



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Filosofia e Ciências – Câmpus de Marília**

DANIELI GERVAZIO MAGDALENO

**As bases hegelianas da literatura dramática de Jean-Paul Sartre**

Marília/SP

2017

**DANIELI GERVAZIO MAGDALENO**

**As bases hegelianas da literatura dramática de Jean-Paul Sartre**

Dissertação de Mestrado apresentada à banca de Defesa do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGFIL), como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC), Universidade Estadual Paulista (Unesp), Câmpus de Marília.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Portich.

Área de concentração: História da Filosofia, Ética e Filosofia Política.

Financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Marília/SP

2017

Magdaleno, Danieli Gervazio.

M189b As bases hegelianas da literatura dramática de Jean-Paul Sartre / Danieli Gervazio Magdaleno. – Marília, 2017.  
98 f. ; 30 cm.

Orientador: Ana Maria Portich.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, 2017.

Bibliografia: f. 96-98

Financiamento: CAPES

1. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich - 1770-1831. 2. Sartre, Jean-Paul - 1905-1980. 3. Estética. 4. Teatro (Literatura) I. Título.

CDD 111.85

# **AS BASES HEGELIANAS NA LITERATURA DRAMÁTICA DE JEAN-PAUL SARTRE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Filosofia da Universidade Estadual Paulista (Unesp), câmpus de Marília – como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

## **BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Dra. Ana Maria Portich (Orientadora)  
Universidade Estadual Paulista (Unesp/Marília)

---

Prof. Dr. Pedro Geraldo Novelli (Membro)  
Universidade Estadual Paulista (Unesp/Marília)

---

Profa. Dra. Silene Torres Marques (Membro)  
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar/São Carlos)

**Local:** Faculdade de Filosofia e Ciências / Universidade Estadual Paulista – Câmpus de Marília.

**Data:** 21/09/2017

Marília/SP

2017

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, Ivail e Silvana, por todo amor e carinho. Vocês fizeram com que tudo na minha vida fosse possível. Todo o meu amor é pequeno se comparado com a dedicação de vocês.

À Ana pelo exemplo de seriedade, por toda escuta e dedicação durante estes seis anos de pesquisa. Sempre lembrarei com muita gratidão e carinho de cada leitura dramática e orientação. Foram anos de muita aprendizagem.

À Manoela e Talita, pelas mãos que me ampararam nos maus momentos e que me puxaram para dançar nos bons. Vocês deram sentido aos meus anos de mestrado. Muito obrigada!

Ao Professor Paulo César Rodrigues, pela coorientação sempre atenciosa, e aos professores membros da banca de qualificação, que enriqueceram esse trabalho com suas valiosas considerações.

Aos professores membros da banca examinadora, pela pronta aceitação ao convite.

À Capes, pelo apoio financeiro.

“A nossa literatura será portanto sempre condenada a esse vai-e-vem esgotante entre o realismo político e a arte pela arte, entre uma moral do engajamento e um purismo estético, entre o compromisso e a assepsia?”  
(Barthes – *Ensaio Crítico*)

“Já que o escritor não tem nenhum meio de se evadir, nós queremos que ele abrace estreitamente a sua época; ela é a sua chance única: ela é feita para ele, ele é feito para ela”  
(Sartre – *Situações II*)

## RESUMO

A presente dissertação se volta para as diferentes formas de linguagem nas obras literárias de Jean-Paul Sartre e o que determina sua escolha pelo teatro como meio privilegiado para expressar o engajamento do indivíduo junto à coletividade. Sartre se mostra importante no panorama do drama moderno, visto que, ao mesmo tempo em que os personagens de suas peças, partindo de uma situação de total isolamento e desamparo, manifestam sua incapacidade de agir, ainda assim conseguem resgatar a liberdade de atuação constitutiva do gênero dramático. Sartre se empenhou por preservar as características do drama, mesmo diante das investidas épicas e líricas que tomaram conta do gênero dramático a partir do século XIX. A retomada do drama empreendida pela filosofia existencialista tenta sanar o estado de impotência que teria assolado o homem moderno. Nossa hipótese é de que Sartre parece buscar uma forma de legitimar seus dramas na sistematização dos gêneros literários exposta por Hegel em seus *Cursos de Estética*.

Palavras-chave: Estética; drama moderno; Sartre; Hegel.

## ABSTRACT

This dissertation's object are the different language forms in Jean-Paul Sartre's literary work and his choice for theatre as privileged means of expressing individual engagement in the collectivity. Sartre has been as an important name in the modern drama panorama, because his characters show an incapacity to act, coming from a situation of total isolation and abandonment, and at the same time are still able to rescue the liberty of acting. This liberty constitutes the drama, so Sartre strove diligently for preserving drama's features, even against the assaults from the epic and the lyric genders, which took over the dramatic gender from the nineteenth century onwards. Retaking the drama, a task undertaken by the existential philosophy, is one step towards solving the state of impotence that had devastated the modern man. We support the hypothesis that Sartre seems to seek for a way of legitimating the drama by means of the literary genders exposed by Hegel in his *Lectures on Aesthetics*.

Keywords: Aesthetics; modern drama; Sartre; Hegel.



## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. O CONCEITO DE DRAMA ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO EM HEGEL.....	15
3. TRÊS PEÇAS POLÍTICAS DE SARTRE.....	41
3.1. MORTOS SEM SEPULTURA.....	41
3.2. AS MÃOS SUJAS.....	50
3.3. OS SEQUESTRADOS DE ALTONA.....	60
4. HEGEL E SARTRE: APROXIMAÇÕES NA FORMA DRAMÁTICA.....	71
5. HEGEL E AS CONTRIBUIÇÕES À FILOSOFIA SARTRIANA.....	83
6. CONCLUSÃO.....	93
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

## 1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação parte de um estudo minucioso do texto *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi. O estudo se deu através da análise da forma dramática desde Aristóteles até Goethe e Schiller que, segundo o autor, também se preocupavam em escolher uma matéria adequada ao drama.

A concepção tradicional da forma dramática indica que ela pode ocorrer em qualquer tempo e lugar, sem sofrer mudanças, uma vez que não está vinculada ao momento em que ocorre, a unidade entre forma e conteúdo. Desse modo, se o drama não cumpre suas exigências e acaba por inserir características épicas à obra, seria por conta do conteúdo escolhido, que não é favorável ao discurso dramático.

É preciso notar que o homem só participa do drama como um “estar entre outros”, sua interioridade vem à tona apenas como presença dramática. Era essa interioridade exteriorizada que dava os contornos à inter-relação. A falta de expressão, o ensimesmamento e a reclusão não são características dramáticas. Nesse sentido, “o drama é uma dialética fechada em si mesma e, no entanto, uma dialética livre, pronta a ser determinada de novo a cada momento” (SZONDI, 2011, p.25).

Desses autores, Peter Szondi passa a Hegel, que historiciza a forma dramática. Segundo Szondi, “pode-se desenvolver por essa via uma verdadeira semântica das formas, na qual a dialética forma-conteúdo passa a ser vista como dialética entre enunciados de conteúdo e enunciados formais” (SZONDI, 2011, p.20). Vista dessa maneira, a sistematização de Hegel mostra que pode haver certas contradições no drama caso o dramaturgo não seja atento, pois o conteúdo poderia colocar em questão a forma e vice-versa.

Partindo de análises de peças dos mais variados autores, como Ibsen, Strindberg e Hauptmann, Szondi constata uma crise na forma dramática que ganhou força a partir século XIX. Nesse período, o gênero dramático se viu diante de mudanças, tanto do ponto de vista do conteúdo, como da forma. As peças dessa época foram marcadas pela contraposição entre a forma e o conteúdo, rompendo com características básicas do gênero, como a da inter-relação entre os personagens.

Ainda segundo Szondi, o drama moderno que carrega em si a contradição entre forma e conteúdo, que avança nesse período, se distancia do gênero dramático descrito por Hegel, mas é marcada pela contradição que a historicidade introduz.

Nesse sentido, pela exigência de unidade de ação, a forma dramática, como defendida por Hegel, não comporta a passividade característica do drama moderno – ora colocando em cena o personagem que se volta para o passado, não conseguindo se desfazer de suas lembranças, ora colocando o personagem à frente de sua condição, fazendo com que vise a um futuro que nunca irá chegar exatamente porque não há ação. No drama moderno a totalidade se perfaz pela presença do autor ou pela afirmação de uma realidade extra-cênica.

Mantendo o estudo sobre os dramaturgos modernos e os autores que buscavam uma solução para a crise constatada no drama, Sartre obteve êxito na construção de um enredo que não feria a forma dramática, razão pela qual o autor se mostra importante no panorama do drama moderno. Outra razão para isso é o fato de que ao mesmo tempo em que os personagens de suas peças, partindo de uma situação de total isolamento e desamparo, manifestam sua incapacidade de agir, ainda conseguem resgatar a liberdade (absoluta) de atuação constitutiva do gênero dramático.

Em suas peças, Sartre utiliza discursos coesos e que seguem uma linearidade temporal, levando os personagens a se expressar racionalmente e permitindo a comunicação entre personagens solitários. Em termos de diálogo dramático, esses personagens são identificados entre si por sua condição de isolamento físico ou mesmo psicológico.

Após análises de peças modernas, coube-nos pensar de que maneira Sartre entendia o gênero dramático, e a nossa teorização da estética hegeliana nos pareceu a mais consequente e próxima da forma dramática que Sartre parecia construir em suas peças.

Para tanto, também foi necessário retomar o conceito de drama defendido por Hegel, que o vê como um gênero literário superior aos demais, por ser a progressão da poesia épica e lírica. Na concepção de drama defendida por Hegel, o narrador épico deve desaparecer o Eu lírico deve sofrer mudanças em relação à poesia lírica, o caráter lírico só aparece no drama através de sua fusão com o personagem. Essas características do gênero dramático implicam personagens autônomos que não precisam se remeter a nada que lhes seja exterior para justificar seus atos.

Sartre se aproxima de Hegel por entender que o drama não deve se voltar ao isolamento implicado pelo aprofundamento da forma lírica e nem pelo aprofundamento da forma épica, que se restringe ao mundo objetivo. Em nossa leitura, Sartre se aproxima de Hegel também por ver o drama como arte privilegiada em relação às demais.

Para entendermos melhor a poesia dramática dentro da teoria estética formulada por Hegel, é preciso entendermos as formas de arte levantadas e discutidas nos *Cursos de Estética*. Temos que ter em conta que a arte se dirige aos sentidos, portanto é o material que cada uma utiliza que determinará o modo como a obra de arte se objetiva. Mas, ao percorrermos o caminho da arquitetura até a poesia, podemos verificar que, ao final, não resta quase nenhum elemento sensível.

Ao mesmo tempo, nas artes a realidade sensível deve ser impregnada da ideia, que acontece por meio da ação. A ação associa-se ao ideal, pois “o ser humano também possui uma existência concreta exterior, a partir da qual ele, na verdade, se fecha em si mesmo como sujeito, mas nessa unidade, a subjetividade permanece igualmente consigo mesmo referido à exterioridade” (HEGEL, 2004-I, p.249). Em suma a existência humana pertence ao mundo a sua volta.

No sistema hegeliano das artes, a arquitetura é a primeira arte segundo a existência. Isso também significa que é a primeira arte por meio da determinação do conceito. Enquanto forma de arte, ela deve trazer seu significado em si mesma, sem que seja preciso buscar fora de si uma necessidade. A forma e o conteúdo mantêm intrínseca relação.

É por meio da escultura que a natureza inorgânica do espírito ganha sua forma adequada. O espírito retorna a si mesmo, pois há uma fuga do que é meramente inorgânico. Assim, a escultura revela o espírito somente em sua exterioridade. Ao mesmo tempo, que há o primeiro passo do espírito para o retorno ao orgânico. Mesmo que isso não aconteça de forma plena, a escultura transforma o inorgânico em espiritualidade mesma, em que corpo e espírito se mostram inseparáveis.

Na pintura, podemos dizer que o ponto-chave são a superfície e as cores. A realidade é rebaixada a uma mera aparência da subjetividade ou do espiritual. Isso porque a pintura possibilita que as coisas particulares se mostrem como conteúdo interior, de modo que o pintor dispõe de uma multiplicidade de objetos, que, em relação à escultura, é bem mais ampla, mas o que conta não são os objetos por eles mesmos, mas a interioridade do artista.

A música supera a pintura; a primeira está ligada ao temporal, enquanto a pintura está ligada ao material. Na música, o elemento sensível não penetra no espacial e também precisa do órgão mais subjetivo do nosso corpo, aquele que escapa aos outros sentidos práticos: o ouvido. O sensível não é suprimido, mas aparece de fato. O som encontra lugar e se exterioriza rapidamente, o aspecto formal da música é essa exterioridade sem objeto.

Em certo sentido, a música se assemelha à poesia, compartilha o mesmo material sensível: o som, que adquire autonomia por não depender da matéria. Porém, a música renuncia a qualquer tipo de objetividade.

