que não ocorreu; pensamos apenas que não há culpados.

Em sua última resposta, a discente tenciona colocar em dúvida a sua negativa em direção à disciplina, ao dizer que: sua relação com a disciplina é bipolar, mas finda dizendo que “acha” mesmo a disciplina chata: “Meu relacionamento com a filosofia é bipolar, há momentos que me interessam, mas geralmente sinto o contrário. Em geral, acredito que podemos dizer que acho a filosofia algo ‘chato’ e, infelizmente continuo achando o mesmo.” (DISCENTE I, p. 38-39). Ao ler tal colocação de que a filosofia é chata, posto que não desperta nela o interesse, a pesquisadora é levada à lembrança de uma fala de Lyotard sobre a falta de paciência dos alunos do secundário (ensino médio) para realizar o ato de elaboração, no caso, o filosofar. Problematizando esse cenário, ele alerta para a prescrição de um remédio ainda pior: que os professores fossem amigáveis, que prescrevessem a sedução, no sentido sofístico e demagógico

de trabalhar com o pensar, mas sobre isso assevera o filósofo francês: “[...] O trabalho de anamnese e de elaboração em ato numa sala, seja alegre ou severo, não deve nada ao aliciamento.” (LYOTARD *apud* SALVIA, 2018, p. 8). Assim, gostaríamos de encerrar essa parte da nossa análise dizendo que não enveredamos por esse caminho, não propomos trocas de levar à sala de aula uma filosofia travestida de brincadeira para torná-la atraente ao desejo dos discentes, para seduzir a sua participação. Aqueles que se colocaram no caminho da filosofia se moveram mediante o seu próprio desejo perante as provocações sartrianas sobre a existência humana.

Portanto, no recorte das respostas da discente, podemos dizer que fracassamos porque não alcançamos nem mesmo a modificação quanto à imagem da disciplina e à percepção da sua contribuição formativa. Embora contrabalanceando o resultado da pesquisa, outros discentes apontaram para uma exitosa experiência, percebendo que nenhum resultado apaga o outro. Desse modo, continuaremos nossa atuação de buscar ensinar a todos e de ter o aceite do filosofar de alguns.

### **5.5 Acertos e intervenções práticas para a melhoria do laboratório filosófico-teatral**

Permeando a pesquisa pelo ponto de vista prático, tentaremos apontar brevemente os acertos e as intervenções propostas pelos próprios discentes para a melhoria do LAB.FITE, que terá prosseguimento na prática docente da pesquisadora, consolidando a relação do ensino da Filosofia pela via do teatro sartriano.

Como pontos facilitadores, os discentes apontaram que a história e os temas da peça ajudaram ou propiciaram para que aceitassem o convite ao filosofar, compreensão posta na fala do discente A: “[...] O que me ajudou a atingir o convite de filosofar foi a história e os temas que a peça trás.” (p. 30); assim como na fala da discente B:

Ajudou porque eu queria ter um pouco mais de conhecimento sobre a filosofia e os temas e a peça, que foi passada relata muitos assuntos importante, que devemos pensar, mas no que fazer em nossa vida, pois mesmo que fizer coisas erradas, eu irei aprender e saber concertar minhas escolhas. (p. 30-31).

Assim, a história que brota no seio da Segunda Guerra Mundial perpassou o tempo e conseguiu suscitar reflexões para sujeitos que se situam quase um século depois, demonstrando que essa não é uma obra ultrapassada em razão do seu reclame em falar sobre liberdade,

responsabilidade e engajamento, elementos fundamentais quando se propõe pensar sobre a existência humana.

Além desses apontamentos, foi ressaltado também como ponto positivo na metodologia o manejo da peça pela professora, posto que essa mediação atenuou as dificuldades, o que nos comprova a discente E:

Não mudaria nada, para mim foi uma boa experiência a professora estava sempre disposta a ajudar e pensar como e com os alunos, sempre explicando e deixando claro cada ação e o desenvolvimento dos personagens e da peça, explicando tudo, até para os que tinham certa dificuldade com leitura, então nada me atrapalhou e consegui entender tudo. (DISCENTE E, p. 31).

De modo semelhante aponta a discente C:

Ao longo das nossas aulas, a professora conseguiu fazer com o que entendimento ficasse fácil o que já ajudou no desenvolvimento. Eu não faria nada diferente, mas talvez um pouco de responsabilidade dos alunos<sup>81</sup>, tenha sido algo que faltou, mesmo assim vários também foram presentes. Aceitei o convite por curiosidade e gostei do modo que a professora apresentou a peça. (DISCENTE C, p. 32).

Para o discente D, a vivência de uma experiência filosófico-teatral a ser partilhada com a turma, ou seja, uma proposta que incidia no campo da coletividade, foi o que o motivou a participar: “[...] A diversidade entre as pessoas envolvidas me ajudou a aceitar o convite, pois sabia que traria conhecimento e experiência para mim.” (p. 32-32). Esse aspecto vai diretamente ao encontro do que propicia o teatro, que por se tratar uma arte social necessita da reunião das pessoas para se realizar. Além disso, utilizá-lo para estudar a Filosofia, diante da tarefa de deter-se às situações dos personagens, ansiando significar as suas ações, nos possibilitou relegar o pensar a uma atitude coletiva. Esse é um ponto muito pertinente à Filosofia, sendo largamente defendido por alguns filósofos, a exemplo de Heidegger, de Schopenhauer e outros, cuja ideia do pensar é tecida como um ato solitário, tendo em vista que estar sozinho é um traço da condição humana. Mas, quando se trata da Filosofia estudada na escola, intentamos transpassar essa solidão, por estarmos a um só tempo em busca de uma somatória de indagações e reflexões. Sabemos que alguns discentes permaneceram em silêncio, sem ofertar a sua reflexão, mas acompanhar o diálogo e a participação dos que compartilharam seu pensar contribuiu de algum

---

<sup>81</sup> Pensemos que a fala da aluna se reporta à atividade feita no terceiro ato da peça, a qual alguns discentes não entregaram, ainda que se tenha sido solicitada mais de uma vez, ou até mesmo em alguns encontros. O resultado dos discentes que participaram durante as leituras é maior do que apenas que realizaram a atividade e responderam ao questionário.

modo para a sua compreensão diante das provocações feitas, não estando inteiramente na solidão. Isso porque eles também se fizeram espectadores do debate da turma, sendo nesse viés que o discente menciona o fator da diversidade das pessoas envolvidas, como um ponto de valorização da experiência do LAB.FITE. Por essas razões, seja pelos temas, pelo pensar compartilhado entre professora e alunos, pela curiosidade, seja pela diversidade de pensamentos e visões de mundo que dialogaram na experiência, essa foi uma proposta prática que teve seus acertos.

