

IGOR SILVA ALVES

O TEATRO DE SITUAÇÕES DE JEAN-PAUL SARTRE

SÃO PAULO

2006

O TEATRO DE SITUAÇÕES DE JEAN-PAUL SARTRE

Igor Silva Alves

**Dissertação de mestrado apresentada
ao Departamento de Filosofia da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, sob a
orientação do Prof. Dr. Franklin Leopoldo e
Silva.**

São Paulo

2006

aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José Lúcio e Maria Aparecida, e ao meu irmão, Mateus, pelo apoio e esforço na minha formação e em tudo o mais;

À Mari, de quem o carinho e compreensão foram, e são, essenciais;

Ao Rodrigo e sua família, pelo enorme apoio e amizade incondicional;

Ao Luciano, pela enorme amizade e pelas discussões intermináveis;

Ao Beto e ao Marcos, por tantos anos e pelos primeiros passos em filosofia;

Ao Gláucio, Danilo e sua família, grandes companheiros;

À Marie, pela ajuda e amizade;

À Maria Helena;

Aos meus amigos, inúmeros e dos quais muita amizade e ajuda recebi ao longo de todos esses anos;

Aos amigos do grupo de estudos de fenomenologia;

Aos funcionários da Secretaria do Departamento de Filosofia da USP;

Ao Prof. Franklin Leopoldo e Silva, pela paciência, benevolência e orientação ao longo desses anos, e por ter me ensinado o trabalho de pesquisador e de professor de filosofia;

À FAPESP, pelo incentivo e apoio financeiro.

Resumo

Esta dissertação busca mostrar as questões envolvidas no teatro de Sartre. Para tanto, parte-se de uma descrição da consciência em geral para atingir uma caracterização da consciência imaginante – é esta consciência que toma o objeto estético como tal, posto que tal objeto é um objeto imaginário. A partir dessa caracterização da obra de arte em geral, busca-se descrever a especificidade da obra de arte teatral, de forma a mostrar a formulação do gênero teatral proposto por Sartre, o *teatro de situações*, a maneira como sua descrição sobre o evento teatral lhe serve como recusa do teatro burguês e para a crítica da produção dramática de sua época, e como o teatro opera uma descrição da vivência humana concreta que a filosofia descreve de forma estrutural.

Palavras-chaves: liberdade – situação – imaginário – analogon – ator

Abstract

This dissertation aims at opening up questions involved in Sartre's theatre. Firstly, beginning with a description of the consciousness in general one comes to a characterisation of the imaging consciousness - the one that takes into account the aesthetic object as such, given that this is an imagined object. Secondly, considering this characterisation of the work of art in general one intends to point out the characteristics of the theatrical work of art. The elaboration of the theatrical genre proposed by Sartre, i.e., the *theatre of situations*, is a description of the theatrical event that allows him to refuse the bourgeois theatre and to criticise the dramaturgical production of his period. For the French philosopher, the theatre operates a description of the concrete human lived experience that philosophy can only describe in a structural way.

Key-words: liberty – situation – imagery – analogon – actor

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO 1 – A CONSCIÊNCIA IMAGINANTE E O ANALOGON.....	13
CAPITULO 2 – O DISCURSO COMO ANALOGON: TEATRO E LITERATURA.....	43
CAPÍTULO 3 – O TEATRO DE SARTRE COMO CENA IMAGINÁRIA	62
CONCLUSÃO.....	113
BIBLIOGRAFIA.....	118

INTRODUÇÃO

No conjunto da produção de Sartre, não há uma obra sistematizada sobre o papel do teatro e sua especificidade, ao contrário do que acontece com a literatura. Parece que, dada certa proximidade entre literatura e teatro, o empreendimento de especificar o papel da literatura já daria conta, ao menos fundamentalmente, da obra de arte teatral. Um primeiro olhar desatento poderia encontrar aí algo que não condiz com a larga produção teatral de Sartre, mais extensa que sua produção literária, ou uma subordinação do teatro à literatura. Mas não se trata disso. O esforço deste texto é tentar apresentar a especificidade do teatro na obra de Sartre. Nesse sentido, as análises sobre a obra de arte devem ter como pano de fundo aquilo que norteia a obra de Sartre, a saber, uma ontologia fenomenológica que, com a aproximação do marxismo, desemboca em uma concepção da história. Isso significa que, dado o primado absoluto da subjetividade e a concepção específica que Sartre tem da consciência como intencionalidade, a qual levará a uma ontologia fenomenológica em *O ser e o nada*, esta deve ser a base das descrições sobre a obra de arte e especificamente o teatro. Desse modo, não falta ao conjunto da obra de Sartre um texto sistemático sobre o evento teatral. Esse já se encontra tematizado ao longo de sua obra, e é num recorte dentro desta que se pretende encontrar a especificidade do evento teatral. Por isso mesmo, o presente texto pretende-se um esforço de localização e articulação destas questões através do conjunto da obra de Sartre. Assim, o percurso adotado tem como ponto de partida uma descrição mais geral da obra de arte, o que remete primeiramente à ontologia sartriana, para atingir ao longo do percurso a especificidade da obra teatral. A escolha desse tema justifica-se por ser o teatro de Sartre uma perspectiva interessante para se abordar a temática geral da obra deste autor.

Para tanto, em primeiro lugar é necessário investigar o lugar ocupado pela obra de arte em geral. Uma filosofia que pretende garantir o primado da vivência deve dar a partir disso uma descrição da obra de arte. É então descrevendo como a consciência experiencia a obra de arte, de que forma ela é uma vivência para o sujeito, que se deve encontrar os traços específicos do objeto estético. O ponto inicial é então uma descrição da consciência, que deve mostrar como esta é pura intencionalidade e como ela é sustentada por um ser específico, o que leva a uma caracterização da ontologia fenomenológica de Sartre e sua separação entre ser Em-si e ser Para-si. A consciência não pode

ontologicamente possuir as características próprias do ser Em-si, quais sejam, coincidência consigo mesmo, opacidade e completude de ser. Ao contrário, o ser da consciência, o ser Para-si, deve ser uma certa descompressão de ser para que a consciência possa ser intencionalidade pura, pura transcendência. Oposto ao Em-si, o Para-si deve ser um nada essencial, e é através dele que o nada advém ao mundo. Este ser é um ser Em-si que de algum modo sofreu uma fissura interna e ali, onde antes havia apenas o ser, introduz-se o nada. E é a partir desse nada que a consciência se relacionará com as coisas e consigo mesma, pois ele é vivenciado como negação, tanto daquilo que não é a consciência como dela mesma. Essa formulação deve permitir compreender como a consciência se relaciona com os objetos em geral, como ela os posiciona, para que se compreenda de que forma ela posiciona o objeto artístico. Com relação a esse, é preciso notar que sua apreensão se dá por um movimento determinado da consciência, no caso pelo ato imaginante. É quando a consciência se põe como consciência imaginante que o objeto estético é atingido como tal. Logo, à descrição da consciência se deve seguir uma descrição específica da consciência imaginante e da estrutura da imagem, a qual se revela também como um nada essencial, isso é, marcada por uma ausência fundamental, o que mostra que a obra de arte não é objeto da percepção, a qual põe seus objetos como reais, mas um objeto da imaginação, e que portanto também possui um nada essencial.

Essa descrição geral da obra de arte deve levar a uma caracterização específica desta através do material do qual ela se serve. A imaginação atinge o objeto estético através de um material que é dado como suporte do objeto irreal. Esse material é organizado intencionalmente para ser a presentificação do objeto ausente, ele é um **analogon** do objeto estético. A categoria dos analogon compreende outros objetos além da obra de arte, mas interessa aqui entender de que forma é organizado o material na obra de arte para que ele se ofereça como analogon. Essa análise deve ser guiada pelo conteúdo material do analogon. É certo que cada arte se serve de materiais diferentes em sua realização, e esses diferentes materiais devem implicar também diferentes características à obra. Nesse ponto, as análises se concentram sobre o analogon constituído a partir de palavras, e mesmo assim um tipo muito preciso, aquele que toma a palavra como significante. De fato, para Sartre o poeta não se serve da palavra como significante, mas como coisa, ele as trata como o pintor trata as tintas, como o músico trata o som. Mas, o

dramaturgo e o romancista, no exercício de sua atividade, tratam a palavra como significante, logo ela deve remeter a algo para além dela mesma, ela é descritiva e envia aquele que lê em direção daquilo que é descrito. Por isso, o escritor se compromete com um desvelamento do mundo, o que dá uma dimensão histórica ao seu ato de escrever.

Se teatro e literatura comungam desse comprometimento com o mundo pelo uso da linguagem descritiva, a especificidade do teatro se dá pelo uso do ator na constituição de seu analogon. É preciso que o ator encarne o personagem, se faça analogon, sustentador de um ser irreal, para que o objeto estético teatral apareça como tal diante do espectador, possibilitando que este o reanime. Assim como a literatura exige a presença do leitor para reanimar, a partir de sua liberdade, a totalidade organizada pelo escritor, o teatro necessita da presença do espectador para que se dê como tal, e, nesse sentido, o teatro apresenta um aspecto de ritual: diante do espectador, está um mundo imaginário, o qual é mantido a uma distância absoluta, mas que possui um contato com o espectador por uma relação mágica, uma infestação interna através da animação imaginária que lhe confere o espectador. Mantido a essa distância, o teatro apresenta, através dos atores, analogas de ações humanas, e isso é o fundamental para o teatro. A descrição da conduta do ator em cena é profundamente marcada pelo olhar e pela relação com o outro. De modo que uma análise do olhar deve fornecer elementos para uma elucidação da conduta do ator e sua ação distanciada sobre o público. Além disso, Sartre se utiliza dessa caracterização do ator para descrever certos tipos de condutas concretas marcadas por uma certa teatralidade. É o que ele chama de “mito do ator”. Esse mito diz respeito a certos tipos de condutas nas quais os agentes se portam como se estivessem em cena, isso é, eles representam por uma necessidade de serem vistos. Nesse sentido, essa conduta apresenta uma relação peculiar entre o olhar e a má-fé, isto é, o indivíduo escolhe representar tal ação para ser visto como aquilo que ele representa. Tal conduta apresenta-se como a conduta característica dos protagonistas de Sartre. Se o teatro deve representar indivíduos agindo, e o homem é um vazio essencial, sem nada que o justifique a agir de qualquer modo que seja, o teatro deve pôr em cena o momento dessas ações, excluindo assim caracteres psicológicos pré-determinados. Nesse sentido, os personagens carregam a marca daquele humanismo defendido por Sartre em *O Existencialismo é um Humanismo*. Levando ao extremo as conseqüências de um ateísmo, o autor mostra que o homem não possui nenhuma instância

transcendente (no sentido de superior a ele) que o justifique, ou que o determine a ser desta ou daquela maneira, a agir deste ou daquele modo. Sem Deus, natureza humana ou princípios universais da razão para pautar suas condutas, o homem se encontra abandonado a si mesmo, sendo por isso o único responsável por suas escolhas. Também não há uma essência humana que possa determinar as escolhas, posto que para o homem “*a existência precede a essência, ou, se se quiser, que temos de partir da subjetividade*”¹, em outras palavras, o homem é um devir, um constante realizar-se. Abandonado e devendo se fazer a cada instante, é total responsabilidade do homem o que ele venha a ser, sendo que os valores das escolhas humanas são determinados nas próprias escolhas, e por isso mesmo não podem guiar estas. Além disso, os críticos de Sartre apontam a radicalidade do *cogito* na filosofia deste autor como um fator que implicaria uma impossibilidade de vinculação do homem a valores transcendentais e a outras subjetividades, levando a um niilismo, um isolamento do homem ou a um conformismo burguês. Sartre rejeita esses pontos de vista afirmando que é necessário partir do *cogito*, pois esta é a única verdade absoluta para o homem, ou seja, sua existência. Existindo, e abandonado a si mesmo, o homem deve se fazer a todo instante, o que impede um conformismo. Por outro lado, o *cogito* não é apenas uma descoberta da própria subjetividade, mas também a descoberta da subjetividade do outro, o que impede um isolamento. E não se trata de um niilismo, pois está nas mãos do homem se fazer, decidir sobre si. Tomando o homem como projeto e não como fim, visto que ele sempre está por fazer, o existencialismo se opõe ao humanismo clássico o que também impede um culto da humanidade, pois ela também não está, nem pode estar, realizada. O humanismo de Sartre consiste em fazer do homem o centro das questões do homem. “*Mas há um outro sentido de humanismo, que significa no fundo isto: o homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem... sendo o homem esta superação e não se apoderando dos objetos senão em referência a esta superação, ele vive no coração, no centro desta superação. Não há outro universo senão o universo humano, o universo da subjetividade humana*”². É por isso que o existencialismo é um humanismo, e é esse humanismo que será tematizado em suas peças. Para isso, Sartre propõe um gênero teatral, o qual ele chama de teatro de

¹ Sartre, J.-P. *O Existencialismo é um Humanismo*, pág. 213.

² *Ibid.*, pág. 269.

situações, que deve se pautar por colocar em cena o momento de formação dos personagens a partir de suas ações e suas escolhas, abandonando qualquer determinação anterior a esta. Há aqui uma rejeição da cena burguesa, incapaz de compreender o homem ao apresentá-lo como produto de instâncias que o determinam. Sartre se inscreve assim, segundo ele mesmo, numa tradição teatral de sua época que buscava superar a cena burguesa, um “teatro crítico”, e a partir de suas concepções sobre o evento teatral ele empreenderá uma crítica ao teatro contemporâneo, apontando para as contradições internas deste e para o fato de que cada autor trata, ao seu modo, de lidar com essas contradições. Mas, para todos esses autores do teatro crítico, resta uma mesma coisa fundamental, a rejeição do teatro burguês.

A ordem da exposição do texto aqui apresentado parte de uma formulação mais geral da consciência para chegar a uma caracterização específica do teatro. No entanto, não se trata de determinar uma subordinação do teatro àqueles pressupostos da ontologia fenomenológica, ou seja, não se trata de encontrar um sistema na obra de Sartre para aí identificar o lugar que deve ser ocupado pela obra teatral. A ordem da exposição do presente texto diz respeito apenas a uma forma de ordenar a exposição, e não a uma ordenação da obra sartriana. Trata-se então de partir de uma ontologia mais geral para se chegar a uma ontologia regional, o que deve compreender as singularizações e especificidades presentes nessa ontologia regional, e não dar uma sobredeterminação desta por parte da ontologia geral. No mesmo sentido, não se trata de reconhecer em Sartre um sistema das artes, ou seja, não há uma teoria estética em Sartre. A fenomenologia da consciência imaginante não corresponde a uma estética, num sentido sistemático. Trata-se de uma descrição da forma de intencionar o objeto estético e, mais do que encontrar uma sistematicidade, cabe aqui descrever a especificidade de cada objeto estético.

CAPÍTULO 1 – A CONSCIÊNCIA IMAGINANTE E O ANALOGON

Quando se está diante de uma obra de arte, toma-se certa atitude muito específica para visá-la como tal. Ainda que suas estruturas não sejam explícitas, isso é, que eu não tenha refletido sobre sua especificidade e determinado claramente para mim quais sejam suas estruturas fundamentais, elas estão presentes todas as vezes em que me digo “isso é um objeto artístico”. Por outro lado, podemos dizer também, já de antemão, que existe uma certa especificidade do estatuto existencial do objeto artístico, o que nos permite dizer que este quadro não é objeto de minha visão como este cinzeiro o é, que esta música não é um som do mesmo tipo que qualquer som que atinja meus ouvidos, que as palavras que leio em um romance não são de mesmo tipo, ou não exercem a mesma função, que aquelas que leio em uma bula de medicamento, ou mesmo que aquelas que encontro em um ensaio filosófico. Essa dupla determinação permite de alguma maneira que se saiba, ao se posicionar um objeto como obra de arte, que ele exige determinada atitude para se mostrar como tal, que ele possui tais estruturas e que ele possui nele mesmo determinadas características que o separa de outros tipos de objetos. Que é então um objeto artístico? Que tipo de atitude tem a consciência em relação a ele para que ele se apresente como tal? Cabe, portanto, tentar descrever as estruturas fundamentais que permitem a compreensão do estatuto existencial da obra de arte. E, para uma compreensão do estatuto existencial do objeto artístico na obra de Sartre, é fundamental também uma compreensão da maneira como Sartre descreve a consciência e seus modos de posicionar os objetos, para daí determinar como a consciência posiciona especificamente um objeto estético.

A descrição da consciência feita por Sartre busca romper com a maneira pela qual a filosofia da representação compreendia a consciência como o lugar em que se davam as representações. A consciência assim descrita é uma consciência-estômago, a qual, ao se direcionar aos objetos, devora as representações como se estas fossem seus alimentos, preenchendo assim as diversas estruturas previamente dadas na consciência. A partir dessa perspectiva, pode-se entender que todas as vezes que se toma consciência de algo, de certa forma a consciência é invadida pelo objeto, seja diretamente, como se o objeto causasse determinada alteração psicofísica que fosse marca do objeto (por exemplo, determinada alteração sináptica que significa tal objeto), ou indiretamente, através da representação que se tem do objeto, ficando assim o objeto mesmo inacessível diretamente. A filosofia da

representação faz da consciência uma coisa entre outras coisas, o que para Sartre não dá conta daquilo que é próprio da consciência, isto é, da sua maneira de se relacionar com os objetos. Por isso mesmo, as descrições que esta tradição filosófica faz quanto à consciência adota, ao menos fundamentalmente, o mesmo procedimento que se adota para os objetos diferentes da consciência: coisa entre as coisas, é preciso definir a substância da consciência tal como se define as substâncias em geral, relacioná-la a uma cadeia causal, incorrendo-se assim no problema de poder determinar de antemão, antes de a consciência agir como ser consciente, o que a consciência é e pode ser.

Essa superdeterminação da consciência é de fato problemática. Em primeiro lugar, ela parece não dar conta da necessidade que a consciência tem de sair de si para se relacionar com outros objetos, havendo a possibilidade de uma consciência que não possuísse conteúdo algum, uma consciência pura que nem consciência de si mesmo fosse, e ainda assim fosse consciência. Toma lugar, aqui, uma passividade da consciência que parece não ser condizente com o modo como ela se mostra. Em segundo lugar, por isso mesmo tampouco essa filosofia dá conta da espontaneidade e arbitrariedade que a consciência tem nesse ato. Assim definida, assegurar a liberdade da consciência torna-se um problema difícil de ser contornado³.

Descartes parece ter se dado conta de que essa determinação de uma consciência pura que não fosse consciência de coisa alguma é algo impossível. Éo que mostra o resultado da dúvida hiperbólica na Segunda Meditação.⁴ Mesmo se se coloca em suspenso todos os conteúdos da consciência, se se abandona toda garantia de algum conhecimento certo e verdadeiro (hipótese do gênio maligno e do Deus enganador), ainda assim resta à consciência uma consciência de si, isto é, quando todos os conteúdos da representação estão descartados ainda resta uma consciência de se existir. *“Após ter pensado bastante nisso e de ter examinado cuidadosamente todas as coisas, cumpre enfim*

³ Levo aqui em consideração, embora não seja objetivo explicitar isso aqui, as interpretações que apontam para um sentido moral em toda filosofia de Sartre, ou seja, que o arcabouço ontológico por ele arquitetado tem por objetivo garantir uma moral de responsabilidade radical que se apoiaria justamente em uma ontologia da liberdade. Assim tomadas, as questões morais são aquilo que o homem tem de mais radical em si mesmo, isto é, é ontologicamente que o homem é livre, e portanto é igualmente ontologicamente que ele é um ser moral.

⁴ É importante salientar que não é objetivo deste texto realizar uma comparação histórica entre Sartre e os autores aos quais ele faz referência. Assim, acompanhamos a crítica a esses autores tal como Sartre o faz, correndo o risco de perder a especificidade histórica desses, mas buscando com isso acompanhar a argumentação de Sartre.

*concluir e ter por constante que esta proposição, eu sou, eu existo, é necessariamente verdadeira, todas as vezes que a enuncio ou que eu a concebo em meu espírito”.*⁵ Interessa a Sartre aqui não a garantia da substancialidade da consciência, mas justamente o contrário: ao tentar garantir o fundamento primeiro da consciência, Descartes aponta sem saber para aquilo que a consciência tem de mais fundamental, a sua intencionalidade. Assim entendido, não importa que o *cogito* cartesiano seja a primeira evidência da substancialidade da *res cogitans*, mas que o procedimento da dúvida hiperbólica revela que toda consciência é sempre consciência de algo.

A consciência é pura intencionalidade. Eis o fundamental para ela. Significa que a consciência não possui outro modo de ser que não seja direcionar-se para os objetos, que ela não pode ser consciência se não for pura ação. Nada mais de passividade cabe a ela. Vazia, a consciência deve direcionar-se aos objetos, percorrê-los, tocá-los como uma brisa toca a superfície das coisas. É a consciência que sai de si em direção aos objetos, e não os objetos que entram nela. Mais precisamente, assim descrita como pura ação, não há nela lugar onde se pudesse depositar coisa alguma, nem mesmo estruturas dadas *a priori* que aguardassem dados da experiência para serem preenchidas. “*É que Husserl vê na consciência um fato irreduzível que nenhuma imagem física pode exprimir. Conhecer é ‘se estilhaçar através’*”.⁶ Consciência e objetos são realidades ontologicamente distintas, e irreduzíveis uma à outra, posto que a consciência é tomada como pura atividade e o objeto como pura passividade e imobilidade. Sartre põe assim em operação tanto o ser parmenidiano, no âmbito das coisas, quanto o ser heraclítico, no âmbito da consciência. Estes dois não são momentos de um mesmo ser que devem ser unificados em um momento posterior, eles estão aí, para sempre irreconciliáveis e irreduzíveis um ao outro. Deste modo, a consciência escapa às coisas por ser algo de “natureza” diferente delas, e que não pode ser senão direcionando-se a elas. E nesse movimento para fora de si, a consciência se constitui como transcendência, tanto de si como das coisas que não são ela. “*A filosofia da*

⁵ Descartes, R. *Meditações sobre a filosofia primeira...* in *Obra Escolhida*, pág. 125-6

⁶ “C’est que Husserl voit dans la conscience un fait irréductible qu’aucune image physique ne peut rendre. Connaître, c’est ‘s’éclater vers’”. Sartre, J.-P. “Une idée fondamentale de la phénoménologie ...” in *Situations Philosophiques*, pág 10.

*transcendência nos lança sobre a estrada principal, no meio das ameaças, sob uma luz cegante. Ser, diz Heidegger, é ser-no-mundo”.*⁷

Neste movimento de transcendência, o que a consciência tem dos objetos nada mais é do que seus fenômenos. Na fenomenologia de Husserl, Sartre entende ter encontrado uma solução para grande parte dos problemas da filosofia, ou seja, o monismo do fenômeno se põe para o autor como um caminho propício para que sejam abandonados os dualismos recorrentes à tradição filosófica. Agora, não se põe mais como questão se as coisas são tais como aparecem ou se o modo como elas aparecem mascaram o que elas realmente são. Àquilo que é, cabe aparecer, isto é, o que é existente tem como modo de ser aparecer, e somente isso. O fenômeno não é mais tomado aqui como aquilo que aparece dentro de um campo muito mais extenso que compreenderia também uma realidade que não aparece, porém passível de aparecer. Isso significa que o fenômeno não mais remete a um campo noumênico a ser explorado, no qual repousaria inacessível, pelo menos em primeiro instante, a realidade em si daquilo que aparece. O toco, que vira cão quando dele se aproxima, e vira toco, e vira cão, e vira toco quando se está tão próximo quanto possível dele, era em realidade um toco que virava cão que virava toco que virava cão e virou toco. O modo como as coisas aparecem não são mais fonte de engano, e se aquilo que aparecia ora era cão, ora toco, é porque seu ser é aparecer de diversos modos, é sustentar esses modos diferentes de aparecer, e nenhum deles escondeu nem mostrou mais daquilo que ele é. No âmbito desse monismo do fenômeno, a *époché* cética não possui mais lugar, pois se aquilo que aparece, aparece de forma dúbia, é porque o seu ser é aparecer assim, o que antes era fonte de engano agora é o desvelamento do ser daquilo que aparece.

No entanto, isso não significa que não há nada por trás dos fenômenos, o que por sua vez não significa indagar por aquilo a que estes possam ser reduzidos. Não se trata mais de buscar por trás do fenômeno um campo noumênico em que repousaria a coisa em si doadora de significação e essência aos fenômenos, um campo a ser reduzido pelo entendimento através da ampliação do campo fenomênico. O que há por trás dos fenômenos nada mais é que o ser dos fenômenos, isto é, diz-se que um fenômeno é, logo esse fenômeno é fenômeno de um ser. Há aqui duas relações interligadas, mas distintas. De

⁷ “La philosophie de la transcendance nous jette sur la gran-route, au milieu des menaces, sous une aveuglante lumière. Être, dit Heidegger, c’est être-dans-le-monde”. Ibid., pág. 11.

um lado, o fenômeno é fenômeno de ser, ou seja, a apreensão dos fenômenos é indicação de um ser transfenomênico; de outro lado, esse ser transfenomênico escapa ao fenômeno, pois a série de aparições, finita, não pode dar conta da totalidade desse ser. “*O existente é fenômeno, quer dizer, designa-se a si como conjunto organizado de qualidades. Designa-se a si mesmo, e não ao seu ser. O ser é simplesmente condição de todo desvelar; é sempre ser-para-desvelar, e não ser desvelado*”.⁸ Portanto, o que esse fenômeno dá de seu ser transfenomênico é um desvelamento da indicação que o fenômeno dá deste seu ser. “*O fenômeno de ser não é o ser. Mas indica o ser e o exige*”.⁹ Por exemplo, aquilo que aparece é percebido por uma série de perfis, porém os perfis possíveis são infinitos. O objeto é constituído pela somatória desses perfis apreendidos, e propriamente se o chama de objeto ao atribuir uma essência à série de aparições, isto é, ao se atribuir uma razão a esta série. Porém, não é possível que a totalidade dos perfis possíveis seja captada pela consciência. “*Se o fenômeno há de se mostrar transcendente, é preciso que o próprio sujeito transcenda a aparição rumo à série total da qual ela faz parte*”.¹⁰ Isso não significa que este fenômeno seja uma máscara de seu ser, mas que este ser transfenomênico sustenta ao mesmo tempo o fenômeno e a razão da série de aparições que a consciência desvela ao constituir um objeto. Em sua transcendência, a consciência descobre que aquilo que existe se apresenta como fenômeno, e que o ser destes fenômenos escapa à sua aparição, embora nela se dê, o que Sartre chama de um dualismo do “infinito no finito”. Aquilo que aparece o faz dando-se por inteiro em seu aparecimento, pois este aponta para a série infinita das aparições, mas este apontar mostra que este aparecimento não contém toda aparição possível. Nesse sentido, os fenômenos de ser remetem a dois seres distintos, o ser da consciência como aquele que percebe, posto que o que aparece aparece para alguém, e um ser que sustenta o fenômeno, o ser Em-si.

Este ser Em-si, primeiro ser que a investigação sobre a realidade humana descobre, é um ser que é o que é. Isso significa que para ele há uma completude de ser que lhe implica um fechamento em si mesmo. Para ele, nada há de mutável, transitório, transformador, etc. Sendo mais preciso, não existe um **para** no que se refere a este ser. Apenas uma opacidade sem imanência alguma, este nem mesmo é causa de si, pois isso

⁸ Sartre, J.-P. *O ser e o nada*, pág. 36.

⁹ Ibid., ibidem.

¹⁰ Ibid., pág. 17

suporia que ele fosse anterior a ele mesmo. É apenas um **si**-mesmo, por isso mesmo nem passividade nem atividade. É o que **é**. “*O ser não pode ser causa sui à maneira da consciência. O ser é si-mesmo. Significa que não é passividade nem atividade... O ser é opaco a si mesmo exatamente porque está pleno de si. Melhor dito, o ser é o que é*”.¹¹ Pode-se descrever aqui três características desse ser, a saber: que ele é em-si, uma consistência em si sem imanência; que ele é o que é, pura opacidade por ser a síntese mais radical possível, uma indissolúvel síntese de si consigo mesmo; e por fim ele não é derivado do possível, nem da necessidade. Ele não implica nenhuma negação, é plena positividade sem alteridade nenhuma, e se realmente existe algo negativo, não poderia encontrar nesse ser Em-si a sua origem.

Resta, pois, que a consciência possui um ser de outra ordem. As descrições do ser Em-si feitas por Sartre visam não atribuir a este qualquer característica que seja do âmbito da consciência. O ser da consciência é aquilo que o Em-si não é, isto é, o ser da consciência deve ser uma certa transparência, uma incompletude de ser, uma carência de ser. O ser da consciência deve ser **Para-si**.

O ser Em-si é o que é. Já o ser Para-si deve ser uma negação do ser Em-si, aquilo que o Em-si não é, logo o Para-si é o que **não é**. Em oposição à pura positividade do ser Em-si, o Para-si é pura negação. Por isso mesmo, o ser Para-si constitui-se num processo de vir-a-ser, isto é, ele é tornado-se aquilo que ele não é. Mas este processo faz com que a consciência sinta profundamente seu vazio essencial, seu nada, e tentando fugir disto a consciência cria uma conduta específica. Sartre irá assim caracterizar a conduta de Má-fé como uma tentativa de barrar este processo: aspiração à plenitude de ser, a Má-fé possui uma falsidade ontológica, fixando este processo de constante transcender-se num ponto determinado¹². A única realização do ser Para-si só pode se dar por negação, pois para realizar os possíveis é necessário que haja uma negação do núcleo do Para-si, embora seja necessário que a consciência se mantenha como negativa para não recair em ser Em-si, em ser todo dado, completo. O ser Para-si deve ser visto como constante mover-se, um

¹¹ Ibid., pág. 37-8.

¹² Fixando, porém, de um modo enganoso, pois o processo de transcendência da consciência não pode ser interrompido. O que se tem aqui é uma ilusão, uma mentira em que aquele que mente e aquele que é enganado coincidem na mesma pessoa, de forma que o indivíduo se engana de que o fim deste processo de transcendência possa ser atingido.

mover-se que não pode ser visto como reificação, como mudar de um lugar para outro, pois não há o lugar a partir de onde nem para onde a consciência se moveria.

Ao mesmo tempo em que a consciência possui esse desejo de plenitude, de tornar-se um ser Em-si-Para-si, esse desejo é irrealizável, ele é estruturalmente inatingível pela consciência. Em sua ânsia para realizar este desejo, a consciência busca uma coincidência total consigo mesma, algo que Sartre chama de compressão total do ser, isto é, um ser que se apresente todo fechado, todo coeso, o que é característico do ser Em-si. O ser Para-si é, ao contrário, a descompressão total do ser, portanto o nada. Em verdade, o Para-si é sua própria descompressão de ser. “A característica da consciência é ser uma descompressão de ser. Impossível, portanto, defini-la como coincidência consigo mesma.”¹³

Descompressão de ser e impossível de coincidir consigo mesma, a descrição da consciência assume aqui um aspecto muito distinto daquele dado pela tradição filosófica. Tradicionalmente, a consciência se caracteriza pela presença a si, sendo este o fundamento da consciência. Mas, neste contexto de descompressão de ser esta presença a si não pode se dar do mesmo modo. Desde os modernos, a imediatez da consciência que se apresenta no ato reflexivo desvenda uma densidade do ser. Por isso, para Descartes o *cogito* impõe uma dualidade reflexiva – há uma separação entre o conhecimento e o ser pensante, e mesmo quando se chega ao ponto de coincidência entre estes dois pólos, não se tem uma supressão da dualidade. Nesse momento de coincidência, impõe-se uma objetividade do ser pensante, ou seja, o que é apreendido no *cogito* possui uma densidade ontológica muito grande. Se o *cogito* é a descoberta da presença da consciência a si mesma, é também a descoberta da existência do ser.

No entanto, quando esta presença não é mais de ser, mas a apreensão da possibilidade de ser, impõe-se outro registro para a presença. Neste caso atinge-se essa presença de si não como ser, mas como processo. Para Sartre são fundamentais aqui duas noções: evanescência e transcendência. A presença de si é dada então como uma evanescência da transcendência de si. Uma vez que a consciência não é Em-si, ocorre que no momento em que a consciência se transcende (vai em direção ao mundo) ela se esvanesce. Tem-se aqui um puro fenomenalismo da consciência. A consciência é um

¹³ Ibid., pág. 122.

aparecer-se, portanto evanescência, e por isso há uma perda de ser pois há uma constante passagem para uma nova possibilidade, de tal forma que o fundamental não é em que a consciência se constitui, mas o movimento, o processo de se constituir¹⁴. Destas concepções transparece uma fluidez constante da consciência.

Como consequência, vê-se que esta presença a si da consciência mostra que a consciência esta sempre distante de si. “O ser da consciência, enquanto consciência, consiste em existir **à distância de si** como presença a si, e essa distância nula que o ser traz em seu ser é o Nada”.¹⁵ Uma vez que o movimento impede que se atribua à consciência o caráter de mesmo, esta presença a si não apresenta a mesma densidade que possuía para os modernos, e sendo este movimento ininterrupto não se pode constatar a consciência tal como fazia Descartes¹⁶. “Na descrição sartriana da realidade humana, a consciência está sempre (ontologicamente) distante dela mesma: não coincide consigo, é o que não é, está sempre questionando sobre ela mesma, numa perpétua fuga de si”.¹⁷ Aliás, Sartre considera que a instantaneidade que Descartes atribuía ao cogito é uma afirmação da evanescência da consciência. O **si** de Para-si não pode ser entendido como plenitude ontológica de ser, mas deve ser compreendido como distância, distância de si como presença a si. Para o ser Para-si, presença e distância se identificam – e não qualquer distância, mas uma distância intransponível, a distância do Nada. Além disso, Sartre critica em Descartes o desejo de fundamentar, isto é, o fundamento que garantia o cogito para Descartes era a substância divina, de tal forma que se estabelece uma hierarquia em que a substância pensante é fundamentada por uma substância superior. Mas quando se percebe a existência como um movimento de transcendência não se pode mais enquadrá-la na hierarquia das substâncias. Deste ponto de vista, o ser Para-si não admite ser fundamentado por outra substância nem pode se fundamentar sozinho. Quando se volta para si, o ser Para-si não capta nenhuma substância, nenhum fundamento, capta apenas a distância que tem de si mesmo. “A consciência obtém de si própria seu ser consciente, e só pode remeter-se a si mesma, na

¹⁴ Do contrário, incorre-se ou em um substancialismo ou em Má-fé – a Má-fé fixa (ao menos aparentemente) a evanescência da consciência.