A poesia pode revelar a relação do homem com o mundo e, à medida que não se prende a nenhum material, ela é a expressão mesma do espírito, segundo Hegel,

estas artes possuem na duração dos sons um aspecto da mera exterioridade enquanto tal, que não é capaz de assumir nenhum outro modo de configuração mais concreto. [...] Esta indeterminidade deve ser configurada pela regularidade do compasso, que produz uma determinidade e repetição regular e, desse modo, domina o progresso ao desmesurado (HEGEL, 2004-I, p.253).

A regularidade e simetria determinam o aspecto externo da poesia, tanto para rima, como para a métrica. Na pintura, a regularidade e simetria que aparecem na obra e o porquê das ações ou mesmo como tiveram origem não é tão relevante, uma vez que as próprias imagens, lado a lado, formam o todo da obra. Na pintura é a harmonia que está em questão.

Em um primeiro momento, a arte se vale da matéria orgânica da arquitetura e escultura. Em um segundo momento, vemos que a pintura elimina uma das dimensões do espaço, se diferenciando da arquitetura e escultura, alcançando na cor a sua materialidade, até chegarmos à música, que se concentra no som. O último estágio se encontra na poesia, que se utiliza apenas da linguagem para alcançar objetificação. Mas não podemos dizer que tal gradação da arte se dá apenas pelo modo da matéria sensível, mas pela capacidade de exposição sensível da ideia, uma vez que a obra de arte é antes a manifestação do espírito.

\*

Em um primeiro momento, faremos uma aproximação entre Hegel e Sartre. Em um segundo momento, porém, buscaremos tratar o modo como Sartre se distancia de Hegel ainda que a dramaturgia sartriana tenha características que a aproximam da poesia dramática formulada por Hegel, os dois autores defendem filosofias que divergem entre si e que podem afetar a concepção do gênero dramático defendida por cada um deles.

Um dos pontos que constatamos é que, segundo Hegel o drama não perdeu a ligação com o mundo, mesmo porque, como veremos no capítulo sobre a poesia dramática, apesar de ter se destacado do épico, a ascensão do gênero dramático deve-se a ele: o drama só apareceu porque a sociedade já estava madura o suficiente. Nesse sentido, a retomada que Sartre faz da forma dramática não se dá com o mesmo objetivo de Hegel. Podemos, por ora, dizer que Hegel parte do coletivo em busca do individual, em busca de

características líricas que favoreçam a expressão do indivíduo. Sartre faz o oposto, partindo do individual em busca do coletivo; colocando os homens em situações de confronto com outros homens, o dramaturgo possibilita novamente a inter-relação, uma vez que, em situação, a fala de um personagem atinge diretamente o outro e o tira de sua passividade.

Veremos que há certa correlação entre o teatro que os dois autores defendem, mas que, apesar disso, não são inteiramente confluentes. Para acentuarmos as semelhanças e diferenças, escolhemos analisar três peças maduras de Sartre, principalmente pelo aspecto político e ético que preservam. Além disso, têm profunda relação com conceitos essenciais da filosofia sartriana: *Mortos sem sepultura*, *As mãos sujas* e *Os sequestrados de Altona*.

Em *Mortos sem sepultura*, é a situação de tortura que reforça a relação intersubjetiva necessária para que ocorra o conflito dramático. O drama nos transforma em objeto diante do outro e nos conecta diretamente com o mundo exterior, possibilitando que se dê o engajamento frente a determinada situação. Podemos dizer que *Mortos sem sepultura* é uma peça engajada, já que não se restringe à exposição da interioridade dos personagens, mas trata de um grupo de patriotas que resolve lutar por seu país. Quando a missão fracassa, os resistentes ficam sob o poder dos colaboracionistas franceses, que, com a tortura, levam a situação-limite até a obra, obrigando os personagens a romper o estado de isolamento e a tomar decisões. O cenário contribui para significar imagetivamente o estado psíquico dos personagens em relação uns aos outros, de modo que mesmo a penumbra do sótão mostre a condição a que as vítimas de tortura estão expostas.

Na peça *As mãos sujas*, Hugo, personagem principal, está inserido em um ambiente degradado e isso lhe causa desconforto e sentimento de desamparo perante o futuro, levando-o ao conformismo. A partir dessa situação, o personagem começa a agir do modo como Sartre caracteriza a má-fé. O personagem no teatro sartriano, por exemplo, funciona como um mecanismo de expressão do ser-no-mundo, isto é, alguém diante de questões relacionadas diretamente à condição de desamparo e liberdade em que o homem se encontra. No teatro sartriano, a expressão de como o homem é constituído não se dá através de caracteres morais prontos, construídos e expostos de antemão. Por isso, esses personagens não têm caracteres fixos que impossibilitem qualquer mudança de pensamento, estão todos por se fazer e se formar; o único caráter constituído de antemão é o da escolha frente às situações que o personagem encara. Do agir de má-fé, Hugo passa

a viver suas escolhas de modo autêntico, mesmo quando isso diz respeito à escolha pela própria morte.

Em *Sequestrados de Altona*, a temática da guerra também é tratada, mas pelo viés do torturador e não mais do torturado. Sabemos que Frantz foi acusado de torturar e matar pessoas durante a Segunda Guerra e que por isso pagaria uma pena alta na prisão. Um dos momentos de maior tensão se dá quando o pai fala sobre a culpa que os alemães carregam. Frantz confessa que desejava a ruína da Alemanha, também diz que se esqueceu dos dois prisioneiros que vieram até a casa para chantagear o pai, mas que isso não tinha mais importância, uma vez que já haviam sido silenciados. Sartre nos mostra a família do soldado que cometeu crimes, mas que, como todo homem, também passa por dilemas: Frantz, o jovem que viu e fez coisas, ao voltar da guerra, se calou. Sartre tentou mostrar não somente à França, mas a toda a Europa do pós-guerra, que é possível desmistificar o militarismo de que Frantz, que também acaba por escolher seu fim trágico, é exemplo.

Nas três peças, observamos elementos épicos e outros de cunho lírico que levam os personagens à introspecção, mas todas mantiveram a forma dramática, como poucos dramaturgos do século XX buscaram fazer. O movimento entre o real e o imaginário, entre o ético e o estético, acontece em toda obra de arte, mas é na literatura que isso fica mais claro, uma vez que a literatura é significativa. Por ser significativa, o escritor se compromete, à medida que vemos como ele pretende desvelar a realidade que o cerca, se comprometendo pelo que diz e como diz. Portanto, a literatura engajada de Sartre não se limita à crítica que comumente tem sofrido, a de que sua literatura é panfletária mas não está associada diretamente com a política partidária. Segundo Sartre, o engajamento não se restringe à política e não interfere no estilo literário. Ele é concreto e, ao mesmo tempo, permite que a arte se realize, porque insere o real na obra literária e força o leitor a pensar sobre o mundo que o circunda.

## 2. O CONCEITO DE DRAMA ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO EM HEGEL

Na poesia dramática deve haver um limite quanto às características líricas (subjetivas) e épicas (objetivas): o excesso de elementos líricos pode encerrar o personagem em monólogos, já a epicidade acaba por tirar a expressão da subjetividade do personagem. Segundo Hegel, o drama é ação que se desenvolve a partir da interação entre os personagens; porém, no drama com características líricas, a inter-relação simplesmente não acontece. Já o drama com características épicas deixa de ser dramática para ser narrativa, simplesmente porque falar de uma revolta não é a revolta em ação.

Na encenação de um drama a própria ideia é manifestada por meio do sensível. Desse modo, a ideia do sensível não são “regiões opostas, mas complementares. O espírito subjetivo e o objetivo perfazem a existência do absoluto. O absoluto se constrói sob e sobre o subjetivo e o objetivo” (WERLE, 2006, p.83). O espírito olha a natureza como noiva, como Hegel diz no parágrafo 246 da *Enciclopédia das ciências filosóficas*; quando o espírito chega à autocompreensão, é que pode abarcá-la em si: “Assim o estudo da natureza é a liberação dele [espírito] nela; pois ele está ali enquanto não se refere a um outro, mas a si mesmo. Isto é igualmente a liberação da natureza; ela é em si a razão, mas só por meio do espírito emerge esta como tal a partir dela para a existência” (HEGEL, 1997 a, p. 25).

A mediação da objetividade pela subjetividade do indivíduo é o que implica a encenação da poesia dramática, uma vez que essa composição não permite a mera descrição do ambiente e do tempo passado ou futuro, ou seja, o drama deve ser colocado para a intuição imediata. Esse gênero tem necessidade de levar à exposição as “ações e relações humanas atuais para a consciência representadora em exteriorização, desse modo linguística, das personagens que expressam a ação” (HEGEL, 2004, p. 200).

Tal execução não deve se dar de maneira tranquila, pois para que o personagem alcance a finalidade do drama é preciso que haja obstáculos que apareçam através de circunstâncias, paixões e caracteres colidentes, levando em conta que a característica que permeia o drama é a ideia de conflito, conduzido pela ação e reação dos personagens, que ao final da trama chegam a um acordo:

o que vemos, por isso, diante de nós, são os fins individualizados dos caracteres vivos e nas situações ricas de conflito, fins que se mostram e se afirmam, intervêm e se determinam mutuamente – tudo no instante



de uma exteriorização recíproca – bem como o resultado final fundamentado em si mesmo de toda esta maquinaria humana, em seu querer e realizar, cujos movimentos, contudo, se entrecruzam e se solucionam em repouso (HEGEL, 2004, p. 201).

Hegel destaca que o primeiro ponto a ser considerado na composição do drama é o tempo no qual a poesia se desenrola. O drama só é possível em sociedades já desenvolvidas, ele pressupõe como anterior tanto os dias de formação e progresso que a poesia épica representa por meio da exposição de fatores externos ao indivíduo; como também a autonomia do sujeito e sua expressão, mais articulada na poesia lírica. Para entendermos melhor tal constituição, faz-se necessária uma explicação mais detalhada de cada um desses gêneros, bem como os subgêneros encontrados na forma dramática.

## 1 - Poesia Épica

Os primeiros acontecimentos de um povo são mais bem representados pela epopeia, uma vez que a história avança a partir do coletivo e não do indivíduo. Nesse gênero, o personagem nunca é autônomo. Na epopeia os fins dos homens não dependem unicamente de seus próprios empreendimentos. Já o drama preza pela autoconsciência dos fins de seus personagens e por todo o desenrolar da trama. Desse modo o gênero dramático só seria possível em épocas tardias de desenvolvimento de um povo.

Peças históricas acabam por ser sempre “não dramáticas”. A tentativa de levar ao palco “Lutero, o reformador” implica a referência à história. Se fosse possível mostrar Lutero tomando a decisão de reformar a fé em uma situação inteiramente dramática, estaria criado o drama da Reforma. Mas aqui surge uma segunda dificuldade: as condições objetivas que motivariam tal decisão exigem um tratamento épico. Para o drama, a única explicação possível para a decisão de Lutero extrairia seus motivos da situação inter-humana vivida por ele, solução evidentemente estranha às intenções de uma peça sobre a Reforma (SZONDI, 2011, p. 26).

Como a reprodução de acontecimentos históricos, a representação de eventos e feitos dos povos é reproduzida de forma mais expressiva na epopeia, já que nela os personagens podem ser marcados fortemente por sua inserção em grupos que defendam seus interesses em uníssono. Um grande coletivo é conclamado, por exemplo, nos casos de guerra de um povo contra outro. Depois, com a consolidação do povo em questão ou nação, heróis solitários, com características líricas, podem surgir. Bem como heróis com características dramáticas, que exprimem sua autonomia, lutando para ocupar seu lugar em um mundo que exige a execução de seus empreendimentos.

Portanto, o drama se dá em sociedades que já passaram por outras fases de desenvolvimento e podem repensá-las, isso quer dizer que a sociedade representada dramaticamente deve estar constituída de maneira sólida, para que o enredo não desenvolva problemas históricos ou sociais que acabariam por fugir de seus princípios constitutivos.

A epopeia apresenta a ação a partir de eventos “nos quais mantém o equilíbrio o querer subjetivo, a finalidade individual e a interioridade das circunstâncias, com seus obstáculos reais” (HEGEL, 2004, p. 202), também diferente da lírica, em que o próprio sujeito se apresenta em sua interioridade autônoma.

Mais especificamente, a poesia épica se constitui como expressão *objetiva* do que há no mundo, sendo um conjunto entre a totalidade e a individualidade. Essa configuração se dá sobre o solo do mundo heroico e, para Hegel, encontra seu maior modelo na obra de Homero, em que o herói está em harmonia com o todo. Na épica, mesmo o agir do indivíduo e dos deuses está situado em um contexto ético, que não tem em vista expressões de paixões subjetivas, mas as virtudes dos indivíduos de modo objetivo. Entretanto, essa totalidade alcançada não se faz de modo solto, ela tem uma orientação e se constitui por meio do direcionamento do herói, fazendo presente o momento individual de cada personagem. Desse modo, a épica só é efetiva em determinados povos, aqueles que já se desvincilham do puramente concreto; isso porque está vinculada ao momento histórico, uma vez que necessita de elementos sociais para se constituir. Por ser a primeira forma de poesia, a épica é a que mais se aproxima do simbólico, ao retratar a natureza humana mais elementar.