Todavia, ao final do quarto capítulo, afirmamos que fizemos o trabalho possível, não o ideal. Sabemos das faltas: das etapas não vivenciadas, como a encenação e a apresentação; do conceito de engajamento que foi pouco evidenciado em relação aos outros dois, dentre outras faltas que os próprios discentes apontaram. Por isso, anunciamos que persistiremos na continuidade do laboratório, acolhendo os pontos de mudanças indicados, visando à aceitação de estarmos em curso para a melhoria do trabalho. Especificando essas intervenções, a primeira delas se tratou da necessidade de adaptar o texto para uma linguagem moderna, é o que aponta a discente B: “Acho que poderia ser adaptada para uma linguagem mais moderna, pois a maioria das palavras eu não consegui compreender, já que estava numa linguagem que era usada antigamente.” (p. 32). Essa dificuldade havia sido percebida pela pesquisadora, associada à capacidade de leitura e interpretação de alguns discentes, o que se buscou mediar. Sobre isso, pensemos que cabe sempre avaliar se essa é uma dificuldade que esbarra na maioria da turma, ou em uma quantidade significativa (neste caso, apenas dois discentes a apontaram: a referida discente e o discente A, que também faz menção a ela na primeira resposta), para decidir fazer ou não a adaptação, pois ponderamos que essa modificação é sempre um risco de descaracterização da obra e das ideias originais do filósofo-dramaturgo.

Contudo, com a continuidade do laboratório filosófico-teatral, validamos nos lançar nesse desafio, tendo em vista não só buscar diminuir essa distância que se manteve entre o texto e a compreensão dos discentes, mas também fazer um comparativo dos resultados entre a vivência da metodologia com o texto original *versus* com o texto adaptado. Entendemos que, dentre as peças sartrianas, essa possibilidade de adaptação recai mais sobre essa obra trabalhada, pois as demais, a exemplo de *Entre quatro paredes* e *Os dados estão lançados*, por terem uma linguagem literária coloquial, não necessitam realizar tal moldagem. Além disso, por se tratar de uma metodologia relativamente extensa no que se refere ao tempo que temos em sala de aula semanalmente, também é pertinente avaliar a possibilidade de escolher apenas um ato na íntegra para ser trabalhado. Vislumbrando outra saída para a execução total de todas

as etapas da metodologia, pensamos que com a nova grade curricular no Novo Ensino Médio e sua implementação de disciplinas eletivas tanto nas turmas da primeira série, quanto nas da segunda série, a presente proposta prática possa se lançar como uma disciplina optativa, passando dessa forma a ter duas aulas semanais por um período de seis meses, tempo suficiente para a vivência e aprofundamento das etapas.

Retornando aos pontos de intervenção, o que foi mencionado pelos discentes D e H se complementam, pois diz respeito à encenação da peça para o discente D: “Trabalhar a atuação ao decorrer da pesquisa, ajudaria na interpretação da obra.” (p. 32); e segundo a discente H, “Algo que poderíamos fazer diferente era ter criado realmente uma sala para que pudéssemos recriar a peça, falas e atitudes dos personagens.” (p. 33). Concordamos com essas interpelações, pois compreendemos que havia expectativa para essa vivência, afinal, a pesquisa se valida como uma proposta interdisciplinar da filosofia com o teatro, mas o tempo foi determinante para a decisão de suprimir a encenação, já que, sendo o objetivo da pesquisa intentar o filosofar do discente e, por extensão, a modificação de sua relação com o ensino de Filosofia, não poderíamos correr o risco de apenas “brincar de teatro”. Dizendo de outro modo, a pesquisadora escolheu trabalhar com o texto, buscando compreendê-lo, e não o fixar, porque de nada valeria a realização de uma encenação que fosse esvaziada de sentidos, proferindo falas que não alcançassem seus significados, replicando situações que não fossem interpretadas, mas apenas ensaiadas.

Quanto à segunda colocação, ela também se faz uma fala pertinente, mas esbarra no espaço físico da própria escola, o que escapa a nossa capacidade prévia de resolução. É fato que a realidade estrutural da escola pública incide diretamente na possibilidade de realização de projetos que visam a um trabalho com o teatro, a música, as artes plásticas, por não haver um espaço reservado a essas atividades, mas continuaremos tentando consolidar nosso projeto a partir dos recursos dados, com ou sem uma sala apropriada. Portanto, cabe à pesquisadora como antes dito, abraçar as pontuações feitas pelos participantes, lapidar os passos da metodologia e lançar-se em mais uma experiência, com outros discentes, consolidando essa aposta do aprender Filosofia pela via do teatro. Passemos agora à nossa última categoria.

## **5.6 A ressignificação da Filosofia**

Todo nosso caminho até essa categoria final teve como norte buscar compreender o filosofar que se revelava pelo prisma dos discentes, a partir de quais passagens da peça ele se

fez suscitado; sobre quais temas ele se debruçou; quais elaborações fizeram; e, nesse momento, resta uma última compreensão a saber: qual passou a ser a imagem da Filosofia erigida pelo discente depois da vivência do LAB.FITE? Fazendo um percurso pelas falas, constatamos que a grande maioria dos discentes fizeram deslocamentos, retirando a Filosofia de um lugar cristalizado, permeado pelas conotações de “desinteressante”, uma “matéria qualquer”, uma “matéria boba”, “algo difícil de entender”, para se construir novos sentidos: um pensar sobre a vida; um saber que ajuda a nos descobrir enquanto sujeito; um saber para além dos textos; em síntese, compreensões outras que confirmam que a proposta prática conseguiu incidir positivamente na relação dos discentes com a disciplina.

Foi difícil aglutinar os discursos dessa categoria, pois cada discente realizou uma elaboração muito particular quanto à maneira que concebiam a Filosofia e como passaram a compreendê-la, mas tentaremos transcorrer sobre essas falas, iniciando por duas respostas: primeiro, o que afirmou o discente D: “[...] A visão que eu tenho é ajudar no descobrimento de quem somos e quem podemos nos tornar. Minha perspectiva era que a filosofia era desinteressante e mudou pois eu vi que traz métodos variados de aprender.” (p. 37), e, conjuntamente a essa, o que disse o discente A:

A imagem é que eu pensei que a gente ia fazer uma apresentação sobre a história que nós estudamos, mas foi só ler mesmo. Eu gostei da história e a peça queria me fazer pensar, sobre minha visão da matéria eu olhava como uma matéria qualquer, mas hoje vejo que ela trás o trabalho de pensar sobre a vida. (DISCENTE A, p. 34).