¹⁵ Sartre, J.-P., *O Ser e o Nada*, pág. 127.

¹⁶ A única maneira de se realizar esta constatação da consciência é olhar para o passado, pois o passado é um presente positivo, é o ser Para-si feito Em-si – em oposição ao presente que é constante evanescência, o passado se apresenta fixo.

¹⁷ Jeanson, F., *Sartre*, pág. 49.

medida em que é sua própria nadificação: mas **o que** se nadifica em consciência, sem que possamos considerá-lo fundamento da consciência, é o Em-si contingente”.¹⁸

Partindo desta crítica de Sartre ao *cogito*, que mostra a consciência como um ser sem fundamento (“abandonado”), pode-se considerar a identificação que há na obra deste autor entre facticidade e gratuidade. A facticidade é um resíduo de ser Em-si que o ser Para-si possui. “*O Para-si acha-se sustentado por uma perpétua contingência, que ele retoma por sua conta e assimila sem poder suprimi-la jamais. Esta contingência perpetuamente evanescente do Em-si que infesta o Para-si e o une ao ser Em-si, sem se deixar captar jamais, é o que chamaremos de facticidade do Para-si*”.¹⁹ Nesse sentido, não se escolhe a família, o país em que se nasce, etc.. Isto poderia dar a entender que essa facticidade, que constitui aquilo que o Para-si não pode mudar, determina o Para-si. No entanto, esta facticidade é também gratuita, não há o que a justifique ou a determine *a priori* (como o faria Deus) a ser deste ou de outro modo. É importante aqui a noção de contingência originária, uma noção que engloba a facticidade e a gratuidade. Através desta noção, Sartre mostra que a facticidade não é determinante do ser Para-si. Sem esta, a consciência escolheria suas ligações com o mundo. Mas a facticidade não pode constituir o ser Para-si. Embora se parta da facticidade, parte-se dela no sentido de transcendê-la, e mesmo que não se transcenda a facticidade é porque esta foi assumida. Se se transcende a facticidade, ela é transformada; se ela não é transcendida, ela é assumida. De qualquer modo, a escolha da consciência permanece fundamental. “*Sem a facticidade, a consciência poderia escolher suas vinculações com o mundo... A facticidade é apenas uma indicação que dou a mim mesmo do ser que devo alcançar para ser o que sou*”.²⁰ A facticidade delimita a situação na qual o Para-si se encontra, mas de forma alguma a determina. O ser da consciência assim descrito como falta originária aponta para a necessidade ontológica de ela ser sempre transcendência e intencionalidade, ou seja, ela sempre terá de posicionar os objetos, o que significa mesmo ter consciência de objetos.

A consciência é sempre consciência de algo, e cada modo de posicionar os objetos deve compreender um modo distinto da consciência, isto é, posicionar um objeto é uma certa forma de a consciência se organizar, e ao posicionar objetos distintos a

¹⁸ Sartre, J.-P., *O Ser e o Nada*, pág. 131.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 132.

²⁰ *Ibid.*, pág. 133.

consciência se organiza também de modos distintos. Mas, trata-se de modos distintos de uma mesma consciência, pois esta apresenta uma unidade indissolúvel. Portanto, é preciso compreender de que modo a consciência posiciona o objeto artístico, isto é, o que deve ser o objeto artístico para a consciência posicioná-lo como tal e como esta se relaciona com aquele.

As primeiras indicações sobre a obra de arte nos textos de Sartre aparecem em *O Imaginário*, em que Sartre afirma que a obra de arte se dá através de um **analogon**, noção que remete diretamente à consciência imaginante, pois é somente para esta que o analogon pode se apresentar como tal. Portanto, uma compreensão da noção de analogon deve passar por uma compreensão da consciência imaginante. A consciência imaginante não aparece como tal diretamente, mas somente através da reflexão. Isso porque a imagem de algo tem como objeto apenas ele mesmo, ou seja, na imagem de uma cadeira o único objeto é a própria cadeira. Por isso, somente a reflexão pode oferecer uma descrição do ato de imaginar. Aqui, Sartre faz referência direta a Descartes, ao concordar com este que a consciência reflexiva entrega dados absolutamente certos; por isso mesmo, a parte de *O Imaginário* destinada à descrição através da reflexão é intitulada de “O certo”. Novamente, parece haver aqui uma referência ao procedimento cartesiano para atingir o *cogito*, o qual leva ao núcleo da substância pensante: **eu penso** que imagino – o objeto pode ser duvidoso, mas o procedimento e a própria reflexão, não. “*É necessário repetir aqui o que se sabe desde Descartes: uma consciência reflexiva nos entrega dados absolutamente certos; o homem que, num ato de reflexão, toma consciência de ‘ter uma imagem’ não poderia se enganar. Sem dúvida, encontram-se psicólogos que afirmam que não saberíamos, no limite, distinguir uma imagem intensa de uma percepção fraca. De fato, a confusão é impossível: o que se convencionou chamar de ‘imagem’ dá-se imediatamente à reflexão*”.²¹

A primeira coisa a notar aqui é que a imagem é uma consciência. Deste modo, ela não pode ser tomada como uma coisa que ocupa a consciência, tampouco como uma idéia fraca ou uma percepção enfraquecida. Por isso, será fundamental a Sartre mostrar uma distinção entre percepção, saber e imagem, tanto que as descrições da imagem serão dadas em oposição à percepção. A percepção é também certo tipo de consciência, por isso não se pode afirmar que o objeto percebido está na percepção. Tanto percebendo quanto

²¹ Sartre, J.-P., *O Imaginário*, pág. 15.

imaginando um objeto, este permanece exterior à consciência. “*Quando percebo uma cadeira, seria absurdo dizer que a cadeira está em mim. No momento, fecho os olhos e produzo a imagem da cadeira que acabo de perceber. A cadeira, dando-se imediatamente como imagem, não poderia mais do que antes entrar na consciência. Na realidade, quer eu perceba, quer eu imagine a cadeira de palha na qual estou sentado, ela permanece sempre fora de minha consciência*”.²² A reflexão mostra que o objeto da percepção e da imagem pode ser o mesmo, mas nos dois casos ele permanece exterior à consciência. A diferença entre percepção e imagem é a maneira como a consciência se relaciona com estes objetos. A imagem é certo tipo de consciência, ou seja, é um certo tipo de organização sintética que se relaciona diretamente com objetos existentes e cuja essência íntima é precisamente relacionar-se de tal e tal maneira com estes.

A consciência imaginante é, portanto, uma certa estrutura da consciência que aparece em certos momentos, mas que é uma estrutura completa. Não se pode tomar a consciência como sendo passível de divisões, tomando desse modo percepção, imaginação e entendimento como estruturas distintas e que se complementam umas às outras. A consciência é um absoluto, um negativo absoluto, e ao posicionar uma imagem é a consciência toda que se organiza como imaginante, assim como ao perceber ela se organiza toda também como percipiente. Cada uma dessas maneiras de posicionar o objeto é, portanto, uma estrutura completa. “*Vemos agora que lidamos com consciências completas, ou seja, com estruturas complexas que ‘têm como intenção’ certos objetos*”.²³ Aqui, é preciso separar a consciência imaginante da consciência realizante. De fato, há três maneiras de a consciência intencionar os objetos, o perceber, o saber e o imaginar, e é em relação aos dois primeiros que a consciência imaginante será descrita.

Na percepção, ocorre uma observação do objeto. Porém, esta observação dá um lado do objeto por vez, isto é, o objeto aparece como uma série de perfis, uma série de projeções, embora esteja presente à consciência. O modo como se observa o objeto exclui uma infinidade de pontos de vistas outros, e o objeto é a síntese de todas essas aparições possíveis. Deste modo, o objeto deve ser apreendido, isto é, deve-se ampliar a cada instante o número de perfis, de projeções, compreendidos. “*A percepção de um objeto é, pois, um*

²² Ibid., pág 18-19.

²³ Ibid., pág. 20.

fenômeno com uma infinidade de faces. O que isso significa para nós? A necessidade de dar a volta aos objetos, de esperar, como diz Bérghson, que ‘o açúcar derreta’”.²⁴ No saber, quando se pensa no conceito concreto, pensa-se no objeto inteiro ao mesmo tempo, possui-se a idéia inteira de uma só vez. Isso não significa que não se possa completar a idéia num progresso infinito, mas apenas que se pode pensar a essência concreta de uma só vez, num único ato de consciência, e não há nenhuma aprendizagem a fazer. Estabelece-se, deste modo, uma radical diferença entre pensamento e percepção, e por isso mesmo não se pode reduzir um ao outro, ou seja, não se pode perceber um pensamento nem pensar uma percepção. *“Trata-se de fenômenos radicalmente distintos; um, o saber consciente de si mesmo, que se coloca de uma vez no centro do objeto; o outro, unidade sintética de uma multiplicidade de aparências, que faz lentamente seu aprendizado”*.²⁵

A imagem parece estar mais próxima da percepção, pois o objeto da imagem também se dá por perfis, em projeções. Mas o objeto como imagem se dá imediatamente pelo que é: enquanto na percepção um saber se forma lentamente, na imagem o saber é imediato. A imagem é um ato sintético que une a elementos mais precisamente representativos um saber concreto, não imaginado. Daí que não se apreende uma imagem, ela é organizada como os objetos que se apreende, mas se dá inteira como aquilo que ela é, desde seu aparecimento. Se na percepção há sempre a revelação de um elemento novo, na imagem sempre se encontra apenas aquilo que nela se colocou. Um objeto na percepção aparece sempre relacionado de infinitos modos, sendo que essa infinidade de relações constitui a essência desse objeto, havendo por isso sempre algo mais a ser descoberto. Ao contrário, na imagem há uma pobreza essencial: os diferentes elementos da imagem não mantêm relações com o resto do mundo, e só mantêm entre si umas duas ou três relações, aquelas que se pode destacar ou que importam ser detidas em algum momento. E não existem outras relações ocultas que esperariam por uma iluminação para serem reveladas. Além disso, os objetos da imagem só existem enquanto neles pensamos, o que contraria radicalmente a tese por alguns defendida de tratar-se a imagem de uma percepção renascente. O objeto da percepção excede constantemente a consciência, enquanto o objeto da imagem é apenas a consciência que se tem dele, e por isso não se pode aprender nada

²⁴ Ibid., pág.21.

²⁵ Ibid., Ibidem.

deste último que já não se sabia antes. *“O objeto da percepção excede constantemente a consciência; o objeto da imagem é apenas a consciência que se tem dele; define-se por essa consciência: não se pode aprender nada de uma imagem que já não se sabia antes”*.²⁶ Constituído e definido pela consciência que se tem dele, o objeto da imagem só existe enquanto nele se pensa.

O objeto na imagem se apresenta como devendo ser apreendido numa multiplicidade de atos sintéticos. Somando-se a isso o fato de os objetos das imagens não serem essências (percebidos) nem leis geradoras (conceitos), tem-se que o objeto da imagem parece ser objeto de observação. Mas, como a imagem nada ensina, ela jamais pode dar a impressão do novo, jamais revela uma face do objeto, o que é característico da percepção. Surge aqui o fenômeno característico da imagem, a **quase-observação**, uma atitude de observação que não ensina nada. *“A imagem não ensina nada, não dá jamais a impressão do novo, não revela jamais uma face do objeto. Ela oferece-se em bloco. Nenhum risco, nenhuma demora: uma certeza. Minha percepção pode enganar-me, mas não minha imagem. Nossa atitude em relação à imagem pode ser chamada de **quase-observação**. Estamos colocados na atitude de observação, mas é uma observação que não ensina nada”*.²⁷

Na imagem, uma certa consciência se dá um certo objeto. O objeto aqui é correlativo de um certo ato sintético, que compreende em suas estruturas um certo saber e uma certa intenção. Esta intenção está no centro da consciência, é ela que visa o objeto, enquanto o saber, indissolivelmente ligado à intenção, especifica o objeto. Constituir a consciência de um objeto como imagem é constituir a consciência de um objeto como uma consciência imaginante. Assim, o objeto é contemporâneo à consciência que tomo dele, e ele é determinado por essa consciência, ou seja, não compreende nada além daquilo de que tenho consciência. Nesse ato, o elemento representativo e o elemento de saber estão ligados por um ato sintético, por isso o objeto correlativo desse ato constitui-se simultaneamente como objeto concreto por conta da observação (ainda que uma observação de outra ordem) que faço desse objeto, sensível, e como objeto do saber. O objeto assim constituído é

²⁶ Ibid., pág. 23.

²⁷ Ibid., pág. 23 – 24.

presente de fora e de dentro ao mesmo tempo, pois por um lado nós o observamos, por outro, percebemos nele o que ele é.²⁸

Não se deve confundir essa posição imaginária do objeto com a consciência irrefletida que acompanha todo posicionamento da consciência. A consciência irrefletida é consciência de um objeto heterogêneo à consciência, e por isso exterior a esta: ela sai de si mesma, transcende-se. Mesmo nesse momento permanece uma consciência não-tética de si. “A consciência reflexiva posiciona como seu objeto a consciência refletida, emito juízos sobre a consciência refletida, envergonho-me ou orgulho-me dela, aceito-a ou a recuso, etc. ... toda consciência posicional do objeto é ao mesmo tempo consciência não-posicional de si”.²⁹ Sartre afirma com isso que toda consciência existe como consciência de existir, mas essa consciência de existir não é posta como objeto do conhecimento no momento em que se conhece qualquer objeto que seja. Eis porque existe um *cogito* pré-reflexivo: a consciência não-reflexiva torna possível a consciência reflexiva, a primeira fornece o *cogito* pré-reflexivo como condição para a segunda atingir o *cogito* cartesiano. Esta consciência pré-reflexiva não é uma nova consciência, mas é o único modo de existência possível para uma consciência de alguma coisa, por isso não é anterior nem exterior a esta. Eis aqui outro limite do *cogito* cartesiano. Este atingia a consciência como um objeto entre outros, pois limitava-se ao plano da reflexão. No entanto, esse saber de si irredutível deve estar em outro plano, isto é, ele deve ser algo que acompanha toda posição da consciência, não algo conquistado por alguma posição específica. Essa consciência pré-reflexiva, esse saber não-posicional de si acompanha todo ato de consciência, por isso a consciência sempre se sabe consciente ao posicionar qualquer objeto, isto é, a consciência de cadeira como cadeira-percebida é acompanhada de uma consciência (de) ser consciente da cadeira-percebida. Sendo mais preciso, esse saber de si fundamental nem mesmo se põe como um saber, pois o entendimento é outra forma de posicionar os objetos. Nesse plano, o termo “saber” deve

²⁸ “O objeto se torna presente de fora e de dentro ao mesmo tempo. De fora, pois nós o observamos; de dentro, pois é nele que percebemos o que ele é. Eis porque o mundo das imagens é um mundo onde nada acontece. Eu posso ao bel-prazer, fazer evoluir em imagem este ou aquele objeto, girar um cubo, fazer crescer uma planta, correr um cavalo; não se produzirá jamais a menor defasagem entre o objeto e a consciência”.Ibid., pág. 24.

²⁹ Sartre, J.-P., *O Ser e o Nada*, pág. 24.

designar certo modo que a consciência tem de se vivenciar.³⁰ Portanto, embora as descrições das diferentes formas de posicionamento da consciência sejam atingidas apenas pela reflexão, já havia no próprio ato de imaginar uma distinção vivenciada, pois esse ato já continha uma consciência (de) consciência imaginante, tal como a percepção possui uma consciência (de) consciência percipiente. “*Compreendemos agora porque a consciência primeira de consciência não é posicional: identifica-se com a consciência da qual é consciência*”.³¹

A consciência de árvore como imagem coloca a árvore, mas como algo que não é a percepção. O ato posicional da imagem pode assumir quatro formas: pode-se colocar o objeto como inexistente; ou como ausente; ou como existente em outra parte; ou neutralizar-se, isto é, não colocar o objeto como existente. Ao contrário, a percepção coloca seu objeto sempre como existente, como algo real. Nos atos posicionais da consciência imaginante, principalmente nos três primeiros, a negação possui um caráter fundamental. “*Dois desses atos são negações: o quarto corresponde a uma suspensão ou neutralização da tese. O terceiro, que é positivo, supõe uma negação implícita da existência natural e presente do objeto*”.³² É preciso notar também que esses atos posicionais não se acrescentam à imagem constituída, mas são constitutivos da imagem. Desta forma, a estrutura fundamental da imagem é uma certa negatividade, a qual não ocorre, pelo menos não do mesmo modo, nos outros modos de a consciência posicionar os objetos, posto que a diferença aqui é o papel que a negatividade exerce.

É somente no plano da quase-observação que se pode notar a posição de ausência ou de inexistência, uma vez que a percepção coloca a existência de seus objetos e o saber coloca a existência de naturezas constituídas por relações, as quais por isso mesmo são indiferentes à existência encarnada.

Os atos posicionais da imagem têm caráter privativo, negativo, pois a imagem dá seu objeto como um nada de ser. A suspensão da crença na percepção, como, por exemplo, no momento em que se duvida do conteúdo da percepção (esta torre que vejo me parece redonda de longe, mas não se mostraria quadrada se eu me aproximar dela?)

³⁰ “*Toda consciência posicional do objeto é ao mesmo tempo consciência não-posicional de si... Esta nova consciência (de) si não deve ser considerada uma nova consciência, mas o único modo de existência possível para uma consciência de alguma coisa*”. Sartre, J.-P., *O ser e o nada*, pág. 24-5.

³¹ *Ibid.*, pág. 25.

³² Sartre, J.-P., *O Imaginário*, pág. 26.

implica ainda uma posição da existência daquilo sobre o que se suspende a crença, ou seja, é possível duvidar que a forma da torre que vejo seja redonda, é possível duvidar que o que vejo seja uma torre, mas não se pode duvidar que se está percebendo algo que se estende por um certo espaço. Já na imagem, o objeto da consciência imaginante não está aí, e é posto como tal, ele não existe ou não é posto de modo algum. *“Existem julgamentos da percepção que implicam um ato posicional neutralizado. Numa palavra, minha dúvida implica necessariamente uma posição da existência... O objeto intencional da consciência imaginante tem isso de particular: que ele não está aí e é posto como tal, ou que ele não existe e que é colocado como inexistente, ou, ainda, que não é colocado de modo algum”*.³³

Ao se produzir a consciência imaginante de tal objeto, realiza-se uma síntese intencional que reúne em si uma série de momentos passados. O que esta intenção visa é o objeto em sua corporeidade, que é susceptível a uma certa percepção, que está a uma certa distância e que possui certa posição em relação a quem percebe. Mas a imagem que se tem desse objeto é certa maneira de não tocá-lo, de não vê-lo, de não percebê-lo, de este objeto não estar a certa distância, por isso o objeto aparece como ausente à intuição. *“A crença, na imagem, coloca a intuição, mas não coloca Pierre. A característica de Pierre não é de ser não-intuitivo, como seríamos levados a acreditar, mas de ser ‘intuitivo-ausente’, um dado ausente à intuição”*.³⁴ Marcada pela ausência, a imagem envolve um certo **nada**: por mais viva que seja uma imagem, ela dá seu objeto como não-sendo. Pondo seu objeto como um nada, a consciência imaginante se dá a si mesma como tal, ou seja, com uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem, em oposição à percepção, a qual se caracteriza por uma passividade, posto que o objeto na percepção está aí, e possui um ser que sustenta os fenômenos intencionados na percepção. Sendo assim, a imagem é sustentada pela consciência, e o único ser que sustenta o fenômeno da imagem é o ser da consciência, porém ele o faz com seu nada essencial.

O ato fundamental constitutivo da imagem é um ato negativo, o qual se revela em dois momentos: primeiramente há um não ser da imagem, posto que ela é uma ausência, e além disso há uma negação dos objetos reais quando se constitui a imagem, de tal forma que o objeto imaginado está fora do alcance da realidade, o real é mantido à

³³ Ibid. , pág. 27.

³⁴ Ibid. , pág. 28.

distância do objeto imaginado. A imagem assim tomada se apresenta com uma existência irreal, de tal forma que “*para que uma consciência possa **formar imagens** é preciso que tenha a possibilidade de colocar uma tese de irrealidade*”.³⁵ Essa possibilidade de posicionar uma tese de irrealidade, de colocar um objeto como um existente irreal, é sustentada por aquilo que a consciência tem de mais profundo e característico ontologicamente, a saber, a possibilidade de a consciência negar um dado, de operar uma negação, o que é sustentado pelo fato ontológico de a consciência liberar o nada. Assim, aquilo que caracteriza a posição de uma imagem é também aquilo que ontologicamente caracteriza o ser da consciência. Deste modo, a negação específica que a consciência opera ao posicionar a imagem é sustentada por uma negação em geral, a qual é mesmo a marca ontológica do ser da consciência, do ser Para-si.

Para compreender melhor a negação, fundamental para a imagem, é preciso recorrer à análise da primeira parte de *O Ser e o nada*. Na origem deste ato negativo que é a negação se encontra o processo de nadaificação. Sartre considera este processo através de uma análise do papel que a negação possui para a consciência. Em oposição a muitos autores, Sartre não afirma a existência da negação apenas no plano lógico. Do ponto de vista do mundo, talvez não se pudesse afirmar a negatividade. Mas do ponto de vista humano, em que se atribui sentido humano ao concreto, pode-se falar em negação, pois o juízo não se formula a partir dele mesmo, mas a partir de um dado objeto que serve de base para este juízo. Nesta perspectiva a negação permite a constatação de uma ausência, o que se pode notar, por exemplo, através da fragilidade das coisas.³⁶ A ausência surge a partir de uma constatação que se dá como base para esse juízo.

Nota-se aqui uma capacidade humana de ver o que **não é**, de constatar o que não há, uma visão de algo que falta, o que Sartre chama de **intuição da ausência**.³⁷ O

³⁵ Ibid., pág. 238.

³⁶ Encontra-se na ordem humana uma fragilidade que consiste em as coisas deixarem de ser tais como são, uma fragilidade que se encontra nos produtos dos seres humanos. Essa fragilidade, a possibilidade de ser destruído, só aparece para o homem, de tal forma que ele pode constatar como ausente algo que antes ele dizia presente em determinado lugar. “*Para haver destruição, é necessário primeiramente uma relação entre o homem e o ser, quer dizer, uma transcendência... O ser considerado é isso e, fora disso, nada... Que é a fragilidade senão certa possibilidade de não-ser para um ser em circunstâncias determinadas?*”. Sartre, J.-P., *O Ser e o Nada*, pág. 49.

³⁷ Nota-se que *O Ser e o Nada* é uma obra profundamente marcada pelo pensamento hegeliano, algo que o vocabulário filosófico desta obra atesta imediatamente. No entanto, há entre os dois pensadores diferenças fundamentais. Uma delas, e central neste ponto, é que para Sartre a consciência posiciona uma inexistência, enquanto para Hegel ela só pode posicionar existência. Por isso, Sartre parece dar ao nada e à negatividade

exemplo que Sartre dá em *O Ser e o Nada* é o do encontro com Pedro num Café. Aquele que deseja encontrar Pedro no Café toma o bar, cadeiras, mesas, as pessoas que lá estão, etc., todos esses elementos compondo uma totalidade, como fundo, isto é, esta totalidade não é diretamente intencionada pela consciência. Isso ocorre porque a consciência tem como objeto intencionado algo muito determinado, Pedro, logo a intenção da consciência é Pedro, a expectativa de encontrá-lo. Tudo aquilo que não é o objeto da intenção é recuado a um plano para aquém do objeto intencionado, é recuado para um plano de não-ser. A este processo Sartre chama de nadificação. “*Quando entro nesse bar em busca de Pedro, todos os objetos assumem uma organização sintética de fundo sobre a qual Pedro é dado como ‘devendo aparecer’.* E esta organização do bar em fundo é uma primeira nadificação.”³⁸ Esse processo pode incluir atenção provisória, isto é, ao se ver alguém que se parece com Pedro, dirige-se a atenção a esta pessoa, mas tão logo se constate que esta pessoa não é Pedro, esse alguém recua para aquele fundo. Mas, ao se constatar que Pedro não está, vê-se a ausência de Pedro, o que permite falar que Pedro não está, isto é, a expectativa da presença de Pedro transforma-se na verificação de sua ausência, que se mostra como relação sintética entre Pedro e o Café. “*Pedro ausente **infesta** este bar e é a condição de sua organização nadificadora como **fundo***”.³⁹ E por ser uma relação sintética entre Pedro e o Café, Sartre chama essa ausência de fato objetivo.

Tal movimento não pode ser explicado apenas pelo juízo de negação, há um movimento ontológico que deve ser compreendido aqui. Sartre afirma que esta consciência trouxe a ausência de Pedro porque ele coloca o nada como origem deste processo, deste movimento ontológico. Deve-se notar neste movimento que o **nada** possui uma posterioridade que não é lógica, ou seja, só é possível falar em **nada** porque se parte do ser. Além disso, não se pode falar em uma espontaneidade do nada, o nada surge através de uma certa conduta humana. Necessitando de uma conduta humana para surgir, encontra-se aqui o ser pelo qual o nada vem ao mundo. “*O ser pelo qual o nada vem ao mundo é um ser para o qual, em seu ser, está em questão o nada de seu ser: o ser pelo qual o nada vem ao*

um papel tão forte e central que parece haver neles, contraditoriamente, uma certa positividade, entendendo por isso o papel constitutivo que o não-ser tem para a realidade humana.

³⁸ Ibid., pág. 51.

³⁹ Ibid., ibidem.

mundo deve ser o seu próprio nada.”⁴⁰ Posto nestes termos, “o nada não se reduz a um mero conceito vazio, desprovido de sentido”⁴¹, mas torna-se um elemento fundamental para a ontologia de Sartre. O nada é posterior ao ser porque é através da consciência que o nada vem ao mundo, de forma que a nadaificação assume um caráter constitutivo fundamental da consciência, chegando assim Sartre a identificar negação e consciência. Identifica, mas não define a consciência como tal, pois defini-la seria incorrer num processo de coisificação da consciência, seria transformar o ser Para-si em ser Em-si.

As análises de Sartre sobre as relações entre o ser e o nada mostram que se comprova certo paralelismo entre as condutas diante do ser e do não-ser, o que pode nos levar a supor uma contemporaneidade entre esses dois registros ontológicos fundamentais, de tal forma que estes dois são vistos como componentes do real que só podem ser discernidos através de uma abstração, mas que efetivamente se encontram indiscerníveis. Tal parece aos olhos de Sartre ser o ponto de partida de Hegel. Ao considerar as análises entre Ser e Nada feitas por este autor na *Lógica*, Sartre chama atenção para que esta trata de determinações puras do pensamento, visando com isso assegurar que para o autor alemão somente nesse nível do pensamento puro, um nível em que o pensamento se encontra de certa forma abstraído daquilo que efetivamente é, é possível uma separação entre Ser e Não-Ser. Convém, para que seja compreendida a relação entre Ser e Nada, acompanhar a crítica que Sartre faz às noções hegelianas no tocante às origens do nada.

Para Hegel, o pensamento em geral não é puro, dado seu conteúdo empírico. No entanto, na *Lógica* o pensamento tem por conteúdo o pensamento puro, ou seja, apartado do conteúdo empírico. Nesse ponto encontra-se uma duplicidade do estatuto desse pensamento puro, qual seja, por um lado aquilo que a *Lógica* tem por objeto é também aquilo que há de mais íntimo nas coisas mesmas, no entanto, no âmbito da ciência, elas são deduzidas do próprio pensamento. Estas noções fundamentais da *Lógica* estão incompletas enquanto consideradas separadamente, sendo necessário transcendê-las para integrá-las. Tratado deste modo, aquilo que é concreto é o existente com sua essência, uma totalidade que sintetiza os momentos abstratos anteriores, por isso o ser é a abstração mais pobre e abstrata, suprimido seu transcender para a essência, de tal forma que o fundamento mesmo

⁴⁰ Ibid., pág. 65.

⁴¹ Borheim, G. *Sartre*, pág. 44.

do existente é a essência. O ser puro, sem essência, corresponde a uma imediação vazia, embora do ponto de vista da verdade seja o imediato. Isso significa que o ser puro só pode ser alcançado a partir de um esvaziamento de todas as determinações daquilo que é, abolindo com isso todas as mediações que fazem com que aquilo que é seja tal como é. Como o começo da lógica é o imediato, esse começo deve ser este ser puro.

Este ser puro, por ser uma abstração pura, é também uma negação absoluta, a qual, em seu momento imediato, é o **não-ser**. O nada, ou não-ser, é definido como aquilo que é idêntico a si mesmo, completo vazio e ausência de determinações e conteúdo, as mesmas características que se reconhece no ser puro. Deste modo, ser puro e não-ser puro são a mesma coisa, ou melhor, são diferentes, porém indetermináveis, isto é, como estes dois elementos são vazios de determinações não há nada que efetivamente possa diferenciá-los, e a diferença repousa então nos simples modos de pensar.

Essa formulação hegeliana parece insuficiente aos olhos de Sartre, e sua crítica mostra aspectos importantes sobre a origem e o papel do nada em seu pensamento. Para Sartre, Hegel tem como pressuposto que o ser é uma significação do existente, achando-se por isso envolvido pela essência, a qual é o fundamento e origem daquilo que é. No entanto, para o autor de *O Ser e o Nada*, esse pressuposto não é aceitável, pois o ser não está em relação ao fenômeno como o abstrato em relação ao concreto, isto é, não se pode tomar o ser como uma estrutura entre outras, mas ele deve ser tomado como o fundamento de toda a estrutura. O ser não pode ser um “manifestar a essência”, pois faltaria o ser desse ser. Por outro lado, se o ser das coisas é **manifestar**, não seria possível determinar um momento puro do Ser em que não houvesse um traço dessa estrutura primeira, o que parece ser atingido por Hegel ao excluir todas as determinações do ser. Além disso, o recurso ao entendimento como meio para atingir este ser puro não é possível, pois este deve sempre partir das determinações. Se toda determinação é uma negação, o entendimento impede que um objeto seja tomado como seu outro. Porém, isso pode fazer desaparecer todo transcender, pois se o ser se transcende em outra coisa, ele escapa ao entendimento como ele mesmo, e se ele mesmo se transcende, só pode aparecer assim ao entendimento que o fixa em suas determinações. Para Sartre, aparece aqui o problema da noção de transcendência em Hegel, que ora é o surgimento do mais profundo de um ser, ora é um movimento externo. A consequência fundamental à qual Sartre chega a partir dessa

releitura de Hegel é que o recurso ao entendimento não pode dar o ser enquanto ser, pois isso deve ser encontrado no fenômeno de ser.

É preciso, então, a Sartre recusar a relação entre ser e nada formulada por Hegel, pois para o autor francês opor ser e nada como tese e antítese equivale a supor uma contemporaneidade entre esses dois, isto é, tomá-los como contrários, e dois contrários surgem ao mesmo tempo como termos limites de uma série lógica, porém só podem ser assim se forem igualmente positivos ou negativos. No entanto, o não-ser não é o contrário do ser, é seu **contraditório**, o que implica em uma posterioridade lógica do não-ser. Logo, esses dois conceitos não podem ter igual conteúdo, pois o não-ser é aquilo que o ser é **negado**. *“Todavia, o não-ser não é o contrário do ser: é seu contraditório. Isso implica uma posterioridade lógica do nada sobre o ser, pois o ser é primeiro colocado e depois negado. Portanto, não é possível que ser e não-ser sejam conceitos de igual conteúdo, já que, ao contrário, o não-ser pressupõe um trâmite irreduzível do espírito: qualquer que seja a primitiva indiferenciação do ser, o não ser é essa mesma indiferenciação **negada**”*.⁴²

Hegel passa do ser ao não-ser por ter introduzido a negação na definição do ser, o que o permite afirmar que “ser é pura determinação e vazio”, a mesma noção que ele reencontrará ao passar ao não-ser. Sartre acusa Hegel de fazer aqui um jogo de palavras, pois mesmo que se negue toda determinação e conteúdo ao ser, só se pode fazê-lo afirmando que o ser é, isto é, pode-se negar ao ser tudo o que se quiser, menos que ele **seja**. A negação não poderia atingir o núcleo do ser, absoluta plenitude e total positividade. Já o não-ser é uma negação que visa esse núcleo, o não-ser se nega em seu próprio miolo. Para Sartre, Hegel fechou os olhos para o fato de que vazio é vazio **de alguma coisa**, portanto o ser é vazio de toda determinação que não seja a identidade consigo mesmo, e o não ser é um vazio de ser. Eis porque é preciso lembrar contra Hegel⁴³ que o ser **é** e que o nada **não é**. O nada é sempre posterior ao ser, e por isso mesmo ele é logicamente posterior ao ser, o que o impede de ser o abismo de onde brota o ser. Além disso, o uso da noção de nada mostra que ela sempre supõe uma especificação prévia do ser, posto que nada é sempre nada de alguma coisa. A partir disso, recusa-se também a hipótese cosmogônica que institui o problema

⁴² Sartre, J.-P., *O ser e o nada*, pág. 56.

⁴³ Novamente, segue-se a argumentação de Sartre em detrimento de um estudo comparativo entre este autor, Hegel e Heidegger que buscasse elucidar a apropriação que Sartre faz destes autores por meio de uma comparação histórica com suas obras, com vistas a acompanhar a argumentação de Sartre.

sobre o que havia antes do mundo, mostrando que se é afirmado que antes do mundo existia “nada”, tanto “nada” como “antes” tem efeito retroativo, pois esta negação é operada instalada no ser, e se se elimina esse caráter de ser vazio deste mundo, de ser antes desse mundo, então essa negação desvaneceria, dando lugar a uma indeterminação inconcebível.⁴⁴ Isso posto, é preciso operar uma inversão da fórmula espinosana, afirmando que “toda negação é uma determinação”, ou seja, o ser é anterior ao nada, e por isso mesmo a negação que determina exige a existência prévia de algo a que negar e determinar. Isso significa tanto que o ser tem antecedência lógica, como o nada extrai concretamente do ser sua eficácia, o que já insinua a expressão “o nada invade o ser”. O ser não tem qualquer necessidade do nada para se conceber, mas o nada só pode ter existência emprestada, é do **ser** que o nada tira o seu ser, isto é seu nada de ser só existe nos limites do ser, e o desaparecimento do ser é o desaparecimento do nada, não há não-ser salvo na superfície do ser.