Podemos dizer, que a epopeia deve levar à intuição toda a amplitude de uma ação:

o poema autenticamente épico recai essencialmente na época intermediária, na qual um povo certamente acordou do embotamento e o espírito já se tornou forte em si mesmo para produzir seu próprio mundo e nele se sentir familiar, mas onde, inversamente, tudo o que mais tarde se torna dogma religioso ou lei burguesa e moral, permanece ainda inteiramente uma mentalidade viva, não dissociada do indivíduo singular como tal (HEGEL, 2004, p. 93).

Mesmo falando em coletividade, na epopeia quem poetiza é o indivíduo. Isso quer dizer que todos os desdobramentos partem do indivíduo. A causa substancial do épico certamente diz respeito à época na qual se desenvolve, que são os momentos de formação da sociedade, bem como a nação que procura retratar. Entretanto, os eventos não devem acontecer de modo arbitrário, eles não são contingentes, descrevem ações que, ramificadas, se estendem até a totalidade da obra.

A poesia épica deve ser capaz de retratar a necessidade mais elevada de um povo através de seu conteúdo, muitas vezes de ordem coletiva. Um tema muito apropriado à epopeia seriam os conflitos que envolvam o coletivo como um todo. A ação objetiva deve partir de um herói, de modo que dê a conhecer sua natureza, ou seja, a causa da ação de tal personagem e a consequência que tal ação exercerá no todo da obra; tudo isso sem deixar de atribuir a si mesmo a causa dos acontecimentos. O herói épico também age de acordo com forças exteriores que o circundam.

Logo, a poesia épica deve supor o acontecimento de uma ação. Entretanto, ela não necessita descrever a ação como ação e sim como acontecimento. Os heróis podem até ter desejos e lutar para satisfazê-los, mas a questão é o que vem de encontro a eles. O acontecimento seria o lado exterior e a realidade do fazer humano. Hegel nos dá o exemplo de um raio que acerta um homem como mero acaso. Já quando há uma finalidade como, por exemplo, a conquista de terras, há a constituição de uma ação. A épica não é o começo de uma civilização, de um povo, mas a tomada de consciência de um povo enquanto tal, é o momento em que os homens constroem sua identidade, desse modo a épica é configurada historicamente.

## 2- Poesia Lírica

Já a poesia lírica compõe-se pela expressão da *subjetividade* do personagem em questão. A lírica só consegue ser elaborada no mundo em que a épica já se manifestou, portanto em um mundo que já tem um sentido organizado e estruturado, possibilitando ao homem um voltar-se sobre si mesmo. Podemos dizer que a lírica se defina por sentimentos intimistas que podem tratar do amor, saudade, angústia, como no exemplo dado por Hegel do romance de cavalaria, engendrado a partir do épico, mas conservando em si a expressão do sentimento do amor. Todavia, o sentimento subjetivo deve ser exposto de forma universal, isso porque o solo do qual parte o lírico é o épico.

Já a poesia lírica nos apresenta a intuição dos sentimentos interiores.

Desta exteriorização de si mesmo pode se livrar completamente aquele elemento da subjetividade apenas pelo fato de que, por um lado, acolhe em si mesmo todo o mundo dos objetos e das relações e deixa que seja penetrado pelo interior da consciência singular, por outro lado, libera o ânimo concentrado em si mesmo, abre o ouvido e o olho, eleva o sentimento meramente turvo para intuição e representação e empresta palavras e linguagem a este interior preenchido, a fim de se expressar como interioridade (HEGEL, 2004, p. 156).

O conteúdo desse gênero deve ser o sujeito singular, bem como a singularização de uma situação, levando ao conteúdo os desdobramentos do sentimento do personagem. Essa disposição, quando em contato com a reflexão, pode se desfazer em si mesma, ao mesmo tempo em que reflete no mundo exterior sua condição, por vezes se apropria de algum objeto. Por esse motivo muitas obras épicas e dramáticas têm momentos líricos.

A lírica começa mais precisamente a partir da apreensão subjetiva da realidade exterior, o estímulo e o conteúdo devem partir do próprio sujeito, de modo que se constitua um todo fechado. A disposição do interior do sujeito, assim como as situações que resultam em aspectos universais, é o que determina e constitui não apenas o colorido do todo, mas também a abrangência dos aspectos particulares.

A épica necessita de um estado nacional ainda não desenvolvido no todo, já a lírica necessita de uma ordem já tomada em maior ou menor grau das relações de vida, para que o sujeito possa refletir sobre si mesmo. Desse modo, o mundo objetivo deve aparecer como algo sentido e intuído. Mesmo a lírica, em se tratando do estado de espírito interior, deve ser rica e o mais abrangente possível, não deve se limitar a um único assunto ou modo de expressão. Portanto, ela pertence a todos os momentos da constituição do espírito.

Os gêneros literários definem-se por uma articulação entre si, apresentam certo limite ao desenvolvimento e acréscimo de novas características à poesia; desse modo, “a estrutura triádica terá de se mover de modo especulativo, mas no interior da órbita sensível intuitiva da arte, terá de ser expressão de um momento especulativo imanente à representação sensível” (WERLE, 2006, p. 138). Para Marco Aurélio Werle, os gêneros literários são os pilares de sustentação da poesia, são seus limites universais e sensíveis. Não são apenas formais, mas por ser ligação intermediária entre a intuição e o pensamento, os gêneros se constituem como a autodeterminação do espírito na poesia, de modo que em cada um dos gêneros se expresse uma fase de consciência do homem.

### 3- Poesia Dramática

Uma vez que um dos elementos de constituição do drama é a poesia épica, o drama também deve expor os acontecimentos e eventos, mas a partir de determinada autoconsciência impulsionadora, que se afirmem por meio de características líricas. O acontecimento surge da interioridade do personagem, diferentemente do que ocorre na épica, que tem no exterior sua principal fundamentação. É exatamente pela motivação

subjetiva que o acontecimento ganha importância. Entretanto, essa mesma vontade encontra obstáculos que são colocados pelo outro.

Assim, o agir é entregue aos enredamentos e colisões que, por seu lado, contra a vontade e os propósitos dos caracteres agentes, eles mesmos novamente conduzem a um desenlace, no qual se apresentam a essência interior própria dos fins, dos caracteres e dos conflitos humanos (HEGEL, 2004, p. 202).

Por esse motivo, a representação do personagem enquanto um interior puramente lírico também não pode tomar todo o espaço no drama, mas deve indicar a situação na qual esse interior está exposto, que por sua vez irá se decidir por fins particulares e originará as colisões. É por isso que no drama é tão importante o impulso e a efetivação do interior do sujeito que se dá através da ação. A ação é vontade executada, vontade da autoconsciência sobre si mesma. À vista disso, o drama parte da ação para o sujeito causador de tal ação, o personagem alcança os efeitos de seus próprios atos.

O drama deve conter em seu cerne a união entre ambas as formas, ligando as motivações do interior de um personagem com os feitos da epopeia, mas sem deixar que fatos reais que lhe sejam exteriores se mostrem, como, por exemplo, a ascensão de um rei. Isso porque só o voltar-se para algo exterior já violaria a principal característica do drama: a de ser absoluto.

Essas características nos mostram que o drama é mais abstrato do que a epopeia, porque a concepção de mundo total da épica não é inteiramente afirmada, já que não parte da subjetividade do personagem, mas principalmente da vida concreta que lhe é exterior e que não pode controlar. Já no drama, a ação parte de uma interioridade que busca se afirmar perante os outros homens.

A finalidade no gênero dramático “se situa acima da amplitude particular do indivíduo, que apenas aparece como órgão vivo e suporte vivificador” (HEGEL, 2004, p. 204). O drama deve se concentrar mais em seus personagens do que a épica e trazer em cena um número menor de personagens, pois deve dirigir nossa atenção para a única finalidade que pretende executar.

Hegel defende que uma ação e um conteúdo só possam ser considerados dramáticos pela multiplicidade de opiniões e vontades impulsionadoras, que podem ser potências espirituais, éticas, amor pela pátria ou pela família; vontades que encontram obstáculos. Portanto, o verdadeiro conteúdo do drama deve respeitar as potências eternas, mas não de maneira calma e passiva, ele deve antes disso colocar a ação em movimento: seja de que forma se dê, o drama deve apresentar o momento de formação dos atos dos

personagens e os feitos provocados por esses atos, de modo que a ação tomada a partir disso busque soluções para toda luta e contradição que o enredo reproduz.

Nos *Cursos de Estética* Hegel afirma que o poeta deve ter pleno conhecimento dos assuntos e questões tratados, uma vez que um mesmo assunto pode ter consequências na vida de um indivíduo e outras, opostas, no plano coletivo. Esse conhecimento determinará quais são os impulsos que guiam os personagens. Os temas devem se desenvolver com extrema clareza e naturalidade diante dos personagens, por sua vez os personagens podem ter a maior clareza possível sobre os diversos assuntos, pois o poeta não pode se prender à indeterminação do ânimo do personagem.

Como já foi dito, o primeiro ponto sobre a unidade do drama é o de concentrar-se em si mesmo, diferentemente da amplitude de eventos objetivos explorada pela epopeia. Segundo Hegel, o terreno do drama é a referência individual, por isso o drama necessita de um fechamento em si mesmo, o mais firme possível. Mais precisamente, podemos dizer que o drama deve carregar em si as unidades de tempo, lugar e ação.

No que diz respeito à primeira unidade, Hegel diz que a permanência de um único local pertence às regras rígidas utilizadas pelos franceses e que foram extraídas das tragédias antigas. Entretanto, nos franceses, tais regras são ainda mais rígidas do que as encontradas anteriormente; nas *Eumênides* e no *Ajax*, de Ésquilo, por exemplo, a cena se modifica.

Na tratadística, a epopeia e a tragédia se diferenciam “na extensão, porque a tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período de sol, ou excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo” (ARISTÓTELES, 1992, p. 109). Desse modo, segundo alguns comentadores da obra de Aristóteles, a ação trágica não deve ultrapassar um dia. A utilização de um mesmo lugar na composição das cenas se torna ainda mais difícil na modernidade, com peças que pretendem apresentar uma riqueza de eventos e colisões muito maiores, precisando de mais detalhes para seus desdobramentos.

Portanto, o drama moderno conseguiu se libertar da exigência de encenação em único lugar. Porém, nas peças em que a ação ocorre de maneira mais simples, não é necessária uma mudança constante de cenário. O que é inconveniente é a variação constante no palco sem que isso seja indispensável, o drama é pensado para o intuir imediato, ao contrário da epopeia, cuja representação é interiorizada pelo leitor. Ao assistir a uma peça, nossos sentidos não devem ser sobrecarregados e as mudanças constantes atrapalham nossa compreensão. Desse modo, recursos como placas explicando o local de uma cena continuam a ser uma dispersão e a atrapalhar a compreensão; por

esse motivo, a unidade de lugar é recomendada para que não falte clareza à encenação do drama.

O mesmo ocorre com a unidade de tempo. Os saltos no tempo devem respeitar a intuição sensível do espectador, se a história contada no drama for simples, o melhor a se fazer é concentrar o tempo, mas se o enredo necessitar de uma maior complexidade temporal, ela não deve ser poupada. O que não pode acontecer é o poeta carregar o drama com inverossimilhanças.

A partir dos *Cursos de Estética*, o que mais nos parece inviolável, para a composição de qualquer obra dramática, é a ação. Graças à ação, o gênero dramático, através do teatro, consegue abarcar toda a arte. Segundo Hegel, “toda ação deve em geral já ter uma finalidade determinada que ela executa, pois mediante a ação o homem penetra ativamente na efetividade concreta, na qual também o mais universal se condensa e se limita imediatamente em aparição particular” (HEGEL, 2004, p. 208). A ação particular em direção a determinado objeto é o que provoca o movimento das intrigas, ao atingir o objeto, a ação encontra resistência por parte de outra vontade, provocando os conflitos.

Deste modo, Hegel segue o preceito aristotélico segundo o qual

o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade (e infelicidade; mas, felicidade) ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade, [...] daqui se segue que, na tragédia, não agem os personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; [...] a finalidade é de tudo o que mais importa (ARISTÓTELES, 1992, p. 111).

O alicerce da ação na poesia dramática são as colisões, a unidade de ação apenas será legítima se encontrar totalidade subjetiva e objetiva, abarcando todos os personagens. A unidade de ação, apesar de inviolável, pode ser mais rígida ou mais solta conforme a importância de cada personagem.