Essas duas respostas correm ao encontro do que Matos outrora ponderou, ao dizer que a filosofia “[...] é um processo do pensar que conduz à elaboração das perguntas da vida. Questões que varam o estabelecido. Indagações que desacomodam, pois colocam como problema o próprio existir e suas diferentes configurações.” (2021, p. 21). Colocando os discursos feitos à luz dessa citação, pensemos que os discentes fizeram esse processo do pensar, pois eles tomaram os conhecimentos filosóficos sartrianos como instrumento de descobrimento de si, de fomento sobre a compreensão da vida e, ao fazerem isso, eles não só atribuíram um sentido à contribuição que a Filosofia pode ofertar, mas passaram também por uma mudança subjetiva na medida em que eles se implicaram no processo reflexivo. É com contento que analisamos a Filosofia emergida na sala de aula alcançar uma relevância que acompanhará os discentes para além de sua formação escolar, visto que atingiu o âmbito existencial, afinal, como aponta Kohan: “[...] Se a própria vida não está em jogo, pouco importa se se conhece isto

ou aquilo, se se aprende determinada habilidade, se se sabe reproduzir um modo interessante de problematização.” (2009, p. 73). Lembremos que pensar sobre a vida e sobre si mesmo foi o primeiro convite filosófico que consta na história da filosofia, tendo Sócrates como seu emissor. Perpassado tantos anos, outros filósofos endossaram esse questionamento que tece um laço do homem com a sua vida, a exemplo de Sartre, e que ainda hoje se faz relevante na sua inteireza, pois, enquanto seres emaranhados no mundo, buscar essa compreensão nos auxilia na tarefa cotidiana de engendrar a si mesmo, além de atribuir sentido ao nosso existir.

Outro ponto relevante se refere aos caminhos pelos quais podemos apresentar a Filosofia aos discentes, nos reportando ainda sobre a resposta do discente D, quando diz “[...] eu vi que traz métodos variados de aprender.” (p. 37), mas também à fala da discente G, ao fazer a seguinte colocação: “Sim, antes eu pensava que a filosofia era só texto, mas eu descobri que é muito mais. É nossos pensamentos, opiniões, fatos. A filosofia é tudo que existe” (p. 38). Reunimos trechos desses dois discursos para refletir sobre a desconstrução de um estereótipo, segundo o qual a transmissão e o ensino da Filosofia se resumem ao trabalho com os textos (aqui nos referimos às obras teóricas, aos livros didáticos). Sabemos que transpassamos esse lugar apenas em parte, uma vez que a nossa proposta interdisciplinar não atingiu o seu auge com a vivência da teatralidade, ficando os participantes e a pesquisadora voltados ao labor com o texto teatral pelo prisma filosófico. Mas, pensamos que a Filosofia que vai à escola, ainda que se utilize dos textos, tendo em vista ser o esteio intelectual que consolida a história da filosofia, não sendo dispensáveis, não deve ter como objetivo apenas a sua compreensão. Caso seja esse o esforço do(a) docente, continuaremos no âmbito da repetição, quando na verdade existe continuidade nesse processo de ensino-aprendizagem: é preciso compreender o texto, mas também saber-fazer algo disso que se compreendeu, fazer algo do saber adquirido. Por isso, afirma Cerletti: “[...] os textos filosóficos serão uma ferramenta central para o filosofar, mas não um fim em si mesmo. Compreender um texto é um passo no caminho da filosofia, e não o último.” (2009, p. 81). Aponta-se essa colocação, já que a pesquisadora teve esse entendimento como guia, cujo primeiro passo seria a compreensão do pensamento sartriano por parte dos discentes; depois, trabalharíamos a peça de modo que eles pudessem interligar o pensamento filosófico com a obra teatral; por fim, faríamos a busca pelo filosofar como uma elaboração, um saber-fazer desse conhecimento alcançado e que não pode ser previamente pontuado. Desse modo, retomando o dito pela discente, quando ela afirma que a filosofia não é só texto, mas também pensamentos, opiniões, ela verbaliza a continuidade pretendida, pois o seu pensar é ato de criação, é aquilo que ela soube-fazer perante o que apreendeu dos textos – primeiros os

teóricos e depois o teatral. Adiante, a discente G ainda disse: “[...] A filosofia é tudo que existe.”, sendo resultado da sua capacidade de enxergar a filosofia se espalhando, sendo vivificada para além das linhas dos livros. Assim, seja pela via dos textos, mas não se resumindo ao trabalho com eles, seja porque trabalhamos através do teatro, o resultado é que a Filosofia se apresentou como uma disciplina diversa no intuito de buscar ofertar um aprendizado aos discentes.

Dando continuidade às desconstruções empreendidas, é válido ressaltar como através da nossa proposta didático-filosófica, foi possível modificar uma percepção por vezes recorrente sobre a Filosofia, desta como uma matéria difícil, como consta no relato da discente F: “Eu achava uma disciplina muito difícil de entender as vezes, por causa das palavras e frases, que só consigo entender pensando muito, mas discutindo sobre achei muito interessante, assim dá vontade de ir aprendendo mais.” (p. 37). A relevância desse relato ocorre, primeiramente, porque a discente expressa a transformação da Filosofia no seu entendimento, deixando de ser algo difícil para ser algo possível e desejável pelo estímulo de discussão entre os participantes; em segundo lugar, porque há o papel inegociável da professora-pesquisadora em ser uma mediadora diante dos conhecimentos filosóficos, retirando a Filosofia de uma posição de ser destinada apenas a poucas pessoas. Por isso, essa fala nos diz sobre o êxito do trabalho docente, quando vence o labor burocrático imposto pela máquina do Estado, conseguindo bem suceder-se no seu propósito de estar em sala de aula, ao fazer do direito de aprender dos discentes algo viável, ou como ratifica mais vez Cerletti:

A filosofia não é uma questão privada, ela se constrói no diálogo. Ensinar significa retirar a filosofia do mundo privado e exclusivo de uns poucos para colocá-la aos olhos de todos, na construção coletiva de um espaço público. Por certo, em última instância, cada um escolherá se filosofa ou não, mas deve saber que *pode* fazê-lo, que não é um mistério insondável que apenas alguns atesouram. E, nisso, o professor tem uma tarefa fundamental em estimular a vontade. (2009, p. 87).

Assim, colocar o discente ao alcance desse conhecimento sintetiza o cerne do nosso fazer docente, tanto que celebramos o alcance do um a um, bem como aquilo que pôde se tornar a concepção da Filosofia por intermédio desta pesquisa. Cada discente nos revelou um ponto de consideração singular perante esse ensino e a junção de todos esses dizeres tem construído a face do que foi nosso trabalho. Mas, ainda falta uma última peça nesse quebra-cabeça, que é um contributo da discente C, a seguir: “Ano passado eu comecei a ‘aceitar’ a filosofia do modo que eu acho certo, é uma matéria que preciso me expressar, coisa que não sou tão boa, mas que

aprendi a gostar ao longo do tempo. Com esse trabalho eu posso dizer que aprendi algumas coisas e discordei de algumas também.” (p. 35-36). Há vários significantes que saltam da resposta da discente, a exemplo dessa “aceitação” diante da disciplina, da sua compreensão voltada à necessidade de se expressar, dos elementos subjetivos da discentes e que, por isso, aparecem na sua resposta. Porém, para esse momento de fechamento, evidenciamos que a contribuição dessa fala nos ocorre em razão da sua última parte, quando a discente afirma sobre aprendizados e discordâncias.