Nesse sentido, as análises da relação entre ser e nada realizadas por Heidegger apresentam um progresso em relação a Hegel, ao retirar esta relação do âmbito do entendimento e de determinações puras e abstratas e tomá-la como relação concreta, o que mostra as noções heideggerianas de Dasein e mundo. Neste caso, há uma complementaridade entre ser e nada, pois estes dois são tomados como dois componentes igualmente necessários do real. Acentua-se aqui a noção de forças recíprocas de expulsão que ser e não ser exerceriam um sobre o outro, sendo o real a tensão resultante dessas forças. Para Heidegger, é legítima a investigação sobre o ser, pois sempre se possui uma compreensão pré-ontológica do ser em cada conduta humana, em cada um dos seus projetos, e as aporias sobre o nada não são aqui problemas, elas limitam o entendimento. Muitas atitudes da realidade humana implicam uma compreensão do nada, havendo mesmo a possibilidade para o Dasein de se deparar frente a frente com o nada e descobri-lo como fenômeno, o que é o caso da angústia. Mesmo havendo possibilidade de captação concreta do nada, Heidegger não conserva no nada um ser, ou seja, o nada não é, o nada **se nadaifica**,

⁴⁴ Nesse ponto, a reflexão sartriana não se distancia da reflexão agostiniana. Uma vez garantida a posterioridade do nada em relação ao ser, e também a necessidade de um ser que faça surgir o nada no mundo, parece então que se está, guardadas as devidas diferenças, num plano similar àquele formulado por Santo Agostinho. Não cabe falar em carência, falta, movimento, transcendência, antes do aparecimento da realidade humana, a qual introduzirá o nada no mundo, logo, antes do advento do homem o que há é uma plenitude de ser, o puro reino do ser Em-si. Convém destacar que a descrição sartriana do ser Em-si é basicamente uma descrição parmenidiana do ser.

estando sustentado e condicionado pela transcendência. A realidade humana é ser-no-mundo, e o mundo é o complexo sintético das realidades utensílios, na medida em que estas se implicam mutuamente segundo círculos cada vez mais amplos e na medida em que o homem, a partir deste complexo, faz anunciar o que é. Isso possui uma dupla significação: por um lado, a realidade humana surge investida no ser e “se encontra” no ser, por outro, a realidade humana faz com que esse ser que a assedia se distribua à sua volta em forma de mundo, e ela só faz aparecer o ser como totalidade organizada em mundo transcendendo-o. Toda determinação é transcendência, pois subentende recuo, tomada de ponto de vista. O transcender o mundo é operado a si mesmo pelo Dasein, o que remete à ipseidade. O homem se acha separado do que é por toda espessura de ser que ele não é, o homem se anuncia a si do outro lado do mundo, e volta a se interiorizar a partir do horizonte, e é só neste movimento de interiorização que o ser surge e se organiza como mundo. Esta aparição do si-mesmo para além do mundo é uma emergência da “realidade humana” no **nada**, somente no nada pode ser transcendido o ser. A realidade humana surge como emergência do ser no não-ser, de tal forma que o mundo se acha suspenso no nada. E a angústia é a descoberta dessa dupla e perpétua nadificação. Pela transcendência do mundo, o Dasein capta a contingência do mundo, isto é, a contingência aparece à realidade humana quando essa se instala no nada para compreender o mundo. Desse modo, o nada sitia o ser por todos os lados, o nada é aquilo pelo qual o mundo ganha seus contornos de mundo.

A apreensão do mundo é nadificadora, o mundo aparece como não sendo senão isto, de onde a emergência da realidade humana no nada. Sartre, no entanto, se perguntará pela proveniência desse poder da realidade humana de emergir no nada. Heidegger tem razão em afirmar que o nada fundamenta a negação, porque ele tem o não como estrutura essencial. O nada está no fundamento do juízo negativo porque ele é negação, isto é, fundamenta a negação como ato porque é a negação como ser. O nada não pode ser nada a não ser que se nadifique como nada do mundo, isto é, em sua nadificação ele se dirige a este mundo como negação do mundo, posto que o nada carrega o ser em seu coração. A emergência capta essa negação nadificadora porque a transcendência não fundamenta o nada, ao contrário, é o nada que se encontra no seio da transcendência e a condiciona. A filosofia de Heidegger mascara os aspectos negativos do Dasein, suas negações implícitas, e Sartre retoma Hegel para criticar Heidegger, lembrando que o

Espírito é negativo. A insuficiência de Hegel é não mostrar o que deve ser o Espírito para ser negativo, e a insuficiência de Heidegger é não mostrar qual deve ser a estrutura primeira da realidade humana para que possa transcender o mundo. Nos dois casos, tem-se uma atividade negadora sem fundamentá-la em um ser negativo. Heidegger faz o nada correlato intencional da transcendência, sem notar que o havia inserido como estrutura original da transcendência. “A transcendência, que é ‘projeto-de-si-para-além-de...’ está longe de fundamentar o nada; ao contrário, o nada que se encontra no seio da transcendência e a condiciona”.⁴⁵ Surge aqui o problema da relação entre nada e negação em Heidegger. Por um lado, tem-se uma afirmação de que o nada fundamenta a negação e o desenvolvimento de uma teoria do não-ser que suprime do nada toda negação concreta. Se se emerge do nada para além do mundo, algo extramundano pode fundamentar o não-ser que encontramos junto ao ser, é preciso transcender o nada e retornar ao mundo para fundamentar esses juízos cotidianos. Todo ser negado é tragado para um não-ser, para um mesmo nada extramundano.⁴⁶ Mas, se assim fosse, seria necessário que cada negação tivesse por origem uma negação particular, o transcender de um ser para o outro, o que é a mediação hegeliana. Ainda que essas explicações fossem válidas para negações radicais e simples que recusam a um objeto todo tipo de presença no ser, tal interpretação do não-ser não seria válida para certos tipos de realidades. É o que constatamos ao examinar a distância. Por um lado, a distância possui um momento negativo, dois pontos distam quando separados. Tomando deste modo, a longitude, atributo positivo, intervém aqui como negação de uma proximidade absoluta e indiferenciada. Por outro lado, pode-se entender a distância apenas como longitude, sendo que aqui se opera uma mudança de atenção, pois sob igual vocábulo dá-se intuição a objetos diferentes. Vê-se, portanto, que o complexo organizado pode dar origem a dois objetos distintos. Quando se entende a distância apenas como longitude, o segmento é objeto imediato da intuição, uma tensão plena e concreta, na qual a longitude é atributo positivo e os pontos A e B são seus limites e momentos secundários. Aqui, a negação está expulsa do segmento e lançada a seus limites, sendo a negação estrutura secundária. Mas, quando se toma a distância em seu aspecto negativo, a atenção está nos pontos, sendo estes os objetos imediatos da intuição, sobre fundo de espaço. O segmento

⁴⁵ Sartre, J.-P., *O ser e o nada*, pág. 60.

⁴⁶ Parece que o nada nessa acepção heideggeriana é um nada geral posto para além do mundo, de tal forma que não há mais o nada disto nem nada daquilo, o que há é o nada num para além do ser.

desvanece como objeto pleno e concreto e passa a ser visto como o negativo que separa os pontos A e B, a negação passa para a longitude do segmento. Logo, há duas formas, e o aparecimento de uma é o desaparecimento da outra, tal como na percepção, em que se um objeto é forma, o outro é fundo. Nestes dois casos tem-se a mesma quantidade de negação, mas em nenhum destes casos esta negação pode ser suprimida. Ainda que se tome a distância como uma noção psicológica, estaria aí contida a negação na idéia de **atravessar**. Pode-se ainda admitir com Heidegger que a realidade humana é “à distância-de-si”, mas, mesmo esta sendo fundamento da distância em geral, ainda há aqui a distância como estrutura negativa a ser superada. Também não é suficiente a redução à noção de medida, pois pontos e segmentos possuem unidades indissolúveis garantidas pela negação.

O exame da distância vale para inúmeras outras realidades, as quais são habitadas pela negação como condição necessária de sua existência (algo antevisto por Kant, segundo Sartre), às quais se dá o nome de negatividades. É certo que a função da negação varia de acordo com a natureza do objeto considerado. Ainda assim, estas negações não podem ser relegadas a um nada extramundano, pois estão dispersas no ser, sustentadas pelo ser. Nada ultramundano constata a negação absoluta, embora haja seres ultramundanos que possuam tanta realidade e eficiência como outros seres, mas encerram em si o não-ser. Estes seres requerem explicação no limite do real. Não sustentado pelo ser, o nada dissipa-se enquanto nada. O nada só pode nadificar-se sobre um fundo de ser, e se um nada pode existir, não é antes nem depois do ser, nem de modo geral fora do ser, mas no bojo do ser.

As considerações de Sartre sobre o problema hegeliano da origem do nada e da negatividade levaram a um deslocamento daquilo que é o negativo. Enquanto para Hegel o negativo é o Espírito, para o autor de *O ser e o nada* o negativo é a consciência, e não um negativo qualquer, mas um negativo absoluto, o qual é sustentado pelo ser Para-si. É porque o ser que sustenta a consciência introduz a negação, o nada, no mundo que a consciência surge como o negativo. Por isso mesmo, parece haver uma não identificação entre consciência e Para-si, pois enquanto a consciência é o negativo puro, o Para-si apresenta uma relação dialética e ambígua com o ser Em-si. Este ser Para-si surge de uma fissura do ser Em-si, de tal forma que não só o nada é posterior ao ser, como por isso mesmo o Para-si também é posterior ao Em-si, e será sempre uma relação de nadificação

com o Em-si que **ele mesmo é de certa forma**, à maneira de negar esse Em-si que ele é. “[O Para-si] **É**, na medida que existe nele algo de que ele não é fundamento: sua **presença no mundo**”.⁴⁷ Não é outra coisa que se revela na facticidade, pois não basta dizer que o Para-si simplesmente não é. Ele de alguma forma é, mas é como vazio, como indeterminação, como um nada essencial. Ele é como uma nadificação contínua de seu resquício de ser Em-si, o que se revela como um constante desgarramento do ser Para-si de si mesmo. “Mas a possibilidade própria de ser – a que se revela no ato nadificador – é ser fundamento de si como consciência pelo ato sacrificial que o nadifica; o Para-si é o Em-si que se perde como Em-si para fundamentar-se como consciência”.⁴⁸ Para que o Para-si possa ser uma nadificação interna do ser Em-si, é preciso que esta nadificação não se interrompa nunca, pois a hipótese de um ser Para-si que não fosse tal relação interna em si mesmo com o ser Em-si que, de alguma forma, ele é, apontaria para uma negação que pudesse não ser uma negação determinada. Como negação radical, o Para-si não só é negação radical daquilo que ele não é, como também é negação radical internamente de si mesmo, seja como negação de sua negação – o que ocorre, por exemplo, na reflexão, ou mesmo no ato imaginário, pois se a percepção apresenta um caráter negativo ao posicionar o objeto como aquilo que não é a consciência, o ato imaginário opera uma negação dessa primeira negação ao nadificar a percepção e recuá-la como fundo do objeto imaginado – seja como negação de seu resquício de Em-si. Não se pode tomar este resquício como uma coisificação ou como reintrodução de substancialidade na consciência, pois este Em-si que o Para-si é nada mais é do que um lastro, sendo insuficiente para determinar a consciência. Tomado deste modo, o ser Para-si não só é ausência de determinação pelo ser Em-si como ele se vivencia continuamente como uma recusa de qualquer determinação possível que este pudesse lhe infligir.

Uma vez que o ser da consciência é nadificação de si, o que caracteriza a consciência é o poder de liberar o nada, de forma que se pode dizer, embora pareça paradoxal, que a consciência é constituída pelo **nada**. A consciência não é compreendida aqui como uma coisa, uma natureza dada, uma substância ou essência, mas é compreendida pelo seu caráter existencial. Carente de essência, a consciência se apresenta como um vazio,

⁴⁷ Sartre, J.-P., *O ser e o nada*, pág. 128.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 131.

e não sendo um ser dado, a consciência se constitui como possibilidade de ser, possibilidade que é atingida no movimento de transcendência. O processo de nadificação também está presente na transcendência da consciência; sendo assim, o vazio que é a consciência é uma indeterminação vivida, isto é, pelo movimento de transcendência a consciência busca realizar suas possibilidades. Decorre disto que a nadificação não é uma forma de se excluir do mundo, mas é uma forma de estar-no-mundo, é o modo da consciência vivê-lo. E é exatamente esse poder de liberar o nada que se encontra no núcleo da consciência imaginante como estrutura ativa.

Se o objeto imaginado é posto à distância do real, então à imaginação não cabe representar e reconstituir de modo positivo na consciência a realidade, o que cabe à consciência realizante, mas através do processo de nadificação a consciência imaginante constitui uma forma que se dá como **analogon** do objeto real. No entanto, na constituição da imagem pela consciência imaginante, tem-se uma intenção que implica um certo saber, isto é, ao constituir a imagem, a intenção visa o imaginado de algum modo determinado, a intenção imaginante atravessa uma camada de consciência que se pode chamar camada do saber. Decorre disso que na consciência imaginante saber e intenção distinguem-se apenas por abstração, só se representa por imagem àquilo que já se sabe de algum modo. Esse saber não pode ser considerado como acrescentado à imagem, mas é a estrutura ativa da imagem, de forma que, embora seja possível existir um saber em estado livre que constitua por si só uma consciência, não existe uma imagem independente de um saber que a constitua. E embora mantida à distância do real, é por essa estrutura ativa do saber que a imagem mantém sua ligação com o real.

As classes da imagem envolvem também objetos do mundo exterior, não apenas idealidades, ou imagens mentais. O que une esses objetos é o fato de a consciência visá-los de um mesmo modo, portar-se diante deles do mesmo modo. Por exemplo, os retratos e caricaturas. O retrato oferece os detalhes do rosto, porém sem vida, enquanto na caricatura, a maneira como se alteram deliberadamente as relações entre as partes do rosto, dá a expressão, a vida, algo que faltava ao retrato.

Tanto imagem mental quanto retrato e caricatura possuem em comum o fato de o objeto visado poder permanecer idêntico, ou seja, trata-se de tornar presente algo que não está lá. Neste caso, tenta-se encontrar no terreno da percepção algo que está para além

dela. “Nos três casos, viso o objeto da mesma maneira: é no terreno da percepção que eu quero fazer aparecer o rosto de Pierre, que quero ‘torná-lo’ presente. E, como não posso fazer surgir sua percepção diretamente, sirvo-me de uma certa matéria que serve como **analogon**, como um equivalente da percepção”.⁴⁹ Foto e caricatura, enquanto tais, são coisas. Mas estas matérias só adquirem seu sentido através de uma intenção que as anime, eles exigem uma intenção que os interprete como imagens.⁵⁰ Longe de ser uma cópia do objeto, o analogon constitui-se perante a consciência como algo que intencionalmente **não é o objeto**, algo que separa o objeto do seu contexto, que o forma de modo arbitrário, que nega o ser real do objeto. Através desse analogon a consciência imaginante procura transcender-se, colocar-se em relação com um externo, colocando seu conteúdo como existente através de uma certa espessura do real que lhe serve de representante, embora esse real não esteja dado, seja apenas visado, isto é, apareça como inessencial. As apreensões “real” e “irreal” do mundo se complementam: ao negar o real para constituir a imagem, essa imagem aparece sobre o fundo de uma totalidade sintética, que é o próprio mundo. Apreender o mundo como totalidade sintética e distanciar-se dele é o mesmo ato, possível apenas pela negação. “A totalidade do real, na medida em que é apreendida pela consciência como uma totalidade **sintética** para essa consciência, é o mundo. A condição para que uma consciência possa imaginar é, portanto, dupla: é preciso ao mesmo tempo que possa colocar o mundo em sua totalidade sintética e que possa colocar o objeto imaginado como fora de alcance em relação a esse conjunto sintético, ou seja, colocar o mundo como um nada em relação à imagem”.⁵¹ Estabelece-se assim uma dialética entre real e irreal: em princípio essencial, quando se opera a negação o real aparece como inessencial diante do objeto imaginado que passa a aparecer como essencial, e perante a essência do real o objeto imaginário aparece como inessencial.

A partir disso Sartre pode definir qual é o tipo existencial da obra de arte. O objeto artístico só se dá à consciência quando esta se constitui como imaginante, logo, a obra de arte possui uma existência irreal. O objeto estético se dá, portanto, por uma negação

⁴⁹ Sartre, J.-P., *O Imaginário*, pág. 34.

⁵⁰ Sartre dá ainda outros exemplos nos quais se nota a presença de um analogon, como as imitações feitas por atores, signos, desenhos esquemáticos, entre outros. Importa aqui que todos esses casos possuem a mesma forma: é um material que se presta como analogon de uma imagem mental, sendo que a diferença entre eles é o material de que são constituídos.

⁵¹ Sartre, J.-P., *O Imaginário*, pág. 239.

do real, o qual se dá à percepção. Deste modo o objeto estético está para além da percepção e separado do mundo por uma distância absoluta, a distância do nada. Assim, o que o artista realiza é um **analogon** da imagem mental por ele concebida, mas não realiza propriamente essa imagem mental, sendo mais apropriado dizer que o artista opera uma objetivação dessa idéia. Neste ato, o artista realiza uma materialização de sua imagem mental, a qual apresenta uma indissolúvel unidade, pois se trata de uma totalização intencional de elementos reais que visam figurar um elemento irreal – mas Sartre alerta que materializar deve ser tomado aqui num sentido muito específico: “*Materializar não significa aqui realizar, mas ao contrário irrealizar o material pela função que se lhe atribui*”.⁵² É porque o artista, ao criar um analogon, organiza-o como substituto de sua imagem mental que há uma totalização de elementos objetivos em vistas de apontar para um irreal que, efetivamente, não está lá, ou, melhor dizendo, está lá como uma ausência que organiza o material apresentado, sendo este o sentido preciso de se irrealizar um material para que ele se dê como obra de arte. Tomada desse modo, não se pode considerar qualquer parte de uma obra como elemento que funcione separado de seu contexto, pois a obra toda é uma totalidade indivisível. Assim, por exemplo, se se considera somente as cores de um quadro, elas não funcionam mais como material artístico, pois a intenção organizadora do pintor dirige-se ao quadro como um todo, sendo essas cores parte dessa organização totalizada. Ademais, o que um quadro possui de real é uma sobreposição de tintas sobre a tela. Porém, o objeto estético está para além desse real que se oferece à percepção, ele se dá quando é negado esse real que se atinge pela percepção, sendo então reconstituído no imaginário. Nesse ato, o que se oferecia à percepção é recuado como fundo, é posto à distância do objeto estético. De tal forma que, uma vez constituído o objeto estético, não há alteração possível no real que o modifique, ou seja, pode-se iluminar de formas diferentes um quadro, mas de maneira alguma isso alterará o jogo de luzes, a iluminação que lhe deu o pintor.

Se o analogon compreende mais elemento que os objetos estéticos, é preciso compreender como se dá propriamente o analogon artístico, qual sua especificidade e o que ele implica para a compreensão da obra de arte.

⁵² “Matérialiser ne signifie pas ici **réaliser** mais au contraire irréaliser le matériau par la fonction qu’on lui assigne”. Sartre, J.-P., “L’Acteur” in *Un théâtre de Situations*, pag. 215.

CAPÍTULO 2 – O DISCURSO COMO ANALOGON: TEATRO E LITERATURA

O objeto estético é um irreal, dado por uma consciência irrealizante através de um analogon, e como tal está totalmente destacado da percepção. No entanto, ao constituir uma obra de arte, o artista não tenta fugir completamente do mundo em que vive, resguardando-se em um mundo imaginário, como um esquizofrênico. Ao contrário, escolher construir uma obra de arte é escolher certo modo de estar no mundo, isto é, é escolher determinada conduta que fará o autor homem entre os homens. Entretanto, esse lançar-se no mundo não é igual para todas as artes. Se todas as artes se servem de analogon, é preciso notar que elas não o fazem da mesma maneira. Posto que artes diferentes se utilizam de diferentes materiais, o modo como o analogon é constituído em cada arte específica é determinado pela matéria da qual determinada arte se serve. Nesse sentido, a descrição da especificidade do analogon na obra de arte deve acompanhar o material utilizado para constituí-lo numa arte. Assim, tem-se uma separação das artes de acordo com seu material, de acordo com seu analogon, e isso vai determinar o tipo de engajamento que cada arte terá.

Se estas indicações dão os aspectos fundamentais quanto ao estatuto da obra de arte em geral, deve-se observar a especificidade existente em cada arte a partir do material utilizado para a constituição do analogon. Por exemplo: romance, poesia e teatro se constituem através de analogon, isto é, o autor apresenta através de analogia verbais um objeto imaginário. Mas, se estas três artes fazem uso de um analogon verbal, não o fazem do mesmo modo. Importa aqui uma análise do analogon verbal, entendendo a proximidade entre teatro e literatura, para que se possa compreender mais claramente a especificidade da obra teatral.

Em primeiro lugar, as diferenças entre as artes não decorrem apenas da forma, mas também de seu conteúdo. Por isso, é preciso separar de um lado pintura, escultura, música, e de outro lado literatura e teatro. Naquelas artes, cores, sons e formas são tomados como coisas mesmas, não remetem a nada senão a eles mesmos, portanto não são signos de nada. *“Esse paralelismo [entre todas as artes] não existe. Aqui como em tudo o mais, não é apenas a forma que diferencia, mas também a matéria: uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as cores, as*

formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior".⁵³ Não se pode pensar na existência de sons puros, cores puras, sensações desprovidas de significações, quer dizer, é impossível, mesmo no âmbito da arte, pensar na existência de um verde-puro – a apreensão de uma sensação é sempre acompanhada de outras, logo, pensar no verde daquele limão como cor pura é uma abstração inatingível, pois esta cor já se dá junto com a acidez do limão, e por isso é desde o início um verde-ácido, por exemplo. Trata-se, neste caso, de que essas outras sensações acompanham a coisa-cor, coisa-som, como um aroma indissociável, na indissociabilidade de uma mesma intenção, logo não há remissão a algo externo à cor e ao som, essa significação é algo que está embaralhado à cor. Por isso, ao se lançar em seu trabalho o artista toma cores e sons como coisas em seu grau máximo, e tudo que ele fará é transformá-las em objeto imaginário, irrealizá-las: seu trabalho é fazer destas coisas analogon de sua imagem mental. *"Para o artista, a cor, o aroma, o tinido da colher no pires são coisas em grau máximo; ele se detém na qualidade do som ou da forma, retorna a elas mil vezes, maravilhado; é essa cor-objeto que irá transportar para a tela, e a única modificação por que a fará passar é transformá-la em objeto imaginário"*.⁵⁴ Deste modo, ele não lida com uma linguagem, isto é, sua obra não tem por objetivo descrever algo que está para além dela, posto que seu material não é composto de signos. De fato, podem-se atribuir significações a sensações, diz-se que esta rosa branca significa amizade, que este céu cinza é melancólico, mas nestes casos atinge-se outra coisa que não as sensações elas mesmas, atravessa-se as percepções para encontrar para além delas estas significações.

Coisa diversa faz o escritor. A este, é somente o significado que importa e, portanto, faz uso de uma linguagem que se remete a algo exterior a ela. No entanto, é preciso aqui separar o poeta do escritor e dramaturgo. O poeta está totalmente alheio ao reino dos signos com o qual opera o escritor e o dramaturgo, ele toma as palavras como coisas, do mesmo modo que o pintor e o músico tomam como coisas as cores e os sons. *"O poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos"*.⁵⁵ Embora tanto poesia quanto literatura e teatro se sirvam de palavras, não o fazem do mesmo modo. Para o

⁵³ Sartre, J.-P., *Que é a literatura*, pág. 10.

⁵⁴ Ibid, ibidem.

⁵⁵ Ibid., pág 13.

escritor, a palavra é um instrumento, é um meio e, portanto, deve remeter a algo exterior a ela, dirige-se ao mundo, enquanto para o poeta a palavra é um fim, é uma coisa que deverá ser transformada em imaginário. E uma vez que é na linguagem que se opera a busca da verdade, tem-se que o poeta está totalmente alheio a dizer ou não a verdade, a dizer ou não o mundo, ou dá-los a conhecer. No entanto, não se pode afirmar novamente que no uso que o poeta faz da palavra esta se encontra totalmente dissociada de seu significado, mas o poeta toma também estes significados como coisas, como algo natural. Assim, a palavra aparece para o poeta como algo descolado do mundo, isso é, há entre palavra e mundo uma união mágica, a palavra oferece uma imagem do mundo por ser o reino das palavras também um mundo, de tal forma que este reino é como um espelho do mundo real, sem no entanto ter o objetivo de significá-lo. A poesia opera, portanto, uma coisificação da linguagem e da palavra. *“Não sabendo servir-se da palavra como signo de um aspecto do mundo, vê nela a imagem de um desses aspectos... em suma, a linguagem inteira é, para ele, o Espelho do mundo. Em conseqüência, importantes transformações se operam na economia interna da palavra. Sua sonoridade, sua extensão, suas desinências masculinas e femininas, seu aspecto visual, tudo isso junto compõe para ele um rosto carnal, que antes representa do que expressa significado”*.⁵⁶ Mas o prosador e o dramaturgo se dirigem à palavra como signo de algo, como designações de objetos, como linguagem, portanto é preciso buscar para além da palavra a sua significação. Desta forma, a prosa e o teatro tomam a palavra como um meio de uma ação, a qual lança o autor em meio ao mundo. Deve-se, por isso, buscar além da prosa a sua significação. Tomando as palavras como instrumento de uma atividade, as quais são mesmo carentes de sentido fora dessa atividade, a finalidade da prosa e do teatro não é contemplar as palavras, tal como fazia o poeta, mas comunicar. *“A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objeto, mas designação de objetos. Estamos na linguagem como em nosso corpo; nós a sentimos espontaneamente ultrapassando-a em direção a outros fins, tal como sentimos nossas mãos”*.⁵⁷ Falar é agir, mesmo quando se recusa a falar. E no momento em que se fala, nomeia-se algo, e ao ser

⁵⁶ Ibid, pág 15.

⁵⁷ Ibid, pág 18-19.

nomeada, a coisa perde sua inocência e não é mais vista como a mesma. O prosador e o dramaturgo escolheram um tipo de ação muito determinada, a ação por desvendamento.

Duas implicações surgem nesse ponto, atreladas à noção sartriana de engajamento. Em primeiro lugar, o escritor sabe que ao escrever, desvenda, e como tal age pela transformação da situação desvendada, posto que ela não aparece mais como antes, por isso não é possível ao prosador e ao dramaturgo construir um retrato imparcial da situação, pois eles estão diretamente comprometidos com esse desvendamento. Encontra-se também uma dupla implicação moral, uma do escritor/dramaturgo, responsável por empreender o desvendamento, outra do espectador, pois ao se nomear a conduta de um indivíduo, esta se desvenda e não aparece mais a ele nem ao mundo da mesma forma – neste momento, o indivíduo sabe que está sendo visto pelo resto do mundo⁵⁸, e não se porta mais diante de si do mesmo modo. Nessa ação, o escritor toma como sua função desvendar o mundo e fazer com que ninguém possa ignorá-lo, tampouco se sentir inocente diante dele. *“Ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la... O prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar ação por desvendamento... a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”*.⁵⁹ Na leitura de um romance ou em uma peça de teatro, está-se em presença de um mundo e atribui-se a esse mundo tanta existência quanto se atribui ao mundo real, mas uma vez constituído por analogon atribui-se a esse mundo uma existência completa no irreal. Nesse caso, toma-se uma atitude geral de consciência: o leitor/espectador prepara-se para descobrir um mundo todo que não é o mundo das percepções nem o mundo das imagens mentais puras. Além disso, os signos verbais não são intermediários entre significações puras e nossa consciência, mas representam a superfície de contato entre esse mundo e a consciência, de forma que a esfera da significação objetiva se torna um mundo irreal. Embora pareça dissociado do mundo real, a estrutura ativa do saber constituinte da imagem (e por extensão do analogon) assegura a ligação entre esse mundo imaginário e o mundo real, de forma que esse desvendamento do mundo real

⁵⁸ Ainda que o indivíduo desvendado não esteja sendo visto de fato pelo resto do mundo, o escritor deve ter em vista que se escreve tendo como horizonte a possibilidade de que seu público seja a totalidade dos homens.

⁵⁹ Sartre, J.-P., *Que é a literatura*, pág. 22.

através do mundo imaginário torna-se engajamento concreto no mundo real e permite ao artista dar consistência à sua ação como intervenção no mundo.

Encontra-se aqui certo paralelismo entre literatura e filosofia, pois esta também opera esse desvendamento, essa busca da verdade. A separação entre prosa e filosofia reside no modo como operam esse desvendamento. Ambas podem tomar para si o mesmo objeto, descrever a mesma situação, mas o fazem de formas diferentes. *“Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa. Mas ele deve passar despercebido. Já que as palavras são transparentes e o olhar as atravessa, seria absurdo introduzir vidros opacos entre elas”*.⁶⁰ É preciso notar que as descrições realizadas por Sartre sobre a literatura dizem respeito à matéria da literatura, e não à sua forma – esta é livre, aparece depois de se decidir o que se vai dizer. A filosofia fornece uma elucidação fenomenológica (ou dialético-histórica) da ordem humana, enquanto teatro e literatura fornecem uma descrição e compreensão da experiência da vivência humana dessa ordem. Vale notar que encontramos entre teatro e filosofia a mesma relação que há entre literatura e filosofia.

O engajamento é aqui revelação do sentido histórico da atitude do escritor. Não se pode entender, no entanto, esse engajamento como voluntarismo, isto é, como adesão irrestrita a instituições ou movimentos quaisquer que sejam. A noção de engajamento possui estruturalmente um caráter negativo: é preciso um desgarramento das coisas para que se possa exercer absolutamente a liberdade contra as mesmas. Assim, o engajamento é a dimensão histórica dessa liberdade que se exige nesse comprometimento negativo com o mundo e com os outros, ele é a forma como o escritor se liga ao seu tempo pela recusa à adesão definitiva a situações particulares, o que mascararia a liberdade. Num certo sentido, todo homem está engajado, isto é, qualquer ação, por ser exercício da liberdade diante de uma situação, é uma forma de engajamento⁶¹, de se lançar historicamente. A própria constituição do Para-si como projeto, desejo de ser, de superar a falta original do ser Para-si, e, portanto, desejo de perder seu ser, que é também um desejo de superar seu vazio essencial, o que Sartre chama de paixão, aponta para um sentido

⁶⁰ Ibid., ibidem.

⁶¹ Engajamento, nesse sentido, parece ser uma noção que articula liberdade e situação, e como esta díade é inseparável, todo homem está engajado.

histórico das ações humanas. Encontra-se nesta perda também um desejo pelo absoluto, isto é, um desejo humano de ser Deus, manifestado pelo desejo do ser Para-si de se tornar um ser Em-si-Para-si. Assim, o homem morre para que Deus nasça, porém nesse momento Deus não nasce, Deus morre como homem, posto que é apenas um desejo do homem “*Daí por que o possível é projetado em geral como aquilo que falta ao Para-si para converter-se em Em-si-Para-si; e o valor fundamental que preside este projeto é justamente o Em-si-Para-si, ou seja, o ideal de uma consciência que fosse fundamento de seu próprio ser-Em-si pela pura consciência que tomasse de si mesmo. É esse ideal que podemos chamar de Deus. Pode-se dizer, assim, que o que torna mais compreensível o projeto fundamental da realidade humana é afirmar que o homem é o ser que projeta ser Deus*”.⁶² Do ponto de vista histórico, vemos que por mais absoluto que seja um projeto, ele deve se realizar através da contingência, portanto, através da história. Ao caracterizar o homem como ser-no-mundo, ou como ser em situação, Sartre sugere a dimensão da historicidade do ser Para-si. De fato, o ser Para-si é tornado ser Em-si, porém a maneira como isso ocorre se mostra insuficiente: o olhar do outro toma o ser Para-si como objeto, como ser Em-si, mas aqui a insuficiência decorre do fato de que o fundamento dessa objetivação é a subjetividade do outro, e não sua própria subjetividade, restando então o desejo pelo absoluto, que é um desejo de se fundamentar, frustrado. Assim, a paixão do homem não é só uma paixão pelo absoluto, mas também por se caracterizar absolutamente. E permanecerá sempre uma paixão inútil, posto que seu fim será sempre o fracasso, dada a impossibilidade de união entre o Em-si e o Para-si. Mas no percurso desta paixão, o sacrifício realizado pelo ser Para-si é histórico, uma vez que só se dá através da contingência. Mesmo assim, as diferentes situações e as diferentes ações em relação a elas implicam modos diferentes de engajamento. Escritor e dramaturgo escolhem um tipo de ação muito específica: desvelar o mundo. Nesse sentido, eles decidem realizar um projeto histórico, por isso se pode dizer que toda literatura é engajada, pois ela é desvelamento de seu tempo aos seus homens.

Em segundo lugar, ao operar o desvendamento o escritor se põe no âmbito da **verdade**. A noção de desvendamento é central na concepção sartriana de verdade, a qual possui ligação intrínseca com a noção de história. Em seu livro *Vérité et Existence*, Sartre pergunta qual é o lugar da verdade, onde se dá a busca da verdade. Para isso, é preciso

⁶² Sartre, J.-P., *O Ser e o Nada*, pág. 693.

superar a dicotomia entre subjetividade (verdade subjetiva) e objetividade (verdade objetiva). Se a verdade fosse totalmente objetiva, no domínio do Em-si, ela implicaria que o sujeito abandonasse sua condição de sujeito para que ela fosse de algum modo alcançada; por outro lado, se ela fosse totalmente subjetiva, ela teria o caráter de ser Para-si, e seria negação de si mesma.