A comédia não necessita de uma intriga muito complexa, mesmo a tragédia romântica tem uma unidade de ação mais solta do que a da tragédia antiga, mas muito mais firme e consequente que a comédia. Um exemplo dado por Hegel é Shakespeare, que, seja em *Romeu e Julieta*, seja em *Hamlet*, coloca a ação tendo início com algo exterior, mas é o interior dos personagens que dita os passos do drama até o final, que volta à ação primeira. Isso acontece porque a colisão singular deve encontrar sua própria realização; o drama deve ser completo e se fechar em si mesmo. Outro exemplo dado por Hegel é das três tragédias tebanas de Sófocles: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Cada uma se completa por si só, mesmo tendo unidade como trilogia. Na primeira peça

descobrimos quem é Édipo e quais são seus infortúnios; na segunda, com o conteúdo já exposto, conhecemos Antígona, filha de Édipo que parece cada vez mais descontente com os rumos que sua família tomou; na última peça temos o desfecho trágico: pelo não cumprimento das ordens de seu tio, Antígona é sacrificada.

O drama deve voltar-se à execução efetiva, e não ao descrever demorado da epopeia. Execução efetiva visando expor o interior do sujeito e mostrar mais de uma situação ao mesmo tempo, isso porque ela está “a meio caminho entre a extensão da epopeia e a concentração da lírica” (HEGEL, 2004, p.210).

O modo como ocorre a história é significativo na epopeia; para o drama, esse movimento deve ser ainda mais forte e progredir até a catástrofe final, cujo movimento deve ser constante. Nesse gênero tudo se dirige ao conflito que culmina na catástrofe, justamente porque outro resultado não era possível de ser alcançado, por conta das vontades que não encontram unidade. Essa progressão não deve ser muito rápida a ponto de não mostrar as pequenas nuances, mas também, como vimos, não deve se demorar demasiado; cenas episódicas não são de interesse dramático, pois freiam tal progressão.

É necessário que o drama não se dê ao acaso com eventos dispostos arbitrariamente por um eu-épico, uma vez que a ação dramática se desenvolve espontaneamente até a catástrofe final, qualquer mudança que freie ou mude o curso dessa ação aponta a interferência do dramaturgo. Já que representa uma ação em totalidade, o drama deve ser completo, com os eventos concatenando-se desde a primeira até a última cena, devendo abarcar e constituir o todo causal, tal como Aristóteles o define:

Todo é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente de outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si (ARISTÓTELES, 1992, p. 113).

Hegel adota a visão defendida por Aristóteles, de que o drama deva ter começo, meio e fim. O início deve expor o conflito, mesmo que ele ainda não tenha se dado, no outro extremo o fim destaca a solução das intrigas. Para tanto é extremamente necessário que o drama se divida em atos. Ao autor cabe decidir a quantidade de atos, o mais comum é que sejam três, que trate do início, meio e fim, por conseguinte, há o desenrolar das intrigas e colisões, depois o conflito entre os diversos interesses e, por fim, a solução dos conflitos.



Hegel, mais uma vez, exemplifica com a trilogia de Ésquilo, como cada uma das tragédias constitui uma totalidade quase fechada. Alguns dramaturgos modernos utilizam-se de até cinco atos, em que os três intermediários têm o papel de fazer com que a trama avance, mas isso não traz problemas à peça, cabe ao dramaturgo procurar o que melhor se encaixa em sua obra.

Quanto à encenação efetiva, cabe discutir os meios exteriores da realização dramática. Quanto à dicção, deve haver equilíbrio entre o épico e o lírico. Na modernidade, o lírico sobressai, o personagem se entrega a sua própria interioridade, mas mesmo este falar de si deve permanecer dramático e não ser mera tagarelice; também podem ser utilizados elementos épicos como a descrição e a narração de uma batalha, fundamental para a constituição e progressão da ação. Mas é na união dessas duas formas de expressão que encontramos o verdadeiro elemento dramático, aquele personagem que entra em colisão com o que lhe é objetivo, partindo da própria interioridade.

Hegel também chama atenção para os aspectos cenográficos, como entrada e saída de personagens, que são anunciados de antemão. Segundo o autor, esse tipo de recurso se diferencia dos que autores como Diderot, Schiller e Goethe, em sua juventude, faziam em suas peças, recursos como o chamado de naturalidade.

Mas, segundo Hegel,

esta espécie de naturalidade, em uma profusão de traços meramente reais, pode facilmente de novo, segundo um outro lado, recair em uma segura e prosaísmo, na medida em que os caracteres não desenvolvem a substância de seu ânimo e de sua ação, e sim apenas levam ao exterior o que sustentam na vitalidade inteiramente imediata de sua interioridade (HEGEL, 2004, p. 213).

Isso ocorre porque esse tipo de personagem não consegue representar de forma substancial – de modo que vise a todo o gênero humano –, é preciso que ele seja mais do que um indivíduo com características singulares. O modo de expressão dramático deve privilegiar a realidade imediata, revelando uma realidade que escapa ao controle de cada personagem, pois é muito maior que o âmbito individual. A tragédia grega é um exemplo nesse quesito, mas Hegel nos dá o exemplo de Goethe e de fases tardias de Schiller.

Outro aspecto da exteriorização diz respeito ao canto coral, monólogos e diálogos. Na modernidade, o coro desaparece. Enquanto na tragédia antiga o coro era utilizado quase sempre para situar os personagens e mesmo o público sobre o que estava acontecendo ou o que iria acontecer, na modernidade é o próprio personagem quem realiza este trabalho. O coro também tinha como papel expressar os interesses universais,

como a voz moral, dizendo quais atitudes eram de fato legítimas. O monólogo, por seu lado, é a objetificação de uma interioridade em certos momentos. Mas a forma de expressão essencialmente dramática é o diálogo, que tem o poder de efetivar a ação.

Mesmo o diálogo pode conter traços tanto subjetivos quanto objetivos. A primeira forma diz respeito àquelas cenas comoventes em que o personagem se expressa de forma íntima, em si mesmo comprimida; a segunda se expressa tomando como base a ação.

Hegel cita Shakespeare, para exemplificar o segundo modo de ação. Esse dramaturgo, mesmo inserindo novos conteúdos a seus dramas, criou personagens com conteúdo ético e grandeza de espírito, alcançando um efeito de ordem universal. Portanto, com o conteúdo sendo ético, o efeito da ação torna-se mais contundente.

A poesia dramática, diferentemente da épica e da lírica, deve ser concebida levando em conta o pensar e as ações efetivas. Essas questões de ordem subjetiva e objetiva terão relação com o conteúdo e conseqüentemente o modo como aparece ao público. Hegel aponta que, ao contrário das outras duas formas de poesia, no drama o autor está comprometido com o público, que é heterogêneo, distinto em termos de hábitos e formação. Mas não deve ouvir unicamente a plateia, para agradar a todos, é preciso mau gosto; o público poderia escolher apenas cenas cotidianas que não têm nenhum efeito sobre o homem.

Contudo, o dramaturgo precisa satisfazer o espectador, para que ocorra a compreensão do que está sendo apresentado. A obra deve ser clara, para que o espectador se reconheça na obra de arte, uma vez que a arte não é destinada a apenas uma parcela da sociedade.

O poeta pode muito bem desprezar o público, “mas justamente no que concerne ao modo de efeito mais próprio, ele sempre erra a sua finalidade” (HEGEL, 2004, p. 217). Hegel diz que desse modo são a maior parte dos dramaturgos alemães, com peças que se afastam do gosto popular; já os dramaturgos franceses são conhecidos por conservar seu público, aproximando-se do gosto e da realidade cotidiana, tudo de acordo com a arte. Podemos conferir em *Princípios da filosofia do direito*, em que Hegel defende a prescrição da propriedade privada com base na obra de arte, que, como algo que é do povo, jamais pode perder a “alma de lembrança e homenagem que as habita; se perdem tal alma ficam sem dono” (HEGEL, 1997 b, §64). A literatura que visa apenas ao consumo também perde características que interessam a todos os homens.

O autor pode deixar de lado as regras que assegurem sucesso à peça, mas ele deve respeitar o interesse universal humano e não o de um único povo em questão. Ainda assim

é preciso que o dramaturgo de antemão tenha cuidado com o assunto tratado, o interesse nacional pode estar muito distante do interesse universal humano. O que Hegel diz é que a literatura, como a filosofia, não se mostra como atividade vinculada a algumas pessoas, mas devem falar a todos, quando se reduz essas atividades, elas empobrecem.

Hegel exemplifica, com as peças de Calderón, como um dramaturgo trabalhou fortemente com as características nacionais, jogando com uma dicção picante e racional, ora mesmo eloquente, de modo que os outros povos sentem quase repugnância em relação às questões tratadas: Em *O Príncipe Constante*, umas das peças mais conhecidas do dramaturgo, insere princípios católicos rígidos e abstratos, mas, para um povo que não professa a religião católica ou ao menos não tão rígida, tais princípios incomodariam.

Já em Shakespeare há o predomínio do universal humano, por isso suas peças alcançam sempre um público maior. Também constatamos isso nos antigos, que não perdem efetividade seja de que época se trate. Com isso vemos que interesses específicos não são bons para o drama.

Questões que abarquem o gênero humano devem ser tratadas de maneira individual em cada personagem, para que o drama se torne efetivo no que diz respeito às situações e ações.

A individualização dramática deve aqui ser ou completamente poética, viva e rica de interesses, de modo que abstraímos do que é estranho e nos sentimos atraídos, por meio dessa vitalidade, pelo interesse pela mesma, ou ela pode se querer valer apenas com forma exterior, que é superada pelo espiritual e universal que nela residem (HEGEL, 2004, p. 219).

O personagem dramático deve ser concebido de tal forma que constitua uma totalidade acabada em si mesma e que seja conseqüente em suas ações. Os personagens não devem agir para a exposição de suas interioridades, ele não se esconde na intenção, mas a própria ação deve indicar essa interioridade, o que caracteriza a atividade e a vitalidade do personagem.

Entretanto, segundo Hegel, a questão não se resolve apenas com a vitalidade, *Ifigênia* seria um bom exemplo. A personagem tem vitalidade, mas não é flexível o suficiente, mesmo havendo a expressão de seu interior por meio da ação, ainda falta algo que a impulsiona a seguir em frente, uma vez que em *Ifigênia* tudo ocorre de modo muito calmo.

Na relação do poeta dramático com o público, o poeta deve permanecer ausente da obra, ele fala apenas por meio dos personagens, diferentemente do autor lírico, que expressa sua visão de mundo, sua própria subjetividade.

O drama traz personagens que discursam e falam em seu próprio nome. Na poesia dramática, o narrador deve desaparecer, contudo Hegel faz algumas ressalvas, pois o drama não deve dar a impressão de que nasceu da voz popular, já que apenas se dá em estágio de desenvolvimento elevado do ponto de vista nacional. Devemos reconhecer que no drama há o desenvolvimento de uma autoconsciência que, por isso, mostra-se original; é por essa característica que uma obra dramática alcança individualidade.

O poeta dramático deve alcançar a substancialidade do agir humano, desse modo ele chegaria mais próximo da verdade. Do contrário, ele corre o risco de colocar em sua obra impressões que somente a ele dizem respeito ou mesmo pensamentos que expressam sua época. Isso também pode afastá-lo do público.

Alguns poetas utilizaram a poesia dramática para experimentar novas maneiras de representação que visasse à política, religião, entre outros assuntos pertinentes à época. Um exemplo dado por Hegel é Aristófanes, que em suas comédias polemizava sobre assuntos de cunho social, como a guerra do Peloponeso. Outro exemplo é Voltaire, que procurava divulgar princípios iluministas. Tal empreendimento é permitido se o assunto em questão não for rebaixado, se ele acontece quase autonomamente, mas, se a liberdade da obra for violada com a introdução de algum assunto, o caráter artístico e, portanto, formal, ficará em segundo plano.

Hegel salienta que a tragédia é a forma dramática que menos permite a expressão subjetiva do poeta, já na comédia, em que a contingência e arbitrariedade é aceita, o poeta pode mais facilmente acrescentar temas que tenham a ver com a subjetividade do personagem, geralmente concentrando-se em conteúdos falsos, como a avareza. Na avareza, o personagem apegase desmedidamente ao dinheiro, privando-se de alcançar qualquer outra satisfação concreta, é uma abstração morta.

A poesia é a arte que mais se afasta da exterioridade, mas a poesia dramática é a arte que mais precisará da ajuda de todas as outras artes, na medida em que o personagem age efetivamente. O material da poesia é o homem como um todo, não só por meio da expressão ou da declamação. Tanto a arquitetura (cenários), como nas figuras escultóricas (expressão corporal do ator), o drama se desenvolve artisticamente e ganha a expressão do ator. Deste modo, o drama se serve dessas artes por seu viés sensível.

Quanto a isso, Hegel diz que os alemães de sua época pensavam o drama para a encenação. Em maior ou menor medida todos os dramaturgos escrevem dramas pensando em sua execução, mesmo entre aqueles que nunca conseguiram subir ao palco. A razão disso é que a maior parte desses dramas não são dramáticos. O drama deve ser pensado por meio de seu aspecto interno, por seu conteúdo, mas sem esquecer da ação, que é essencial a essa forma de composição poética. O melhor exemplo é a tragédia grega, elaborada quase que unicamente para o palco.