Muito nos vale essa assertiva, posto que ela nos coloca diante de um ponto anunciado no quarto capítulo<sup>82</sup>, quando em sala a docente afirmava aos discentes que não era pretensão dessa pesquisa fazer com que eles fossem afrontados com a filosofia sartriana e com a necessidade de com ela concordar; por outra via, o intuito era construir novas compreensões e isso evidentemente se fazia possível pelo intermédio do diálogo. Por essa razão, não interpretamos como algo negativo a constatação de sua discordância em alguns pontos estudados e o aprendizado de outros, pois vale lembrar que foi pelo embate de ideias que o ser humano passou a construir novas pontes de conhecimento sobre os temas-problemas que se propôs pensar. Compreendemos que não assenta à filosofia e por extensão ao seu ensino a postura de comodismo; aquela que é levada à sala de aula se sustenta mediante o desejo de compreender, de perguntar, logo, pouco tem a ver com o lugar-comum da concordância. Assim, ao lermos a referida colocação, a tomamos como um retorno daquilo que propomos realizar e que só os próprios discentes poderiam confirmar se alcançamos ou não: saber se atingimos o êxito do ensino que entre concordâncias e discordâncias conseguiria semear o pensar. Desse modo, essa discordância que se fez apontada é compreendida tão somente como uma via possível para aqueles que interrogam o pensamento, sendo salutar a possibilidade de debate com o diverso. Esse é um elemento constitutivo do ensino de Filosofia: propiciar que a sala de aula represente um espaço de abertura para a diversidade de opiniões e maneiras de ser, abertura e fomento de um mundo pluralista, entendimento ancorado no que ressalta Fabrinini:

[...] o único espaço, que de algum modo ainda se assemelha à antiga ‘ágora grega’, é o espaço da sala de aula; e que, portanto, é aí que o ágon - o momento crítico, de decisão, em que se vive angústia, ânsia, medo, inquietação – pode aflorar; a sala de aula é em suma o único lugar, em tempos de suposto ‘pensamento único’, em que ainda se pode amar as discussões. (FABRINNI, 2012, p. 16).

---

82 Página 134; 142.

Portanto, como propõe o filósofo brasileiro, o sentido formativo da filosofia transita no seio da sala de aula quando este espaço se faz em ebulição de pensamentos múltiplos, quando a sala de aula passa a ser o lugar do acontecimento, como ele diz, “do algo inesperado” que se rompe mediante a elaboração de um trabalho de pensamento. Logo, isso foi o que intentamos fazer, partindo do mesmo espaço onde a Filosofia estava desvalorizada e apática, para transformá-lo em um espaço de aprendizagens das teorias filosóficas, espaço de contato com o diverso, espaço onde se iria buscar um sentido diante daquilo que se propôs pensar, a fim de ressignificar o porquê de nos colocarmos no caminho da Filosofia.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao final desta dissertação, sendo necessário fazer uma digressão para dizer o que motivou a presente pesquisa. Para tanto, cabe rememorar que foi o desinteresse dos discentes diante dos conhecimentos filosóficos o que se consolidou como problema, seja em maior, seja em menor grau, configurando-se como uma realidade sempre presente nas quase duzentas salas de aulas em que a professora-pesquisadora perpassou. Partindo disso, objetivou-se não só a modificação dessa realidade, o que já seria um grande desafio, mas também a chegada ao filosofar como ápice dessa intervenção.

O filosofar foi um ponto crucial da pesquisa, pois, por compreender que esse movimento reflexivo resulta numa decisão do estudante porque esbarra no seu desejo, não pôde a pesquisadora dizer que iria simplesmente reprisá-lo juntamente àquele, uma vez que isso estava fora do domínio da docente. Desse modo, na tentativa de alcançar uma saída para essa querela, escolhemos apostar na filosofia existencialista sartriana como a via possível para se chegar ao filosofar, compreendendo que a investigação da existência humana se faria um assunto provocativo, tendo em vista que o convite feito ao participante da pesquisa seria pensar sobre o seu existir, colocando-o no seio da reflexão. Mas, além dos temas, era necessário desenvolver uma metodologia que também visasse a retirar a aula de Filosofia do enquadre costumeiro de repetição da transmissão. Por isso, pensamos em uma prática-propositiva versada na relação da filosofia com o teatro, compreendemos que cada uma acrescentaria algo à outra: seja a filosofia possibilitando a construção de novos sentidos a uma obra teatral, seja o teatro possibilitando, pela abordagem de outra linguagem, a veiculação do pensar. Surge dessa união a ideia que norteia a pesquisa: a utilização do teatro de situações de Sartre enquanto um convite ao filosofar, por intermédio da obra *As Moscas*.

Feito esse percurso, nos colocamos diante da questão problema pautada na introdução da dissertação: como o teatro de situações de Jean-Paul Sartre pode contribuir enquanto um recurso metodológico para um ensino filosófico que fomente o desejo de filosofar? Respondemos dizendo que a contribuição central alcançada através da pesquisa desenvolvida foi de fato a resignificação da relação dos discentes com a Filosofia. Isso ocorreu não só porque levamos à sala de aula temas pertinentes, mas também porque os discentes construíram um sentido perante o saber filosófico estudado, tecendo um diálogo com o pensamento de Sartre e com sua existência. Pensar sobre a liberdade versou em pensar sobre si mesmos, pensar sobre

a responsabilidade os convidou a refletir sobre as suas ações no mundo, pensar sobre o engajamento para questionar a escolha do seu modo de existir.

Por isso, como revelou o material analisado, a maioria dos discentes se direcionaram aos questionamentos que atravessavam a sua própria inquietude, e somente aqueles que alcançaram essa modificação de perspectiva quanto à disciplina se fizeram desejanter do filosofar, de tal modo que esse desdobramento de um objetivo a outro corrobora o entendimento de que é imprescindível que o docente possibilite ao aluno enxergar-se implicado nos conhecimentos filosóficos, porque essa é uma contribuição que não virá externa a sua formação. Mais uma vez, pontuamos que nosso alcance não seria o mesmo, se se tratasse de estudar apenas a filosofia sartriana sem se servir do teatro de situações, de forma que depositamos na interdisciplinaridade o acerto da proposta. Como mencionado no metatexto, foi através do teatro e do seu jogo de possibilitar aos alunos\espectadores a enxergarem-se fora de si que, por meio do fictício, eles sentiram-se mais abertos ao convite do filosofar; acompanhando as escolhas dos personagens, eles puderam pensar sobre os seus atos, no seu compromisso com o projeto existencial de se fazer, um pensar que foi construído no transcorrer da peça.