O lugar da verdade é também o lugar do conhecimento, é a distância que há entre o Para-si e o Em-si. Conhecer é tirar o Ser da noite do Ser sem poder tirá-lo da translucidez do Para-si, de tal forma que a verdade passa a ser uma certa dimensão que vem ao ser pela consciência. A verdade é um evento absoluto, cuja aparição coincide com o surgimento da realidade humana e da história, ela começa como uma história do ser e ela é uma história deste, pois é um desvendamento progressivo do ser. De tal forma que a verdade é temporalização do ser, na medida em que um absoluto-sujeito lhe confere um desvelamento progressivo de ser. *“Assim, a verdade é temporalização do ser tal como ele é, enquanto o absoluto sujeito lhe confere um desvelamento progressivo como nova dimensão de ser. É evidente que a verdade é total porque o absoluto-sujeito é totalizante”*.⁶³

Até aqui, essa noção de verdade parece concordar com aquela exposta por Heidegger em *Ser e Tempo*. Heidegger retornará às estruturas fundamentais da analítica existencial para descobrir o fenômeno mais originário da verdade, o que permite Heidegger afirmar que ser-verdadeiro, enquanto ser-descobridor, é um modo de ser do Dasein. Sendo assim, os fundamentos ontológico-existenciais do próprio descobridor é que mostram o fenômeno mais originário da verdade, e o primeiro sentido da verdade é encontrado nas próprias estruturas do descobridor, o Dasein. Descobrir, como conduta do Dasein, é um modo de ser-no-mundo. A ocupação que se dá na circunvisão ou que se concentra na observação descobre entes intramundanos. Desse modo, esses entes são verdadeiros num duplo sentido, pois primordialmente verdadeiro é o Dasein, e num segundo sentido, verdade não diz o ser-descobridor, mas o ser descoberto. Aqui Heidegger recorre às análises da mundanidade do mundo e dos entes intramundanos para tratar a questão. O percurso realizado pelo autor mostra que a descoberta dos entes intramundanos se funda na

⁶³ “Ainsi la vérité est temporalisation de l’Être tel qu’il est en tant que l’absolu-sujet lui confère un dévoilement progressif comme nouvelle dimension d’être. Il va de soi que la vérité est totale parce que l’absolu-sujet est totalisant”. Sartre, J.-P., *Vérité et Existence*, pág 19-21.

abertura do mundo, sendo esta o modo fundamental do Dasein. A estrutura da *cura* resguarda em si a abertura do Dasein, ou seja, somente com a abertura do Dasein é que se alcança o fenômeno mais originário da verdade – a constituição existencial do Dasein e as estruturas próprias de sua cotidianidade referem-se mesmo ao fenômeno mais originário da verdade. Por isso, o Dasein é essencialmente verdadeiro, e esta proposição possui um sentido ontológico. Mas, a proposição “o Dasein é e está na verdade” possui também um sentido existencial. “*O ser da verdade encontra-se num nexos originário com o Dasein. E somente porque o Dasein é, enquanto o que se constitui pela abertura, ou seja, pela compreensão, é que se pode compreender o ser e que uma compreensão ontológica é possível*”.⁶⁴ A abertura em geral pertence essencialmente à constituição ontológica do Dasein – juntamente com o ser do Dasein e a sua abertura se dá, de maneira igualmente originária, a descoberta dos entes intramundanos. O estar-lançado pertence à constituição ontológica do Dasein como constitutivo de sua abertura, e por isso o projeto pertence à constituição ontológica do Dasein, do ser que se abre para o seu poder ser como compreensão – essa abertura própria mostra o fenômeno da verdade mais originária no modo da propriedade, e a verdade da existência é a abertura mais originária e mais própria que o poder-ser do Dasein pode alcançar. Por outro lado, a decadência pertence também à constituição ontológica do Dasein: empenhar-se no impessoal significa o predomínio da interpretação pública, eo que se descobre e se abre instala-se nos modos de deturpação e fechamento, através do falatório, da curiosidade e da ambigüidade, e aqui o ente se mostra segundo o modo da aparência. Em sua constituição ontológica, o Dasein é e está na “não verdade” porque é, em sua essência, decadente. Enquanto a verdade mais originária da existência se manifesta na possibilidade de se compreender em função de seu ser mais próprio, a abertura autêntica, a decadência atesta a possibilidade inversa, mas também fundamental, de ser na não-verdade. Do ponto de vista ontológico-existencial, o sentido completo da sentença “o Dasein é e está na verdade” também inclui, de modo igualmente originário, que “o Dasein é e está na não-verdade”, pois somente na medida em que o Dasein se abre é que ele se fecha. Como consequência, em sua essência o Dasein tem de explicitamente tomar posse do que se descobriu e sempre se resguardar da descoberta. Assim, no plano existencial, a verdade (descoberta) deve ser sempre arrancada

⁶⁴ Heidegger, M. *Ser e tempo*, pág. 299.

primeiramente dos entes, ou seja, o ente é retirado do velamento. Heidegger caracteriza a verdade como roubo, e mostra isso pela expressão grega *aleteia*, que é privativa. E analisando o exemplo de Parmênides, Heidegger mostra o quanto o Dasein já sempre está na verdade e na não verdade. A condição ontológico-existencial para se determinar o ser-no-mundo através de “verdade” e “não-verdade” reside na constituição ontológica do Dasein, caracterizado como o projeto que está lançado.

Se, por um lado, vê-se uma proximidade entre essa noção de verdade de Heidegger e a de Sartre, por outro lado a dimensão histórica dada à verdade por este último separa os dois autores. Para Sartre, a distância que há entre o ser Em-si e o ser Para-si não é algo que impossibilita a verdade. Essa questão é solucionada através da intencionalidade. A verdade, pelo menos a primeira delas, é “haver coisas”, e essa verdade está no domínio intencional. A imagem que nos dá Sartre é: “*O Para-si vive na verdade como o peixe na água*”.⁶⁵ Isso significa que o homem, para atingir a verdade, não deve transpor obstáculos extrínsecos, esse elemento é obstáculo e condição para a verdade. Além disso, a possibilidade de revogação faz parte da verdade, mas isso não elimina o radical aparecer dela. “*O mundo é verdadeiro. Eu vivo no verdadeiro e no falso. Os seres que se manifestam a mim se dão por verdadeiros, às vezes se revelam em seguida como falsos*”.⁶⁶ A verdade como elemento significa que o homem vive historicamente na verdade, o homem age em busca da verdade, numa atitude constante de desvendamento, e este desvendamento é uma atitude histórica, de tal forma que o fim da história implica numa não decisão da verdade.

O desvendamento inclui a descoberta, mas há também o sentido social e cultural da descoberta, o qual é dado pela intersubjetividade. “*Assim, o juízo é um fenômeno interindividual. Eu não preciso julgar: eu vejo. Só julgo para o outro. O juízo é gesto indicativo para o outro, objetivo e subjetivo ao mesmo tempo, mas para o outro*”.⁶⁷ Essa verdade está contida na existência, não por algo que o sujeito possua *a priori*, mas pelo fato de existir coisas e sujeitos: o sujeito é **para** a verdade. Sendo totalmente ligada à

⁶⁵ “Le Pour-soi vit dans la vérité comme le poisson dans l’eau”. Sartre, J.-P., *Vérité et Existence*, pág 16.

⁶⁶ “**Le monde est vrai.** Je vis dans le vrai et le faux. Les êtres qui se manifestent à moi se donnent pour vrais, se révèlent parfois ensuite comme faux”. Ibid., ibidem.

⁶⁷ “Ainsi, le jugement est un phénomène interindividuel. **Moi**, je n’ai pas besoin de juger: je **vois**. Je ne juge que pour l’autre. Le jugement est geste indicatif à l’autre, objectif e subjectif à la fois, mais pour l’autre”. Ibid., pág. 23.

ação, a verdade é esse movimento de desvendamento, um movimento que é histórico. Inerente ao ser Para-si como sua possibilidade, a verdade tem como fundamento a liberdade, como o modo de ser de um ser que é para si mesmo seu próprio projeto, mas apenas se entendermos esta liberdade em seu sentido histórico. E como a verdade é uma possibilidade do ser Para-si, resta também a possibilidade de uma não-verdade como recusa da verdade, além de uma “ignorância original”, pois como possível do Para-si a verdade deve ser conquistada. Entende-se aqui um rompimento com o platonismo, pois o fundamento da verdade do esclarecimento de ser passa a ser o não-ser.

Esse sentido histórico da verdade implica diretamente a relação com o Outro. O homem sabe o Outro como objeto significante, e pela morte do Outro surge a verdade do Outro como destino, isto é, como totalidade em-si acabada e inalterável. Do mesmo modo que a verdade de um sujeito aparece como tal para outro, a época em que se vive tem um sentido objetivo que ela cria vivendo e que lhe escapa, pois ela cria para outros. Deste modo, uma época é verdade para si mesma, mas verdade ignorada. *“Assim, a época é verdade para ela mesma, mas verdade ignorada. Portanto, haverá uma verdade revelada dessa época”*.⁶⁸ Como totalidade destotalizada, é sempre para um outro que o destino do gênero humano aparece. Se fosse totalidade totalizável, ou seja, uma consciência humana una e universal, essa consciência atingiria a região em que ser e verdade são apenas um. Mas, se essa região, e por extensão essa totalização, não são atingidos, eles se mantêm ao menos como possíveis para a liberdade. A totalização é sempre realizada por um homem, e ele totaliza o passado até seus dias, com todos os homens, porém essa totalização permanece subjetiva, e deve reentrar na história sob a forma de uma totalização histórica. Assim, uma totalização real que permitisse plena conquista da verdade só aconteceria com a morte do gênero humano, mas como o gênero humano vive como totalização nunca totalizável, a verdade do gênero humano é sempre possível mas nunca de fato alcançada em sua plenitude, somente em seu escape.

Por um lado, o gênero humano possui um destino; por outro, a história possui um sentido, o qual é atribuído pelo homem. Esse sentido é compreensível apenas para um ser situado fora da história, pois toda compreensão da história é ela mesma

⁶⁸ “Ainsi l’époque est vérité pour elle-meme mais vérité ignorée. Pourtant il y aura une vérité révélée de cette époque”.Ibid., pág. 131.

histórica e se temporaliza na perspectiva de um porvir, portanto de fins novos, e por isso passíveis de serem superados ou de receberem outra significação. “*Todas as respostas dadas ao problema da História compreendida como totalidade de sentido são históricas*”⁶⁹, de tal forma que a totalidade de sentido da história permanece inatingida pelo homem, tal como a totalidade subjetiva também o está pela própria constituição do Para-si. A verdade da história permanece então velada para o homem. Dada essa impossibilidade, o homem é operário de uma verdade que ninguém conhece, isto é, “*o Para-si acabado **passa ao Ser e cai por isso na noite***”.⁷⁰ Mas, sendo iluminação (esclarecimento) do Ser, o Para-si projeta se esclarecer para além de sua morte e torna esse fato esclarecível.

O que torna a Verdade possível é que o homem faz a história, e ele a faz enquanto a conhece, por isso essa verdade permanece ignorada. Pelo fato de ser livre, o homem é pressionado por uma absoluta verdade do homem que existe como virtualidade perfeitamente acessível, mas que lhe escapa por princípio. Nesse sentido, o homem é ignorância de si, pois ele se faz e precisa de um outro para esclarecê-lo, pois ele é destino. Eis a contradição para o homem: o ser para o qual há uma iluminação de Ser é, por um lado, pura lucidez como consciência subjetiva, por outro, obscuridade como destino. Sartre retoma nesse ponto a questão do projeto. Ao investigar o fundamento da questão “para que o homem vive”, ele demonstra que o homem é o ser através do qual o **para** vem ao mundo, não por ele carregar em si uma categoria *a priori* como a finalidade, mas pela ação do homem e sua liberdade. O porquê de uma existência é o projeto último e a possibilidade essencial através da qual o existente se lança; o porquê do existente se dá através da existência. No entanto, para aqueles de uma época futura, o porquê de minha existência é dado como razão objetiva de meu ser-em-si, no qual sou transformado pela minha morte, que me faz passado. O existente recebe, então, um porquê da época que ele exprime, e o recebe como destino. Ao limite, reencontraríamos a razão de ser do homem, que seria o porquê tomado como destino do homem, ao fim da história. Deste modo, o existente é habitado por um porquê que ele ignora, e sua subjetividade é pressionada por sua objetividade como realidade que ele ignora.

⁶⁹ Bornheim, G. *Sartre*, pág 224.

⁷⁰ “le Pour-soi fini **passse à l'Être** et s'effondre de ce fait dans la nuit”. Sartre, J.-P., *Vérité et Existence*, pág 132.

É preciso aqui distinguir dois termos, historialidade e historização. A historialidade compreende o projeto que o Para-si faz de si mesmo na história, o projeto de realizar-se na História. Já a historização é a passagem para o objetivo da historialização, sendo que esta compreende a ultrapassagem objetiva da época, a inserção desse projeto individual na objetividade da história. A historização se mostra então como uma passagem da historialização à historicidade, a qual significa uma pura dependência de uma época. Assim, o desvendamento da verdade ao absoluto sujeito se dá na historialização. Sartre ressalta ainda que há uma necessidade de se fazer histórico contra a história mistificante, historializar-se contra a historicidade, o que só pode se dar aceitando se ultrapassar em e para esta época e procurando na época mesma os fins concretos que se lhe propõe. *“Não é tentando transcender sua época para o eterno ou para um futuro sobre o qual estamos sem ação que se escapará da historicidade. Ao contrário, é aceitando somente se ultrapassar em e para essa época e procurando na própria época os fins que se proporá a ela”*.⁷¹ Vê-se, assim, que não há um ato livre que não seja absorvido pela objetividade e devolvido para o indivíduo, o que mostra um conflito entre a facticidade e a liberdade, conflito mesmo que é o comprometimento com uma época e assunção da objetividade desta época como instância de concretude das ações humanas.

Esse engate do sujeito com a história possui também uma dimensão ética, o que aparece na *Crítica da Razão Dialética*. Nesse ponto, é preciso notar que Sartre deseja se livrar de dois problemas: o mito histórico dos filósofos e o mito histórico dos historiadores (causalidade física). Sartre insiste na facticidade, mas recusa que a facticidade histórica seja apenas uma coleção de fatos. É preciso levar em conta sempre a facticidade e a “representação” humana da facticidade. O problema histórico jamais está nos fatos, o homem é que se põe como problema a partir dos fatos. O grande paradoxo aqui é entender o homem como um absoluto relativo. A objetividade só pode ser dada a partir da singularização de uma subjetividade, o que dá uma singularidade absoluta, mas o processo de formação dessa singularidade é relativo, é histórico.

No entanto, é preciso compreender como aquilo que é radicalmente singular pode ser objeto de um conhecimento universal. O caminho para isso é o fato de a

⁷¹ “Ce n’est pas en tentant de transcender son époque vers l’éternel ou vers un avenir sur lequel nous sommes sans prise qu’on échappera à l’historicité. C’est au contraire en acceptant de ne se dépasser que dans e par cette époque et en cherchant dans l’époque même les fins concrètes que l’on proposera”. Ibid., pág. 136.

singularização ser histórica. É preciso, para isso, renunciar à identidade metafísica para preservar a dialética, daí a crítica à dialética da natureza feita por Sartre. Contra a dialética da natureza, o autor ressalta que os seres da natureza são apreendidos como exterioridades, seja porque eles são exteriores a si mesmos, seja porque somos exteriores a eles quando os conhecemos. Além disso, faltam elementos para se dizer que haja uma dialética da natureza, e este problema não poderia ser solucionado através de novos elementos fornecidos pelas ciências experimentais, pois isso seria subordinar o problema a estas ciências. De fato, restrita ao estudo de particulares, as ciências positivas não poderiam apontar para a existência de uma Dialética da natureza, mas apenas para dialéticas “regionais”, válidas apenas para o campo de estudo de cada ciência, o que mostra que não é possível reconhecer na natureza um movimento de totalização, inerente, portanto, apenas à História. Eis a razão pela qual Sartre se mantém um dualista, pois isso se põe como condição para o não estabelecimento de uma identidade metafísica e preservação da dialética. É preciso notar também que o reconhecimento de uma dialética da natureza leva a uma interpretação da história humana como especificação ulterior da história natural, o que desconsidera que o fato humano é irreduzível.

Sartre afirma que é possível compreender um processo de totalização sem, no entanto, compreender a totalidade. Nesse sentido, mantém-se aqui a noção presente em *Vérité et Existence* de totalização, sendo que a mesma se torna central. Embora essa noção pareça radicalmente oposta àquela de nadação, ontologicamente elas são bastante próximas, pois ambas partem do ser como fundamento, mas se constituem pela negação do ser. Por totalização compreende-se “*o processo que arranca da práxis humana e do inerte até alcançar a integração plena da História – processo esse que dá corpo à dialética*”.⁷² Se esse processo é compreensível, seu resultado último, seu fim, ou seja, a totalidade, escapa à compreensão humana. Essa relação é expressa pela categoria da práxis, a qual se realiza na medida em que se concretiza o ideal de totalização ao qual tende – a práxis se dialética para totalizar-se. Nesse processo, o indivíduo é totalizado pelo meio, mas ele singulariza estas determinações, posto que o sujeito não é apenas reflexo das condições do meio, ele também singulariza essas condições através de sua subjetividade, o que aparece em suas ações. A inteligibilidade dialética mostra então esse percurso.

⁷² Bornheim, G. *Sartre*, pág 254.

Embora aqui haja uma abertura maior para a dimensão coletiva do homem, ontologicamente ela termina preterida para que possa ser afirmada a supremacia ontológica do indivíduo. Oposta à práxis (correspondente ao ser Para-si), o ser prático-inerte petrifica a ação do homem. “*O inerte é o ser; tudo o que não coincide com a livre realidade humana individual é inerte ou tende a pactuar com o inerte. E qualquer que seja a forma assumida pelo campo do ser prático-inerte, o ser petrifica a ação humana*”.⁷³ O inerte (em-si) é o pólo ao qual se contrapõe a liberdade de ação individual, constituindo-se assim um fundamento negativo do processo dialético. Positivamente, o fundamento da dialética é o indivíduo, sendo o coletivo antidialético. Esses dois fundamentos se repelem tal como o ser e o nada, por isso entende-se que a História seja o lugar da contradição, e que possamos apreender esse estranho conflito circular e sem síntese possível que representa a intransponível contradição da História, a oposição e a identidade do individual e do comum. E se o prático inerte petrifica a ação do homem, a compreensão da história, enquanto ação, não deve ser explicada pelo ser, mas deve ser explicada por outro que não o ser, o nada, e é através deste que o cerne do processo totalizador deve se tornar inteligível. Assim, retoma-se aqui a temática fundamental da ontologia fenomenológica de *O Ser e o Nada*. Nesse processo de totalização, ocorre uma fusão das liberdades em grupos. O surto do grupo representa o esforço de arrancar o homem das amarras do Em-si, isto é, libertá-lo. Nesse sentido, o grupo humaniza o homem. Mas, tão logo se consolide o grupo, ressurgem nele a inércia, o que já é um recuo diante do momento anterior, de fusão de liberdades. A progressão dialética se faz nessa queda constante no elemento antidialético e na luta que se empenha em superá-lo. Encontra-se aqui, novamente, aquele aspecto encontrado em *O Ser e o Nada* de que o homem acha-se para perder-se. Ressoa aqui, para a ação histórica, aquela impossibilidade de redenção que se encontra para o indivíduo. Mesmo a partir de um plano histórico, o homem continua uma paixão inútil.

Assim, o compromisso do ato de escrever com o desvelamento, e por extensão com a verdade, revela uma dimensão histórica incontornável para esse ato, um compromisso histórico da literatura que a lança no núcleo da História, isso é, escrever é uma ação historicamente concreta pois sua finalidade possui uma amarra estrutural com a historialização. Nesse sentido, nenhuma obra literária ou peça de teatro é abstrata, qualquer

⁷³ Ibid., pág. 257.

que seja a sua forma, pois ela é sempre desvelamento concreto para os homens concretos de seu tempo. Assumir a tarefa histórica de escrever é assumir também todas as implicações éticas que esta ação possui como ação histórica, ao levar os homens a uma consciência do caráter histórico de sua existência.

Sendo uma ação entre outras, é necessário ao escritor escolher agir desta maneira, escolher descrever uma situação para mudá-la, escolher escrever. Entende-se o que leva alguém a escrever compreendendo a relação da consciência com o mundo. A consciência é desvendante, ou seja, é através dela que as coisas se manifestam. Aquilo que é desvendado pela consciência se mostra ao mesmo tempo como algo que não foi criado por ela. Surge então para o homem, junto à consciência de desvendar as coisas, a certeza de que ele não é essencial em relação à coisa desvendada. *“Mas se sabemos que somos os detectadores do ser, sabemos também que não somos os seus produtores... à nossa certeza interior de sermos ‘desvendantes’ se junta àquela de sermos inessenciais em relação à coisa desvendada”*.⁷⁴ Assim, a criação artística é motivada pela necessidade de se sentir essencial diante do mundo: ao ter a consciência de que produziu, aquele que criou sente-se essencial diante do objeto criado. No entanto, este objeto criado escapa ao autor, isto é, o autor não é capaz de captar a essencialidade de sua criação, pois ao olhá-la ele só vê a ele mesmo, ficando assim incapaz de percebê-la. *“... tenho a consciência de produzi-los, vale dizer, sinto-me essencial em relação à minha criação. Mas desta vez é o objeto criado que me escapa: não posso desvendar e criar ao mesmo tempo”*.⁷⁵ É necessário, então, uma outra consciência que anime e desvende sua essência num ato concreto, qual seja, a leitura. Decorre deste ponto que é impossível criar uma obra de arte para si mesmo, só é possível criá-la para um outro, pois o próprio objeto não está completo até ser animado e desvendado pela consciência do público. *“... os resultados que obtivemos na tela ou no papel nunca nos parecem objetivos; temos demasiada familiaridade com os processos que os originam... Assim, na percepção, o objeto se dá como o essencial e o sujeito como o inessencial; este procura a essencialidade na criação e a obtém, mas então é o objeto que se torna o inessencial”*.⁷⁶

⁷⁴ Sartre, J.-P., *Que é a literatura*, pág 34.

⁷⁵ Ibid, ibidem.

⁷⁶ Ibid, pág. 35.

O objeto literário só surge então na leitura, e só dura enquanto a leitura durar, tal como o objeto teatral só surge no espetáculo e dura enquanto o espectador o anima. Ler ou ver uma peça implica prever, esperar, ter expectativas, e nada disso é possível para o autor, pois este determinou os caminhos da obra. A dialética da obra literária implica duas ações que devem ser realizadas por dois agentes: o ato criador é apenas um momento incompleto que deve ser complementado pelo ato de ler ou ver um espetáculo, e é na totalidade destas duas ações que o objeto literário aparece como objeto concreto e imaginário. A operação de contemplação da obra aparece como síntese da criação, pondo ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e da obra, pois ao desvendar a essência da obra, o sujeito se vê também essencial por ser necessário à obra. *“O objeto é essencial porque é rigorosamente transcendente, porque impõe as suas estruturas próprias e porque se deve esperá-lo e observá-lo; mas o sujeito também é essencial porque é necessário, não só para desvendar o objeto (isto é, para fazer com que haja um objeto), mas também para que esse objeto seja em termos absolutos (isto é, para produzi-los)”*.⁷⁷ O leitor/espectador opera na leitura uma criação dirigida: ao mesmo tempo em que tudo está por fazer, pois é preciso recriar o objeto, tudo está feito, as palavras estão lá como armadilhas, como caminhos.

Necessitando ser reanimada pelo leitor/espectador para sua concretização, a obra de arte se dá como um apelo ao público para que faça passar à existência objetiva o desvendamento que o autor empreendeu por meio da linguagem, de forma que o escritor apela à liberdade do leitor. O caminho para apelar a essa liberdade é reconhecê-la, confiar nela e exigir dela um ato em nome dessa confiança, de tal forma que um livro e uma peça se propõem como fim à liberdade. *“... toda obra literária é apelo. Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem... Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que este colabore na produção de sua obra”*.⁷⁸ Esse apelo não se dá às paixões do leitor, pois na paixão a liberdade está alienada. No objeto estético há um recuo, os sentimentos que se atribuem à obra têm a liberdade como origem e são utilizados por esta. Portanto, são os sentimentos do leitor, emprestados à obra, que dão consistência a esta – ocorre aqui uma crença por

⁷⁷ Ibid., pág. 37.

⁷⁸ Ibid., pág. 39.

engajamento do leitor, uma disposição a acreditar. O escritor dirige-se à liberdade dos leitores e a solicita para fazer existir sua obra, surgindo assim uma relação dialética: quanto mais o escritor apela à liberdade do leitor, mais exige que este reconheça sua liberdade de criador; e quanto mais o leitor experimenta sua liberdade, mais reconhece a liberdade do autor. *“Assim, o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir a sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso. Aqui aparece então o outro paradoxo dialético da leitura: quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele”*.⁷⁹ Nesse reconhecimento, o leitor percorre a obra com segurança, uma vez que todas as relações foram desejadas pelo autor, já se encontram determinadas. E é esta solicitação da liberdade que Sartre afirma como a diferença entre a beleza natural e a obra de arte. *“Nossa liberdade jamais é solicitada pela beleza natural”*.⁸⁰ Quando se transpõe a impressão que se tem de uma paisagem fixando-a num quadro, o autor se interpõe entre a finalidade sem fim, a causalidade da natureza, e a finalidade da obra de arte, de tal modo que a paisagem é posta para o espectador não mais como paisagem natural, mas como totalidade intencionada. *“Assim, interponho-me entre a finalidade sem fim que aparece nos espetáculos naturais e o olhar dos outros homens... uma vez que captei de passagem esta ilusão, uma vez que a proponho aos outros homens, e que já a pus em evidência, repensada para eles, estes podem examiná-la com confiança: ela se tornou intencional”*.⁸¹ Nesta totalidade intencionada, a obra de arte não se limita apenas ao objeto representado, a representação desse objeto se dá sobre o fundo do universo, de tal forma que através de poucos objetos representados ou produzidos visa-se uma retomada total do mundo. A finalidade da arte é recuperar esse mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se ele tivesse origem na liberdade, sendo na cerimônia do espetáculo (ou da leitura) que essa recuperação é consagrada. Eis aqui o papel fundamental da liberdade na obra de arte: ela (a obra) é um ato de confiança na liberdade, e uma vez que espectadores e autor só reconhecem essa liberdade para exigir que ela se manifeste, a obra pode ser definida como uma apresentação

⁷⁹ Ibid., pág. 43.

⁸⁰ Ibid, pág.44.

⁸¹ Ibid, ibidem.

imaginária do mundo, na medida em que exige a liberdade humana, de forma que o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas um único tema, a liberdade. *“Estamos agora em condições de responder à pergunta feita a pouco: o escritor decide apelar para a liberdade dos outros homens para que, através das implicações recíprocas das suas exigências, eles reapropriem a totalidade do ser para o homem e fechem a humanidade sobre o universo”*.⁸²

Dramaturgo e prosador, ao se utilizarem da linguagem, buscam desvendar o mundo para o público. E em ambos os casos este desvendamento tem por origem e finalidade a liberdade humana, sendo mesmo a liberdade humana a origem de toda a arte como objeto do imaginário. Assim, através do imaginário busca-se uma recuperação do mundo, a qual possui uma dimensão de empreendimento histórico concreto para leitor/espectador e autor, tanto pelo desvelamento empreendido quanto pela cumplicidade e confiança mútua que se estabelece entre as liberdades de público e autor. Mas, no teatro, não só a palavra é tomada como analogon, mas também o ator se faz suporte de um ser irreal. Nesse sentido, é preciso analisar como se dá especificamente o analogon teatral e de que modo o empreendimento histórico do desvelamento do mundo ocorre no teatro.

⁸² Ibid, pág.47.

CAPÍTULO 3 – O TEATRO DE SARTRE COMO CENA IMAGINÁRIA

As primeiras análises de *O Ser e o Nada* e *O Imaginário* levaram a uma caracterização da obra de arte como um objeto da consciência imaginante, e que possui, portanto, uma existência irreal, sendo acessível à consciência somente através de um analogon, isto é, algo que possui existência real e que se oferece como suporte ao objeto estético que aparecerá após certa conduta da consciência. Em seguida, as análises de *Que é literatura?* levaram a uma separação entre as diversas formas de arte a partir de seus materiais, isto é, cada arte se serve de um analogon que lhe é próprio de acordo com o material com o qual trata, o que levou a colocar teatro junto a poesia e prosa, visto que estas três formas artísticas se servem de palavras como analogon. No entanto, como elas não se servem da palavra do mesmo modo, tem-se uma outra separação de acordo com o uso que se faz da palavra, o que levou a pôr, de um lado, poesia, a qual se serve das palavras como coisas (tal como o pintor se serve das cores), e de outro, prosa e teatro, os quais usam a palavra como significado, buscando com isso operar um desvendamento. É preciso entender mais especificamente o analogon teatral através da separação entre teatro e outras formas de arte com as quais ele compartilha algumas características.

Em primeiro lugar, é preciso notar que, embora teatro e literatura possuam características em comum quanto ao uso da palavra, o desvendamento operado nestas duas formas de arte não é igual. Se se considera apenas o texto teatral, este pode ser tratado de modo muito próximo à prosa. Mas, uma peça de teatro comporta um outro elemento, o ator, e este não só se utiliza das palavras como também de si mesmo como analogon de um objeto irreal. Ora, que deve ser, então, um ator para se fazer um analogon, ou melhor, como deve ser a conduta de um ator para se fazer um analogon? Responder esta questão é especificar qual é o estatuto existencial do ator⁸³, isto é, especificar sua conduta, e por extensão, especificar a obra enquanto representação teatral. De fato, a descrição que Sartre oferece da obra de arte como objeto imaginário e das particularidades do objeto estético como tal determinam também a crítica que este autor faz ao teatro contemporâneo. Sartre visa, através destas reflexões, mostrar que a disparidade entre os diversos autores contemporâneos não é de fato uma crise da produção teatral, mas, ao contrário, uma

⁸³ A princípio, existencial é apenas o sujeito concreto, encarnado. Nesse sentido, Genet teria um estatuto existencial, não o ator tomado como conduta em geral. No entanto, a expressão foi mantida para dizer respeito ao ator dado o uso comum de tal sentido.

radicalização de elementos constitutivos fundamentais do evento teatral, mostrando assim como ele próprio se situa dentro do teatro contemporâneo.

Quando um ator representa, a ação cede lugar à paixão. Nesse momento, ao encarnar o personagem, o ator sente aquilo que ele diz e tudo põe em obra para exprimir estes sentimentos (o tom da voz, a violência dos gestos, etc.). Mas, não cabe ao ator no momento em que representa se utilizar de condutas afirmativas, isto é, o ator não pode tentar convencer o espectador através de juízos fundados sobre a evidência, o que equivaleria a tentar provar a realidade do personagem. Condutas deste tipo exigem uma reciprocidade, é preciso que uma consciência em sua realidade se dirija à liberdade de outras. Mas aquele que se dirige ao público é, na verdade, um ser irreal que, como tal, encontra-se isolado do universo. De fato, Hamlet fala aos espectadores de um certo modo, mas não ouve senão aqueles que são do mesmo tipo existencial que ele. Estabelece-se assim no teatro uma distância entre espectador e personagem, uma distância infinita: diante do espectador está um **outro** sobre o qual ele não pode agir, o espectador está impotente diante da cena. Esse **outro** não se assemelha todavia àquele encontrado na vida, pois o **outro** que surge no teatro é “olhável”, mas não olha – se acontece do espectador ser olhado, não o é pelo personagem, mas pelo ator, de tal modo que, quando isso ocorre, o espectador interrompe a constituição do imaginário que é a própria apreensão da arte, ou seja, o espectador deixa de ver a cena como analogon e passa a vê-la como um real. “... *esse que vejo não é exatamente para mim o outro, pois na vida o outro não é somente aquele que olha, ele é também o que me olha. No teatro, ‘o outro’ jamais me olha, ou se por acaso ele me olha, é enquanto ator, o imaginário desaparece*”.⁸⁴

O ator se oferece em cena como suporte de um ser imaginário, sendo assim, os atos estão privados aos atores e o que lhes resta são paixões que sustentam gestos. “*Que um príncipe diga: sou príncipe, é um ato. Mas se Kean se declara príncipe da Dinamarca, é uma paixão sustentando um gesto*”.⁸⁵ Privado em cena do ato, tudo que o ator faz são **gestos** que servem como analogon do ato a ser representado. “*O ato – o olhar é um –*

⁸⁴ “... celui que je vois n’est pas exactement pour moi l’autre car dans la vie, l’autre n’est pas seulement celui que je regarde, il est aussi celui qui me regarde... Au théâtre, ‘l’autre’ ne me regarde jamais ou si par hasard il me regarde, c’est qu’alors l’acteur, l’imaginaire dis paraît”. Sartre, J.-P., “Le Style Dramatique” in *Un théâtre de Situations*, pag. 25.

⁸⁵ “Qu’un prince dise: je sui prince, c’est un acte; mais Kean s’il se déclare prince de Danemark, c’est une passion soutenant un geste”. Sartre, J.-P., “L’Acteur” in *Un théâtre de Situations*, pag. 213.

rompe a ficção; Hamlet morre; resta um homem de gibão que nos traz uma mensagem de Shakespeare".⁸⁶ Daí a impossibilidade do ator olhar o público durante a cena sem interromper a constituição do objeto estético. Por gesto deve-se entender uma ação desprovida de conseqüências, uma ação isolada de relações com o mundo real, uma máscara da ação verdadeira. Eis o que ocorre com o ator: em cena, seu ato de andar pelo palco é transformado em gesto, e a partir disso o espectador não vê mais o ator, mas vê Hamlet caminhando pela Dinamarca. "*Se você olha Hamlet, você não vê Hamlet, e se você vê Hamlet, Hamlet não está lá, quer dizer, ele não está sobre o palco, ele está na Dinamarca, portanto ele está muito longe da Comédie-Française e, por isso, você não pode falar aqui de presença em carne e osso*".⁸⁷

Privado de uma conduta afirmativa, tudo que o ator pode fazer é persuadir por contágio. O ofício do ator é reproduzir palavra por palavra, gesto por gesto, a totalidade da obra. Sendo assim, ao se lançar em seu papel o ator se pôs em um universo totalmente imaginário. E neste processo, o único modo que o ator tem para fazer com que a peça exista para o público é infectá-lo, é promover um contágio afetivo: imerso em suas paixões fingidas, o ator penetra o espectador e suscita as paixões destes para as suas, lançando o espectador para dentro de seu personagem. No entanto, a crença do espectador não vai além de uma crença imaginária, e deste modo ela é sentida, mas neutralizada por estar posta num plano irreal. Mesmo as paixões experimentadas pelo ator são paixões imaginárias: por mais que esteja profundamente tomado por seu personagem, o ator sempre mantém ainda uma certa lucidez, ele não perde totalmente de vista a irrealidade de seu personagem. "*Se compreendemos por crença uma tese irrealizante, é evidente que o ator não coloca de modo algum que ele é Hamlet. Mas isso também não significa de modo algum que ele não se 'mobilize' por inteiro para produzi-lo. Ele utiliza todos os seus sentimentos, suas forças, gestos como **análogo** dos sentimentos e dos comportamentos de Hamlet. Mas, precisamente por estes motivos ele irá irrealizá-los. **Ele vive inteiramente num mundo irreal. E pouco***

⁸⁶ "L'acte – le regard en est un – déchire la fiction; Hamlet meurt; reste un homme en pourpoint qui nous apporte un message de Shakespeare". Ibid., pag. 214.