Toda peça teatral pressupõe conhecimentos que se referem ao exterior singular, isto é, ao homem, já que, ao falar sobre o gênero universal humano, o dramaturgo também coloca em questão as potências humanas, contidos naqueles conhecimentos de palco. Mesmo nas peças que lemos sozinhos em silêncio e, que por isso pensamos que não tenham sido minimamente pensadas para serem encenadas, o dramaturgo deve conceber cenas que se sigam uma após outra no mesmo cenário, ou dar tempo ao ator para realizar coisas como, por exemplo, a troca de roupa. Esses aspectos da exteriorização dramática são imprescindíveis, mas na base de qualquer peça está o personagem pensado para a ação atual, isso seria o que Hegel diz ser a verdade dramática, em que uma bela elocução não dispensa o agir efetivo do personagem.

Se o poeta pensa em escrever para leitores solitários, seus personagens podem facilmente se tornar inexpressivos. Seria como escrever uma carta a alguém, deixando o personagem expressar-se somente em monólogos, sem a intenção de manter uma relação com o espectador. A representação cênica acaba abarcando um campo maior de possibilidades: “nenhuma peça dramática deveria ser imprimida, e sim, mais ou menos nos antigos, ser confiada como manuscrito ao repertório do palco e apenas conquistar uma circulação sumamente insignificante” (HEGEL, 2004, p. 226).

Mesmo a recitação de obras dramáticas em grupo acaba perdendo aquilo para o qual foi escrita e personagens substanciais tornam-se mais fáceis de expressão, conseqüentemente de interpretação, mas muitos dos outros aspectos do drama acabam por se perder, como o movimento constante da ação ou a tensão provocada pelas mais diversas situações. Além disso, para Hegel a recitação será insatisfatória, porque em geral os personagens têm sempre o mesmo tom de voz. Ainda que a recitação seja viva e alcance certa graça ao ser ouvida, nosso olhar irá buscar o agir e refletir daquela voz, mas na exterioridade não encontrará nada além de pessoas lendo.

Após pensar a encenação, podemos agora analisar a arte do ator, cujo principal meio de expressão é o discurso, enquanto outros aspectos como o gesto, a dança e a

canção têm relação com outras artes, mas é o discurso que está intrinsecamente relacionado à poesia e aos outros atributos que a acompanham.

Em um primeiro momento, na arte do ator grego, o discurso está próximo à escultura, mas na medida em que o ator age ele se desvencilha de sua passividade. Segundo Hegel, a encenação como a conhecemos hoje não existia na antiguidade, a declamação era menos desenvolvida e havia músicas como acompanhamento das falas. Principalmente os coros tinham falas cantadas, quase de modo musical, lírico, até mesmo para que o público compreendesse melhor as intrigas que desenvolviam no decorrer da peça.

A mímica era do que mais carecia o ator grego, por conta do uso de máscaras, expressava um *pathos* universal do personagem durante toda a peça. Do ponto de vista da exterioridade, os antigos alcançaram pleno desenvolvimento, sobretudo por utilizar música e dança em suas encenações. Na modernidade, o ator se desvencilhou desses elementos, principalmente por compreender o papel da declamação e da mímica, em que a expressão corporal, junto com sua voz ajudavam na constituição do personagem.

O autor tem uma relação com sua obra muito diferente dos outros artistas, pelo ponto de vista da exteriorização. O pintor, por exemplo, fará ele mesmo o conjunto de sua obra, seu êxito dependerá unicamente dele e não de um terceiro que a finalize, diferentemente do dramaturgo, que dá início à poesia, mas apenas o ator poderá finalizá-la por completo enquanto arte. Nesse sentido, o dramaturgo pode exigir que o ator conceba o personagem inteiramente do modo como ele pensou e não acrescente traços que são apenas seus.

Segundo Hegel, o ator é o instrumento que o poeta utiliza para tocar diretamente o público. Na antiguidade, essa tarefa era mais fácil, com o uso das máscaras eram poucos os traços que o ator poderia adicionar ao personagem. Podemos facilmente visualizar um problema que a modernidade trouxe ao drama, a multiplicidade de recursos alcançados para a encenação pode dificultar ainda mais que a obra como um todo seja precisamente o que o poeta imaginou.

A tarefa do ator pode ser difícil conforme o grau de efetividade que o dramaturgo espera de sua obra, ou seja, o ator pode estar sob maior exigência conforme a complexidade dos personagens. Shakespeare também é referência nesse assunto, ao conceber personagens substancialmente completos, o dramaturgo requer que o ator se adapte precisamente a seu papel, tanto pelo lado do discurso e dicção, como pela mímica e expressão corporal. Por essa característica podemos mesmo dizer que o dramaturgo

deixa para a expressão mímica, que é muito mais rica, muito do que os antigos expressavam por palavras.

Na modernidade o ator irá fornecer ao público as nuances que o poeta imaginou para seu personagem. A arte do ator é um desses aspectos que contribuem para a emancipação do drama em relação aos outros gêneros: épico e lírico.

Nesse momento, também nos cabe analisar os desdobramentos do drama e sua diferenciação dos outros gêneros poéticos. A épica pode ser diferenciada sob dois pontos, um que conte a história de um ponto de vista universal, que tente abarcar a totalidade ou a partir de um relato ou acontecimentos objetivos, mas estes rompem com a totalidade por remeter a algo exterior à obra. Já a lírica encadeia-se em uma gradação de diferentes modos de expressão por meio da subjetividade que pode ser mais ou menos explorada. O drama, por sua vez, trata das colisões, bem como dos fins alcançados pelos personagens e do conteúdo que determina essas relações. Esse conteúdo pode ser tratado sob dois pontos de vista: um, a tragédia, visa ao que é grandioso, eterno, no caráter substancial humano; outro, a comédia, ocupa-se da subjetividade, da arbitrariedade que guia a tolice, fruto de uma liberdade sem vínculo com o que lhe seja exterior.

- tragédia

A tragédia apresenta diferentes estágios históricos de desenvolvimento; segundo Hegel, “o conteúdo verídico do agir trágico é fornecido aos fins, assumidos” (HEGEL, 2004, p. 235). O personagem trágico não é uma totalidade múltipla de sentimentos morais que se dispersam, mas tem uma única potência de caráter já determinado, segue inteiramente a força (*pathos*) que o impulsiona a ser aquilo que pode e que deve ser; do ponto de vista de seu caráter ele se reconhece de algum lado das intrigas que acontecem e busca respondê-lo. Por esse motivo, Hegel diz que o motor da tragédia grega é o divino, não por seu lado religioso “e sim tal como penetra no mundo, no agir individual, mas esta efetividade não perde nem seu caráter substancial nem se vê dirigido ao que é oposto de si mesmo” (HEGEL, 2004, p. 236); na existência mundana o ético é o divino.

Cada personagem é movido por forças particulares, que o isolam em sua determinidade, o que por sua vez estimula o *pathos* contrário, provocando o conflito. No trágico originário os dois lados serão legítimos. A solução trágica percorre todo o caminho desde a finalidade até a colisão. A substância ética repousa sobre todos os indivíduos, mas em cada personagem há uma propensão, que faz com que ele se manifeste de maneira diferente em cada figura dramática. Embora o conteúdo possa ser válido em ambos os lados e personagens, estes apenas podem agir tragicamente se houver o embate

de uns com os outros. Mas o substancial não está na luta e sim na reconciliação, gerando concordância entre ambas as partes. Aqui, a particularidade unilateral é suprimida.

Aristóteles coloca que o feito da tragédia deva ser o de causar e purificar os sentimentos de temor e compaixão, provocando a catarse por meio desses sentimentos. Mas cada indivíduo tem sua subjetividade e um mesmo agir pode provocar reações opostas no público. Hegel critica Aristóteles nesse ponto, pois é pelo uso da razão que a obra de arte chega à verdade do espírito, “a fim de investigar o princípio disso é preciso direcionar sua atenção para pontos de vista inteiramente diferentes” (HEGEL, 2004, p. 238). O drama deve antes se ater ao conteúdo, ao tema que pretende explicar, é o conteúdo que de maneira artística poderá purificar os sentimentos de temor e compaixão, uma vez que não é o exterior que o homem deve temer, mas sim as potências éticas, é o conteúdo que toca o homem.

A reconciliação é a justiça, “que em seu imperar absoluto perpassa a legitimidade relativa dos fins e das paixões unilaterais” (HEGEL, 2004, p. 239). Esse processo ocorre para que as contradições, que são cada qual unas – de outro modo, não haveria o embate individual dos personagens –, alcancem legitimação. Deve haver uma solução para o que é eternamente substancial, conciliando e eliminando a unilateralidade falsa de forma positiva. Os indivíduos se destroem por conta da unilateralidade.

- comédia

Na comédia ocorre o contrário, é a subjetividade em toda a sua segurança finita que domina todo o drama e, por meio do riso, o personagem resolve tudo através de si e por si mesmo. A subjetividade firma-se como vitoriosa.

O sujeito da comédia faz-se mestre completo, por isso mesmo destrói seu próprio mundo, desintegrando-se em sua própria tolice e não essencialidade; um exemplo dado por Hegel é o de um povo democrático, mas egoísta e presunçoso, que se dissolveria em sua própria insensatez. Um dos maiores poetas desse gênero é Aristófanes; na peça *As nuvens*, por exemplo, podemos perceber a presença de personagens com contrastes que são em si contraditórios, um deles, Sócrates, retratado de maneira cômica, como o sábio que aconselha mal e coloca seus discípulos em riscos financeiros e de morte.

Mas nem todo povo tem características cômicas, também nem todo o agir se dá de maneira cômica, por isso Hegel faz uma distinção entre o cômico e o risível.

Risível é “todo contraste entre o essencial e sua aparição” (HEGEL, 2004, p. 240). A finalidade que o personagem busca alcançar se perde no meio do caminho, assim o risível tem a ver com certa ironia; na avareza, por exemplo, é comum atribuir importância



a coisas mesquinhas e quase sempre há a humilhação. O cômico é mais exigente, os vícios não são permitidos, o riso é do sujeito que pensa estar acima de sua própria condição. Os personagens não têm substância e são contraditórios, por isso eles não se impõem. Esse gênero também não se detém no sentimento negativo, aqui o indivíduo não se abate, antes os personagens riem de si mesmos, com tranquilidade. Por meio da coragem do personagem e de sua confiança infinita, chega-se à dissolução de seus próprios fins, ou seja, quando o substancial desaparece o personagem é cômico, mas é risível quando o personagem apresenta falhas de caráter.

A comédia necessita de uma solução, muito mais do que a tragédia. Os personagens cômicos são contraditórios tanto em relação aos fins, quanto em relação ao conteúdo, é essa contingência que exige a solução da contradição entre o que é verdadeiramente real em seu lado exterior e a realidade interior. A solução não pode destruir nem o substancial, já que o personagem cômico não carrega em si essa característica, nem o subjetivo. Aqui Hegel cita Aristófanes como um bom exemplo, visto que o comediógrafo não se utilizava da crença nos deuses, da ética ou mesmo da cultura do povo ateniense para fazer deboche, mas da degeneração da democracia, de certos aspectos da tragédia e da sofística. Deste modo, o dramaturgo não torna o substancial risível, ele apenas faz comédia daquilo que é contingente.

#### 4- Drama Moderno

Segundo Hegel, existe uma distinção entre a noção de drama que tratamos até aqui e o drama moderno, que encontra no lírico seu maior elemento. Isso porque no drama moderno a subjetividade entrega-se a si mesma, entretanto ainda deve buscar conservar seus elementos dramáticos, não sendo apenas recordação e pensamento. Hegel defende a expressão individual no drama moderno, salientando que o dramático é expressão do indivíduo na luta por seus interesses. Desse modo o problema acarretado pela tendência à auto-reflexão que caracteriza a modernidade foi o de ter levado a individualidade até as últimas consequências, impedindo que os personagens mantenham a inter-relação, já que estão isolados em si mesmos.

Segundo Hegel, os dramas modernos têm em sua base um tipo de concepção dramática em que “a profundidade de tal princípio é a intuição de que, apesar das diferenças dos interesses, das paixões e dos caracteres, se realiza, todavia, por meio do agir humano, uma efetividade em si mesma plena de sintonia” (HEGEL, 2004, p. 243). No drama moderno não há o agir dos deuses sobre os humanos, as ações ocorrem unicamente através de cada indivíduo. Mas esse gênero é mais oscilante do que a tragédia

e a comédia, por esse motivo pode facilmente perder seu caráter dramático ou recair no prosaico. Isso ocorre porque não há uma incitação ao trágico e por isso não há conflitos que se apaziguem por meio da cisão. Portanto, o poeta pode facilmente dirigir a trama a partir da subjetividade dos personagens, em que o desenrolar da ação só funcione como exposição de tal subjetividade.

O drama desenvolve-se historicamente, razão pela qual a ação dramática sofre mudanças na modernidade. Ao estabelecer uma diferenciação entre o drama antigo e o moderno, Hegel exclui os dramas iniciais como os do Oriente. Embora o oriente tenha alcançado a epopeia e mesmo o lírico, ao menos em certos aspectos, o drama oriental não alcançou desenvolvimento suficiente nesse gênero, uma vez que os princípios de liberdade e autonomia não haviam sido verdadeiramente alcançados. Tais princípios são básicos na tragédia, e, ainda mais na comédia, que necessita da subjetividade.