Para não sugerir que falamos apenas dos alcances, cabe apontar a não projeção do engajamento, como algo similar aos demais recortes teóricos. As suas aparições nas falas dos discentes ocorreram por interpretação da pesquisadora, ou apenas como menção direta quanto àquilo que se estudou, sem maiores elaborações. De nossa parte se mantém a compreensão do engajamento como um ponto basilar, posto que ele se faz um elo de sustentação com os outros dois conceitos e tem o seu espaço estruturado na pesquisa. Mas acolhemos essa não projeção como algo que fez parte da escolha do próprio discente, que se direcionou apenas aos conceitos que mais os tocaram, que se fizeram significativos e que incidiram na sua realidade. Resta lembrar que a pesquisa foi proposta e mediada pela docente-pesquisadora, mas o resultado da mesma foi construído pelos participantes. Por isso, não cabe dizer que não houve o desenvolvimento suficiente do conceito durante as etapas do LAB.FITE, nem considerar o mesmo desapercibido pelos discentes, como justificativas diante da não escolha. Efetivamente, isso fez parte de como o fenômeno do filosofar se revelou, o que nesse caso resultou em ser através da face da liberdade e da responsabilidade e não diretamente pelo engajamento.

Detendo-se às etapas de ensino-aprendizagem constituídas, podemos sintetizá-las em três partes: transmissão e compreensão da teoria; leitura filosófica e dramatização; e, a última, a elaboração de um sentido do saber, na qual, mais do que qualquer outra, o aluno se implicou

perante aquilo que estudava. Evidentemente que nem todos os alunos alcançaram os passos de forma sequencial, pois cada um tinha seu ritmo, tendo sido preciso tantas vezes fomentar uma etapa já vivenciando outra, o que exigiu da pesquisadora observação e mediação.

Por fim, pensamos que entregamos ao Programa de Mestrado do PROF-FILO uma proposta de intervenção expansiva, já que a replicação do laboratório não se dirige apenas à peça elegida, mas é algo possível de se fazer com as demais obras teatrais sartrianas. Toda a minuciosa exposição do entrelaçamento da obra teatral com a filosofia sartriana na etapa teórica e prática teve o intuito de deixar ao alcance dos demais docentes a estrutura do processo de criação e consolidação da pesquisa, para que este trabalho possa suscitar outras propostas de intervenção em sala de aula.

Por isso, mergulhamos também no teatro de situações para evidenciar seus pontos mais relevantes, falando exaustivamente dele como sendo o teatro do homem em situação; da relevância do momento da escolha; da distância do ator e do espectador como necessária para a consolidação do imaginário; do jogo com a situação, como sendo aquela que possibilita o espectador ver-se espelhado na situação dramatizada, pontos que visam a propiciar a compreensão do docente diante desse teatro e de como realizar o manejo das obras. Contudo, ainda que a metodologia esteja em passo a passo, existem brechas para que possa ser adaptada, a exemplo das perguntas problematizadoras direcionadas aos alunos. Pensamos que elas se configuram como sendo o olhar de cada docente em relação à obra, podendo dessa forma ser substituídas; além disso, fica em aberto aos docentes escolherem apenas um ato que corresponda ao conceito que se deseja abordar para realizar o laboratório, estando à disposição a partir do terceiro capítulo um modo de vinculação da peça na íntegra com o pensamento filosófico sartriano. Outra possibilidade é focar em fazer o entrelaçamento da peça sartriana com a peça grega para, a partir desse movimento comparativo, ressaltar os conceitos sartrianos, sendo diversas as possibilidades de intervenção mediante a prática propositiva desenvolvida.

Sabemos que nenhuma replicação da presente pesquisa e do seu produto poderá alcançar e manifestar os mesmos resultados. Afinal, essa pesquisa lida com pessoas, com subjetividades, com múltiplos, mas também singulares modos de pensar e, como tais, irrepetíveis. Contudo, a entrega deste estudo à comunidade acadêmica e ao seio social, enseja que na sua vindoura utilização seja possível transformar outras tantas relações dos discentes com a Filosofia, tornando-se essa uma contribuição concreta no chão da escola, uma vivência semeadora de mudanças voltadas ao filosofar.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi; Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.
- ARANTES, Lilian Almeida de Paula. Panorama do Teatro Francês no Século XX. In: MORTARA, Marcella (Org). **Teatro Francês do Século XX**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BEAUVOIR, Simone. **A cerimônia do adeus**. Tradução: Rita Braga – [Ed. Especial] – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 anos)
- BELLO, Ales. **Introdução à fenomenologia**. Tradução: Jacinta Turolo Garcia e Miguel Mahfoud. Bauru: Edusc, 2006.
- BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. Sobre a fenomenologia. In: BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPÓSITO, Vitória Helena Cunha (Org.). **Pesquisa qualitativa em educação: um enfoque fenomenológico**. Piracicaba: UNIMEP, 1994, p. 15-22.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/conselho-nacional-de-educacao/base-nacional-comum-curricular-bncc-etapa-ensino-medio>. Acesso: 14 de junho de 2023.
- \_\_\_\_\_. Ministério da Educação. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei n. 9.394/96. Brasília, 1996. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm). Acesso: 14 de junho de 2023.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e as outras poéticas políticas**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- \_\_\_\_\_. **A estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- \_\_\_\_\_. Sartre no Bela Vista. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 16 de set. de 1960. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600916-26193-nac-0008-999-8-not>. Acesso em: 21 de maio de 2023.
- BORNHEIM, GERD. **Sartre: metafísica e existencialismo**. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates, 36)
- CARDIM, Leandro Neves. A forja do mito em As moscas de Sartre. **Trans/Form/Ação [online]**, Marília, v. 40, n. 4, p. 167-189, out./dez., 2017.

CARDOSO, Maria Abadia. **Mortos sem sepultura**: Diálogos cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 2001.

CASTRO, Fabio Caprio Leite de. **A ética de Sartre**. São Paulo: Edições Loyola, 2016. (Coleção filosofia: ética)

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Tradução: Caesar Souza. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. (Série Pensamento Moderno)

CERLETTI, Alejandro. **O ensino de filosofia como problema filosófico**. Tradução: Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

COHEN-SOLAL, Annie. **Jean-Paul Sartre**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2005. (Coleção L&PM Pocket)

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13. ed. Editora Ática, 2005.

ÉSQUILO. **Oresteia**. Tradução: Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2018a. (Coleção Clássicos Gregos e Latinos)

ÉSQUILO. **Coéforas**. Tradução e estudo: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013b. (Coleção Dionisias)

FABRINNI, Ricardo Nascimento. O Sentido Formativo da Filosofia. **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, 2012. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/sentidoformativofilosofia.pdf/view>. Acesso em: 19 jan. 2023.

FAVARETTO, Celso. Sobre o ensino de Filosofia. **Revista da Faculdade de Educação – USP**, v. 19, n. 1, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfe/article/view/33514/36252>. Acesso em: 28 mai. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008 Título original: Die Idee der Phänomenologie (Band II Husserliana). Martinus Nijhoff, 1973.

JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução: Arthur M Parreira. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do ensino de teatro**. São Paulo: Editora Papyrus, 2001.

JEANSON, Francis. **Sartre por ele próprio**. Tradução: Vergílio Ferreira. Lisboa: Portugália Editora, 1965. (Coleção Escritores de Sempre)

KIST, Ivete S. A tragédia e o melodrama. **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. João Roberto Faria (dir.), Vol I, São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

KOHAN, Walter Omar. **Filosofia: o paradoxo de aprender e ensinar**. Tradução: Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. (Coleção Ensino de Filosofia)

LEVIN, Oscar M. O teatro dos escritores modernistas. **História do teatro brasileiro**: do modernismo às tendências contemporâneas. João Roberto Faria (dir.), vol. 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

LIMA, Walter Matias. **Lições sobre Sartre**. Maceió: EDUFAL, 2009.