⁸⁷ "Si vous regardez Hamlet, vous ne voyez pas Hamlet et si vous voyez Hamlet, Hamlet n'est pas là, c'est-à-dire qu'il n'est pas sur la scène, il est au Danemark, il est par conséquent très loin de la Comédie-Française et, par conséquent, vous ne pouvez parler ici de présence de chair et d'os". Sartre, J.-P., "Le Style Dramatique" in *Un théâtre de Situations*, pag. 23.

*importa se chora realmente, arrebatado por seu papel. Essas lágrimas, ele as apreende – e o público com ele – como lágrimas de Hamlet”.*⁸⁸

Pondo-se no imaginário, mas mantendo uma certa lucidez, a qual é possível porque o ator sabe-se em cena irrealizando-se para a constituição da ação imaginária, o ator pode dizer ao fim da peça que esteve bem ou mal em seu papel. E graças a esta mesma lucidez, pode também dizer que a peça era verdadeira. Mas verdadeira não em cada um de seus gestos, posto que a verdade da peça é de outra espécie. Esta verdade concerne à intenção profunda do autor e àquilo que ele visou por meio de sua obra, de tal forma que, embora uma peça entregue uma verdade, esta não pode ser encontrada em cada parte dela separada, mas apenas em seu todo: é preciso esperar baixar a cortina para se encontrar esta verdade visada pelo autor; logo, o desvendamento empreendido pelo autor só se dá por completo no fim do espetáculo⁸⁹. E é esta verdade intencionada pelo autor que permite ao ator fazer com que as paixões de seu personagem nos invadam. Na escolha dos temas das peças, os autores devem escolher as situações mais gerais possíveis, situações que possam tocar cada espectador, que digam respeito às situações particulares de cada espectador. “*E suas preocupações [de Hamlet] são as nossas: a vida, a morte, a ação, o suicídio. Tudo é generalidade: ser ou não ser? Quem põe a questão? Não importa quem, se ela somente é julgada pelas palavras. Logo, eu a ponho, em minha realidade presente*”.⁹⁰

Fazendo-se instrumento de uma persuasão por contágio, o ator busca realizar em cena um elemento fundamental do teatro, que é visado pelo autor na escolha e tratamento dos temas: a fascinação. Autor e ator sabem, no exercício de seu ofício, que a única maneira de atingir seus objetivos é fascinar os espectadores o máximo possível. “*O autor sabe que sua peça não atingirá o público, a não ser que ele venha a impressionar suficientemente a imaginação do espectador, a sensibilizá-lo, sacudi-lo, surpreendê-lo, violentá-lo*”.⁹¹ Eis porque no teatro, mais do que em qualquer outro gênero literário, é preciso escrever com palavras fortes, palavras que impressionem, posto que as réplicas

⁸⁸ Sartre, J.-P., *O Imaginário*, pág. 149.

⁸⁹ Isso porque toda obra de arte é uma totalização e, como tal, o desvendamento proporcionado pela obra não poderia se dar por completo antes do fim da obra. O mesmo acontece na prosa: o desvendamento empreendido pelo autor não está completo até a última página do livro.

⁹⁰ “Et ses soucis [de Hamlet] sont les nôtres: la vie, la mort, l’action, le suicide. Tout est généralité: être ou ne pas être? Qui pose la question? N’importe qui, si l’on n’en juge que par les mots. Donc moi, dans ma réalité présente”. Sartre, J.-P., “L’Acteur” in *Un théâtre de Situations*, pag. 213-214.

⁹¹ Jeanson, F. *Sartre*, pág. 96.

passam rápido e não se pode retomá-las para melhor compreendê-las. Além disso, é preciso também pôr em cena atitudes *teatrais*, isto é, é preciso que os gestos e as palavras postas em cena admitam uma ênfase para impressionar o espectador, é preciso que os atos representados assumam uma certa “monstruosidade”. “*A linguagem ali [no palco] se transforma em eloquência, os sentimentos são declamados, os personagens e as situações se transmudam em mitos. É o domínio do mágico, do prodigioso, do grandioso*”.⁹² Através da especificidade do analogon teatral (tanto texto quanto ator), vê-se a origem do enorme interesse despertado pelo teatro, interesse fundado na radicalização da tensão, essencial a toda forma de literatura, entre o apelo à liberdade e os recursos mais apropriados para impressionar.

No entanto, Sartre se utiliza dessa descrição do ator para algo mais além do teatro. Algumas condutas humanas parecem ser marcadas por uma certa teatralidade, isto é, ao agirem os sujeitos se portariam como atores em cena. Nesse sentido, haveria aqui uma certa conduta moral pautada por aqueles aspectos que caracterizam o ator, ao que Sartre chama de “mito do ator”. Mas, o que está em jogo quando se trata dessas condutas? O que há de diferente entre essa conduta e as condutas em geral? O esclarecimento dessa conduta nos levará também a uma melhor elucidação do papel do ator em cena.

Em cena está presente um **outro** que é olhável, mas não olha. Isso significa que o núcleo da função do ator em cena aparece em um certo tipo de relação com o outro, cuja característica é uma unilateralidade do olhar. Assim, uma análise do olhar e de seu papel na relação com o outro esclarecerá sobre o papel do ator em cena, e sobre o que Sartre chama de “mito do ator”, um tipo específico de conduta em relação ao outro, não em relação às coisas ou em relação a si mesmo.

Para compreender essa relação marcada por tal teatralidade, é preciso compreender a especificidade da relação com o outro. É nesse plano que se dará a questão sobre uma conduta humana marcada por uma teatralidade. Primeiramente, é preciso notar que a descrição do ser-Para-si parece suficiente para dar conta da subjetividade. No entanto, além do fato da existência de minha consciência, de minha subjetividade, reconheço como um fato a existência do outro, e também que ele possui um ser do mesmo tipo que o meu. O outro possui certa subjetividade, mas esta não pode ser do mesmo tipo que aquela

⁹² Ibid., pág. 97.

encontrada no conhecimento. A apreensão do outro como objeto provável, porque nada do que apreendo pela percepção pode me dar diretamente a subjetividade do outro (é apenas provável que o que vejo seja um homem) remete a uma captação do outro na qual este se revelará como presença em pessoa. Isso deve ser dado em um surgimento em que o outro é para mim presença a um “ser-em-par-com-outro”. A essência disso deve ser dada em referência a uma relação primeira de minha consciência com a do outro, na qual este deve me aparecer diretamente como sujeito, ainda que em referência a mim, uma relação do mesmo tipo que o ser-para-outro. Porém, isso deve dizer respeito a uma experiência cotidiana, não a algo místico e inefável, por isso deve-se procurar na realidade cotidiana uma tal relação originária com o outro, o que nos leva a uma busca da aparição do outro na percepção.

Ao ver um homem no jardim, nós o vemos como objeto e como homem. Se ele fosse apenas um objeto-coisa (um boneco) usaríamos para ele as categorias que nos servem para agrupar coisas espaço-temporais, de tal forma que nenhuma relação nova apareceria através de sua relação com as outras coisas. Coisa entre as coisas, nós o sujeitaríamos à causalidade, leis físicas, etc., e todas as relações a ele inerentes seriam as relações que minha subjetividade atribui ao mundo através da nadificação deste. Ao contrário, perceber tal figura como homem é captar uma relação não aditiva entre ele e o assento, e registrar uma organização sem distância das coisas de meu universo em torno deste objeto privilegiado, ou seja, é reconhecer que entre ele e as coisas há uma relação igual àquela que há entre mim e as coisas. Esta relação entre o homem e as coisas não é a relação procurada entre o homem e eu, além de ser uma relação que conserva sempre o caráter de provável, pois é apenas provável que este objeto seja um homem. Afinal, nada no campo de minha percepção poderia me fazer capaz de captar a subjetividade inerente a esse homem objeto, o que leva Sartre a rejeitar as teorias clássicas sobre a intersubjetividade. Se houvesse possibilidade de que a subjetividade do outro fosse dada em uma base sensível, poderíamos também afirmar que o problema da intersubjetividade é um problema de conhecimento, o que está descartado. É um outro tipo de relação com o outro que deve ser encontrado aqui. *“Na verdade, é preciso inverter os termos dessa afirmação e reconhecer que, se o outro só nos é acessível pelo conhecimento que temos dele, e se tal conhecimento é apenas conjectural, então a existência do outro também é somente conjectural, e o papel da*

reflexão crítica consiste em determinar seu grau exato de probabilidade".⁹³ No entanto, a relação entre ele e o objeto-gramado tem o caráter particular de me surgir inteira de uma só vez, pois está aí como objeto do conhecimento e como algo que me escapa totalmente. Essa relação entre o homem e os outros objetos é uma desintegração da relação que apreendo entre os objetos de meu universo, desintegração que não é realizada por mim, mas que é a aparição de um elemento de desintegração de meu universo entre os objetos deste, ao que se denomina o aparecimento de um homem em meu universo. Desta forma, o outro é, antes de tudo, a fuga permanente das coisas rumo a um termo que capto ao mesmo tempo como objeto a certa distância de mim e que me escapa na medida em que estende a sua volta suas próprias distâncias. Isso leva a um constante reagrupamento de todos os objetos de meu universo em torno do outro, reagrupamento que assisto e que me escapa, ou seja, capto a relação entre o verde e o outro como uma relação objetiva, mas não capto o verde tal como aparece ao outro. *"E esta desintegração não é realizada por mim: aparece-me como relação que encaro no vazio através das distâncias que estabeleço originariamente entre as coisas... Assim, a aparição, entre os objetos de meu universo, de um elemento de desintegração deste universo, é o que denomino a aparição de um homem no meu universo... A aparição do outro o mundo corresponde, portanto, a um deslizamento fixo de todo o universo, a uma descentralização do mundo que solapa por baixo a centralização que simultaneamente efetuo"*.⁹⁴ Apareceu aqui um objeto que me roubou o mundo, tudo está em seu lugar, existe sempre para mim, mas é atravessado por uma fuga invisível e fixa rumo a um objeto novo.

Ainda assim, o outro é objeto **para mim**. Por isso, a desintegração de meu universo se acha nos limites de meu universo, não é uma fuga do mundo rumo ao nada ou para fora de si mesmo. Parece-me que o mundo tem um esquadro no meio de seu ser e escorre perpetuamente através desse orifício. Tudo isso aparece fixado como objeto e estrutura parcial do mundo, ainda que se trate de uma desintegração total do universo. Pode-se admitir que essas desintegrações possam ser limitadas, em casos em que o outro aparece mais alheio aos objetos, como no caso em que um homem está lendo, estando assim desatento aos demais objetos do mundo. Mas, isso não impede que haja ainda assim

⁹³ Sartre, J.-P., *O ser e o nada*, pág. 293.

⁹⁴ *Ibid.*, pág.229-30.

uma desintegração de meu universo. Essa relação aqui parece apontar para um percurso curioso: antes, diante da dureza do mundo das coisas, eu (minha subjetividade), nada de mim mesmo, introduzia o nada no mundo e tudo o resto que não era eu era dotado exclusivamente do caráter do Em-si, e mesmo o outro parecia assim reduzido meramente a coisa **para mim**. Agora, algo mais ocorre. Ao nadificar o mundo, constatando nele a dureza do Em-si, ele foge de mim por ser também Em-si **para outro**, ou seja, descubro ao me lançar no mundo que outros “nadas” lá estão presentes, isto é, juntamente às minhas nadificações há outras nadificações acontecendo simultaneamente no mundo e as quais eu não posso impedir, de tal forma que a desintegração de meu universo é uma constatação do nada introduzido no mundo por outras subjetividades. Essa objetividade do outro se trata de uma objetividade particular, marcada pela ausência do mundo que percebo e situada no próprio âmago de minha percepção desse mundo. Novamente, essa relação de fuga e ausência do mundo com relação a mim é apenas provável, posto que é apenas provável que esse objeto que vejo seja um homem.

Até aqui, tem-se uma conexão possível com o outro-objeto. Mas isso não basta. É o outro como sujeito que deve ser encontrado. Se o outro-objeto define-se em conexão com o mundo como o objeto que vê o que vejo, minha conexão fundamental com o outro-sujeito deve poder ser reconduzida à minha possibilidade permanente de ser **visto** pelo outro. É na revelação e pela revelação de meu ser-objeto para o outro que devo poder captar a presença de seu ser-sujeito. A relação “ser-visto-pelo-outro”, longe de ser uma das relações, entre outras, significadas pela palavra *homem*, representa um fato irreduzível que não se poderia deduzir seja da essência do outro-objeto, seja de meu ser-sujeito, pois o conceito de outro-objeto só tem sentido na conversão e degradação da relação originária, uma vez que este outro não está sendo tomado na real dimensão de seu ser. Aquilo que se refere à minha apreensão do outro no mundo como sendo provavelmente um homem é minha possibilidade permanente de ser visto por ele, de tal forma que o “ser-visto-pelo-outro” é a verdade de “ver-o-outro”. “*O homem define-se com relação ao mundo e com relação a mim, é este objeto do mundo que determina um escoamento interno do universo, uma hemorragia interna, é o sujeito que se revela a mim nesta fuga de mim mesmo rumo à objetivação*”.⁹⁵ A relação originária entre eu e o outro não é só uma verdade ausente que

⁹⁵ Ibid., pág. 332.

viso através da presença concreta de um objeto em meu universo, é também uma relação concreta e cotidiana que experimento a cada instante: a cada instante o outro me olha. Nesse ponto adquire corpo a crítica feita a Hegel e a Heidegger sobre a relação com o outro. Agora, a relação originária entre eu e o outro é uma relação concreta e ontológica, como demandado por Heidegger, que transfigura a dialética do reconhecimento em dialética do olhar: dependo dos outros para me conquistar plenamente, porém aquele percurso da dialética do reconhecimento aparece dado instantaneamente em sua totalidade nesta dialética do olhar, e mais do que isto, ela é recuperada a todo momento, isto é, a subjetividade não é mais construída nesse trâmite, ao contrário, seu surgimento é a instauração imediatamente deste trâmite como relação existencial e concreta entre consciências (sujeitos).

Todo olhar endereçado a mim manifesta-se em conexão com a aparição de uma forma sensível em nosso campo perceptivo, mas, ao contrário do que se possa crer, não está vinculado a qualquer forma. Isso porque outras formas sensíveis podem assumir o papel do olho, isto é, o olho não é captado primeiramente como órgão sensível da visão, mas como suporte para o olhar.⁹⁶ Não se percebe o olhar nos objetos que o manifestam, minha apreensão de um olhar endereçado a mim aparece sobre o fundo de destruição dos olhos que “me olham”, isto é, se apreendo o olhar deixo de perceber os olhos. Não podemos perceber o mundo e captar ao mesmo tempo um olhar lançado sobre nós, pois perceber é olhar, e captar um olhar não é apreender um objeto-olhar no mundo, mas tomar consciência de ser visto. O olhar que os olhos manifestam são pura remissão a mim mesmo, é um intermediário que remete de mim a mim mesmo. Para explicar isso, Sartre recorre ao exemplo do sujeito que observa algo através de uma fechadura. Num primeiro momento, essa pessoa olha pela fechadura, e está só. Nesse instante, essa pessoa é pura consciência das coisas e as coisas, tomadas em sua ipseidade, oferecem suas potencialidades como réplicas de sua consciência não-tética de suas possibilidades próprias – nesse sentido, a conversa que esse sujeito observa através da fechadura é uma conversa “para ser ouvida”. Aqui, a atitude desse homem é um processo de relacionamento entre o instrumento e o fim a alcançar, em uma ordem que é inversa àquela da causalidade, pois são os fins que

⁹⁶ Com isso, Sartre rejeita qualquer vinculação dessa dialética do olhar desveladora da intersubjetividade a uma teoria da visão, que remontaria a pressupostos bio-fisicalistas. Importa aqui o olhar como fato existencial.

organizam os meios. Esses meios existem em relação a um livre projeto de minhas possibilidades, e esse conjunto, com essa dupla e inversa determinação, é o que constitui a situação, a qual reflete ao mesmo tempo sua facticidade e sua liberdade. Mas, isso não permite a esse homem definir-se como “estando em situação” (problema da má-fé). Até aqui, nada escapa daquela descrição que Sartre oferecia do ser Para-si, o que há aqui é apenas este ser Para-si em sua organização nadificadora do mundo e de si mesmo, ou seja, nada até aqui foge daquelas estruturas imediatas do Para-si.

Mas, eis que esse homem é olhado. Isso faz com que ele seja atingido em seu ser e sofra modificações essenciais, as quais são captadas e determinadas pelo *cogito* reflexivo. Nesse momento, ele passa a existir enquanto eu para sua consciência irrefletida, algo que não havia na consideração exclusiva do ser Para-si. Na consciência irrefletida, a pessoa está presente à consciência enquanto é objeto **para-outro**, ou seja, tem-se consciência de si escapando-se de si mesmo não enquanto fundamento de seu próprio nada, mas enquanto tendo um fundamento fora de si. Seu ego está separado de si por um nada que esse homem não pode preencher, posto que é apreendido enquanto não é para si e existe por princípio para outro. “*Não o viso [esse ego] como se pudesse ser-me dado um dia, mas, ao contrário, como algo que me foge por princípio e jamais me pertencerá*”.⁹⁷ No entanto, ele o **é**, ele o vive. Tome-se por exemplo o caso da vergonha. Esta deve ser vergonha de si, reconhecimento de que se é este objeto que outro olha e julga. Logo, há um nexo de ser entre minha consciência irrefletida e meu ego-sendo-visto. Sou meu ego para outro no meio de um mundo que escoo em direção ao outro. Se o escoamento antes descrito encontrava um término, agora essa fuga não tem limites, o olhar do outro faz-me ser para-além de meu ser nesse mundo. A relação que tenho com este ser que me olha é uma relação de ser, **sou esse ser** (esse ego), mas não o fundamento, por isso ele possui certa indeterminação e imprevisibilidade, o que provém do fato de que o outro é livre. Por isso mesmo, este ser não é meu possível, mas é mesmo o limite de minha liberdade, e é **me u** ser, tal como é escrito na e pela liberdade do outro. E isso leva à afirmação de uma unidade entre as consciências, uma unidade de ser, pois aceito e desejo que os outros me confirmem um ser que reconheço. “*Tudo se passa como se eu tivesse uma dimensão de ser da qual estivesse separado por um nada radical, e esse nada é a liberdade do outro; o outro,*

⁹⁷ Sartre, J.-P., *O ser e o nada*, pág. 336.

*enquanto tem-de-ser seu ser, tem-de-fazer meu ser-para-ele ser; assim, cada uma de minhas livres condutas engaja-me em um novo meio, no qual a própria matéria de meu ser é a imprevisível liberdade de um outro. Contudo, por causa de minha vergonha mesmo, reivindico como sendo minha esta liberdade de um outro, afirmo uma unidade profunda das consciências, não esta harmonia de mônadas que por vezes tomamos como garantia de objetividade, e sim uma unidade de ser, uma vez que aceito e desejo que os outros me confirmem um ser que reconheço”.*⁹⁸

Mas, a vergonha me revela também que sou esse ser ao modo do Em-si, mas apenas para o Outro. Por isso, a fuga nadificadora do Em-si se coagula de novo, mas essa metamorfose se dá à distância, pois se dá “no outro”, o qual me despoja de minha transcendência, tomando-a como transcendência constatada e conferindo-lhe um lado de fora. Assim, o olhar do outro é captado por mim como solidificação e alienação de minhas próprias possibilidades, o outro é minha transcendência transcendida. Deste modo, tem-se duas organizações de minhas possibilidades. Por um lado, sou sempre minhas possibilidades e as capto teticamente no mundo como situação. Por outro lado, com o olhar do outro capto-me como sendo visto no mundo e a partir do mundo, e essa alienação de mim encerra uma alienação do mundo que organizo. A partir de agora, sou alguém. São as possibilidades do outro que organizam-me com o mundo que me escapa, e eu apreendo essa possibilidade do outro, mas como ausente, como “no outro”. Para este, minha possibilidade é ao mesmo tempo um obstáculo e um meio, como todos os utensílios (o outro me toma inteiro como utensílio), por isso, todo ato feito contra o outro pode, por princípio, ser para ele um instrumento que lhe servirá contra mim.

De minha tomada pelo outro como Em-si, advêm duas conseqüências. Em primeiro lugar, minhas possibilidades se convertem fora de mim em probabilidades, do mesmo modo que eu tomo os possíveis do outro como prováveis, pois é apenas provável para mim que este objeto que vejo seja um homem. Por outro lado, o conjunto utensílio-possibilidade de mim mesmo frente ao utensílio aparecem-me como transcendido e organizado em mundo pelo outro, ou seja, com o olhar do outro a situação me escapa, isto é, a situação tem uma dimensão real através da qual me escapa. “*A aparição do outro faz surgir na situação um aspecto não desejado por mim, do qual não sou o dono e que me*

⁹⁸ Ibid, pág. 338.

*escapa por princípio, posto que é para outro. Foi o que Gide chamou propriamente de ‘a parte do diabo’. É o avesso imprevisível, mas real”.*⁹⁹ De tal forma que ações bem sucedidas sobre o mundo podem ter um verdadeiro sentido que escapa ao atuante. Somente para Deus o verdadeiro sentido das ações apareceria, mas este é apenas a idéia de Outro levada ao extremo. Assim, a situação no e pelo seu transcender para outro se fixa e se organiza em forma à minha volta, e mesmo o olhar perde sua transcendência e se torna olhar-olhado. Portanto, em primeiro lugar, o olhar do outro me espacializa, isto é, torna-me espacializador espacializado; em segundo lugar, por ser temporalizador, com o olhar do outro surge o fenômeno da simultaneidade, algo que faltava à descrição da dinâmica da temporalidade do Para-si, pois a simultaneidade pressupõe a co-presença ao mundo de dois presentes considerados como presença-a.

Essa objetivação que eu sofro, eu a posso captar no puro exercício do *cogito*, pois nesse plano capto-me como objeto desconhecido de apreciações incognoscíveis, em particular apreciações de valor. Ser visto constitui-me como ser sem defesa para uma liberdade que não é a minha, ou seja, ocupo um papel de escravo. *“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”.*¹⁰⁰ Enquanto sou instrumento de possibilidades que não são as minhas, que sou meio rumo a fins que eu ignoro, estou em perigo, e este é uma estrutura permanente de meu ser-Para-outro. A aparição do olhar é captada por mim como surgimento de uma relação ek-stática de ser, da qual um dos termos sou eu, enquanto Para-si, e o outro termo também sou eu, mas fora de meu alcance, de minha ação, de meu conhecimento.

Mas, que é esse outro que através do olhar opera como mediador entre mim e mim mesmo? O outro não pode ser objeto, pois isso levaria ao colapso do olhar, posto que no fenômeno do olhar o outro é por princípio aquilo que não pode ser objeto. O outro é condição de meu não ser revelado, mas é condição concreta e individual disso. Desta forma, o outro é o ser ao qual não volto minha atenção, é o sentido e direção de minha fuga,

⁹⁹ Ibid., pág. 341.

¹⁰⁰ Ibid., pág. 344.

do fluir do mundo rumo a outro mundo, da alienação de meus possíveis. O olhar do outro é a destruição de toda objetividade para mim, pois me arranca o papel de sujeito e me toma como objeto, tal como eu o faço. Impedido de ser objeto, não é enquanto está no meio de meu mundo que o outro me olha, mas sim enquanto vem rumo ao mundo e a mim com toda sua transcendência. A aparição do olhar do outro não é aparição **no mundo**, pelo olhar de outro tenho a prova concreta de que há um para-além-do-mundo. E, ao determinar minhas possibilidades, o outro me revela a impossibilidade de ser objeto, salvo para outra liberdade. O outro é para mim o ser para o qual sou objeto, o ser pelo qual adquiro minha objetividade, e simultaneamente, experimento sua infinita liberdade, posto que ela limita meus possíveis, o que não acontecia na relação com o Em-si. *“Não é a mesma coisa ficar em casa porque está chovendo e ficar em casa porque me proíbem de sair. No primeiro caso, eu mesmo me determino a não sair, em consideração às consequências de meus atos: transcendendo o obstáculo chuva rumo a mim mesmo e faço dele um instrumento. No segundo caso, são minhas próprias possibilidades de sair ou ficar que me são apresentadas como transcendidas e determinadas, e que uma liberdade ao mesmo tempo prevê e previne”*.¹⁰¹

Pelo olhar, experimento o outro concretamente como sujeito livre e consciente que faz com que haja um mundo temporalizando-se rumo a suas próprias possibilidades. Se me olham, tenho consciência de ser objeto, mas esta consciência só pode se dar na e pela existência do outro. Isso permite a Sartre efetuar uma crítica a Hegel, pois para o autor francês esta consciência e outra liberdade nunca me são dadas, por isso mesmo é preciso abandonar qualquer possibilidade de conhecimento do outro através de mim. Tampouco posso submeter a presença do outro-olhar à *epoché* fenomenológica, quer dizer, não posso deixar o outro olhar-olhador fora de consideração porque ele não pertence ao mundo. O outro não deve ser procurado primeiro no mundo, mas sim do lado da consciência. E certas consciências particulares, como a consciência-vergonha, prestam ao *cogito* testemunho indubitável de si-mesmo e da existência do outro. Por isso mesmo, não se pode tomar o olhar do outro como o sentido de minha objetividade para mim, pois reconduziria de volta ao solipsismo, de tal forma que quando eu me integrasse como objeto no sistema concreto de minhas representações, o sentido dessa objetivação seria projetado para fora de mim e hipostasiado como **outro**. Isso faria minha objetividade um produto exclusivamente meu, e

¹⁰¹ Ibid., pág.348

por isso mesmo eu apenas instituiria o outro-sujeito como possibilidade de captação dessa objetividade minha por mim estipulada. Assim, por outro lado, minha objetividade para mim não é a explicitação do “Ich bin Ich” de Hegel, pois meu ser para outro é profundamente diferente de meu ser para mim, de tal forma que essa identidade abstrata do eu consigo mesmo está totalmente descartada. “Assim, o eu-objeto-para-mim é um eu que não é para mim, ou seja, que não tem os caracteres da consciência”.¹⁰² Além disso, o outro não me constitui como objeto para mim, mas como objeto para ele. Desta forma, meu eu objeto não é conhecimento nem unidade de conhecimento, mas mal-estar, desprendimento vivido da unidade ek-stática do Para-si, limite que não posso alcançar e que todavia sou. E o outro pelo qual esse eu me advém é o fato da presença de uma liberdade estranha, ou seja, meu desprendimento de mim e o surgimento da liberdade do outro constituem uma só coisa.

Pode se objetar a isso que, apesar da indubitabilidade da presença do outro, o olhar do outro é apenas provável. Não iria o olhar tornar-se provável pelo fato de que posso constantemente supor estar sendo visto sem o ser? Isso não levaria a existência do outro a um caráter puramente hipotético? Além disso, pode ser que os objetos concretos não manifestassem realmente o olhar. Que resulta de minha certeza de ser visto?

Essa objeção confunde duas ordens de conhecimento e dois tipos de ser incomparáveis. Isso porque não posso passar minha certeza sobre o outro-sujeito para o outro-objeto. O ser-visto não pode depender do objeto que manifesta o olhar, de tal forma que o certo é que sou visto, e o provável é que o olhar esteja vinculado a tal ou qual presença intramundana. Meu ser-objetivo Para-outro não se revela como erro, aliás, a existência do outro está longe de ser colocada em dúvida. O que apareceu enganosamente e destruiu-se com o alarme falso, quando descobri que realmente não estava sendo visto, não foi o outro-sujeito, mas sua facticidade, por isso o duvidoso não é o outro em si mesmo, mas o ser-aí do outro. Acontece aqui uma presença contínua do outro-sujeito, e a ausência de sua facticidade. “A ausência define-se como um modo de ser da realidade humana com relação a lugares e localizações que ela mesma determinou por sua presença”.¹⁰³ A ausência de Pedro se define com relação a uma localização onde ele mesmo deveria

¹⁰² Ibid., pág. 351.

¹⁰³ Ibid., pág. 356.

determinar-se a estar, mas esta localização é em si delimitada como localização pela presença de outras realidades humanas, logo, é em relação a outros homens que Pedro está ausente. A ausência é um nexa entre realidades humanas, não entre a realidade humana e o mundo, por isso ela pressupõe a conservação da existência concreta de Pedro, logo a morte não é uma ausência. Os conceitos empíricos de presença e ausência são duas especificações de uma presença fundamental de Pedro a Teresa e de Teresa a Pedro, e essa presença tem lugar na transcendência. É com relação a todo homem vivo que toda realidade humana é presente ou ausente sobre o fundo da presença originária, logo o ser-Para-outro é um fato constante da realidade humana, o outro está presente a mim onde quer que eu esteja como aquilo pelo qual eu me torno objeto, de tal forma que provável é somente a distância e a proximidade real do outro.

Em todo olhar, há uma aparição de um outro-objeto como presença concreta e provável em meu campo perceptivo, e, por ocasião de certas atitudes do outro, determino-me a captar meu “ser-visto”. Esse ser visto é pura probabilidade de que eu seja nesse momento este **isto** concreto, probabilidade derivada de uma certeza fundamental de que o outro está sempre presente a mim na medida em que sou sempre **Para-Outro**. Cada olhar nos faz experimentar concretamente e na certeza indubitável do *cogito* que existimos para todos os homens vivos, ou seja, que há consciência(s) para quem existo. Perpetuamente, onde quer que eu esteja, olha-se para mim, e este se jamais é captado como objeto, ele se desagrega instantaneamente.

O ser deste Ser-Para-Outro não é uma estrutura ontológica do Para-si, ou seja, não podemos derivar um do outro. O *cogito* nos revela uma necessidade de fato, nosso ser em conexão com seu ser-Para-si é também ser-Para-outro. Esse acontecimento é absoluto, e é ao mesmo tempo historização e condição de toda história, o que chamamos de historização ante-histórica. “*Uma vez que esse acontecimento é ao mesmo tempo historização – pois eu me temporalizo como presença ao outro – e condição de toda história, vamos denominá-lo por historização ante-histórica*”.¹⁰⁴ Esta não é um tempo anterior à história, mas um tempo que faz parte dessa temporalização original que se historiza fazendo a história possível, por isso tomamos o Para-outro como fato primeiro e

¹⁰⁴ Ibid., pág. 362.

perpétuo e não como necessidade de essências. Logo, o ser do homem não é unicamente seu ser- Para-si, é também seu ser-Para-outro por ser ser-Para-si.

A mesma estrutura da negação que valia entre Para-si e mundo (Em-si) vale agora entre Para-si e Outro (relação primeira do Para-si com o outro). O Para-si, como si mesmo, inclui o ser do Outro em seu ser, na medida em que estão em questão em seu ser como não sendo o outro. O desprendimento que é o ser do Para-si faz com que haja um outro, isto é, não dá ao Outro seu ser, mas lhe dá o **ser-outro**, ou condição essencial do *há*. Também aqui, *“a negação interna, aqui como no caso da presença ao mundo, é um nexos unitário do ser, ou seja, é necessário que o outro seja presente por toda parte à consciência, e até mesmo que a atravesse inteiramente, para que a consciência possa escapar, precisamente sendo nada, a esse outro que ameaça enviscá-la”*.¹⁰⁵ Ao contrário da relação com o Em-si, a relação negativa interna, quando se trata do outro, é uma relação de reciprocidade. No surgimento do Outro, o Para-si não difere absolutamente do outro quanto ao modo de ser, o outro é o que ele é, é Para-si e consciência, é **si mesmo**, mas o outro só existe para a consciência como si denegado. Mas, porque o outro é um si, só pode ser si denegado por mim e para mim na medida que é si que me denega. O outro que reconheço para denegar sê-lo é antes de tudo **aquele para quem meu Para-si é**. Essa dupla negação se destrói, posto que há o risco aqui de se perder o caráter de sujeito de um dos dois lados. Assim, o que denego ser não pode ser mais que essa denegação de ser Eu, pela qual o outro me faz objeto, logo eu denego meu eu denegado. Nisso, reconheço não somente o outro, mas também a existência de meu Eu-Para-Outro, isso é, escapo ao outro deixando meu eu alienado em suas mãos. *“Mas, por isso mesmo, reconheço e afirmo não somente o Outro, mas a existência de meu ser-Para-outro; porque, com efeito, não posso não ser outro se não assumo meu ser-objeto para Outro. A desaparecimento do eu alienado envolveria a desaparecimento do Outro pelo desmoronamento do Eu-mesmo”*.¹⁰⁶ Esse eu denegado e alienado é ao mesmo tempo meu nexos com o outro e símbolo de nossa separação absoluta. Reivindico, como meu e para mim, um eu que me escapa e, como me faço não ser outro, enquanto o Outro é espontaneidade idêntica à minha, é precisamente como Eu-que-me-escapa que reivindico esse eu-objeto. Meu ser-Para-Outro é um ser

¹⁰⁵ Ibid., pág. 363.

¹⁰⁶ Ibid., pág. 365.

perfeitamente real, **meu** ser como condição de minha ipseidade frente ao outro, e da ipseidade do outro frente a mim, ou seja, é meu **ser-fora**. “Vivo minha ipseidade em projeção concreta rumo a tal ou qual fim: só existo comprometido [**engagé**] e só tenho consciência (de) ser como tal. Por isso, só apreendo o Outro-objeto em um concreto e **comprometido** transcender de sua transcendência”.¹⁰⁷ Meu eu-objeto é um limite entre duas consciências enquanto produzido pela consciência limitante e assumido pela consciência limitada. Sou uma totalidade destotalizada e indefinida, contida em uma totalidade finita que a cerca a distância e que sou fora de mim, sem poder jamais realizar ou sequer alcançar. Este limite fora de alcance que é meu Eu-objeto é um ser real, que não é Em-si nem Para-si, mas é meu ser-Para-outro, este ser repartido entre duas negações de origens opostas e sentido inversos.