A submissão à vontade de Deus não deixa surgir qualquer particularidade. Por esse motivo Hegel inicia sua análise com o drama grego, que, com o princípio do agir livre, torna possível a ação dramática, podemos dizer que é nos gregos que o drama aparece em sua essência. Claro que o drama apenas ganha êxito se houver “a livre Vitalidade do conteúdo substancial dos fins humanos” (HEGEL, 2004, p. 246). Assim os dramas antigos expõem o que é fundamental para a constituição da finalidade de toda a trama.

Já no drama moderno a finalidade é guiada pela subjetividade, não mais pelo caráter substancial. Aqui o caráter deverá ser grandioso, por meio das fantasias e pensamentos do personagem e, conseqüentemente, em suas ações, que apenas enfraquecem por conta das situações. O interesse do público passa a ser pelos indivíduos e pela situação à qual foram expostos, o que também é superado devido à grandiosidade do assunto e dos caracteres.

As potências éticas deixam de ser tão importantes – e, apesar de perder seu lugar, o interesse substancial que vimos na tragédia não é de todo excluído, porque ainda há um conteúdo que guia as ações –, mas no todo fornecem a determinação do personagem que é impelido por certa superação por seu querer e agir.

O agir ético se dá de duas formas distintas: a primeira é marcada por uma consciência simples, também é universal, não sofre particularização porque é neutra e por isso não tem ação determinada. Esse estado de consciência acarreta a repulsa pela cisão das vontades entre os personagens, que são provocadas pela ação, portanto o personagem permanece quase como espectador. O segundo modo é marcado pela vontade, pelo *pathos*

singular, característica que leva os personagens a agir com legitimidade ética e os leva a conflitos com outros personagens. Esse agir não provoca tais conflitos, não havendo oscilação no agir do personagem.

No drama moderno, os dramaturgos sentem falta do apoio substancial que o coro exercia na antiguidade. Ainda assim Hegel faz uma crítica ao resgate do coro, cujo principal defensor foi Schiller,

compete a reflexão calma sobre o todo, ao passo que as personagens agentes permanecem presas a seus fins e situações particulares e que alcançariam no coro e em suas considerações igualmente a medida do valor de seus caracteres e ações, ao passo que o público encontraria no coro, presente na obra de arte, um representante objetivo de seu próprio juízo sobre o que se passa (HEGEL, 2004, p.250).

No entanto, Hegel considera que na antiguidade o coro não é um personagem distante como o público, mas é uma parte efetiva na vida e realidade do herói, atuando desse modo como consciência substancial. O coro é o lírico no sentido em que emite seu juízo, demonstrando compaixão, e apela ao direito divino, porque não age. Com isso vemos o quanto ele era proveitoso e o quanto ele pertence à ação do drama antigo. Com o declínio da tragédia, o coro deixa de ser uma parte substancial do drama para se tornar mero adorno. No drama moderno o coro fracassa, a moralidade e mesmo os mistérios divinos não mais aparecem, perdendo sua essencialidade.

Um segundo ponto levantado por Hegel em relação ao coro diz respeito ao caráter das ações do personagem herói. Na tragédia antiga não há a vontade má, crimes ou mesquinhez, alguns dos motivos das colisões do drama moderno. Esse mal abstrato não tem interesse, portanto hoje o coro aparece apenas para dar legitimidade ética ao personagem e não de maneira substancial como outrora, quando o drama era estruturado a partir de suas potências fundamentais:

O círculo deste conteúdo, embora ele possa ser variadamente particularizado, não é, todavia, segundo a sua natureza, de grande riqueza. A principal oposição, que particularmente Sófocles tratou da maneira mais bela, a exemplo de Ésquilo, é a que se dá entre o Estado, a vida ética em sua universalidade espiritual, e a família como eticidade natural (HEGEL, 2004, p. 253).

Segundo Hegel, essas são as puras potências da representação, tema evocado por Ésquilo em *Sete contra Tebas* e por Sófocles na tragédia de *Antígona*.

Um outro tipo de colisão mais formal foi exposta por Sófocles em seu *Édipo Rei* e em *Édipo em Colono*. Esse conteúdo mostra o direito e a legitimidade daquilo que Édipo realiza por meio do querer autoconsciente, frente ao que ele realizou a partir da vontade

dos deuses, mesmo que para isso ele tenha sido inconsciente e destituído de vontade. O grego não separa aquilo que realizou enquanto indivíduo, não separa o que é subjetivo do que é propriamente objetivo.

Os heróis trágicos são culpados e inocentes, então o dramaturgo não deveria retratá-los com tais sentimentos. Os grandes heróis são aquilo que querem e realizam, desse modo o que move o personagem é o seu caráter firme, eticamente legitimado, inspirando admiração e não comoção. Segundo Hegel, as obras de Sófocles contêm personagens desse tipo e as de Eurípedes como tendo personagens de outra espécie.

No drama antigo, ambos os lados combatem-se mutuamente, mas a inclinação por um único lado é afastada e retorna a harmonia. O que está em questão quanto ao fim não é de modo algum se o bem prevaleceu, mas se a colisão se deu de forma completa, se houve validade igual de ambas as potências que se aniquilam. Entretanto, não é por esse motivo que o desenlace trágico irá acontecer de maneira cega e irracional, mas é marcado pela racionalidade do destino. Os fatos e ações conduzem a individualidade ao limite para então a destruir.

Hegel chama a atenção para os principais momentos do desenlace. Em primeiro lugar há a reconciliação objetiva, em que o dramaturgo deve avultar a unilateralidade do *pathos*, mas se tal unilateralidade deve ser suprimida, então será esse indivíduo que será sacrificado, sem a unilateralidade o personagem está arruinado. Hegel cita como exemplo perfeito dessa disposição a tragédia *Antígona*, em que os personagens em conflito aparecem em sua totalidade, de tal maneira que os próprios personagens carregam neles mesmos a violência daquilo que buscam combater.

Em segundo lugar, há a reconciliação subjetiva, quando o personagem renuncia à unilateralidade, mas de modo que seu *pathos* não seja menosprezado, porém sua vontade exposta de maneira rígida e esfacelada diante de uma potência mais elevada, ou seja, pela intervenção de um Deus. Muitas vezes o dramaturgo utilizava um *Deus ex machina* para resolver casos complicados de ser levados em cena.

Entretanto, segundo Hegel, o desenlace trágico não necessita sempre carregar o perdão apenas de um único lado, pode haver em ambos os personagens em colisão a unilateralidade e os sentimentos opostos; isso acontece nas *Eumênides* de Ésquilo.

Nesse estágio em que há a satisfação da subjetividade, é possível fazer a transição para a comédia, momento em que a subjetividade encontra seu próprio agir.

Como já foi dito, do ponto de vista da comédia antiga, principalmente de Aristófanes, um personagem é considerado risível quando não tiver importância na

sociedade em que se encontra. A procura ou crença na própria importância ou seriedade provoca a destruição do personagem, uma vez que ele não pode se entregar a princípios elevados. O cômico está mais presente nas camadas inferiores, não havendo um *pathos* autêntico, ou mesmo mudança em seu caráter. Na verdadeira comédia há a destruição dos fins do indivíduo que ainda ri de si mesmo; podemos dizer que tais personagens se configuram como natureza elevada, porque não estão seriamente atados à finitude. O personagem permanece firme em suas escolhas, mesmo quando não há sucesso em seu empreendimento.

A comédia grega permanece inserida no círculo da arte, da religião e eticidade, mas no âmbito subjetivo, quando, por exemplo, o personagem favorece a ação pensando ser mais do que realmente é.

A tragédia moderna tem em seu cerne princípios subjetivos, de modo totalmente diferente da tragédia antiga, mas as ações permanecem da mesma espécie, principalmente do ponto de vista das colisões, que são regidas por acontecimentos e situações exteriores.

Se o agir sempre deverá partir da própria subjetividade, instâncias exteriores como a família, Estado ou mesmo igreja não podem faltar porque, agindo, o personagem entra em relação com essas instituições. Mas agora não é mais o substancial que encarna no indivíduo, por isso os fins são tomados individualmente.

Na modernidade, com a subjetividade afirmando-se como único conteúdo, o personagem agarra-se ao amor, à honra pessoal, de modo que a exterioridade apenas pode surgir diante desses interesses. Outro caráter que o drama moderno aprofunda é a ausência de medo em relação aos crimes e injustiças. Para conseguir alcançar os fins, o personagem a tudo se entrega e contra tudo luta.

Em terceiro lugar, quanto ao desenlace, os fins ora podem se estender até a universalidade, ora são em si mesmos apreendidos e executados substancialmente. Como exemplo do primeiro ponto, que trata dos múltiplos fins que podem chegar à execução, principalmente através do conteúdo dos caracteres, Hegel cita *Fausto* de Goethe e Karl Moor, protagonista de *Os bandoleiros* de Schiller. Mas em geral o que acontece vai de encontro a essa forma, o que frequentemente o personagem busca é a satisfação do ânimo e a realização de suas paixões. Nas obras de juventude, Schiller a busca retratar temas como a natureza e direitos humanos, mas em uma fase mais madura, o dramaturgo procurou outro conteúdo para seus dramas, no anseio pela reconstituição da tragédia antiga.

Hegel ressalta a diferença entre a tragédia antiga e moderna através de *Hamlet* de Shakespeare. Hamlet, como Orestes, também é um vingador, mas em seu caso a mãe é inocente, por isso volta-se apenas contra o rei, numa releitura de *Electra* de Sófocles. A história gira em torno do caráter subjetivo de Hamlet e não de uma eticidade, porque é dirigida apenas por seus motivos particulares. Ele acaba sucumbindo, pois, sua alma não tem energia suficiente.

O herói antigo entra em colisão com potências éticas igualmente opostas, impulsionado pelo próprio *pathos*. Já os heróis modernos estão desde sempre presos à contingência, tanto de relações como de condições. O motivo do agir vai residir em seu caráter. Hegel parece afirmar a ideia moderna de que onde existe um Estado, os heróis individuais não são mais necessários, já que há algo maior que assegura as vontades e direitos de cada homem.

A individualidade antiga era em si mesma um *pathos* ético, que se expressava igualmente e que era necessária para a reconciliação, já na modernidade a individualidade é gerada pela contingência, não há mais as potências éticas que regulam os conflitos; a eticidade e a finalidade do caráter também podem concordar, mas não fornecem uma base essencial, não há mais o *pathos*, a força ética que regula o homem, há apenas certo caráter que se diferencia em cada personagem.

Segundo Werle, ainda que o herói trágico tenha um caráter, é o *pathos* que predomina; “o *pathos* se distingue do caráter por ser uma força ética atuando no ser humano desde uma instância objetiva, ao passo que o caráter é uma qualidade subjetiva (WERLE, 2013, p. 122). Isto posto, o drama moderno caracteriza-se por ser um drama de caráter.

No drama moderno, os personagens não são caracterizados em sua unilateralidade. Hegel faz uma distinção entre os personagens das tragédias italianas e francesas, que, através da imitação da tragédia antiga, fornecem meios de personificação do amor, da honra, da tirania, demonstrando paixões determinadas, que se valem sobretudo da retórica. Segundo Hegel, os personagens das tragédias espanholas também aproximam-se dessa caracterização, mas as paixões são mais abstratas e subjetivas.

Já os ingleses são mestres da exposição do caráter humano, entre eles Shakespeare é o mais elogiado nos *Cursos de Estética*; segundo Hegel, as abstrações de seus personagens não ocorrem de forma que apenas a individualidade seja colocada em cena. Em Goethe faltou a violência das paixões, mesmo procurando certa fidelidade à natureza.

Já em Schiller houve o excesso de violência em fins que ainda não estavam inteiramente definidos.

Outra diferença entre os modernos e os antigos está na oscilação e na desavença interior. Na modernidade há muito mais fraqueza e indecisão por parte dos indivíduos agentes, marcados por uma dupla paixão. O mesmo ocorre quando aparecem dois deveres opostos e o personagem se vê forçado a escolher um dos lados. Segundo Hegel,

os fins unilaterais de paixões e caracteres não devem, na verdade, levar a uma realização inatacável e também na efetividade comum não lhes é poupada, por meio da violência reagente das relações e de indivíduos que se opõem, a experiência de sua finitude e insustentabilidade (HEGEL, 2004, p. 267).

Este recurso não deve ser utilizado de maneira arbitrária. Com tal subjetividade o indivíduo não conseguirá decidir-se a agir. Esses personagens são sustentados por certa necessidade formal, que o leva a inter-relação contra sua vontade e não eticamente, como na antiguidade, em que deixam-se atrair por circunstâncias exteriores. Quanto ao desenlace da tragédia antiga, ele é sustentado pela eterna justiça. Na tragédia moderna, o modo como a justiça se apresenta será mais abstrata na particularidade dos fins e mais aprofundada na injustiça e nos crimes, caso os personagens sintam-se forçados a realizar sua vontade, como, por exemplo, *Macbeth* e *Ricardo III*.