\_\_\_\_\_. **Jean-Paul Sartre**: educação e razão dialética. Maceió: EDUFAL, 2004.

LIUDVIK, Caio. Orestes na barricada: As moscas e a resistência ao nazismo. In: SARTRE, Jean-Paul. **As moscas**. Tradução: Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **Por que filosofar?** Tradução: Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola, 2013.

MARCONI, Marina de A; LAKATOS, Eva M. **Fundamentos de metodologia científica**. 8. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

MARTINS, Vanessa Mendes. **Ação e Situação**: Interseção da Dramaturgia e da Fenomenologia Existencial de Jean-Paul Sartre. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós- Graduação, Universidade da Beira Interior Artes e Letras.

MATOS, Junot Cornélio. **Filosofia (da) Perguntação**. Maceió: Editora Café com Sociologia, 2021. (Coleção Filosofias no Chão da Escola).

MÓNICO, Lisete S. et. al. A Observação Participante enquanto metodologia de investigação qualitativa. v. 3: Atas – Investigação Quantitativa em Ciências Sociais, 2017. Disponível em: <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2017/article/view/1447>. Acesso em 03 de Maio de 2020.

MORAES, Roque; GALIAZZI, Maria do Carmo. **Análise Textual Discursiva**. 3. ed. Ijuí: Editora Unijuí, 2016.

NETO, Miguel Sanches. O inferno segundo Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Tradução: Alcione Araújo e Pedro Hussak. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

NOBERTO, Marcelo S. A coragem de Electra: um teatro sartriano. In. NOBERTO, Marcelo S; CASTRO, Fabio Caprio Leite de. (org). **Sartre e a estética**. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio: Numa Ed, 2021.

PARAÍBA. Secretaria de Estado da Educação e da Ciência e Tecnologia. **Proposta Curricular do Ensino Médio**. 2022.

PASCAL, Georges. **Compreender Kant**. Tradução: Raimundo Vier. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

PATRIOTA, Rosangela. História, cena, dramaturgia: Sartre e o teatro brasileiro. **Nuevo Mundo Mundo Nuevos** [online], Debates, posto online no dia 12 de janeiro de 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/3307>. Acesso em: 18 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. **Histórias e Historiografias**: perspectivas contemporâneas de investigação. Uberlândia: Edufu, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção debates)

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em pedaços**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1989.

QUINTILIANO, Deise; MASCARENHAS, Paula Schild. **Sartre em dois atos**: As moscas e O diabo e o bom Deus. Petrópolis: DP et Alit; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2010.

ROWLEY, Hazel. **Tête-à-Tête**. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. 10. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SALVIA, André Luis La. Sobre a tradução de o curso filosófico, de Jean François Lyotard. **REFilo 6 - Revista Digital de Ensino de Filosofia**, Santa Maria, vol. 4 n. 2, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/refilo/article/view/35412>. Acesso em: 18 de janeiro de 2023.

SARTRE, Jean-Paul. **As moscas**. Tradução: Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005a.

\_\_\_\_\_. **A náusea**. Tradução de Rita Braga. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. **Cahiers pour une morale**. Paris: Éditions Gallimard, 1983.

\_\_\_\_\_. **Diário de uma Guerra Estranha**. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues e Guilherme João de Freitas Teixeira. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Entre quatro paredes**. Tradução: Alcione Araújo e Pedro Hussak. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. Forjadores de mitos. **Cadernos de Teatro**, São Paulo, n. 75, out. /nov. /dez., 1977.

\_\_\_\_\_. **Os dados estão lançados**. Tradução: Lucy Risso Moreira Cesar. 6. ed. Campinas: Papirus, 2013.

\_\_\_\_\_. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução: João Batista Kreuch. Petrópolis: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Ser e o Nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2015a.

\_\_\_\_\_. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015b. (Coleção Textos Filosóficos).

\_\_\_\_\_. **Situations III**. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

\_\_\_\_\_. **Un Théâtre de Situations**; textes rassemblés, établis, prés. et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, Folio, Colection Essais, 1992.

SASSONE, Ricardo. Filosofia e teatro: as estratégias de teatralização como contribuição à transmissão de conteúdos filosóficos. In. KOHAN, Walter (org). **Ensino de filosofia – perspectivas**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SILVA, Franklin Leopoldo. Por que filosofia no segundo grau. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo: USP, v. 6. n. 14, 157-166, 1992.

\_\_\_\_\_. Sartre e a ética. **Revista Bioethikos**. Centro Universitário São Camilo, v.4. n.3, 269-273, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sartre e o humanismo**. São Paulo: Almedina, 2019. (Convite à reflexão)

SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda de. Teatro Ideológico: Sartre. In: MORTARA, Marcella (Org). **Teatro Francês do Século XX**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970.

SOUZA, Thana Mara de. **A liberdade em Sartre**. São Paulo: Edições 70: Discurso Editorial, 2019. (Convite à reflexão)

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1986.

TORRANO, Jaa. Herói e honras heroicas estudo de Coéforas. In: Ésquilo. **Coéforas**. Tradução e estudo: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2013b. (Coleção Dionisias)

TORRES, Juliana Rezende; et al. Ressignificação curricular: contribuições da investigação temática e da análise textual discursiva. **Revista Brasileira de Pesquisa em Educação em Ciências**, vol. 8, n. 2, 2008.

## APÊNDICA A

Material elaborado, impresso e entregue a cada discente para acompanhamento das etapas da pesquisa.



ESCOLA ESTADUAL DE ENSINO FUNDAMENTAL E MÉDIO TEREZA  
ALVES DE MOURA  
PARTICIPANTE: \_\_\_\_\_

PROFESSORA/PESQUISADORA: NEUZA RODRIGUES

Caro (a) estudante,

Este será o material a ser estudado, consultado, durante a nossa pesquisa. Que você possa recorrer a ele na busca de compreender os pontos-chave da filosofia sartriana que iremos nos aprofundar. Lembre-se que o nosso norte será se aventurar no pensar, através do teatro, vivendo outras vidas que não as nossas, fazendo outras escolhas, se descobrindo e se refazendo enquanto sujeitos no mundo. Desde já, eu agradeço o seu aceite diante do convite feito para filosofar, você constitui a peça basilar para a realização deste trabalho, e é para você que eu desejo melhorar a prática do meu ensino de Filosofia. Muito obrigada!