Mas, não só minha objetivação está envolvida nesta dialética do olhar e do ser-Para-outro. Há também a objetivação do outro, uma negação que eu opero sobre ele. Na negação que o outro opera sobre mim, surge a consciência (de) mim como eu mesmo, posso adquirir uma consciência explícita (de) mim como eu mesmo, ou seja, posso adquirir uma consciência explícita (de) mim enquanto sou também responsável por uma negação do outro que é minha própria possibilidade, uma negação que vai de mim ao outro. Sou eu, pela afirmação de minha livre espontaneidade, que faço com que haja um Outro, e não simplesmente uma remissão infinita da consciência a si mesma. Agora, exerço sobre o outro o mesmo papel que ele exercia sobre mim, a saber, eu o limito, e sua transcendência é para mim transcendência contemplada. Nesse jogo, quando exerço essa segunda negação e objetivo o outro, reconquisto meu ser Para-si através de minha consciência (de) mim como centro de irradiação de infinitas possibilidades. Assim, esse outro-objeto não é pura abstração subjetiva, surge com suas significações particulares, pois, ao captar-me como eu mesmo, faço com que o outro-objeto exista no meio do mundo. Só existo engajado, tal como o outro, mas eu capto o outro objeto em um engajamento-objeto, o que capto como caracteres reais do outro é um ser em situação. O Outro, só pelo fato de aparecer como objeto, é dado por princípio a mim como totalidade, estende-se inteiro através do mundo como potência mundana de organização sintética desse mundo. Mas, o que decide em cada caso o tipo de objetivação do outro e de suas qualidades é, ao mesmo tempo, minha

¹⁰⁷ Ibid., pág. 372.

situação no mundo e a situação dele, o que significa uma recuperação da facticidade, tanto a minha como a do outro. Por isso, experimento a presença do outro como quase-totalidade dos sujeitos em meu ser-objeto-Para-outro, e, sobre o fundo dessa totalidade, posso experimentar mais particularmente a presença de um sujeito concreto, sem conseguir, todavia, especificá-la como sendo de tal ou qual Outro. Nesse percurso, há uma tentativa de conservar o Outro-objeto como objeto. E, nesse sentido, não cabe a pergunta sobre o porquê há Outros, pois eles resultam da contingência do ser, isso é, a existência do outro é um fato tão original e irreduzível quanto a própria existência do Para-si.

É nessa relação com o outro que se encontra a especificidade da conduta do ator em cena. O personagem em cena é um outro que é olhado, mas não olha. Isso significa que toda relação de intersubjetividade entre personagem e público está vedada. Quando o público está diante da cena teatral, sabe que diante dele está um personagem ao qual ele atribui existência imaginária, uma existência irreal, e por tanto ele se encontra totalmente isolado do mundo. As únicas conexões intersubjetivas possíveis para os personagens são aquelas existentes entre os próprios personagens, Hamlet só pode ser **outro** para Ofélia e os demais. É preciso destacar aqui que esta ausência essencial que caracteriza o personagem difere radicalmente daquela que atribuímos ao outro nas relações concretas cotidianas. O personagem é ausente por ter existência exclusivamente imaginária, enquanto o outro com o qual me defronto cotidianamente está ausente como uma certa forma de presença concreta a mim. Pedro não está ausente nesse instante a Teresa por possuir uma existência irreal, mas esta ausência de Pedro é certa forma de ele estar presente a Teresa e ser pólo de escoamento do universo organizado por ela. A única relação intersubjetiva concreta que esse ser imaginário do espetáculo pode me oferecer é uma relação com o autor, incluindo-me naquela dialética necessária entre autor e público. É a subjetividade dele (autor) que irrealiza os elementos materiais para compor este objeto estético, e é certa relação com esta subjetividade que intento ao contemplar sua obra. Assim, o outro em cena é para mim neutralizado, não possui nenhuma eficiência sobre mim além daquela que eu forneço a ele, não há reciprocidade possível entre público e personagem, sendo que o estabelecimento desta é mesmo o fim da cena, do objeto estético.

Essa teatralidade, essa específica relação com o outro, marca também certas condutas concretas de alguns indivíduos. É a isso que Sartre chama de “mito do ator”. Não

se trata de considerar que a análise da conduta do ator em seu ofício determine uma conduta concreta e cotidiana que se estenderia para além dos palcos. Ao contrário. O que parece haver é um certo paralelo, em que a conduta do ator parece servir de modelo de elucidação de condutas concretas. Assim, longe de significar uma implicação moral daquilo que se descreve sobre o teatro, trata-se de encontrar um tema intimamente relacionado a tal descrição, isto é, há em determinadas condutas humanas cotidianas uma relação com o olhar paralela àquela que encontramos no evento teatral.

Lembremos em primeiro lugar que, para Sartre, o problema do paradoxo do comediante tal como formulado por Diderot é, pelo menos, um pseudo problema. Não se trata de saber se o ator em cena tem realmente aquelas paixões ou se ele apenas finge as paixões por ele representadas, trata-se de que, em cena, as paixões são verdadeiras, porém no imaginário. Nesse sentido, o ator sempre se sabe ator em cena representando, por mais que esteja arrebatado pelas paixões do personagem. Isso significa que o ator sempre se sabe, de algum modo, um outro que se opõe àquele que está sendo representado. Algo semelhante parece ocorrer em certas condutas: devido a algumas circunstâncias, o sujeito se mostra capaz de escapar àquela falsa substancialização que normalmente os indivíduos se impõem através da conduta de má-fé. E esse indivíduo capaz de tal posicionamento frente a si mesmo e frente aos outros enquadra-se nesse “mito do ator”.

Primeiramente, o ator neste caso deve ser entendido de forma diferente do comediante. Ser comediante diz respeito àquele que se ocupa da profissão de representar peças teatrais. Mas o ator, ou o mito do ator, diz respeito a pessoas que se portam na vida como se estivessem representando, ou melhor, já não sabem mais distinguir se representam ou não. “O ator é o oposto do comediante que, no momento em que terminou de trabalhar, torna-se um homem como os outros, enquanto o ator ‘representa a si mesmo’ em todos os segundos”.¹⁰⁸ O olhar opera sobre o Para-si uma segunda coisificação. A primeira tentativa era aquela operada pela má-fé, agora há uma outra a partir do olhar. E é no jogo entre essas duas coisificações que o Para-si deverá **ser** ao seu modo. A má-fé é uma tentativa de mascarar a inessencialidade inerente ao sujeito. Absoluto vazio, em sua existência o homem sente a angústia de sua incompletude e necessidade de auto-fundamentação e tenta, em sua

¹⁰⁸ “L’acteur c’est l’opposé du comédien qui, lorsqu’il a fini de travailler, redevient un homme comme les autres, alors que l’acteur ‘se joue lui-même’ à toutes les secondes”. Sartre, J.-P., “Kean” in *Um théâtre de situations*, pág 329.

paixão inútil rumo à completude do Em-si-Para-si que ele deseja ser, mascarar sua inessencialidade. Esse mascaramento se dá através de um processo em que a consciência volta contra si mesma a negação que ela dirige ao mundo, ou seja, a consciência toma uma atitude negativa em relação a si própria. Com isso, ela tenta negar seu vazio absoluto para tentar dar-se uma aparência de ser. Como se a consciência estivesse mentindo para si mesma, não fosse apenas uma peculiaridade, a de que mentiroso e enganado, neste caso, são a mesma pessoa, de tal sorte que de algum modo o sujeito, ao agir em má-fé, sabe-se sempre agindo assim. Melhor dizendo, ele não se sabe agindo assim, ele se vivencia assim, pois essa consciência da conduta de má-fé se dá no nível da consciência não-posicional de si. *“Aquele que se afeta de má-fé deve ter consciência (de) sua má-fé, pois o ser da consciência é consciência de ser”*.¹⁰⁹ Essa conduta revela o jogo contraditório que há para a consciência entre sua facticidade e sua transcendência, pois a consciência é puro desgarramento do ser, e no entanto ela é. Assim, ela deve assumir esse seu ser, sem no entanto abrir mão de sua transcendência, e nesse percurso a consciência engana-se ao se afirmar como sendo algo que ela não é, “Sou garçom”, ao invés de assumir seu desgarramento e afirma “sou garçom ao modo de não o ser, pois esse é apenas um de meus possíveis, que no entanto não me define nem o fundamenta”. Por isso mesmo, por meio dessa conduta a consciência brinca de **ser**, representa uma situação para si e para o outro. *“A condição é uma representação para os outros e para mim, o que significa que só posso sê-la em representação. Porém, precisamente, se represento, já não o sou: acho-me separado da condição tal como o objeto do sujeito – separado por nada, mas um nada que dela me isola, impede-me de sê-la, permite-me apenas julgar sê-la, ou seja, imaginar que sou. Por isso, impregno de nada essa condição”*.¹¹⁰ De tal forma que a má-fé e o outro/olhar estão intimamente ligados. Por me sentir visto, posso querer me fazer tal coisa para que os outros me reconheçam como tal. A má-fé do garçom que deseja ser garçom demais pode ser uma tentativa de se fazer “recuperado” frente ao outro, pois ele veria em mim, ou “de mim”, aquilo que eu sou porque quero me fazer assim, de tal forma que domino e limito o poder que o olhar do outro tem sobre mim. Deste modo, ele me vê como coisa, mas como a coisa que eu quero. Para tanto, parece ser necessário tomar o outro não

¹⁰⁹ Sartre, J.-P., *O ser e o Nada*, pág. 95.

¹¹⁰ *Ibid.*, pág. 107.

mais como esse escape de mim indeterminado, ao contrário, ele agora é meu público: eu me perco nele, mas através de uma cena que eu controlo – o garçom se quer garçom demais para que os outros o vejam como garçom.

Esse tipo de conduta é marcada por uma exagerada necessidade que o sujeito tem de ser visto. A relação com o outro torna-se cena, os atos são exageradamente grandiosos, porque precisam ser vistos. Não basta mais aqui a presença constante do ser olhado presente no ser-Para-outro, esse ser olhado passa a ser quase que uma histeria, de tal forma que esses indivíduos só se sentem humanos realmente quando se percebem vistos. Essa necessidade do ato grandioso esconde certa paixão pelo absoluto, uma necessidade de entrar no mundo por uma ação fantástica. Nesses casos, o ato se torna representação. Pela grandiosidade do ato intentado, o ato é tomado como tal somente por aquele que o executa, tornando-se representação (a qual só é ato para o ator), ou seja, vira duplamente teatral pela necessidade de ser olhado e pela escolha do agente de representar aquilo que ele deseja que os outros olhem. Nesse sentido, o ato é tomado como uma intenção de se encarnar, ou seja, fazer-se homem. Porém, esse ato não admite a reciprocidade dos atos cotidianos, o agente exige que eles sejam grandes demais.

É essa relação que encontramos, por exemplo, em *O Diabo e o Bom Deus*. Ambientada na Alemanha do Séc. XVI e contando a história individual de Goetz, a peça apresenta como tema fundamental o fracasso de uma moral absoluta. Em várias entrevistas Sartre foi questionado se *O Diabo e o Bom Deus* era uma continuação de outra peça sua, *Mãos Sujas*¹¹¹. De fato, há uma proximidade grande entre essas duas obras, posto que nas duas peças se apresenta o problema de se agir de acordo com uma moral absoluta, porém em *O Diabo e o Bom Deus* há um desfecho bem sucedido, isto é, aponta-se para uma saída do impasse imposto por essa moral absoluta.

O Diabo e o Bom Deus apresenta uma glosa de uma anedota de Cervantes contada a Sartre por Barraut, anedota que consiste em decidir fazer o Bem ou o Mal num jogo de dados. De início, Goetz realizava o Mal, ou pelo menos acreditava que o fazia. A vontade de Goetz era realizar o Mal em estado puro, o “Mal pelo Mal”, e com isso acabava por fazer mal a si próprio, pois não há outro meio de se ter certeza de estar fazendo o Mal senão experimentando seus efeitos. Goetz pretende fazer o Mal para se pôr em pé de

¹¹¹ Ver Sartre, J.-P., *Un Théâtre de Situations*, págs. 313-326.

igualdade com Deus, quer dizer, uma vez que Deus fez o Bem resta a Goetz fazer o Mal para se pôr no mesmo plano que Deus. Mas Goetz constata que todos fazem o Mal e mesmo que para fazê-lo bastaria que não se agisse. Além disso, Heinrich, o padre que ama os pobres, faz com que ele perceba que é impossível realizar o Bem, fazendo com isso que Goetz se sinta desafiado por Deus. Isso leva Goetz a desafiar Deus em um jogo de dados: se Deus ganhasse, Goetz iria fazer o Bem, e se Goetz ganhasse ele iria destruir o vilarejo e todos os camponeses. E Goetz perde. Mas, não foi o acaso o que decidiu que Goetz fizesse o Bem, ele roubou no jogo para perder, ou seja, **ele mesmo escolheu** como agiria, ele próprio decidiu seus passos.

Decidido a fazer o Bem, Goetz obterá resultados pelo menos tão catastróficos quanto aqueles que obtinha enquanto fazia o Mal. Confessando-se instrumento de Deus, o que disfarça sua necessidade de ser Deus, Goetz decide fazer o Bem de modo absoluto. *“Eu me lanço à batalha do Bem e pretendo ganhá-la imediatamente e sem derramamento de sangue... Não farei o Bem em pequenas parcelas”*.¹¹² Por isso seu primeiro ato é doar todas as suas terras aos camponeses que nelas trabalham e após esse ato de “generosidade” estabelece sua comunidade modelo, a “Cidade do Sol”. Nessa comunidade, o amor é a lei e recusa-se terminantemente a violência. Porém esse amor é um amor estéril, uma vez que permanece fechado dentro da cidade modelo e indiferente aos demais homens. Não tarda a aparecerem as conseqüências desse atos. A doação feita por Goetz aos camponeses incitou-os a uma revolta contra os barões para a qual eles ainda não estavam preparados, correndo os camponeses o risco de serem exterminados. E ao estourar a revolta, os camponeses da “Cidade do Sol” recusam a se unirem aos camponeses revoltados por considerarem – como lhes ensinou Goetz – a violência injusta. A “Cidade do Sol” será por fim queimada pelos camponeses em guerra e todos os seus habitantes mortos por se recusarem a juntar-se a eles, tornando-se Goetz o homem mais odiado de toda Alemanha. Passado um ano e um dia de sua decisão de fazer o Bem, Goetz reencontra Heinrich que lhe havia prometido voltar para julgar os resultados de suas ações, e o próprio Goetz demonstra os fracassos que sucederam à sua escolha. Nesse ponto, Goetz se encontra em uma situação limite, a armadilha está feita: fechadas as saídas para o Bem e para o Mal, caberá a ele inventar sua própria saída, o que não demorará a ocorrer. E aqui inicia a

¹¹² Sartre, J.-P., *O Diabo e o Bom Deus*, Segundo Ato, Quarto Quadro, cena V.

conversão final de Goetz. Recusando a Deus, Goetz escolherá os homens. “*Nada de Céu, nada de Inferno: nada além da Terra*”.¹¹³ Até essa mudança final, os atos de Goetz são determinados em relação a Deus e não aos homens, de tal forma que sua conversão final¹¹⁴ é uma conversão ao homem. Fracassada essa moral absoluta, Goetz descobre uma moral humana, histórica e particular. Em seu afã de fazer seja o Bem ou o Mal, Goetz nada destrói além de vidas humanas, permanecendo a situação geral a mesma. A passagem da conversão de Goetz se dá graças à total indiferença de Deus que o deixa agir sem jamais se manifestar.

Sobre esse plano geral, encontramos uma caracterização comum aos personagens de Sartre, a qual é um caso específico do mito do ator. Os protagonistas de suas peças são todos bastardos.¹¹⁵ O bastardo também é um indivíduo tentado pelo absoluto.¹¹⁶ Goetz é um bastardo. Sua mãe pertencia à poderosa família dos Heindenstamm e seu pai era um camponês desconhecido, sentido-se por isso rejeitado. Essa rejeição vai se estender depois ao mundo todo, isto é, Goetz se sente rejeitado pela comunidade humana. Como bastardo, rejeitado e excluído, Goetz aprendeu a olhar o mundo de fora, vendo este como uma totalidade na qual cada um ocupa o espaço que lhe é destinado. No entanto, ele não é o único bastardo nessa peça. A bastardia em Sartre não é um caso de estado civil, mas um ser rejeitado pelo mundo, é não encontrar seu espaço nessa totalidade “bem organizada” que é o mundo. Nesse sentido, Heinrich é tão bastardo quanto Goetz, pois é um padre, ama os pobres e sente-se solidário com uma Igreja para quem os pobres não tem a menor importância. A bastardia liga Goetz a outros personagens de outras peças de Sartre. Em *As Moscas*, Orestes também é um bastardo. Nascido em Argos e criado em outra cidade, ele ao mesmo tempo é de Argos e não é, nada nessa cidade pertence a suas lembranças, ele é um homem que todos os homens ignoram. E do mesmo modo Hugo, de *Mãos Sujas*: meio

¹¹³ Ibid. Terceiro Ato, Décimo Quadro, cena IV.

¹¹⁴ “*Eu me perguntava a cada minuto o que poderia ser aos olhos de Deus. Agora sei a resposta! Nada. Deus não me vê. Deus não me entende, Deus não me conhece... O silêncio, é Deus. A ausência, é Deus. Deus é a solidão dos homens. Se Deus existe, o homem é o nada, se o homem existe... Heinrich, vou lhe fazer uma revelação espantosa: Deus não existe.*”- Ibid., ibidem. Deve-se ter em vista que há aqui a noção de que se ligar a Deus é desligar-se dos outros homens.

¹¹⁵ Isso significa que, na escolha dos temas, Sartre não apenas escolheu por aquelas situações limites (mito do amor, da traição, do suicídio) que colocam em jogo seus personagens, mas escolheu também como personagem um “sujeito-limite”, um sujeito que vive sob o signo do mito do ator. Talvez seja mesmo válido dizer que toda a sua obra literária tenha a mesma característica, pois mesmo em *As Palavras* Sartre parece caracterizar-se a si próprio como um bastardo, dado o estranhamento que ele descreve desde sua infância dentro do ambiente em que ele vive.

¹¹⁶ Pelo menos no decorrer das peças, pois, encarnado, o bastardo por excelência para Sartre é Genet.

burguês e meio revolucionário, nunca se torna dono de si, sendo rejeitado entre os proletários e os burgueses. Como caso particular do mito do ator, o bastardo acha-se profundamente marcado por certa relação com o olhar. Ele não só pode olhar, mas desde o seu surgimento o olhar do outro o marcou de forma incontornável, isto é, desde sua aparição no mundo o olhar do outro o desloca e o faz assumir uma outra posição. Visto como pária, ele é tomado como objeto de desprezo e ocasião de nobres atitudes.

A bastardia implica duas conseqüências, ambas ligadas a uma certa teatralidade, a **lucidez** e o **gesto**. Uma vez que o bastardo é um elemento híbrido, deslocado do convívio social e empurrado para lados opostos, ele é obrigado a ver o mundo de fora, é obrigado a ver aquilo que os outros conseguem dissimular para si. Colocado em exílio, ele está colocado fora dessa totalidade protetora e envolvente que é o mundo, e este é posto a uma distância intangível. Deste modo, o bastardo é um espectador do espetáculo do mundo, graças a isso é permitido ao bastardo ver o mundo com a mesma lucidez que o espectador em um teatro vê o mundo desvendado na cena.¹¹⁷ Na má-fé o homem parece tentar se dar uma certa justificação que a assunção de sua contingência original não suporta. Isso leva os homens a dizerem que são com tal temperamento, são cidadãos de tal lugar, são assim por conta de uma tal condição. Mas, ao bastardo, esse acalanto ofertado pela pertença a um grupo está impossibilitada. Elemento híbrido, por pertencer a dois mundos diferentes ele não pertence a lugar nenhum. Tal como um filho bastardo, que estranha seu ambiente pela ausência de um pai (sou o outro aqui onde todos tem família) e estranha o ambiente onde seu pai é presente (sou o outro aqui porque sou ilegítimo na família de meu pai). Estranho a todos os lugares, o bastardo é um outro onde quer que ele esteja, mas um outro diferente, ao qual escapa a possibilidade de fazer-se parte de um grupo. Para ele, a **situação** parece repeli-lo, e ao mesmo tempo ele encara essa situação com estranheza, o que faz com que ele se distancie da situação em que se encontra, impossibilitando-o de assumir a máscara de positividade e naturalidade do mundo e das relações que os outros homens se impõem. Em certo sentido, como ignorância da má-fé, o mito do ator vale para todos. Há dois casos aqui: o ator que ignora representar, isto é, indivíduos que são atores de si mesmos, caso de

¹¹⁷ Francis Jeanson mostra que por estar excluído do mundo, encontra-se no bastardo um desejo de tomar o mundo para si pela violência, uma vontade de escolher pelo Absoluto: *“Encontramos aqui [em Goetz] esta tentação do Absoluto que havíamos encontrado em Orestes e depois em Hugo: o mesmo cuidado em escolher o caminho mais penoso, de violentar o mundo, de obrigá-lo a se abrir, de possuir em si a realidade, pelos mágicos efeitos de um comportamento excepcional, fora do comum.”* Jeanson, F. Sartre, pág. 48.

conduta de má-fé, e o ator que sabe que representa, o bastardo. Mas este, pela sua origem estranha, é levado a ver tudo com uma certa lucidez. O bastardo parece ser um indivíduo que de alguma maneira escapa da má-fé. Porém, ele não o faz por tê-la superado ou abandonado, mas sim por assumir, e mesmo não poder ignorar, que está agindo em má-fé, tal como o ator age em cena. A lucidez que o bastardo traz a mais em si mesmo é tal forma de não ignorar sua vivência radical da conduta interrogativa que o faz sentir até a medula, até o seu âmago, essa conduta operando. Desta forma, o bastardo não sabe outro modo de existir que não seja a assunção de sua contingência originária. Assim, a figura do bastardo não está ligada exclusivamente à relação materna ou paterna, mas sim ao deslocamento do sujeito face à realidade em que ele vive, o que pode se dar por meio de diversas circunstâncias. Ainda, o bastardo parece ser um indivíduo muito marcado pelo tema da traição. Rejeitado pelo mundo, ele se sente traído pela recusa deste em lhe dar um lugar, e por isso mesmo ele escolhe pela traição dos homens. Por isso suas atitudes são marcadas por uma impostura, a qual tem o sentido de desmascarar a impostura da sociedade, isto é, assumindo seu deslocamento e rebelando-se contra ele, o bastardo pretende também levar ao chão a aparência de normalidade e naturalidade que a conduta das pessoas “de bem” possui, de tal forma que podemos dizer que sua conduta assume um papel negativo em relação à sociedade ao se pretender uma conduta que por si mesma seja denunciante.¹¹⁸

Mostrou-se o gesto como um elemento fundamental da conduta do ator na realização do analogon teatral. Fora do teatro, isto é, como certo tipo de conduta moral, o gesto nada mais é que um ato vazio de conseqüências, e como tal uma degeneração do ato. A consciência humana encontra-se originalmente despedaçada e depende exclusivamente dela superar essa situação. Enquanto alguns, por uma consciência de má-fé, dissimulam essa situação, ao bastardo ela aparece tal como é. Percebendo essa fragmentação da consciência, o bastardo não age enquanto não resolve superar essa situação, enquanto não resolve negar sua condição. Até lá, a única maneira que ele tem de se firmar como ser é através de uma representação do próprio ser, e, agindo só para ser, seus atos desmoronam-se sobre si mesmo e perdem toda consistência. Realizando apenas gestos, será necessário a esse bastardo ser olhado pelos demais homens para que seu papel seja consistente, é preciso constituir um público para sua representação. É desse modo que Goetz vai realizar primeiro

¹¹⁸ O que parece ser mesmo o caso de Genet.

uma comédia da crueldade e depois uma comédia da generosidade. Do mesmo modo, Orestes tinha necessidade que seus gestos fossem contemplados pelos cidadãos de Argos, Hugo tinha necessidade que seus gestos fossem vistos pelos demais do partido. E Goetz tinha necessidade que seus gestos fossem vistos por Deus. Quando Goetz realiza sua conversão final, a recusa que ele faz a Deus é recusa a seu público, saindo com isso da encenação e voltando ao plano real, e é a partir desse momento que Goetz sente-se solidário em relação aos outros homens. Isso mostra uma dimensão para uma possível redenção do bastardo. Ao se converter ao plano humano, Goetz assume um projeto histórico concreto, o de liderar os camponeses em sua revolta, e com isso seus atos passam a ter consistência. Assim, uma conversão à história, isto é, a assunção de projetos históricos concretos levaria o bastardo a uma redenção, não por superar completamente seu deslocamento original frente aos homens, mas por canalizar aquele distanciamento que lhe caracteriza para uma concretude que a realização de uma revolta subjetiva não podia lhe fornecer, abandonando o âmbito da relação com outro como público e ator e assumindo-se homem entre os homens. Cabe notar que *O Diabo e o Bom Deus* é a única peça de Sartre em que tal conversão acontece, sendo que em todas as demais os protagonistas fracassam em superar essa situação.

Mas a presença do ator não é exclusividade do teatro, pois ele também está presente no cinema. É preciso então compreender a distinção feita por Sartre entre teatro e cinema para determinar especificamente o papel do ator no teatro. Nestas duas artes a atividade do ator é fundamental, porém diferenças profundas entre teatro e cinema conferem aspectos diferentes à função do ator na constituição do analogon nestas duas artes.

Em certo sentido, o cinema está mais próximo do romance que do teatro. Num romance, a distância que há entre o leitor e o personagem é muito menor que aquela estabelecida entre o ator e o público. O olhar do leitor de um livro é o olhar do personagem que ele escolhe, o personagem com o qual ele se afeiçoa. *“No romance clássico, a maior parte das vezes, eu escolho um herói... e identifico-me em uma certa medida, vejo por seus olhos, sua consciência é minha consciência”*.¹¹⁹ Por isso, as descrições de um ambiente em

¹¹⁹ “Dans le roman classique, la plupart du temps, je choisis un héros... et je m’identifie dans une certaine mesure, je vois par ses yeux, sa conscience est ma conscience”. Sartre, J.-P., “Le style dramatique” in *Un théâtre de situations*, pág. 23.

um romance se dão como apreensão de um particular: uma árvore descrita num romance não simboliza uma árvore em geral, mas uma árvore em particular, pois esta apreensão se dá para o leitor juntamente com o passado e as expectativas do personagem que descreve esta árvore, e em última instância se pode dizer que tal árvore é uma árvore vista pelo leitor. *“Eu a vejo com um pouco do passado do herói que ficou em mim no momento em que eu lia, um pouco de seu futuro também, é uma árvore individualizada”*.¹²⁰ Algo próximo disto acontece no cinema : o espectador em uma sala de cinema tem o seu olhar direcionado pela câmera, e graças a este direcionamento ele é freqüentemente levado a ver a cena com o olhar do personagem que ele escolhe, freqüentemente o espectador é levado a se identificar com um personagem. *“Se o herói escuta um ruído, vemos antes de mais nada a cabeça do personagem que se revira, depois nós vemos o aparelho se deslocando, o objeto que fez esse barulho tal como o herói pode vê-lo... durante um momento, eu me identifico à pessoa que vê”*.¹²¹ Deste modo, embora seja possível no cinema uma certa distância em relação à cena que não é possível no romance, distância esta dada pela apresentação em tela do analogon, o qual se esvai temporalmente sem a possibilidade de retomada das passagens anteriores presente no romance, freqüentemente o espectador é lançado dentro de um personagem e vê a cena como apreensão de objetos particulares tal como num romance, pois ocorre uma identificação entre o olhar do personagem e o olhar da câmera.¹²²

Já no teatro, o espectador não vê a cena com os olhos do personagem, mas sim com seus próprio olhos, o que implica neste caso uma liberdade maior do espectador e uma distância absoluta entre público e personagem. *“Antes de mais, eu vejo com os meus olhos e permaneço sempre sobre o mesmo plano, no mesmo lugar, logo não há a cumplicidade do romance, nem esta cumplicidade ambígua do cinema”*.¹²³ Os objetos

¹²⁰ “Je le vois avec un peu du passé du héros qui est resté en moi au moment où je lis, un peu de son futur aussi, c’est un arbre individualisé”. Ibid., pág. 24.

¹²¹ “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... pendant un moment, je m’identifie à la personne qui voit”. Ibid., ibidem.

¹²² Sartre chega a propor que esta identificação seja total: *“Essa identificação pode ser perseguida mais longe, ela poderia mesmo, e deveria, por experiência, ser perseguida até o ponto em que se identificaria completamente o olho da câmera com o olho do herói”*. “Cette identification peut être poussée plus loin, elle pourrait même et devrait, par expérience, être poussée jusqu’au point où on identifierait complètement l’oeil de la camera avec l’oeil du héros.” Ibid., pág. 24.

¹²³ “D’abord, 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”. Ibid., pág. 25.

componentes do cenário não são apreendidos como objetos singulares, mas como objetos conceituais – uma árvore posta em cena é uma árvore em geral, e nesse caso apreendê-la como singular seria apreendê-la como um pedaço de papelão pintado. “*Mas, no teatro eu não vejo o objeto, pois vê-lo seria ligá-lo a meu universo, no qual ele seria uma árvore de papelão*”.¹²⁴ No teatro, não é o olhar do personagem que faz nascer o cenário, mas seus gestos, e os gestos criam o geral, nunca o particular. “*Não há dez maneiras de se sentar sobre uma cadeira, a cadeira que aparecerá será uma cadeira qualquer e não particular*”.¹²⁵ Portanto, uma árvore, no cinema, é vista como árvore verdadeira, posto que a apreensão da cena no cinema se dá de forma guiada, isto é, o olhar do espectador de um filme é dirigido pela câmera, ela leva o espectador a ver aquilo que o diretor deseja, enquanto uma árvore no teatro é sempre uma árvore falsa.

Da proximidade existente no cinema entre personagem e espectador decorre uma rigorosa adaptação entre personagem e ator, aparência e realidade se confundem. Isso implica uma certa tese de “realidade”, o ator não só representa aquele papel, mas ele passa a ser aquele personagem, assim, o que o ator faz no cinema não são gestos, mas atos. No teatro não há espaço para o ato, apenas para gestos que devem representar este ato. Logo, não importa que o personagem seja identificado pelo público ao ator, pois o que é representado é mantido à distância da cena, importa ao ator apresentar os gestos que devem permitir ao público atingir este objeto ausente. Eis o motivo pelo qual um ator idoso representando um personagem jovem no cinema causa um choque no espectador, o que não ocorre no teatro. “*Pois o que conta não é mais ser a viúva de vinte anos, é representá-la. Nisso, onde está a beleza, a juventude? Ela não está. Ela é a significação dos gestos*”.¹²⁶

A relação entre teatro e cinema leva também a uma crítica do teatro contemporâneo. Para Sartre, alguns críticos afirmam que o cinema leva a uma crise do teatro, algo com o que o autor não concorda. Ao contrário, pensa ele, o cinema leva à derrocada certos diretores teatrais e tomou-lhes os espectadores por levar à derrocada certo tipo de teatro, o teatro realista burguês, uma vez que o realismo cinematográfico põe por

¹²⁴ “Mais au théâtre je ne vois pas l’objet, car le voir ce serait le lier à mon univers où il serait un arbre de carton”. Ibid., pág. 27.

¹²⁵ “Il n’y a pas dix manières de s’asseoir sur une chaise, la chaise qui apparaîtra sera une chaise quelconque et non particulière”. Ibid., ibidem.

¹²⁶ “Car ce qui compte, ce n’est plus d’être la veuve de vingt ans, c’est de la jouer. Dans cela, où est la beauté, la jeunesse? Elle n’est pas. Elle est la signification des gestes”. Sartre, J.-P., “Théâtre et cinéma” in *Un théâtre de Situations*, pág. 94.

terra o realismo do teatro. “Aconteceu que ele representou durante anos, durante séculos, ao mesmo tempo o papel do teatro e o papel do cinema, em relação a pessoas que precisavam do cinema, mas que não sabiam mesmo o que ele poderia ser porque ele não tinha sido inventado. Ao aparecer, o cinema, contrariamente ao que se pretende, não precipitou o teatro em uma crise, ele não prejudicou a arte teatral. Ele prejudicou certos diretores teatrais tomando seus espectadores; ele prejudicou um certo teatro, justamente aquele que fazia função de cinema, isto é, o teatro realista burguês – cujo objetivo era a representação exata da realidade”.¹²⁷ Os objetos do cenário, se tomados em sua realidade, não aparecem como objetos teatrais: tomar uma árvore posta em cena em sua realidade é tomá-la como um pedaço de papelão pintado, e nada mais. O cinema denuncia assim a falsa árvore do teatro como cenário, e o falso ato como gesto. A partir disso, o teatro refletiu sobre seus próprios limites, e fez de seus limites suas condições de possibilidade.

Esse teatro que surge com o advento do cinema Sartre chamará de “teatro crítico”. Porém, esse fenômeno não é exclusivo do teatro: o mesmo fenômeno se encontra na poesia (Mallarmé) e no romance (Flaubert). Essa arte crítica comporta uma posição reflexiva do artista, isto é, através de suas obras são questionados o próprio sentido e os limites da produção artística. “Nós tivemos, depois da morte-de-Deus, como diz Nietzsche, e da inspiração, que era Deus-falando-ao-ouvido, o romance crítico de Flaubert, a poesia crítica de Mallarmé, isto é, uma arte que comporta a posição reflexiva do artista. A aparição do cinema e de diversos fatores sociais criaram, a partir de 1950, o que se poderia chamar de teatro crítico”.¹²⁸ Interessa a Sartre, portanto, a produção destes autores do teatro crítico, mostrando que os mesmos visam fazer das insuficiências do teatro seus instrumentos de comunicação. O próprio teatro de Sartre se insere dentro deste “teatro crítico”.

¹²⁷ “Ce qui est arrivé, c’est qu’il a joué pendant des années, des siècles, à la fois le rôle du théâtre et le rôle du cinéma, auprès des gens qui avaient besoin du cinéma, mais qui ne savaient même pas ce que cela pouvait être puisqu’il n’était pas inventé. Le cinéma, en apparaissant, contrairement à ce qu’on prétend, n’a pas précipité le théâtre dans une crise, n’as pas nui à l’art théâtral. Il a nui à certains directeurs de théâtre en leur prenant des spectateurs; il a nui à un certain théâtre, justement celui qui faisait fonction de cinéma, c’est-à-dire le théâtre réaliste bourgeois – dont le but était la représentation exacte de la réalité”. Sartre, J.-P., “Mythe et réalité du théâtre” in *Un théâtre de situations*, pág.184.