Esse tipo de desenlace faz com que o personagem desmorone frente a outras vontades. O desenlace trágico é a soma de acontecimentos infelizes e contingências exteriores, que, se concebido de outro modo, terminaria de modo feliz. Nos dramas modernos é a individualidade do personagem que será responsável por seu destino. Aqui a contingência exterior concorda com o caráter do personagem. Nesse sentido, podemos dizer que o dramaturgo tem poder para colocar em cena um final feliz ou configurá-lo como quiser.

Para Hegel, o drama não necessita ter um final trágico, “pois a tragicidade dos conflitos e a solução devem, em geral, apenas ser tornadas válidas onde é necessária, a fim de dar razão a uma intuição mais elevada” (HEGEL, 2004, p. 271). O infortúnio pelo infortúnio, a dor e o sofrimento por eles mesmos não se legitimam por si.

Nos dramas modernos, especialmente os alemães, Hegel aponta um maior interesse na moral subjetiva do que no ético e nos costumes. Os vícios saem derrotados ao final da peça, em que o que é moral abrandava tudo. Ainda assim, Hegel critica esse modelo, pois o agir ético é muito mais amplo do que a moral subjetiva. O que é objetivo

não alcança mais sustentação alguma, desse modo esse drama não reproduz a natureza e grandeza do espírito.

Vemos que a dramática se constitui como um gênero superior, tanto em relação à épica como em relação à lírica, já que, com personagens dispostos em determinada circunstância, os acontecimentos são encadeados, o que implica a ausência do narrador. Para tanto, como vimos, o dramaturgo deve conceber esse processo da forma mais exata possível, para que a obra constitua um todo fechado em si mesmo.

O discurso deve aparecer como sujeito e objeto da consciência de si e realizar-se de forma dialética. Na poesia lírica o discurso se dá através de seu aspecto subjetivo, e na poesia épica, através do aspecto objetivo. Contudo, ambos apresentam certa unilateralidade, constituindo-se como verdade parcial que necessita ser completada porque não contempla o processo dialético de autoconsciência do espírito. Por isso a poesia dramática é o mais supremo estágio da poesia e mesmo da arte em geral, representando a subjetividade e a objetividade, ela possibilita expor a totalidade do espírito.

Hegel busca uma alternativa para a filosofia da arte concebida até então, diferentemente das preceptivas baseadas na poética antiga, em que as formas constituíam um todo fechado e imutável. Mesmo na modernidade, regras rígidas tinham espaço entre os dramaturgos, mesmo autores de teoria estética buscavam não interferir nessas concepções já consolidadas. Como vimos, Schiller ainda seguia a poética aristotélica, tentando adequar o coro novamente às formas dramáticas.

A poética hegeliana distingue-se das poéticas tradicionais, mas não chega a romper com essa mesma tradição.

Podemos dizer que Hegel rompe com uma estética normativa ao adotar uma posição de cunho especulativo. Ele assume e considera bons alguns aspectos da poesia de seu tempo, ao mesmo tempo em que abandona e critica outros aspectos. Desse modo, a estrutura triádica levantada por Hegel não é uma reedição de poéticas já consagradas, embora ele não abandone de todo as teorias tradicionais. Aristóteles defende que os personagens trágicos realizem grandes feitos, gerando comoção no público, enquanto Hegel defende que o personagem deva carregar em seus atos a consequência de sua individualidade, mostrando-se autônomo, de forma que suas ações reflitam a sua liberdade.

Segundo Werle,



o interesse específico da conceituação hegeliana dos gêneros diante da tradição, porém, reside muito mais no modo como é acolhida essa teoria tradicional. Pois, embora situada nesse veio, a posição de Hegel está marcada por um fenômeno que, por um lado, justamente tentou romper (ou rompeu?) com a tradição dos gêneros como reguladores da tradição poética e artística e, por outro lado, ao mesmo tempo consagrou o modelo triádico (WERLE, 2006, p. 130).

Um exemplo é a atenção dada a Shakespeare, ou mesmo ao lirismo, que não encontra espaço nas poéticas tradicionais como a de Aristóteles, ampliando as possibilidades de representação de cada gênero, ampliação marcada pela reflexão sobre a forma e seu desenvolvimento.

Em *Marxismo e Forma*, Fredric Jameson, ao comentar o sistema estético de Hegel, afirma que o autor reconcilia o interior e o exterior, o existencial e o histórico, transcendendo a posição estática e estéril que o formalismo sem ressalvas poderia provocar. Segundo Jameson, “cada obra é o resultado final de uma espécie de lógica interna ou do desenvolvimento de seu próprio conteúdo, ela produz suas próprias categorias e dita os termos específicos de sua própria interpretação” (JAMESON, 1985, p. 255).

Hegel não deixou de utilizar a teoria tradicional dos gêneros literários, mas acrescentou o ponto de vista histórico, porque, como vimos, os gêneros literários não são estanques, mas estão sujeitos ao tempo em que se desenvolvem e a que pertencem. Essa compreensão dos gêneros é marcada pela especulação diante dos gêneros, afastando-se de modelos normativos. Hegel aceita o sistema tradicional dos gêneros, tomando como ponto de partida a literatura de sua própria época, situando-a em uma perspectiva histórica.

A especificidade do drama moderno se dá na maneira como busca constituir-se em um mundo em que o desenvolvimento espiritual não é o mesmo de onde o gênero nasceu, e em tentar manter-se fiel à forma dramática. Nesse sentido, extrapolamos o que aqui denominamos como teoria dos gêneros, a questão é se seria e como seria possível ao drama moderno alcançar um caminho próprio e atingir as determinações que a forma a dramática impõe.

### 3. TRÊS PEÇAS POLÍTICAS DE SARTRE

#### 2.1. *Mortos sem sepultura* (1946)

A coletânea de entrevistas *Um teatro de situações*, organizada por Michel Contat e Michel Ribalka, traz alguns artigos e falas de Sartre sobre o teatro; nessa obra, o dramaturgo afirma que *Mortos sem sepultura* não é uma peça sobre a Resistência. Nas palavras de Sartre:

O que me interessa são as situações-limite e as reações daqueles que aí são colocados. Eu pensei por um momento em situar minha peça durante a guerra da Espanha. Ela também podia se passar bem na China. Meus personagens se colocam a questão que atormentou tanto os homens de nossa geração no mundo inteiro: 'Como eu me sairia diante da tortura?' Questão que seus pais não tiveram que se colocar (SARTRE, 2005 c, p. 285).

A peça trata de um grupo de patriotas que resolveram lutar por seu país, mas que, quando a missão fracassa, ficam sob o poder dos colaboracionistas franceses. Sendo a tortura a situação-limite escolhida por Sartre nessa obra, é ela que influencia as decisões do grupo; nessa perspectiva, presenciamos uma relação triangular, na qual cada uma das pontas leva a outra à ação: tortura, torturador e torturado. Apenas um dos personagens, Jean, vivencia uma situação diferente da dos colegas, ele não tem atrás de si o fantasma da dor e humilhação, não chega a sofrer a mesma violência física experimentada por seus camaradas.

Com dois cenários que se intercalam e que são compostos de maneira simples, a tensão se intensifica. O primeiro ato apresenta ao espectador um sótão com vários objetos diferentes, de carrinho de bebê a um manequim de costura. O sótão é iluminado por uma trapeira em meio a uma grande confusão de objetos; aqui os sentidos do espectador não repousam, devido à bagunça do sótão ou o rosto dos personagens, que não encontram tranquilidade.

Logo no início, conhecemos Canoris, Sorbier, François, Lucie e Henri, que dorme. Estão todos algemados, mas isso não os impede de se movimentar. François pede que façam barulho, isso aparentaria aos milicianos que eles não sentem medo, mas a verdade é que estão todos tensos. Sorbier estava irritado, lembrava os gritos de uma garota que fazia parte do grupo de pessoas que foram assassinadas quando eles foram pegos. O personagem se culpa ao dizer que aquelas pessoas morreram por causa deles.

Eles todos faziam parte de uma missão que pretendia tomar uma aldeia, cumpriram ordens, mas a missão falhou. François é o mais novo e demonstra menos culpa, é o personagem que mais se sente nervoso com a situação, diz que está agitado porque não quer ficar a sós com seus pensamentos.

Estão todos muito nervosos. A conversa ajuda a acalmar os ânimos. Em uma dessas conversas, Lucie deixa escapar que se sente melhor quando pensa em Jean, um dos militantes do grupo que está a salvo e a caminho de Grenoble. Lucie conta o que Jean irá fazer. A perspectiva da continuação do trabalho por meio de Jean é algo que anima a todos.

Descobrimos que Canoris é grego. Ele conta como foi a primeira vez que o pegaram e que a espera o ajudou a não confessar nada. Diz a Sorbier que não devem ter medo e pergunta como será se “usarem aparelhos”; a ideia da tortura parece a ele tão grave, que mesmo mencionar o assunto se torna difícil, por isso, o eufemismo “usarem aparelhos”, é uma forma mais leve de se referir àquela realidade terrível. Lucie fica brava com a conversa dos dois, principalmente por assustarem François.

Este, por sua vez, transfere a responsabilidade de sua condição aos outros militantes. Descobrimos que ele tem quinze anos e parece não se encaixar no projeto coletivo. Diz que não tem nada para confessar porque não foi informado sobre os planos que os camaradas tinham e isso o deixa ainda mais nervoso:

François o quê? Acaso me preveniram quando fui ter convosco? Disseram-me: a Resistência precisa de homens, mas nunca me falaram de que ela precisava de heróis. Eu não sou um herói; não sou herói! Fiz o que me disseram: distribuí panfletos e transportei armas, e vocês diziam-me que eu estava sempre de bom humor. Mas ninguém me fez saber o fim que me esperava. Juro-vos que nunca soube em que é que me metia (SARTRE, 1974, p. 30).

Logo depois, Henri acorda com a música que toca no andar de baixo e chama Lucie para dançar. O que assusta Sorbier são seus “nervos de mulher”, ele tem medo de não aguentar a tortura sem permanecer calado. Ali, o olhar do outro é de extrema importância para cada um deles.

Da janela ou frestas conseguem ver o sol e saber que horas são, também veem a prefeitura ainda em chamas, os corpos negros espalhados, que ainda cheiram a queimado; sentem-se culpados por terem atado fogo à cidade e por tantas mortes. Em *Diário de uma guerra estranha*, Sartre diz que “destruir não é aniquilar, mas desumanizar o homem e o mundo” (SARTRE, 2005 b, p. 156), é exatamente o que pretendiam os

colaboracionistas; ao arrasar a cidade, o que ansiavam era mostrar aos milicianos quanto eram vulneráveis e incapazes de levar a cabo seus planos.

Em meio à ruína física e psicológica, Henri quer justificar sua vida dando um significado a sua morte e ainda fala da culpa: “há essas casas a arder por minha culpa, há esses mortos inocentes e eu vou morrer culpado. A minha vida não passou de um erro” (SARTRE, 1974, p. 37). Precisam de algo que justifique sua vida e a morte dessas pessoas, mas a causa que defendiam não pode ter esse papel, segundo Henri:

Viveste para a causa, é certo. Mas não me venhas dizer que é por ela que morres. Se tivéssemos ido avante com a missão e se morrêssemos no seu cumprimento. Mas nós morreremos porque nos deram ordens idiotas, porque as executamos mal e a nossa morte não é útil a ninguém. A causa não necessitava que se atacasse a povoação. Não precisava de o fazer porque o plano era irrealizável. A causa nunca dá ordens, nunca diz nada; somos nós que decidimos as suas necessidades. Não falemos na causa. Pelo menos aqui. Enquanto se pode trabalhar para ela, está bem. Depois, devemos calar-nos e não nos servirmos dela para consolo pessoal. Ela nos rejeitou porque deixamos de ser úteis (SARTRE, 1974, p. 39).

Sorbier conta aos outros que seus pais pensam que ele está na Inglaterra. Nesse momento, os milicianos entram e fazem Sorbier se levantar. Henri tenta se distrair e começa a dançar com o manequim, já que Lucie não quis o acompanhar. Ouvem Sorbier gritar. Lucie fala de Jean e aumenta a voz à medida que os gritos crescem.

Os milicianos entram novamente no sótão e trazem Jean, que foi capturado. Descobrimos que os algozes não sabem quem ele é; em consequência disso, o garoto tem esperanças de se safar, caso consiga entregar Jean aos colaboracionistas. Jean sente-se mal, diante dessa situação em que ele tem esperanças de se livrar e os colegas não, principalmente por causa de Lucie, que foi sua amante. A tensão aumenta progressivamente, pois François não parece disposto a esconder a verdade. Henri diz que, com a vinda de Jean, a sua morte e as torturas agora sim têm um sentido; uma vez que sabem o paradeiro de seu camarada, é preciso fazer o que for preciso para que os outros não descubram a verdade sobre ele.