03

## Sumário

Apresentação  
de Jean-Paul Sartre

05

Recorte textual de  
*A répubblica do Silêncio*

09

Fotos do período de  
ocupação em Paris

12

Texto da peça  
*As Moscas*

06

Recortes textuais  
de *O ser e o nada* e  
*O existencialismo é um  
humanismo*

09

Recortes textuais de  
*Paris sob Ocupação*

13

Fotos da peça  
*As Moscas*, 1943

14



## Apresentação de Jean-Paul Sartre

Jean-Paul Sartre viveu entre 1905-1980, na França e se tornou o nome mais importante da corrente filosófica chamada existencialismo, nome esse que ele relutou em fazer uso. A paixão de Sartre seja como filósofo, como escritor, como dramaturgo era poder conhecer os homens. Desse modo sua passagem pelo mundo foi uma dedicação em pensar e compreender a existência humana, a complexidade que é estar no mundo.

Sartre viveu a Segunda Guerra, sobreviveu a ela, e se empenhou depois como intelectual engajado em debater as urgências do seu tempo: racismo, violência, política, liberdade, questões que também continuam sendo nossas. Segundo Jorge Amado, escritor baiano, "Sartre é um chapa legal", brincadeiras à parte, pensemos que isso se deve ao fato de que o desejo de pensar de Sartre estava direcionado a homens e mulheres que estão no mundo, e isso o torna alguém familiar, tão próximo que por vezes ao estudar o seu pensamento é como se o convidássemos a mesa para conversar. Vamos juntos conhecer e nos aprofundar no seu pensamento

“O importante não é o que fazem de nós, mas o que nós próprios fazemos daquilo que fazem de nós.”

Sartre



05

### Trecho de *O ser e o nada* para se discutir a liberdade:

[...] A liberdade é precisamente o nada que é tendo sido no âmago do homem e obriga a realidade-humana a fazer-se em vez de ser. Como vimos, para a realidade-humana, ser é escolher-se: nada lhe vem de fora, ou tampouco de dentro, que ela possa receber ou aceitar. Está inteiramente abandonada, sem qualquer ajuda de nenhuma espécie, à insustentável necessidade de fazer-se ser até o último detalhe. Assim, a liberdade não é um ser: o ser do homem, ou seja, seu nada de ser. (SARTRE, 2019, 545)

### Trecho de *O existencialismo é um humanismo* que complementa o trecho acima sobre a liberdade:

[...] Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. Assim, não há natureza humana, pois não há um Deus para concebê-la. O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse elã de existir, o homem nada é além do que ele se faz. Esse é o primeiro princípio do existencialismo. É isso também o que se denomina subjetividade, e esse é o termo pelo qual nos criticam. Porém, o que entendemos, na verdade, com isso, senão que o homem tem mais dignidade que uma pedra ou uma mesa? Pois queremos dizer que o homem existe antes de tudo, ou seja, que o homem é, antes de tudo, aquilo que projeta vir a ser, e aquilo que tem consciência de projetar vir a ser. O homem é, inicialmente, um projeto que se vive enquanto

não como um musgo, um fungo ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a esse projeto; nada existe de inteligível sob o céu e o homem será, antes de mais nada, o que ele tiver projetado ser (SARTRE, 2010, p. 25-26).

Anotações



06

**Trecho de O ser e o nada para se discutir a responsabilidade:**

[...] o homem, estando condenado a ser livre, carrega nos ombros o peso do mundo inteiro: é responsável pelo mundo e por si mesmo enquanto maneira de ser. Tomamos a palavra 'responsabilidade' em seu sentido corriqueiro de 'consciência (de) ser o autor incontestável de um acontecimento ou de um objeto'. Nesse sentido, a responsabilidade é opressiva, já que o Para-si é aquele pelo qual se faz com qualquer que seja a situação em que se encontra, com seu coeficiente de adversidade próprio, ainda que insuportável; o Para-si deve assumi-la com a consciência orgulhosa de ser o seu autor, pois os piores inconvenientes ou as piores ameaças que prometem atingir minha pessoa só adquirem sentido pelo meu projeto; e elas aparecem sobre o fundo de comprometimento que eu sou (SARTRE, 2015, p. 678).

**Trecho de O existencialismo é um humanismo utilizado para se discutir a responsabilidade:**

[...] Assim, a primeira decorrência do existencialismo é colocar todo homem em posse daquilo que ele é, e fazer repousar sobre ele a responsabilidade total por sua existência. E quando dizemos que o homem é responsável, por si mesmo, não queremos dizer que ele é responsável estritamente por sua individualidade, mas que é responsável por todos os homens. [...] Quando dizemos que o homem faz a escolha por si mesmo, entendemos que cada um de nós faz essa escolha, mas com isso, queremos dizer também que ao escolher por si, cada homem escolhe por todos os homens. Com efeito, não existe um de nossos atos sequer que, criando o homem que queremos ser, não crie ao mesmo tempo uma imagem do homem conforme julgamos

ao mesmo tempo o valor daquilo que escolhemos, pois não podemos nunca escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem, e nada pode ser bom para nós sem sê-lo para todos. Se a existência, além do mais, precede a essência, e nós queremos existir ao mesmo tempo em que moldamos nossa imagem, tal imagem é válida para todos e para nossa época inteira. Assim, nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, pois ela envolve a humanidade como um todo (SARTRE, 2010, p. 25-26).

Anotações



lab.fif@

07

**Trecho de O existencialismo é um humanismo utilizado para se discutir o engajamento:**

O quietismo é a atitude daqueles que dizem: 'Os outros podem fazer aquilo que eu não posso'. A doutrina que lhes apresento é exatamente o contrário do quietismo, ela vai ainda mais longe, acrescentando: 'O homem não é nada mais que seu projeto, ele não existe senão na medida em que se realiza e, portanto, não é outra coisa senão o conjunto de seus atos, nada mais além de sua vida'. (SARTRE, 2010, p. 42)

[...] O que as pessoas sentem obscuramente e lhes causa horror é que o covarde que apresentamos é responsável por sua covardia. O que as pessoas gostariam é que nascêssemos covardes ou heróis. Uma das críticas mais comuns a Caminhos da liberdade é a seguinte: 'Mas, afinal, essas pessoas são frouxas, como é que você vai transformá-las em heróis?' Tal objeção presta-se mais a fazer rir, pois ela supõe que as pessoas nascem heróis; e, no fundo, é isso que as pessoas gostariam de pensar: se você nasce covarde, você estará perfeitamente sossegado, pois não poderá fazer nada em relação a isso, você será assim a vida inteira, não importa o que faça; se você nasce herói, igualmente poderá ficar tranquilo, pois será herói a vida inteira, vai beber como um herói, comer como um herói. Já o existencialista diz que o covarde se faz covarde, e o herói se faz herói. Existe sempre uma possibilidade para o covarde deixar de ser covarde e para o herói deixar de ser herói. O que determina é o engajamento total e não é um caso particular, uma ação isolada, que engajará você totalmente. Assim, parece-me, respondendo algumas críticas relacionadas ao existencialismo. Vocês veem que ele não pode ser considerado uma filosofia do quietismo, uma vez que define o homem pela ação;

rado uma descrição pessimista do homem: não há doutrina mais otimista, pois ela coloca o destino do homem nele mesmo; também não pode ser considerado uma tentativa de desencorajar o homem de agir, já que afirma que não existe esperança senão em sua ação, e a única coisa que permite ao homem viver é o ato. Consequentemente, sobre esse plano, nós temos é que realizar uma moral ação e do engajamento" (SARTRE, 2010, p. 44-46).