¹²⁸ “Nous avons eu, après la-mort-de-Dieu, comme dit Nietzsche, et celle de l’inspiration, qui était Dieu-parlant-à-l’oreille, le roman critique des Flaubert, la poésie critique des Mallarmé, c’est-à-dire un art qui comporte la position réflexive de l’artiste par rapport à lui. L’apparition du cinéma et de divers facteurs sociaux a créé, à partir de 1950, ce que l’on pourrait appeler le théâtre critique”. Ibid., págs. 184 – 185.

De fato, a caracterização existencial do evento teatral e a conseqüente crítica ao teatro contemporâneo que Sartre empreende leva este autor a propor um gênero específico, o qual ele pôs em prática em suas peças. Além disso, também os temas de suas peças são delineados por sua filosofia. Abandonando os gêneros da tragédia e do drama burguês, Sartre optará por um gênero novo que ele chamará de **teatro de situações**, gênero que ele considera o único adequado à nossa época. Uma vez que o homem é livre em determinadas situações, que ele realiza suas escolhas dentro dessas situações¹²⁹, o que o teatro pode mostrar de mais verdadeiro é o momento de escolha, de livre decisão, de tal forma que falar em teatro de situações é o mesmo que falar em teatro da liberdade. Não é possível na obra de Sartre falar em liberdade sem se referir à situação. A liberdade é definida por Sartre como um recuo diante do ser Em-Si (dado no real). Essa liberdade definida ontologicamente não é uma noção abstrata, mas deve se manifestar concretamente, isto é, através da escolha de uma ação, da tomada de decisão. Ser livre é realizar escolhas concretas. A liberdade subentende o fato de que não é possível a realização de todos os possíveis, o que significa ontologicamente que a consciência, o ser Para-Si, é livre por ser inacabado. E uma vez que a consciência não vive apartada do mundo, comprometida pelo corpo com o mundo do ser Em-Si, toda liberdade é uma liberdade situada numa realidade objetiva, no campo da facticidade. Porém, não se pode entender essa como limite para a liberdade. Ao contrário, a liberdade exige algo que a contrarie para se afirmar, ela precisa de um campo de resistência no mundo, sem obstáculos não há liberdade – é pelos obstáculos que se interpõem à realização de um ato concebido, pela distância entre o fim escolhido e a consciência, distância imposta pela existência real do mundo, que se realiza a liberdade. A situação é o obstáculo que se deve transpor para se realizar os fins escolhidos, sem situação a liberdade desvaneceria, sendo que a liberdade se afirma mais claramente quando sujeita a maiores pressões, quanto maior o obstáculo, quando a situação é extrema (daí a afirmação de Sartre de que os franceses nunca foram tão livres quanto durante a ocupação alemã na Segunda Guerra). A situação determina a incerteza da obtenção dos fins escolhidos, o que poderia parecer uma restrição à liberdade. Mas, a verdadeira liberdade não é a liberdade de obtenção, possível apenas no imaginário, posto que não existe

¹²⁹ Uma primeira definição de situação aparece em *O Imaginário* como sendo diferentes modos imediatos de apreensão do real.

obstáculo algum imposto à consciência, e sim uma liberdade de eleição entre diversos possíveis.

O homem (Para-Si), por ser livre, ao surgir apenas existe, descobrindo-se uma total indeterminação, apenas uma possibilidade de ser, um nada essencial, ou seja, para Sartre não há uma essência humana assegurada por Deus ou uma natureza humana que implique, garanta ou justifique que o homem seja desta ou daquela forma. Cabe, portanto, ao homem se fazer e criar sua essência através da sua liberdade diante do mundo, de sua livre escolha, de sua livre ação. A cada momento o homem deve escolher o seu ser, lançando-se continuamente a seus possíveis e constituindo sua essência através das escolhas, de tal forma que o homem irá definir-se pela série de opções que ele faz em cada situação concreta. Já a situação é definida pelo lugar que o homem ocupa, pelo seu corpo, seu passado imutável, a existência do outro, enfim, a pura facticidade que lhe é imposta, na qual ele se depara com obstáculos e resistências que não foram criados por ele e que ele não pode evitar. Mas, essa facticidade tanto não impõe um limite à liberdade como o sentido atribuído à situação será dado pela própria consciência de acordo com os fins por ela visados. Por exemplo, se alguém é baixo, isso será um obstáculo desde que essa pessoa se pretenda um jogador de basquete; determinada montanha é um obstáculo para quem pretenda escalá-la, mas não assume esse caráter para quem apenas a contempla como parte de uma paisagem. É nesse sentido que se deve entender as ligações da consciência com o mundo, considerando dois aspectos importantes, o estar-no-mundo e a consciência-de-estar-no-mundo. O estar-no-mundo é irredutível, mas o sentido do estar-no-mundo será dependente daquilo que a consciência escolhe. Isso porque a consciência não está determinada por nada, pois se houvesse alguma determinação haveria também um sentido a priori do estar-no-mundo. O que existe para a consciência são **modos** de tomar consciência do estar-no-mundo, portanto, qualquer coisa que se venha a ser está no regime da contingência. E a consciência não pode se privar de dar sentido ao estar-no-mundo, pois “*a consciência não pode, de forma alguma, impedir-se de ser, e, todavia, é totalmente responsável pelo seu ser*”¹³⁰, e responsável na medida em que o sentido do estar-no-mundo é escolhido pela consciência. Volta-se aqui à dicotomia tradicional entre liberdade e determinação, e Sartre foge desta dicotomia através destas concepções, pois é fundamental

¹³⁰ Sartre, J.-P., *O ser e o nada*, pág. 134.

à liberdade a existência de determinações a serem superadas; para se exercer, a liberdade necessita superar um campo de resistência que se compõe por seu estar-no-mundo. Também se vê aqui uma relação entre ontologia e ética, o que se pode chamar de repercussão moral da facticidade. Ontologicamente, a consciência não pode impedir-se de ser, e, moralmente, a consciência é responsável por aquilo que ela é, por aquilo que ela se torna. Logo, facticidade, gratuidade e liberdade encontram-se unidas de modo indissociável.

Sem perder de vista que o vazio do Para-si é originário, posto que isto é fundamental para o exercício da liberdade (para se exercer a liberdade é preciso sentir o nada do Para-si), esta consciência-de-estar-no-mundo, a partir do nada do Para-si, compreende a noção de **falta**. “*O Para-si não pode manter a nadificação sem se determinar como falta de ser. Significa que a nadificação não coincide com uma simples introdução do vazio na consciência*”.¹³¹ Através desta noção vê-se porque o Para-si está sempre procurando ser, pois o nada, o vazio do Para-si, é vivido como uma falta. O Para-si sente este nada e por isso procura se preencher. Tomando deste modo, a negação pode ser constituinte, pois o Para-si, não sendo, vive para o preenchimento desta falta. Nota-se aqui aquele desejo do Para-si de se tornar uma totalidade. Sartre recupera aqui a noção de Hegel de negação interna, algo que difere do juízo de negação. Quando se formula o juízo “Um pássaro não é um avião” não se tem uma negação interna, mas sim uma comparação entre dois seres e, portanto, se está no regime da positividade. No caso do Para-si não há comparação com outros seres, há uma negação interna pois lhe falta aquilo que ele não é. “*De todas as negações internas, a que penetra mais profundamente no ser e constitui em seu ser o ser ao qual nega, juntamente com o ser negado, é a falta de*”.¹³² E como não pode ser atributo do ser Em-si, cujo ser é todo positividade, a falta só pode existir no mundo humano. Estabelece-se assim uma trindade sobre a falta: aquilo que falta, o “faltante”; aquilo ao qual falta o que falta, o existente; e uma totalidade que seria restaurada pela união sintética entre existente e faltante, o “faltado”. O sentido do faltante e do faltado são dados pelo Para-si, ou seja, quando o Para-si determina o seu faltado (qual é a totalidade que ele deseja alcançar) determina também aquilo que irá aparecer como faltante.

¹³¹ Ibid., pág. 135.

¹³² Ibid., pág. 136.

Por isso o que falta ao Para-si encontra-se nele como correlato de sua transcendência, o que falta para o ser do Para-si é aquilo que ele deseja, o que falta ao ser humano encontra-se no âmago de seu ser como objeto da transcendência – o que leva a conceber o Para-si como sendo aquilo que ele não é. “*No mundo humano, o ser incompleto que se dá à intuição como faltante é constituído em seu ser como faltado... encontra-se no ser do existente, como correlato de uma transcendência humana, o conduzir-se para fora de si rumo ao ser que ele não é, bem como o seu sentido*”.¹³³

Essa falta é, portanto, fundamental para a realidade humana. Do mesmo modo que o nada vem ao mundo pelo ser que é seu próprio nada, “*a realidade humana, pela qual a falta aparece no mundo, deve ser ela própria uma falta*”.¹³⁴ Devido à sua falta constitutiva, a realidade humana caracteriza-se por um ininterrupto transcender-se em busca de seu faltado, em busca de sua totalidade. No entanto, esta falta não é uma falta objeto, mas tal como a consciência é sempre consciência de... , essa falta é sempre falta de... , uma falta enraizada no ser da realidade humana. Algo próximo disso já teria sido observado por Descartes. A constatação do *cogito* pode ser vista como a constatação de que a consciência se percebe *sendo* sem, no entanto, poder vir a ser aquilo que lhe falta: a consciência traz em si uma representação daquilo que ela quer ser, o infinito, o ser perfeito. Sartre afirma que o ser contingente sabe-se contingente pela noção daquilo que lhe falta.

Constitutiva da realidade humana, o existente sente profundamente em seu âmago a presença dessa falta, pois existente e faltante são ao mesmo tempo captados e transcendidos na unidade de uma totalidade, o faltado que, por sua vez, constitui uma totalidade maior e desagregada que o existente deseja tornar a agregar sinteticamente. “*Aquilo que se constitui a si mesmo como falta só pode fazê-lo transcendendo-se rumo a uma forma maior desagregada*”.¹³⁵ Graças à falta constitutiva, o sentido fundamental da realidade humana é transcender-se em direção a uma totalidade. E, embora nunca atingível, esta totalidade visada faz da realidade humana um movimento de totalização, pois “*a realidade humana surge como tal em presença de sua própria totalidade ou si enquanto falta dessa totalidade*”.¹³⁶ Portanto, é através do **projeto** de cada homem que a situação

¹³³ Ibid., pág. 137.

¹³⁴ Ibid., pág. 137.

¹³⁵ Ibid., pág. 138.

¹³⁶ Ibid., pág. 141.

adquire aspectos favoráveis ou negativos. Nesse sentido, é para suplantar essa falta originária que os homens agem, e com isso organizam aquilo que é dado ao seu redor. Ao agir, o homem dispõe de meios com vistas a um fim não existente, realiza um projeto com vistas a um resultado final, uma totalidade que só existe no futuro, e é de acordo com esse fim livremente escolhido que cada um interpreta as situações dadas.

Além disso, há um aspecto ético da falta que se mostra então como conseqüência imediata da incompletude da consciência. Essa dimensão será dada através do ser do valor. Em seu esforço para alcançar a completude, a consciência determina o ser do si, isto é, o ser do “si” do Para-si. Esse esforço para alcançar a completude é uma busca de coincidência com o valor, sendo que o valor aparece como o ser absoluto do “si” do Para-si. *“Podemos agora determinar com mais nitidez o ser do si: é o valor. Com efeito, o valor é afetado por esse duplo caráter – que os moralistas explicaram de modo insuficiente – de ser incondicionalmente e de não ser”*.¹³⁷ Vê-se, pois, que o valor não pode ser um ser Em-si, mas em algum sentido o ser pertence ao valor, e esse sentido advém da realidade humana, posto que o valor aparece no mundo através da realidade humana como aquilo rumo ao qual um ser transcende seu ser. O valor aparece no mundo como um exercício da liberdade.

Sendo aquilo rumo ao qual um ser transcende seu ser, o valor tem como horizonte não o faltante, mas sim o faltado, pois este se configura como o limite de todos os transcendentos. *“É o mais-além que transcende e fundamenta todos os meus transcenderes, mas ao qual não posso transcender jamais, já que, precisamente, meus transcenderes o pressupõem. É o **faltado** de todas as faltas, e não o faltante”*.¹³⁸ É à totalidade do faltado desejada pelo ser Para-si que corresponde o valor. Mas, o empenho em conseguir essa coincidência entre valor e ser Para-si se frustra, pois o valor não é, ou é em si um eternamente ausente que persegue o ser do Para-si. *“Por um lado, o Para-si procura o ser do valor como se buscasse seu fundamento, e, por outro, tal busca revela-se inútil, visto que o valor não é”*.¹³⁹ O valor rumo ao qual a consciência se transcende é o ser absoluto do si, sendo assim ele pode ser e não ser ao mesmo tempo pois é como o sentido e o mais além do transcender.

¹³⁷ Ibid., pág. 143.

¹³⁸ Ibid., pág. 144.

¹³⁹ Bornhein, G. *Sartre*, pág. 60.

Da ambigüidade dessa tentativa de coincidência, decorre que o ser Para-si se fundamenta, não como ser, mas como liberdade. O valor impregna o ser na medida em que este se fundamenta, e não na medida em que é, ou seja, ele impregna a liberdade, e é esta liberdade que faz existir o valor, no mesmo momento em que faz com que o ser Para-si exista. Dessa forma, o valor é mantido nos limites de uma liberdade incondicionada, e ao mesmo tempo nos limites de uma facticidade concreta, tornando-se aqui o próprio Em-si-Para-si, sendo portanto o ser Para-si um ser-para-o-valor. “*Em suma, o si, o Para-si e sua relação mútua mantém-se nos limites de uma liberdade incondicionada – no sentido de que nada faz existir o valor, salvo esta liberdade que simultaneamente faz com que eu exista – e ao mesmo tempo nos limites da facticidade concreta, na medida em que, fundamento de seu nada, o Para-si não pode ser fundamento de seu ser*”.¹⁴⁰ De início, o valor não é posicionado, mas consubstancial, isto é, não há consciência que não seja impregnada por seu valor. Desse modo, a consciência reflexiva pode ser propriamente chamada de consciência moral, pois é através dela que o ser Para-si pode posicionar, tomar como objeto de seu conhecimento, o seu valor. “*A consciência reflexiva pode ser chamada, propriamente, de consciência moral, uma vez que não pode surgir sem desvelar ao mesmo tempo os valores*”.¹⁴¹ No entanto, permanece-se livre para observar ou ignorar os valores nesta atitude reflexiva, o que não faz com que o valor deixe de ser. Ademais, o valor não aparece somente pelo olhar reflexivo, mas também através do aparecimento de outros Para-si como fenômeno da realidade humana. “*... o Para-si do outro não é um fenômeno escondido que se desse somente como conclusão de um raciocínio por analogia. Manifesta-se originariamente a meu Para-si, e inclusive, como veremos, sua presença como Para-outro é condição necessária para a constituição do Para-si como tal. E, nesse surgimento do Para-outro, o valor é dado tal como no surgimento do Para-si, embora em modo de ser diferente*”.¹⁴² Assim, surge para o valor, e por extensão para a estrutura da falta constitutiva, uma dimensão de intersubjetividade. E vê-se também, através da descrição de uma estrutura do ser Para-si, uma dimensão ética que atravessa a descrição ontológica feita por Sartre, de tal forma que é possível mesmo dizer que o intuito de Sartre é, através de uma ontologia fenomenológica, fundar uma moral da liberdade.

¹⁴⁰ Sartre, J.-P., *O Ser e o Nada*, pág. 145.

¹⁴¹ *Ibid.*, pág. 146.

¹⁴² *Ibid.*, pág. 147.

Se o teatro deve mostrar o momento de livre escolha em determinada situação, então para Sartre não é mais adequado à nossa época o drama psicológico que coloca em cena o conflito entre caracteres prontos, mas deve-se pôr em cena justamente o momento de formação desses caracteres, deve-se mostrar como os personagens vivenciam sua falta constitutiva e agem para suplantar esta falta, ou seja, como não há mais para o homem determinações a priori de sua existência, o teatro deve mostrar homens vivenciando seu vazio essencial. O enfoque agora passa a ser a ação dos personagens, isto é, a ação de um personagem não é determinada pelo seu caráter, mas seu caráter é determinado por sua ação. Fundamentais para o teatro, são pelos atos de um personagem que um espectador o apreende, sendo que o ato rompe com o psicologismo da cena. O ato joga o espectador acima do plano psicológico para colocá-lo no plano moral: cada ato compreende seus próprios fins e seu sistema de unificação, qualquer um que realiza um ato está persuadido de que tem razões para isso. Surge, então, um conflito entre os direitos que se dão os personagens, ou seja, considera-se o direito que se dá a cada personagem para sua ação e não o que há em suas consciências, o que aliás é inacessível ao espectador. Uma vez que se trata agora da apresentação do momento de formação dos caracteres em situações, Sartre julga que não há mais espaço para a psicologia no teatro, no sentido de que não é possível fazer com que o drama funcione como uma análise de estruturas afetivas dos indivíduos, pois estas só existirão no momento em que estes personagens agirem. E, por não dispor de um narrador, por apresentar os personagens agindo diretamente, também se expõe aqui a ambivalência da situação. Esta reflete a facticidade e a liberdade do sujeito, quer dizer, é a maneira como o sujeito organiza com sua liberdade, através de seu projeto de suas possibilidades, sua facticidade. Porém, a ação coloca em cena diretamente os sujeitos em suas relações com o **outro**. Assim, a situação adquire uma ambivalência devido às diversas formas que cada personagem age de acordo com seu projeto. Nesse sentido, é o próprio jogo dialético entre sujeitos objetivadores-objetivados que a cena apresenta através a ambivalência da situação. Com isso, Sartre considera que se opera uma retomada dos princípios da tragédia antiga, através da idéia de que o conflito verdadeiramente dramático é o conflito entre os direitos que os personagens se atribuem, e estes personagens são homens livres. *“Nisso, voltamos à concepção que os Gregos tinham da tragédia. Para eles, como Hegel mostrou, a paixão jamais era uma tormenta afetiva, mas sempre,*

fundamentalmente, a afirmação de um direito".¹⁴³ O teatro se torna, assim, um teatro moral, mostrando com isso o homem em sua verdade, em sua ação concreta. Não se trata, porém, de mostrar exemplos morais, modelos de conduta para serem seguidos pelos espectadores, mas mostrar esse conflito de direitos. *"... o teatro só será capaz de apresentar o homem em sua totalidade na medida em que ele se queira moral. Não queremos dizer com isso que o teatro deve fornecer exemplos ilustradores de regras de conduta ou a moral prática... mas antes, que é preciso substituir o estudo dos conflitos de caracteres pela representação de conflitos de direitos"*.¹⁴⁴

Para atingir seu objetivo, esse teatro de situações deve concentrar a ação no ponto decisivo, ou seja, não há interesse nos antecedentes da situação limite que é desvendada pelo dramaturgo. Essas peças são violentas e curtas, centradas em um único evento, nelas há poucos atores, a ação transcorre em pouco tempo e concentrada em pequenos lugares. Sendo assim, não se constrói gradativamente a situação, o espectador é diretamente lançado ao núcleo das contradições entre os personagens. Também aqui, para Sartre, trata-se de uma retomada de procedimentos da tragédia antiga. *"Projetando desde a primeira cena nossos protagonistas ao paroxismo de seus conflitos, recorreremos ao procedimento bem conhecido da tragédia clássica, que se apodera da ação no momento em que ela se dirige para a catástrofe"*.¹⁴⁵ Além disso, concebendo a obra de arte como um evento imaginário, nota-se que Sartre busca romper com o realismo. Se o realismo não pode dar conta de compreender a aventura humana, se seus termos não apreendem esta aventura, já que esta mesma se mostra inapreensível realmente, então é necessário ao artista buscar apreender esta aventura irrealmente, ou seja, através do imaginário. Assim, o teatro teria um papel próximo ao da literatura, qual seja, oferecer uma descrição e compreensão da experiência da vivência humana. Não sendo exata, posto que há uma certa espontaneidade da consciência ao animar o analogon para atingir o objeto estético no imaginário, a ficção

¹⁴³ "En cela nous revenons à la conception qu'avaient les Grecs de la tragédie. Pour eux, comme Hegel l'a montré, la passion n'était jamais un simple orage affectif mais toujours, fondamentalement, l'affirmation d'un droit". Sartre, J.-P., "Forger des mythes" in *Une théâtre de situations*, pág. 61.

¹⁴⁴ "... le théâtre ne sera capable de présenter l'homme dans sa totalité que dans la mesure où il se voudra moral. Nous ne voulons pas dire par là que le théâtre doit fournir des exemples illustrant des règles de conduite ou la morale pratique... mais plutôt qu'il faut remplacer l'étude des conflits de caractères par la représentation de conflits de droits". Ibid., pág. 62.

¹⁴⁵ "En projetant dès la première scène nos protagonistes au paroxysme de leurs conflits, nous recourons au procédé bien connu de la tragédie classique, qui s'empare de l'action au moment même où elle se dirige vers la catastrophe". Ibid., pág. 66.

(teatro e literatura) pode oferecer uma compreensão da liberdade e contingência humanas.

O papel do dramaturgo é pôr em cena conflitos que apaixonem e interessem ao espectador, que são os conflitos de direitos atuais, engajados em uma vida real. E dada a diversidade do público, o dramaturgo deve escolher situações tão gerais que digam respeito a todos. “*Em regra geral, um público de teatro é composto de elementos muito diversos. Essa situação é um desafio para o dramaturgo: é preciso a ele criar seu público, fundir todos esses elementos disparates em uma só unidade*”.¹⁴⁶ Não havendo mais caracteres, “*os heróis são liberdades presas em armadilhas, como todos nós. Quais são as saídas? Cada personagem não será mais que a escolha de uma saída e não valerá mais que a saída escolhida*”¹⁴⁷, e às armadilhas que prendem essas liberdades correspondem as situações. De tal forma que o teatro de Sartre tem a liberdade não só como condição de possibilidade, mas também como tema fundamental.

Uma retomada do tema da tragédia em nossa época, porém empreendida em outro sentido, levará a uma crítica desse teatro de Sartre. É o que realiza Raymond Williams, a partir da noção de “tragédia moderna”, isto é, da idéia de que há em nossa época um sentimento trágico e que o teatro exprime este sentimento. Embora esse sentimento, em seu caráter mais geral, seja tematizado desde a antiguidade grega, ele mudou de sentido e conteúdo desde os gregos até nosso tempo.¹⁴⁸ Williams busca na obra de Sartre as marcas desta tragicidade. Assim, cada época e cada cultura têm sua experiência trágica específica. “*A experiência trágica, no entanto, por causa de sua importância central, comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período, e a teoria trágica é interessante principalmente nesse sentido: por meio dela compreendemos muitas vezes mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica*”.¹⁴⁹ Williams encontra o sentimento trágico de nossa época nos acontecimentos que a marcam: guerra, fome, trabalho, tráfego, política. Nestes eventos há sempre conteúdo ético e marca de ações humanas, além de serem eventos sempre passíveis de uma ligação a um sentido maior. A

¹⁴⁶ “En règle générale, un public de théâtre est composé d’éléments très divers... Cette situation est pourtant un défi pour le dramaturge: il lui faut créer son public, fondre tous ces éléments disparates en une seule unité...”. Ibid., pág. 64.

¹⁴⁷ Sartre, J.-P., *Que é a Literatura?*, pág. 215.

¹⁴⁸ Nesse sentido, R. Williams parece se aproximar da posição sartriana exposta em *Que é literatura?* e reencontrada em *Questão de método*: assim como não existe propriamente a filosofia, mas filosofias, também não há a literatura, mas literaturas, não há tragédia, mas tragédias, e cada época constrói o seu próprio sentido do que seja trágico, literário e filosófico.

¹⁴⁹ Williams, R. *Tragédia moderna*, pág. 69.

experiência trágica é uma experiência do irreparável. Um primeiro elemento a notar é que o autor identifica em Sartre a presença de um rebelde metafísico, um personagem que recusa qualquer ordem que esteja além do homem e que através disso realiza a ação decisiva, cumpre o papel de herói libertador, de tal forma que essa vivência individual posta em cena, para falar em termos sartrianos, não seria capaz de atingir uma recuperação do plano mais geral em que está inserido, o histórico-social. “*Em As moscas, Orestes liberta-se ao assumir as conseqüências pessoais do seu desafio. De acordo com a estrutura da história grega, ele é o homem destinado à ação decisiva; desse modo, o rebelde metafísico pode ser visto também como o herói libertador*”.¹⁵⁰ Mas, ainda mais importante é notar que, para este autor, o desespero trágico se dá na obra de Sartre como um conflito entre as decisões pessoais e uma moralidade útil, um conflito entre o “útil e o honesto”, e através desse conflito Sartre apresenta sua crítica à moralidade universal e abstrata. Interessa aqui mostrar que o momento da decisão moral é um momento conflituoso, e o desespero desta decisão advém do fato de que as ações, uma vez realizadas, não podem mais ser desfeitas. Nesse conflito, o homem descobre a chave para passar da revolta à revolução, pois para Sartre a autenticidade individual, realizada através das ações particulares e, portanto, por meio de uma moralidade, por assim dizer, pessoal, só pode ser atingida assumindo-se a revolução. Mas Williams vê em Sartre um horizonte muito estreito para a revolução, pois este colocaria a ênfase da revolução na violência, a qual assumiria um caráter purificador. “*Em O Diabo e o bom Deus, Goetz compreende que, em um mundo sem Deus, e em um tempo de violento conflito social, o compromisso importante não é com a bondade, que é impossível, mas com a causa da libertação... Sartre, defendendo a revolução, coloca toda a sua ênfase sobre a violência, a qual, de fato, parece às vezes ser não apenas necessária, mas ativamente purificadora*”.¹⁵¹ Williams encontra em Sartre um compromisso trágico com a revolução, característico do existencialismo. Em sua existência, o homem é coibido e só poderá atingir a emancipação, uma vida plena, superar o dilaceramento, após um violento conflito. Nas últimas obras teatrais de Sartre, soma-se uma dimensão política àquela dimensão de mútua coerção e destruição entre os homens. E se, por um lado, este autor afirma que se trata de um exagero afirmar que Sartre descreva o homem como mau

¹⁵⁰ Ibid., pág. 241.

¹⁵¹ Ibid., pág. 242.

em si, por outro, ele destaca que todas as descrições de modos de vida apresentadas por Sartre são negativas. “*Dizer que há uma convicção de que o homem seja mau em si seria ir longe demais. Podemos apenas acompanhar os modos de vida que Sartre verdadeiramente nos apresenta, e esses, é forçoso reconhecer, são de uma negatividade esmagadora*”.¹⁵² Deste modo, o compromisso de Sartre com a revolução fica deslocado para um segundo plano. A tragédia revolucionária assim descrita torna-se revolta metafísica, o ateísmo se torna heresia, e embora não se possa falar aqui de individualismo, Williams aponta uma ausência de processo comum ou de vida comum, o que leva ao desespero tanto quanto o individualismo. Dividido em sua realidade, o homem se apresenta como um ser hostil a si mesmo, lacerado por contradições intoleráveis numa condição em que é dominante um absurdo essencial. Eis a fonte do trágico em Sartre. Mas, para este autor, esta hostilidade, este laceramento intolerável, é o que deve ser posto em cena, nos termos de uma situação limite que escancara as contradições inerentes a cada homem de nossa época.

Essas situações gerais são o que Sartre chama de mito, sendo que o autor chega a afirmar que seu teatro é um teatro de mitos. Uma vez que os princípios que dispõem em cena caracteres prontos são rejeitados, que não é mais possível para Sartre aceitar que os caracteres sejam determinados de fora da cena e que o conflito dramático seja uma disputa em palco destas pré-determinações, assim como também é rejeitado o teatro filosófico, isso é, uma forma teatral cujo objetivo fosse a exemplificação de qualquer tese filosófica, o que se deve pôr em cena são as situações em que os indivíduos se encontram. “*Os jovens autores dramáticos franceses não acreditam que os homens tenham em comum uma ‘natureza humana’, dada de uma vez por todas, e a qual pode se alterar sob o efeito de uma situação dada... O que é universal, aos seus olhos, não é uma natureza, mas as situações nas quais se encontra o homem, isto é, não a soma de seus traços psicológicos, mas os limites com os quais ele se choca por todas as partes*”.¹⁵³ Para o teatro psicológico burguês, as situações eram apenas ocasiões para colocar em relevo os caracteres universais, mas para o teatro de nossa época a situação deve ser o momento de

¹⁵² Ibid., pág. 243.

¹⁵³ “Les jeunes auteurs dramatiques français ne croient pas que les hommes aient en commun une ‘nature humaine’, donnée une fois pour toutes et qui peut s’altérer sous l’effet d’une situation donnée... Ce qui est universel, à leurs yeux, ce n’est pas une nature mais les situations dans lesquelles se trouve l’homme, c’est-à-dire non pas la somme de ses traits psychologiques mais les limites auxquelles il se heurt de toutes parts”. Sartre, J.-P., “Forger des mythes” in *Une théâtre de situations*, pág. 59.

formação desses caracteres. Mas, não se trata de levar aos palcos qualquer situação, e sim aquelas mais gerais que, por isso mesmo, são esclarecedoras da condição humana. “É porque nós sentimos a necessidade de levar à cena certas situações que esclarecem os principais aspectos da condição humana, e de fazer participar ao espectador a livre escolha que o homem faz nessas situações”.¹⁵⁴ Mesmo quando se trata de apresentar caracteres prontos em cena, é apenas para que estes sejam desmontados no decorrer do drama, portanto, eles são dispensados no decorrer da peça.¹⁵⁵

Esse teatro que Sartre defende não pode ser um teatro simbólico, entendendo por símbolo a expressão indireta ou poética de uma de uma realidade que não se deixa apreender diretamente, o que seria um recuo ao teatro burguês do século XIX, mas deve ser um teatro de mitos, e estes não são outros senão os grandes mitos da humanidade, o mito da morte, o mito do amor, etc. Aqui, os personagens não são símbolos, mas pessoas de carne e osso em situações que dizem respeito a todas as pessoas. “Se rejeitamos o teatro de símbolos, queremos, todavia, que o nosso seja um teatro de mitos; queremos tentar mostrar ao público os grandes mitos da morte, do exílio, do amor”.¹⁵⁶ Isso faz com que Sartre rejeite o realismo, pois este mostra o homem como consequência de uma série de fatores externos a ele.

Cabe ao autor criar os mitos, isto é, empreender um desvendamento da realidade humana através destes, oferecendo ao público imagens fortes e enriquecidas de suas experiências próprias. “O teatro mítico que ‘usa os sortilégios da bruxaria’ é, ao mesmo tempo, um teatro que fala no presente a homens reunidos”.¹⁵⁷ Isso se dá pelo exagero de alguns fatos, o que, além de impressionar o público, evita uma aproximação entre este e espetáculo. “Para nós, uma peça jamais deveria parecer familiar demais. Sua grandeza tem suas funções sociais e, em um certo sentido, religiosas: ela deve permanecer

¹⁵⁴ “C’est pourquoi nous ressentons le besoin de porter à la scène certaines situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine et de faire participer le spectateur au libre choix que l’homme fait dans ces situations”. Ibid, ibidem.

¹⁵⁵ No artigo “Forger des mythes”, Sartre apresenta como exemplo desse procedimento a peça “Calígula” de Albert Camus. Ver “Forger des mythes” in *Une théâtre de situations*, pág. 57.

¹⁵⁶ “Si nous rejetons le théâtre de symboles, nous voulons cependant que le nôtre soit un théâtre de mythes; nous voulons tenter de montrer au public les grands mythes de la mort, de l’exil, de l’amour”. Sartre, J.-P., “Forger des mythes” in *Une théâtre de situations*, pág. 65.

¹⁵⁷ “Le théâtre mytique qui ‘use des sortillèges de la sorcellerie’, est, en même temps, un théâtre qui parle au présent à des hommes réunis”. Colombel, J. *Jean-Paul Sartre, un homme en situations*, pág. 475.

um rito”.¹⁵⁸ A caracterização do teatro como um rito, como cerimônia, é fundamental para Sartre. Na cerimônia, há uma comunicação com o público através do enfeitamento que alguns ritos produzem.¹⁵⁹ Através disso, esse ritual leva a uma ação imaginária, pois o espectador é mantido à distância da cena, ele não pode interferir nela. Portanto, o rito garante aquela dupla exigência do evento teatral: manter o espectador a uma intransponível distância do palco e ser capaz de ainda assim comunicar algo ao espectador. E uma vez que o teatro impõe uma distância absoluta entre o espectador e a cena, Sartre apresenta o sentido do teatro como uma apresentação do mundo humano, portanto, também das situações, a uma distância absoluta.¹⁶⁰ Sartre indica o distanciamento espacial e temporal como elementos que favorecem a realização da distância entre o espectador e a cena, embora o estilo do drama já garanta essa distância. Por isso, a maioria de suas peças não transcorre na França contemporânea – por exemplo, *As Moscas* acontece em Argos, na

¹⁵⁸ “Pour nous, une pièce ne devrait jamais paraître trop familière. Sa grandeur tient à ses fonctions sociales et, en un certain sens, religieuses: elle doit rester un rite”. Sartre, J.-P., “Forger des mythes” in *Une théâtre de situations*, pág. 64.

¹⁵⁹ A concepção do teatro como cerimônia parece ser bastante forte nos escritos de Sartre sobre teatro. Assim, em *Théâtre épique et théâtre dramatique*, sua descrição do evento teatral principia por uma descrição de um espetáculo que Sartre viu em Cuba, no qual se representava no teatro danças religiosas negras, acompanhadas por cantos e narrações. “É preciso concebê-las como as cerimônias que são celebradas por todos os negros dos bairros pobres; todos sabem os cantos e as danças que se representa... Mas, por outro lado, estava sobre um teatro, de sorte que no fundo havia uma distância primeira no interior da participação religiosa... O que eles viam, no fundo, eram eles mesmos dançando como eles dançavam, mas ao mesmo tempo eles mesmos sem a relação ordinária de real participação que eles tinham, sem relação que faça com que eles se ponham a dançar quando alguém dança religiosamente ao lado deles e que uma comunhão se estabelece sem mesmo se ver, de algum modo, pelo ritmo... Assim, tinha-se uma estranha relação que era uma mistura de participação total, de representação e de distância”. “Il faut les concevoir comme des cérémonies qui sont célébrées par tous les noirs des quartiers pauvres; tous savent les chants et les danses qu’on représente... Mais, d’un autre côté, c’était sur un théâtre, de sorte qu’au fond il y avait une distanciation première au sein de la participation religieuse... Ce qu’ils voyaient, au fond, c’étaient eux-mêmes dansant comme ils dansaient, mais en même temps eux-mêmes sans le rapport ordinaire de réelle participation qu’ils avaient, sans rapport qui fait qu’ils se mettent à danser quand quelqu’un danse religieusement à côté d’eux et qu’une communion s’établit sans même se voir en quelque sorte, par le rythme... Ainsi on avait un étrange rapport qui était un mélange de participation totale, et de représentation et de distance”. Sartre, J.-P., “Théâtre épique et théâtre dramatique” in *Un théâtre de situations*, págs. 116-118.