Anotações



lab.fif@

08

#### Trecho de *A República do silêncio*

Nunca estivemos mais livres do que sob a ocupação alemã. Tínhamos perdido todos os nossos direitos e em primeiro o direito de falar; éramos insultados diante da nossa face todos os dias e tínhamos que nos calar; éramos deportados em massa, como trabalhadores, como Judeus, como prisioneiros políticos; em todas as partes, nos muros, nos jornais, na tela, encontrávamos aquele rosto imundo e suave que os nossos opressores nos queriam dar: por causa de tudo isto, éramos livres. Desde que o veneno nazi se infiltrou nos nossos pensamentos, cada pensamento correto foi uma conquista, desde que uma força policial todo-poderosa tentou forçar-nos ao silêncio, cada palavra tornou-se tão preciosa como uma declaração de princípio; desde que estávamos a ser perseguidos, cada um dos nossos gestos tinha o peso de um engajamento (SARTRE, 1949, p. 11).

#### Trechos de *Paris sob ocupação*

Uma vez que vivi principalmente em Paris, limitar-me-ei, portanto, a descrever a ocupação em Paris. Deixarei de lado os sofrimentos físicos, a fome, que era real, mas oculta, a diminuição da nossa vitalidade, o progresso da tuberculose: afinal, estes infortúnios, cuja extensão as estatísticas um dia revelarão, não são, sem dúvida, equivalentes na Inglaterra; sem dúvida que o nível de vida lá permaneceu sensivelmente mais elevado do que o nosso, mas tiveram os bombardeamentos, os V1s, as perdas militares: nós não estávamos a lutar. Mas há outras provações, estas são as que quero escrever, quero tentar mostrar como os parisienses sentiram a ocupação. Primeiro que tudo, temos de nos livrar das imagens de Épinal: Não, os alemães não andavam pelas ruas com as armas apontadas, não, não forçavam os civis a cederem-lhes o

lugar, a abandonarem as calçadas à sua frente, ofereciam às mulheres idosas o seu lugar no metrô, enterneciam-se de bom grado pelas crianças e lhes acariciavam as bochechas; tinham sido aconselhados a serem decentes e se mostravam corretos, com timidez e diligência, por disciplina; por vezes até demonstraram uma boa vontade ingénua que permaneceu desempregada. E não imaginem também que os franceses tinham um olhar de desprezo esmagador. É verdade que a grande maioria da população se absteve de qualquer contato com o exército alemão. Mas não devemos esquecer que a ocupação era diária. Alguém a quem foi perguntado o que tinha feito sob o Terror respondeu: "Eu vivi..." É uma resposta que todos nós podíamos dar hoje. Durante quatro anos vivemos e os alemães também viveram, no nosso meio, submersos, afogados, pela vida unânime da grande cidade. (SARTRE, 1949, p. 17-18)

Anotações



lab.fi03

09

#### Trechos de *Paris sob ocupação*

[...] É difícil transmitir a impressão desta cidade deserta, desta terra de ninguém contra as nossas janelas, e que eles povoaram sozinhos. As casas nunca foram bem uma defesa. A Gestapo frequentemente fazia suas prisões entre meia-noite e cinco horas. Parecia que a qualquer momento a porta se abriria deixando entrar uma brisa fria, um pouco de noite e três alemães afáveis com revólveres. Mesmo quando não os nomeamos, mesmo quando não pensávamos neles, a sua presença estava entre nós, sentimos de certa forma que os objetos eram menos nossos, mais estranhos, mais frios, mais públicos de certa forma, como se um olhar estrangeiro estivesse a violar a intimidade dos nossos lares. Pela manhã, encontraríamos pequenos alemães inocentes apressando-se pelas ruas para os seus escritórios, com uma pasta debaixo do braço, parecendo mais advogados de uniforme do que soldados. Tentávamos encontrar nestes rostos inexpressivos e familiares um pouco da ferocidade odiosa que havíamos imaginado durante a noite. Em vão. Contudo, o horror não se dissipou; e foi talvez a coisa mais dolorosa, este horror abstrato que não se podia instalar em ninguém. Este é, de qualquer modo, o primeiro aspecto da ocupação: imaginemos esta coexistência perpétua de um ódio fantasma e de um inimigo muito pouco conhecido que não podemos odiar. Este horror teve muitas outras causas. Mas, antes de continuarmos, devemos evitar um mal-entendido: não o imaginemos como uma emoção avassaladora e vívida. Já o disse: já vivemos. Isto significa que podíamos trabalhar, comer, falar, dormir, por vezes até rir - embora o riso fosse bastante raro. O horror parecia estar lá fora, nas coisas. Poderíamos distrair-nos por um momento, tornar-nos apaixonados por uma leitura, uma conversa, um negócio; mas voltaríamos sempre

beríamos que não nos tinha deixado. Calmo e estável, quase discreto, coloriu os nossos devaneios, bem como os nossos pensamentos mais práticos. Era simultaneamente o tecido da nossa consciência e o significado do mundo. Agora que se dissipou, já não o vemos como algo mais do que um elemento das nossas vidas; mas quando estávamos imersos nele, era tão familiar que por vezes o tomávamos pelo tom natural dos nossos estados de espírito. Será que me faço entender se disser que era intolerável e que podíamos conviver com

Anotações



lab.fi03

10

Lembremos que a peça sartriana é uma releitura da tragédia grega Coéforas, de Ésquilo. Assim abaixo será exposto minimamente as diferenças entre as peças, para que vocês entendam as modificações feita por Sartre.

**Quadro 1 - Comparativo entre as peças**

Versão grega	Versão sartriana
Orestes retorna a cidade para vingar a morte do seu pai;	Orestes retorna a cidade sem pretensão de cumprir sentença do passado;
Electra ora aos deuses, suplicando que o seu irmão apareça;	Electra sente raiva do deus Júpiter, não lhe oferece preces;
Orestes cumpre a sentença dada por um deus, sela o seu destino, ao cometer o seu crime;	Orestes faz a escolha de cometer um crime;
As Erínias veem vingar o feito de Orestes, mas há intervenção divina.	As Erínias decidem cobrar a vingança diante do crime cometido, mas Orestes não aceita a ajuda do deus.



**Fotos do período de ocupação em Paris**





Fotos da peça  
As Moscas, 1943



### Texto da peça *As moscas*

Anotações



### Referências bibliográfias

SARTRE, Jean-Paul. O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução: Paulo Perdígão. 24. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. O existencialismo é um humanismo. Tradução: João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. As moscas. Tradução: Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. Situations III. Paris: Éditions Gallimard, 1949.



## APÊNDICE B

Registros fotográficos durante a leitura dramática da peça