¹⁶⁰ Vale notar que a noção de distância empregada por Sartre não se aproxima da noção de distância de Brecht. Para Brecht, a distância entre espectador e cena se dá por rompimentos da cena que se realizam através de intervenções de músicas ou de falas dos atores nas quais estes não representam personagens e se dirigem diretamente ao público, proporcionando, com isso, o rompimento com a cena ilusionista do drama burguês. No entanto, esse tipo de rompimento não é adequado ao teatro segundo Sartre. Todas as vezes que isso ocorre, o que há é uma perda da apreensão do objeto estético, pois deixa de se realizar um imaginário (ou seja, ao invés de ver Hamlet, vê-se o ator que interpreta Hamlet). Aparentemente, o teatro de Sartre está mais próximo do drama burguês e sua cena ilusionista. Mas não se trata mais da mesma cena burguesa, historicamente ultrapassada, e é precisamente contra esta que Sartre apresentará seu teatro. Ao contrário dessa cena ilusionista, o espectador não é mais posto diante de um real, a cena não é um real, não é o mundo como um real que é posto diante dele, mas este mundo só aparece após uma negação do real exposto ao espectador.

Antigüidade; *Entre Quatro Paredes* é ambientada no inferno; *Mãos Sujas*, embora se desenvolva na atualidade, é ambientado em um país fictício.¹⁶¹

Aponta-se aqui para uma contradição interna do teatro, aquela entre cerimônia e irreversibilidade da representação dramática. Seria possível ao teatro manter ainda hoje, estando laicizado, o aspecto cerimonioso que possuía quando surgiu? Na cerimônia, há uma comunicação com o público através do enfeitiçamento que alguns ritos produzem, como, por exemplo, na peça *Os negros*, de Genet. Tem-se nessa peça uma missa negra que causa um mal-estar nos espectadores brancos. Através disso, esse ritual leva a uma ação imaginária, pois o espectador é mantido à distância da cena, ele não pode interferir nela. Também é importante aqui o fato de que a escolha do tema é também reflexiva: ela mostra um personagem que vive em uma certa teatralidade – um negro que, posto à margem da sociedade pelos brancos e suas regras, aprende a agir de acordo com as regras que lhe são impostas, isto é, ele passa a representar um papel dentro dessa sociedade.

Outro termo dessa contradição é representado por Artaud. Esse autor põe o acento da representação teatral sobre a sua fragilidade, ressaltando assim a representação como evento único. *“Ou ele [Artaud], precisamente, não põe o acento sobre a cerimônia enquanto ela é repetição, mas ao contrário o que ele vê na representação dramática, imediatamente, é a fragilidade – uma representação é um evento: a falha de memória de um ator pode deter tudo bruscamente –, e seu caráter único: cada noite ela é imprevisível, os atores representarão bem ou mal segundo suas preocupações, e também segundo o público, pois há dias, como diz Jean Cocteau, em que ‘o público te espírito’, e outros dias em que o público é mau”*.¹⁶² Desse modo, o cinema é caracterizado por uma repetição sempre contínua – todos os dias, o técnico coloca o mesmo filme para rodar, e os atores representam (com talento ou não) sempre do mesmo modo, e as únicas interferências possíveis são interferências técnicas. Isso leva Artaud a dizer que o teatro deve ser verdadeiramente um ato, ou seja, os espectadores que voltam à peça nunca têm diante de si

¹⁶¹ Sobre as maneiras de se constituir a distância cena - espectador no teatro ver Sartre, J.-P., “Le Style Dramatique” in *Un Théâtre de Situations*.

¹⁶² “Or lui [Artaud], précisément, il ne met pas l’accent sur la cérémonie en tant qu’elle est répétition, mais au contraire, ce qu’il voit dans la représentation dramatique, tout de suite, c’est la fragilité – une représentation est un événement: le trou de mémoire d’un acteur peut tout arrêter brusquement –, et son caractère unique: chaque soir elle est imprévisible, les acteurs joueront bien ou mal selon leurs préoccupations, et aussi selon le public, car il y a des jours, comme dit Jean Cocteau, où ‘le public a du génie’, et d’autres jours où le public est mauvais” Sartre, J.-P., “Mythe et réalité du théâtre” in *Un théâtre de situations*, pág. 187.

o mesmo espetáculo, o que Sartre compara à *jam session* do jazz. Assim, têm-se os dois autores em pólos opostos quanto à representação teatral. Enquanto Genet visa enfeitiçar o público, mantendo-o à distância – o que parece ser a perspectiva adotada por Sartre –, Artaud quer que uma montagem teatral seja apaixonante como um jogo de cartas. Para Artaud, o teatro deve trazer à tona as forças intensas que estão no fundo de cada espectador, sendo que cada espectador passa a ser um ator em potencial, ou seja, a singularidade do evento teatral depende não só das disposições dos atores, mas também das disposições do público.

Tais análises não parecem distar daquelas empreendidas por Peter Szondi, o qual, assim como Sartre, analisa o teatro contemporâneo a partir da constatação de uma contradição fundamental. Esta contradição se apresenta, primeiramente, como uma contradição entre forma e conteúdo, para depois assumir no drama o caráter de uma contradição entre subjetividade e objetividade, posto que o teatro deve representar atos entre homens e, por isso mesmo, o momento da intersubjetividade, o momento do conflito entre objetividade e subjetividade, entre o eu-épico e o eu-dramático. “*O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha no fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nesta esfera*”.¹⁶³ Para que isto seja garantido, para que seja relação pura, é preciso que o drama seja absoluto, isto é, desligado de tudo que lhe é externo. Esse caráter absoluto do drama se reflete em sua relação com o espectador, isto é, diante do espectador está um segundo mundo, contemplado em total passividade, mas essa passividade é transformada em ato irracional, o espectador é lançado para dentro do drama e torna-se falante através de todos personagens. “*Este [o espectador] assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo. Mas sua passividade total tem de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante (pela boca de todas as personagens, bem entendido). A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama*”.¹⁶⁴ Partindo destes princípios, Szondi verá, na diversidade do teatro moderno,

¹⁶³ Szondi, P. *Teoria do drama moderno*, pág. 30.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pág. 31.

tentativas de superar as contradições fundamentais do teatro, as quais levaram a uma crise do drama moderno. Essa crise começa a se agravar após a segunda metade do século XIX, quando o homem passa a ser arrastado das relações intersubjetivas para um isolamento. Szondi vê em Sartre uma tentativa de superação desse conflito através do drama de confinamento. Numa situação de isolamento, na qual os indivíduos seriam levados a si mesmos ao monólogo ou ao silêncio, o drama sobrevive quando os homens se encontram forçados por fatores externos a dialogarem, sendo assim obrigados a retornarem à intersubjetividade. E é esta situação que leva à cena o drama de confinamento. “*O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo*”.¹⁶⁵ Mas, este salvamento do drama só pode existir se for possível suprimir a artificialidade da situação de confinamento, pois do contrário por-se-ia em risco o caráter absoluto do acontecimento teatral, isto é, os acontecimentos do drama não seriam mais absolutos por dependerem de um acontecimento anterior ao drama. E Szondi vê nas peças de Sartre uma realização bem sucedida do drama de confinamento, graças à exigência imposta por seus pressupostos intelectuais de transposição dramatúrgica dos personagens para uma situação de confinamento, pois a temática do existencialismo, a saber, o estranhamento da situação e o caráter de ser-lançado do homem, exigem para se evidenciar esta transposição. “*Por esse motivo, o dramaturgo existencialista não mostra os homens em seu ambiente ‘habitual’ (como o naturalista mostra os homens em seu meio), mas os transpõe para um ambiente novo. A maior parte das obras de J.-P. Sartre seguem essa idéia básica*”.¹⁶⁶ Ao colocar a problematidade da relação intersubjetiva, também é exposta a problematidade do drama, pois esta relação é também seu fundamento. No entanto, estes problemas se apresentam num nível temático, pois, formalmente, o confinamento assegura a possibilidade do drama. Assim, a idéia de colocar os caracteres sendo construídos em cena a partir de sua liberdade absoluta e concentrar a cena nesse aspecto, permite a ele uma solução formal dos problemas do drama que visa garantir o ritual da cena a partir do imaginário.

¹⁶⁵ Ibid, pág. 114.

¹⁶⁶ Ibid, pág. 119.

Essa contradição remete novamente àquela ainda mais profunda, qual seja, a oposição entre real e imaginário. Artaud afirma: considero o teatro como um ato. De fato, ele o é para o autor, para o diretor, para os atores, para aqueles a quem o espetáculo teatral é uma realização, um “trabalho”. Mas, para o espectador, a peça de teatro é um objeto imaginário, o espectador nunca perde de vista que o que lhe é apresentado é um não-real, pois o objeto estético está distante do palco.

Recupera-se aqui a contradição entre o ato e o gesto, entre a ação real e o enfeitiçamento imaginário. Quanto a isso, cada autor acaba por tomar uma posição distinta. Genet, por exemplo, opta pelo imaginário, buscando através deste vingar-se da sociedade que o obrigou a viver como bastardo, fazendo com que os bons homens, durante a representação, identifiquem-se com os “maus”. *“Para ele, o escritor maldito e o ladrão, condenado à separação pela sociedade, o irreal e o mal são a mesma coisa. Inimigo das pessoas honestas que o condenaram desde a infância a ser somente imaginário, ele se vinga em suas peças propondo-lhes ilusões que os fazem tombar a cabeça desde o início em um inferno de reflexos da imaginação que ele preparou para eles. Em suma, sua proposta real, como autor, é forçar o justo a tornar-se por algumas horas um mau imaginário, o que o satisfaz duplamente”*.¹⁶⁷ Por outro lado, Artaud, querendo que o teatro seja um ato, vê como objetivo deste provocar no espectador uma “lâmina” de fundo real em sua alma. Partindo disso, a peça, naquilo que ela tem de mais convencional, desintegra-se: os elementos fictícios são desintegrados e buscam-se elementos reais para se agir realmente sobre o espectador.

Uma radicalização dessa concepção de Artaud é o “happening”. No happening, o que se tem é um evento real que busca agir de maneira real sobre o público. Deste modo, o happening é uma realidade, portanto, um fato. Com isso, põe-se o problema da representação como apelo à livre imaginação do espectador.

Porém, Sartre aponta para a existência de um meio termo entre estes dois eventos. Por exemplo, a peça *Us*, de Peter Brook. Essa peça tem como tema a guerra do

¹⁶⁷ “Pour lui, l'écrivain maudit et le voleur, condamné au départ par la société, l'irréel et le mal ne font qu'un. Ennemi des honnêtes gens qui l'ont condamné dès l'enfance à n'être qu'imaginaire, il se venge dans ses pièces en leur proposant des mirages qui les font tomber la tête la première dans l'enfer des reflets de l'imagination qu'il a préparé pour eux. Bref, son propos réel, comme auteur, est de forcer le just à devenir pour quelques heures un méchant imaginaire, ce qui le comble doublement”. Sartre, J.-P., “Mythe et réalité du théâtre” in *Un théâtre de situations*, pág. 191.

Vietnã. Em parte, trata-se de um evento irreal, pois é uma peça encenada com atores, texto, sucessão de cenas, mas é, em parte, um evento real, pois reenvia diretamente à realidade da guerra. Há nesta obra, por exemplo, um momento em que borboletas são queimadas vivas no palco. Esse fato é, por um lado, um happening, pois há a queima de borboletas vivas no palco, o que chocava muito o público espectador, mas, por outro, não se tratava de um happening, pois a imagem das borboletas queimadas reenviava o público diretamente às pessoas queimadas em Saigon durante a guerra. Eis aqui algo intermediário, que não se pode dizer que seja apenas teatro, tampouco que não o seja. Se se admite que o happening é teatro, então se admite, na verdade, a crise do imaginário no teatro. *“No entanto, isso não é completamente um happening porque a cortina se abaixa e o espectador, reenviado à sua solidão, parte com um desespero confuso feito de embrutecimento, de raiva e de impotência. Nada é concluído, e ademais: o que há para concluir? É verdade que a guerra do Vietnã é um crime. É verdade que a Esquerda é perfeitamente impotente para agir. Trata-se de teatro? É verdadeiramente o nível em que a forma é intermediária, em que se pode dizer ‘é teatro’ ou ‘não é teatro’. Dizemos, em todo caso, que se é teatro, essa situação manifesta o que se poderia chamar hoje de a crise do imaginário no teatro”*.¹⁶⁸

Outro exemplo de um evento intermediário é a apresentação ao público de uma ficção que seja realidade. O *teatro documento*, o qual tem esse objetivo, não é a reconstituição de uma realidade pelo autor, tal como acontece nas peças históricas, mas busca ser uma repetição, palavra por palavra, ato por ato, de um evento real, tal como ele realmente aconteceu num momento. Se, por um lado, no happening o imaginário é absorvido pelo real, aqui ocorre justamente o oposto: o imaginário absorve o real, pois acaba por refletir a sensibilidade do autor. Uma vez que é preciso selecionar tanto cenas quanto o que é dito (por exemplo, o *Processo Oppenheimer*), através disso, o real se transforma em imaginário. *“O resultado foi o inverso do que se produziu no happening. No*

¹⁶⁸ “Cependant ce n’est pas tout à fait un happening parce que le rideau se baisse et le spectateur, renvoyé à sa solitude, part avec un désespoir confus fait d’abrutissement, de haine et d’impuissance. On ne conclut pas et d’ailleurs: qu’y a-t-il à conclure? Il est vrai que la guerre du Vietnam est un crime. Il est vrai que la Gauche est parfaitement impuissante à agir. S’agit-il de théâtre? C’est vraiment le niveau où la forme est intermédiaire, où l’on peut se dire «c’est du théâtre» ou «ce n’en est pas». Disons en tout cas, que si c’est du théâtre, cette situation manifeste ce qu’on pourrait appeler aujourd’hui la crise de l’imaginaire au théâtre”. Ibid., pág. 196 – 197.

happening, é o real que finalmente absorve o imaginário. No caso do documento, a realidade se transforma em imaginário: é o imaginário que devora a realidade”.¹⁶⁹

Essas análises de Sartre apontam para uma crise da imagem no teatro. Não se tem mais hoje em dia, como antes, o princípio de que o teatro em sua essência implica em seus grandes momentos uma indiferenciação entre real e imaginário. O que se verifica é um rompimento com a catarse grega, isto é, perde-se de vista a idéia de que uma miragem apresentada, e sabida como miragem, possa provocar sentimentos reais sobre o público, não se acredita mais que o espectador seja persuadido da realidade do espetáculo.

Essas contradições apontam ainda para uma outra, que diz respeito ao papel da linguagem no teatro. Sendo o personagem um homem, a linguagem se torna um meio de expressão cênica. No teatro clássico, ela era mesmo o elemento principal, porém esse teatro representava o mundo psicológico. A tradição romântica e seus dramaturgos tentaram compreender o mundo inteiro na linguagem, ou seja, compreender os horizontes do homem, as forças obscuras que nos circundam, mesmo que no silêncio. O resultado é um teatro plenamente verbal que pode dispensar o cenário, pois este se torna apenas ilustração do que é dito. Não só a linguagem suprime o cenário, mas também o gesto pode suprimir o objeto através da pantomima. Essa soberania do verbo acentua o imaginário: faladas, a árvore, a lua, a chuva, só existem como objetos visados como completamente irreais. No caso de Artaud, vimos que seu objetivo é atingir o espectador realmente por condicionamentos reais. Partindo disso, a linguagem assume um papel secundário. Para esse autor, as palavras devem ser usadas não tanto por seu conteúdo significativo, mas por sua carga real. Se tomarmos, por exemplo, Corneille, a “narração” da morte de Pompeu diminui a carga afetiva das palavras, pois esta carga é diluída em uma história imaginária. Mas para Artaud, quando se diz uma palavra com carga e força em seu lugar adequado, ela pode atingir o espectador e fazer surgir à luz sua organização verbal inconsciente, como na cura psicanalítica.

Nota-se, então, que a contradição se dá entre a subordinação da palavra à ação real ou ao imaginário. Para esta contradição, o teatro contemporâneo dará também soluções mistas. Sartre de finirá o ponto de vista de muitos autores do séc. XX, por meio de

¹⁶⁹ “Le résultat a été l’inverse de ce qui se produit dans le happening. Dans le happening, c’est finalement le réel qui absorbe l’imaginaire. Dans le cas du document, la réalité se transforme en imaginaire : c’est l’imaginaire qui mange la réalité.”. Ibid., pág. 197.

uma paráfrase de Heidegger: “Será preciso dizer que para muitos autores contemporâneos, a frase de Heidegger, quer eles a conheçam ou não, parecia verdadeira: **‘O homem se comporta como se ele fosse o criador e o mestre da linguagem, enquanto é a linguagem, ao contrário, que é e que se mantém sua soberana’** Substituímos ‘homem’ por ‘personagem’ e nós compreendemos as numerosas tentativas do teatro atual”.¹⁷⁰ A oposição se dá, portanto, entre o teatro do discurso, no qual o autor se comporta como se seus personagens fossem mestres da linguagem (personagens dizem e subentendem o que querem conscientemente), e a linguagem mestre do homem, sendo que aqui não se considera a linguagem como um instrumento real no qual o herói emprega sua liberdade. Essa oposição muda a significação da prosa teatral. Por exemplo, em Ionesco, a linguagem é capital e não um meio escolhido para se exprimir, ou seja, não há como fugir da linguagem, ela é fundamental. Cabe a esse autor demonstrar como a linguagem se desenvolve, inumana e, ao mesmo tempo, através do homem, impondo-lhe suas leis. Pode-se mesmo dizer que neste autor o herói é a linguagem.

A mudança do papel da linguagem na cena teatral leva também à desantropomorfização do teatro, isto é, o teatro passa a mostrar um certo descentramento do sujeito. “O teatro perde seu antropomorfismo, ele prepara o que se chama hoje em uma certa literatura na França: um descentramento do sujeito. Nós não temos mais que um objeto completamente só e completamente vivo diante de nós: a linguagem”.¹⁷¹ Entre o imaginário de Genet e o ato de Artaud, Ionesco dá uma solução mista: a maneira como a linguagem passa, através dos personagens, de lógica a absurda contribui para irrealizar os personagens, ou seja, nos é mostrado pelo exagero e por uma linguagem irreal que a verdadeira linguagem, a linguagem das ações humanas, contribui inteiramente para a servidão do homem. “Em realidade, tudo se apresenta em Ionesco como uma solução intermediária. Ele busca desvelar a linguagem fazendo-a falar-se só. Mas, com o mesmo

¹⁷⁰ “Il faudrait dire que pour beaucoup d’auteurs contemporains, la phrase de Heidegger, qu’ils la connaissent ou non, semblerait vraie: **«L’Homme se comporte comme s’il était le créateur et le maître du langage, alors que c’est le langage, au contraire, qui est et qui demeure son souverain»** Remplaçons «homme» par «personnage» et nous comprendrons de nombreuses tentatives du théâtre actuel”. Ibid., pág., 203.

¹⁷¹ “Le théâtre perd son anthropomorphisme, il met en œuvre ce qu’on appelle aujourd’hui dans une certaine littérature en France: un décentrement du sujet. Nous n’avons plus qu’un objet tout seul et tout vivant devant nous : le langage, le discours”. Ibid., pág., 204-205.

*golpe ele a empurra para o absurdo, ao mesmo tempo em que esse absurdo se revela lógico. Logo, ele denuncia a linguagem como inumana”.*¹⁷²

No teatro burguês, o qual traz as contradições mascaradas, as peças se distinguem por seus conteúdos, mas se referiam à mesma forma do gênero. O teatro crítico mostra, assim, a unidade dialética das contradições reais de uma arte. Além disso, mostra-se como ponto comum desse teatro a recusa fundamental de três pontos: recusa da psicologia, a qual é também uma rejeição do reino da burguesia, por meio da não aceitação da idéia de que há um determinismo psicológico e uma natureza humana; recusa da intriga, apelando-se para o escândalo, posto que a intriga – tomada como uma historieta com começo, meio e fim – desviaria o foco de onde ele realmente interessa, qual seja, construir um sujeito em cena, construir em cena um objeto temporal no qual o tempo, por suas contradições e estruturas, porá em relevo de maneira consciente o que é o sujeito; recusa do realismo, pois este é toda uma filosofia que estes autores não querem, isto é, ao se buscar os termos essenciais da aventura humana é preciso recusar o realismo, pois estes termos não são realmente apreendidos. Estas três recusas mostram que o teatro crítico reenvia ao tema fundamental do teatro: o homem como evento, o homem como História no evento.

É nesse sentido de uma recusa do teatro burguês que se deve entender o teatro de Sartre. Ao assumir essas contradições internas do teatro de sua época, Sartre busca oferecer uma saída para o teatro burguês ao propor um teatro de recusa total do psicologismo da cena. Em certos aspectos, ainda há uma ligação forte com o teatro burguês, na medida em que há uma assunção da cena ilusionista imaginária deste teatro, ou seja, a recusa do teatro burguês em Sartre não é uma recusa do imaginário da cena em favor de uma radical objetividade desta. Ao contrário, esse imaginário assume outra característica, através da radicalização do caráter de irrealidade do acontecimento teatral, de tal forma que a ligação entre espectador e cena é feita a partir de uma distância intransponível, uma ligação mágica, a qual, ao neutralizar os acontecimentos da cena pelo seu caráter imaginário, permite ao dramaturgo operar um desvelamento da realidade humana, ou seja, o espectador apreende a cena como desvelamento, e não como fato.

¹⁷² “En réalité tout se présente chez Ionesco comme une solution intermédiaire. Il cherche à dévoiler le langage en le faisant se parler seul. Mais du même coup, il le pousse à l’absurdité, en même temps que cette absurdité se révèle logique. Donc, il dénonce le langage comme inhumain”. Ibid., ibidem.

CONCLUSÃO

O teatro de Sartre apresenta basicamente duas dimensões interligadas. Em primeiro lugar, a temática apresentada em suas peças busca cumprir aquele papel demandado também da literatura, qual seja, apresentar uma descrição da vivência humana concreta, uma descrição de como as estruturas descritas no âmbito da ontologia fenomenológica são vivenciadas. Nesse sentido, trata-se não de encarar suas peças como divulgação ou exemplificação daquilo que é descrito no ensaio filosófico, mas sim de dar conta de algo que faltava a este, a compreensão da vivência humana concreta. Por isso mesmo, não se pode tomar seu teatro como consequência das questões tratadas no âmbito do ensaio. Ao contrário, o que se encontra é uma certa coerência quanto a estas questões, ou seja, as formas artísticas marcadas pelo uso da palavra como significado não abandonam completamente o que é descrito filosoficamente.

Nesse sentido, há uma dimensão de engajamento histórico em sua produção dramática. Essa dimensão tenta dar conta da descrição concreta de sua época, isto é, é para homens concretos, é diretamente para seu público que se escreve, ao que corresponde a temática propriamente dita de suas obras. Assim, sua produção teatral busca, por meio de uma reconstrução imaginária que é característica da obra de arte, recuperar o mundo em uma dramatização de questões pertinentes aos homens de sua época, proporcionando um desvelamento para o público da vivência humana.

Em segundo lugar, Sartre também se mostra engajado nas discussões sobre a própria forma teatral. É nesse sentido que se deve entender a forma teatral proposta por Sartre. Parece que, enquanto dramaturgo, o próprio autor não se preocupou muito em seguir à risca aquilo que ele mesmo descreve sobre o evento teatral, no entanto, isso parece não ser de maior importância. Encontramos aqui um autor preocupado em encarar de frente as questões prementes a seu tempo. Ganha relevo então a dimensão de uma resistência às formas antigas de se fazer teatro. Assim, é a crítica ao teatro burguês como forma desgastada e não mais apropriada para representar os problemas do séc. XX que ganha peso.

Isso aponta para a segunda dimensão, que diz respeito a um papel crítico dos escritos de Sartre sobre o teatro. Por um lado, a descrição sartriana do evento teatral serve como base a este autor para a avaliação da produção teatral de sua época, ou seja, ela tem

um sentido de fornecer um instrumental teórico (se é que se pode dar essa denominação) com o qual o autor avaliaria a produção que lhe é contemporânea. Nota-se, no entanto, que esse instrumental crítico de Sartre permitirá a esse autor considerar em igual conta autores totalmente dispares, caso de Genet e Artaud, e apontar nesses autores os valores de sua produção e os ganhos para o debate teatral obtidos com seus modos dispares de se conceber o evento teatral. É que interessa a Sartre mostrar o estado de estilhaçamento da produção artística, notadamente a produção teatral, em sua época. Com isso, pretende-se mostrar que o teatro que lhe é contemporâneo não comunga mais daquela unidade formal que se encontrava em épocas anteriores, como por exemplo no romantismo, em que o drama psicológico ocupava tal função. No entanto, isso não significa uma perda do teatro do séc. XX. Ao contrário, assumir a perda dessa unidade formal é assumir que não há mais princípios unificadores daquelas contradições internas inerentes ao teatro, e que é justamente no jogo de valorização de cada um dos lados dessa contradição que o teatro readquire sua vivacidade. Essa é a forma pela qual esse teatro se faz crítico, como sentido de rejeição do drama burguês.

E é nesse teatro crítico que Sartre incluirá o gênero por ele proposto, o teatro de situações, um gênero por ele considerado adequado para representar os problemas de nossa época por rejeitar a apresentação em cena de caracteres prontos como o fazia o teatro burguês. Ao contrário, trata-se de colocar em cena o momento de formação desses caracteres, isso é, colocar em cena o momento em que os indivíduos formam esses caracteres a partir de suas ações. E nessa representação, tal gênero privilegia o aspecto mágico do evento teatral, isso é, valoriza-se o caráter de rito do espetáculo, tal como no rito religioso, o que propiciaria uma manutenção da cena apresentada no âmbito imaginário e uma participação distanciada do espectador.

Por fim, na entreamarra dessas duas dimensões, encontramos um autor preocupado com a crítica teatral, com a crítica da obra de arte. Não se trata apenas de evitar que a filosofia seja estetizada demais, ou que o teatro seja filosofante, embora se reconheça a interpenetração desses dois regimes. Trata-se de fazer ganhar riqueza, justamente nesse ponto obscuro e dificilmente demarcado da crítica, a assunção das obras de sua época como instauradoras de questões que possam repercutir na filosofia e de fazer com que a filosofia imponha questões ao teatro, algo que parece demandar um certo distanciamento de ambos

para ser operado. Assim a descrição fenomenológica da obra de arte, e do teatro por extensão, deve operar uma função paralela àquela demandada por Sartre dos conceitos do marxismo. Em *Questão de Método*, Sartre busca mostrar a conciliação possível entre marxismo e existencialismo. Para tanto, parte em primeiro lugar de uma crítica ao marxismo, ou a uma tradição marxista, a qual toma os conceitos do marxismo determinados *a priori* e aplica-os à realidade, o que Sartre chama de um “idealismo de esquerda”. Importa neste livro realizar uma crítica da racionalidade materialista e seus procedimentos, evitando assim tais estagnações do marxismo. Para Sartre, as verdades do marxismo devem ser entendidas como procedimentos metódicos reguladores do conhecimento, não como verdades concretas já realizadas, dando assim um uso heurístico para os conceitos do materialismo histórico. Tomadas assim, as noções do marxismo são meios para se conquistar verdades concretas. Por meio disso, Sartre busca evitar que o conhecimento se desvincule de sua base prática, tornando-se abstrato. O marxismo tende a ver as noções elaboradas por Marx como conceitos prontos a serem aplicados à realidade, incorrendo assim numa abstração, pois se perde de vista a especificidade e singularidade dos casos, quando deveria ser uma indicação de tarefas a se cumprir, uma orientação metódica para se obter um conhecimento concreto. Tomadas como verdades metódicas, as noções do materialismo histórico são condições reguladoras para o estabelecimento mais completo possível das mediações. Por mediação, deve-se entender a identificação entre meio e ação, pela qual algo se faz meio para que outra coisa venha surgir, isto é, uma vez que cada momento é visto como um meio, como um trabalho negativo (tal como definido por Hegel, como um movimento de negação), cada momento é meio de produção do momento seguinte. Se cada momento é ação de produzir outro momento, conhecer o movimento todo deve ser compreender cada momento em sua especificidade, e a conquista dessa especificidade se dá através de uma compreensão das relações a partir da singularidade, pois é aí que se tem a experiência concreta, só aí se pode compreender cada momento dentro de um movimento total. Sem o cuidado com a consideração das mediações, as condições metódicas se transformam em “verdades concretas”, ou seja, perde-se de vista a especificidade das mediações e se inicia o conhecimento por onde ele deveria terminar, pelas noções gerais. Assim, pretende-se com isso evitar que as noções do materialismo histórico sejam aplicadas à realidade como um esquema conceitual estabelecido *a priori*, o

que garante uma certa universalidade, mas uma universalidade abstrata, posto que se perde de vista a singularidade concreta. A verdade histórica, a verdade concreta, é uma totalização que só pode ser atingida se o conhecimento for resultado da aplicação heurística de verdades metódicas. Sartre pretende recuperar o realismo do materialismo histórico, pelo estabelecimento de relações mediadas entre o geral e o particular, e a garantia dessa recuperação é o uso heurístico das noções do materialismo histórico. E é essa relação entre o geral e o particular que a fenomenologia da consciência imaginante, em sua descrição do objeto estético, deve garantir. Com isso, garante-se que tal descrição só possa se constituir plenamente quando visando um objeto concreto, isso é, é uma formulação teórica que permite salvaguardar as especificidades do objeto estético ao analisá-lo.

BIBLIOGRAFIA

- SARTRE, JEAN-PAUL. *O Diabo e o Bom Deus*. Tradução de Maria Jacintha. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.
- _____. *O Imaginário*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- _____. *O Ser e o Nada*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *Que é a Literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- _____. *O Existencialismo é um Humanismo*. Tradução e notas de Vergílio Ferreira. Lisboa: Editorial Presença, 1970.
- _____. *Escritos sobre literatura 1*. Tradução de Luis Echávarri. Madrid. Ed. Alianza/Losada, 1985.
- _____. *Critique de la raison dialectique, précédé de Question de Méthode*. Paris: Gallimard, 1960.
- _____. *L'Imagination*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.
- _____. *Huis-clos*. Paris: Gallimard, 1945.
- _____. *L'engrenage*. Paris: Editions Nagel, 1948.
- _____. *L'existencialisme est un humanisme*. Paris: Nagel 1946.
- _____. *Les jeux sont faits*. Paris: Les Editions Nagel, 1968.
- _____. *Les mains sales: pièce en sept tableaux*. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *Les mots*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *Les Mouches*. Paris: Gallimard, 1943.
- _____. *Les séquestrés d'Altona: pièce en cinq actes*. Paris: Gallimard, 1961.
- _____. *Morts sans sépulture*. Paris: Gallimard, 1947.
- _____. *Nekrassov: pièce en huit tableaux*. Paris: Gallimard, 1973.
- _____. *Saint Genet: comédien et martyr* in *Oeuvres complètes de Jean Genet*. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. *Un Théâtre de Situations*. Textos reunidos por M. Contat e M. Rybalka. Paris: Gallimard, Folio, Colection Essais, 1992. (edição revista e ampliada)

- _____. *Vérité et existence*. Texto estabelecido por Arlette Elkaim-Sartre. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. “L’artiste et sa conscience” in *Situations IV*, Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- _____. “L’écrivain et sa langue” in *Situations IX*, Paris: Éditions Gallimard, 1972.
- _____. “Les écrivains en personne” in *Situations IX*, Paris: Éditions Gallimard, 1972.
- ARISTÓTELES. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BORNHEIN, G. *Sartre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3^o edição, 2003.
- COLOMBEL, J. *Jean-Paul Sartre: Um homme em situations*. Paris: Librairie Générale Française, 1985.
- CONTAT, M. E RYBALKA, M. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970.
- DESCARTES, R. *Obra escolhida*. Introdução de Gilles-Gaston Granger, Prefácio de Gérard Lebrun e tradução de Bento Prado Jr. e Jacó Guinsburg. 3^a. edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. 7^a edição revisada. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____, *Encyclopédie des sciences philosophiques: I. La science de la logique*. Texto integral com apresentação, tradução e notas de Bernard Bourgeois. Paris: J. Vrin, 1994.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. 7^a. edição. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HUSSERL, E. *L’idée de la phénoménologie*. Traduit par Alexandre Lowit. Paris: P.U.F., 1970.
- _____, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*. Traduit par Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas. Paris: J. Vrin, 1969.
- HYPPOLITE, J. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Tradução de Andrei José Vaczi, Denílson Soares Cordeiro, Gilberto Tedéia, Luís Sérgio Repa, Rodnei Antônio do Nascimento, com a coordenação de Sílvio Rosa Filho. São Paulo: Discurso Editorial, 1999.
- JEANSON, F. *Sartre*. Tradução de Elisa Salles. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- _____, *Le problème moral et la pensée de Sartre*. Paris: Ed. du Seuil, 1965.

- JOLIVET, R. *Sartre ou a Teologia do Absurdo*. Tradução de Carlos Lopes de Mattos. São Paulo: Ed. Herder, 1968.
- KOJÈVE, A. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Ed. Uerj/Contraponto, 2002.
- LOUETTE, J.-F. *Jean-Paul Sartre*. Paris, Hachette Superior, 1993.
- LUKÁCS, G. *Existencialismo ou marxismo*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.
- MORAVIA, S. *Sartre*. Trad. de José Eduardo Rodil, Lisboa: Edições 70, 1985.
- MOUTINHO, L. D. S. *Sartre: psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PERDIGÃO, P. *Existência e Liberdade – Introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&P.M., 1994.
- RENAUT, A. *Sartre, le dernier philosophe*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- SEEL, G. *La dialectique de Sartre*. Tradução de E. Muller, ph. Muller et M. Reinhardt. Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1995.
- SILVA, F. L.. *Ética e Literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- _____, “Arte, subjetividade e história em Sartre e Camus” in *Revista Olhar*, ano 2 – n° 3 – junho de 2000.
- _____, “Metafísica e história nos romances de Sartre” in *Revista Cult*, número 34 – maio de 2000.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.