O segundo ato se passa em uma sala de aula; na parede, um quadro de Pétain<sup>1</sup> e um rádio em cima da mesa; o rádio funciona como um mecanismo de fuga para aqueles personagens; é o aparelho que lhes lembra que há uma guerra e que também silencia os

---

<sup>1</sup> Philippe Pétain, marechal francês durante a Segunda Guerra Mundial. Considerado líder reacionário a partir de 1940, quando colaborou com a invasão Alemã, além de ter sido acusado de cometer crimes de guerra em Vichy.

gritos dos torturados. Novos personagens são inseridos, os torturadores Clochet, Pellerin e Londrieu; aparecem discutindo se já podem chamar o próximo. Clochet quer continuar, diz que quando trabalha não sente fome. Ele conhece pessoas que lhe enviam relatórios, apesar de ser subordinado a Londrieu. Falam com emoção sobre música, mas demonstram frieza ao falar dos presos. Clochet sai dizendo que não deveriam limpar o sangue que ficou no chão depois da tortura, para amedrontar ainda mais o próximo que entrar na sala, demonstrando ainda mais frieza que os outros.

Pellerin ouve a música; parece não gostar de estar ali; a música o transporta para longe daquela sala de tortura. Ouvem a notícia de que as tropas alemãs estão sendo combatidas, levando Landrieu à exaltação.

Clochet retorna com comida, vão pegar Henri para o interrogatório, segundo eles, o personagem seria o “lagatão”, homem jovem e robusto. Começam a torturar Henri, que responde sem gritar e os desafia, mas Clochet consegue lhe tirar alguns gritos quando o tortura. Ele quer usar as máquinas, mas Landrieu é contra e eles discutem. O torturado perde os sentidos e é libertado. Pellerin parece ter inveja da ocupação que Henri tinha, a de um burguês, estudante de medicina.

Pellerin e Londrieu demonstram sangue-frio ao dizer que é uma chatice quando eles não falam, mas ao menos sentem algum prazer com os gritos das vítimas. Trazem Sorbier de novo, dizem que ele é um covarde e que dessa vez vai falar, buscam a pinça para lhe tirar a unha e o fazem confessar que é judeu. O rapaz consegue fazer que o soltem; quando isso acontece, ele vai até a janela e se joga. Landrieu dá um murro em Clochet quando este último diz que deveriam ter fechado a janela.

O terceiro ato volta a ser no sótão. Canoris parece conhecer um dos milicianos, era, talvez, um policial; essa lembrança faz com que os presos tentem adivinhar o que seus algozes eram na vida civil, na tentativa de humanizá-los.

Jean começa a ficar inquieto, os torturadores estão demorando mais com Lucie. Quando ela retorna, demonstra frieza com ele, que estava inquieto e que agora se desespera. François expressa ainda mais medo, diz não saber se conseguirá suportar a tortura e manter os segredos guardados. Lucie responde que é preciso fazer com que os torturadores sintam vergonha de seus atos, essa é a chave. François não liga para o que ela diz, se volta contra Jean e afirma que vai entregar; a moça argumenta que mesmo assim os milicianos não irão poupá-lo, mesmo que entregue o companheiro não há esperanças de sair dali com vida. Lucie está preocupada, porque sabe que por desespero François irá confessar tudo, não importa o que lhe diga.

Os outros dão a entender que darão um fim em François, mas Jean defende o garoto, que é irmão de Lucie. Henri se aproxima e começa a apertar a garganta de François, que grita por socorro, mas é sufocado sem que irmã faça nada para impedir. François morre e Henri não aceita ser responsabilizado sozinho, dizendo que todos são culpados pelo que aconteceu: “Não me abandonem! Não têm o direito de me abandonar. Quando as minhas mãos lhe envolviam o pescoço, parecia-me que eram as nossas mãos e que nós éramos muitos a apertar; doutra forma não teria sido capaz” (SARTRE, 1974, p. 119). Henri lembra a Jean que já fizeram o mesmo com garotos inimigos. Lucie diz não amar mais Jean, a situação extrema destruiu os sentimentos do passado; depois de sua tortura ela se tornou insensível e começa a se voltar contra o companheiro e a traçar planos:

Eu sou culpada nisso? Foi o meu orgulho que eles feriram. Odeio-os mas estou em poder deles. Mas também os tenho em meu poder. Sinto-me mais próxima dele do que de ti. Nós! Queres que eu diga: nós. Tens os pulsos esmagados como Henri? Tens feridas nas pernas como Canoris? Vejamos, tudo isso é comédia: tu não sentiste nada, imaginas simplesmente (SARTRE, 1974, p. 126).

Um miliciano entra e pergunta o que está acontecendo com François, a irmã diz que está apenas dormindo. O algoz leva Jean, que será solto por falta de provas no envolvimento com o grupo de resistentes.

No quarto ato já é manhã do dia seguinte; na mesma sala de aula, Pellerin e Londrieu bebem, têm conversas absurdas e Londrieu diz que preferia estar em combate. Pellerin propõe ir até a floresta, talvez o chefe esteja escondido lá. Clochet conta que mataram o garoto François, ele viu a marca dos dedos na garganta. Com raiva Londrieu atira o copo de vinho no retrato de Pétain.

Trazem, então, todos os prisioneiros ao cômodo. Londrieu propõe salvar suas vidas caso contem onde está seu chefe. Lucie explode em uma fala orgulhosa. Lucie estava decidida a morrer, entretanto, os companheiros ainda tinham esperança em se salvar; Canoris tenta negociar e Londrieu concorda que conversem a sós. Enquanto isso, os outros falam sobre o sentido da vida: “a vida tem algum significado quando há homens que nos batem até nos partirem os ossos?” (SARTRE, 1974, p. 155).

Lucie prefere morrer em nome de seu orgulho. Falam sobre Canoris e dizem que o mundo e os outros são aquilo que fazemos deles. Começa a chover e Lucie sente vontade de viver novamente, esse acontecimento natural e que acontece ao lado de fora da prisão traz a realidade de volta. Canoris conta aos milicianos o suposto plano que Jean teve, mas

sem desmascará-lo, mesmo porque, como chefe do grupo, ele precisa continuar colocando em prática os planos para libertação do país. Londrieu acredita que falou a verdade, mas descobre que, mesmo com sua atitude, Clochet mandou matá-los e cai na cadeira desolado por não conseguir controlar a situação e o rumo que as coisas tendem a tomar.

Sartre nos mostra a progressão sentimental que os personagens vivenciam. Lucie nos conduz a esse percurso, do desamparo e revolta ela vislumbra uma pequena esperança e se agarra a ela, é sua vida que está em jogo, mas o desamparo volta a tomar conta de si quando percebe que foi enganada.

No primeiro ato, os personagens não sabem onde está Jean, o que colabora, inicialmente, para o sentimento de impotência que sentem perante a situação em que estão; eles não têm nada a dizer e por isso sentem que é inútil estarem naquele lugar. A memória que têm de Jean acaba por dar-lhes força; em alguns momentos é a lembrança que lhes dá ânimo, em outros é a criação de um herói encarnado por Jean, sentimentos criados, não verdadeiros. Depois, com a captura de Jean e com a necessidade do silêncio de todos, é que as coisas mudam. O grupo adquire força e é aqui que a ligação entre tortura, torturador e torturado é ainda mais problemática. Canoris tenta convencer Lucie de que talvez seja melhor mentir e fornecer pistas falsas sobre Jean, mas ela não aceita. Para ela, falar qualquer coisa, mesmo que seja mentira, seria dar a vitória aos milicianos, seria se entregar a eles; o orgulho motiva seus atos. Ao final, Lucie aceita o plano de Canoris e inventam um lugar onde supostamente estaria escondido seu chefe, Jean; é a chuva que a chama de volta à realidade. Mas são mortos de qualquer forma, seu destino já havia sido traçado pelo torturador impassível.

Cada cenário contribui para significar imagneticamente o estado psíquico dos personagens. A penumbra do sótão externa a própria situação a que estão expostos, enquanto os objetos e máquinas de tortura dão o contorno do caráter dos milicianos.

Outro ponto que pode ser levantado na peça diz respeito ao projeto coletivo do grupo de resistentes, tal como é visto por cada um dos personagens. Sorbier sela o pacto coletivo quando se suicida.

A peça se situa em um estado de exceção, mas vale a pena lançar um olhar sobre a obra *Princípios da Filosofia do Direito* de Hegel, para vermos uma das principais diferenças entre a posição de Hegel e Sartre, isso porque para Hegel,

“a totalidade que compreende toda a atividade exterior, a vida, não é coisa exterior à personalidade como imediata e presente. O contrário, enquanto existência da personalidade, é antes a alienação e o sacrifício

da vida. Nenhum direito tenho, pois, a decidir tal alienação, e só uma ideia moral, na medida em que absorve essa personalidade e dela faz a sua própria força eficaz, é que tem um direito sobre ela” (HEGEL, 1997 b, §70).

Hegel nega o direito ao suicídio, mesmo em uma situação-limite como exposta pela peça. Nenhum homem está acima de si mesmo, então não pode julgar a si próprio, embora tirar a própria vida seja algo possível. O suicídio nunca será um ato heroico sob essa ótica, mas uma fuga da realidade, da vida e das regras do estado.

Pela temática que aborda, a peça era extremamente atual na época e continua sendo mesmo em tempos e situações diferentes. Nas palavras de Sartre:

Como eu considero que o teatro moderno deva ser contemporâneo, eu não reescreveria hoje uma peça como *As Moscas*. Eu escolhi por cenas de aventura na clandestinidade na França, e eu queria mostrar em particular essa espécie de intimidade que terminou por nascer entre o carrasco e a vítima e o conflito de princípios. O miliciano tem necessidade de rebaixar a resistência, de abnegar uma covardia próxima da sua: porque isso lhe traz a única justificativa que ele pode encontrar (SARTRE, 2005 c, p. 285).

Aqui podemos abrir um parêntese para entendermos melhor a problemática do Outro dentro da filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre.

Até 1940, mais precisamente até *O imaginário*, Sartre afirma ser discípulo de Husserl. Tal escolha se dá pela crítica que faz ao idealismo, sua inclinação pelo realismo e pela ideia husserliana da intencionalidade, que possibilitava tematizar o concreto, ou seja, o real. Segundo Husserl:

não existem primeiro coisas e, em seguida, se insinuam na consciência de modo que o mesmo penetrou aqui e além, mas consciência e consciência, um cogito e outro conectam-se num cogito que a ambos une, o qual, como uma consciência nova, é por seu turno consciência de algo (HUSSERL, 1992, p. 26).

Sartre afirma que se não nos atermos à sucessão cronológica, Hegel parece mais atual se tratando da questão do Outro do que Husserl. Em *O Ser e o Nada*, Sartre diz:

com efeito, se meu ego empírico não é mais certo que o do Outro, é porque Husserl conservou o sujeito transcendental, radicalmente distinto do Ego e bastante similar ao sujeito kantiano. [...] O verdadeiro problema, portanto, é o da conexão entre sujeitos transcendentais para-além da experiência. [...] Hegel se coloca aqui, não no terreno da relação unívoca que vai de mim (apreendido pelo cogito) ao Outro, mas sim da relação recíproca que define como ‘a captação de si de um no outro’ (SARTRE, 2011, pp. 304-307).

Segundo Luciano Donizetti Silva,



a intencionalidade da consciência é o primeiro aspecto a ser considerado. Por ela, Sartre se livra dos conteúdos de consciência, sejam eles psíquicos ou físicos. A consciência é um livre movimento em direção a todos os objetos, que são necessariamente transcendentos; a consciência é, também, retorno a si (reflexão) sem que isso implique uma dualidade (SILVA, 2006, p. 197).

A intencionalidade dá conta de objetos físicos, mas também de sentimentos, e por esse motivo ela é importante para compreendermos o Outro dentro da peça *Mortos sem sepultura*.

O olhar do outro é como um espelho, sempre crítico. Na relação intersubjetiva, a linguagem nos transforma em objeto diante do outro. Portanto, a linguagem parece originar-se do embate com o outro. Como afirma Bornheim, para Sartre “a relação intersubjetiva se dá essencialmente no conflito: ou bem sou objeto para o outro, ou então reajo e transformo o outro em objeto para mim; no primeiro caso perco a minha subjetividade, no segundo a reconquisto” (BORNHEIM, 2007, p. 262). Cumprindo um papel fundamental no teatro, a problemática do Outro também é fundamental para a compreensão da ética em Sartre. Segundo Franklin Leopoldo e Silva, “é preciso também entender que o sujeito faz-se outro em função dos outros, isto é, o processo de tornar-se sujeito é vivido em regime de intersubjetividade e a experiência subjetiva é sempre experiência intersubjetiva” (LEOPOLDO E SILVA, 2012, p. 29).

Entretanto, o outro não pode justificar minha existência, é preciso algo inexistente, algo que transcenda a condição contingente do indivíduo, que possa justificar a ação. Como enfatiza Franklin Leopoldo e Silva, “nunca um existente pode justificar a existência de outro existente” (LEOPOLDO E SILVA, 2004, p.96).

O ato de permanecer em silêncio durante a tortura, executado pelos personagens da peça, principalmente por Henri, é profundamente significativo, principalmente por que afirma que eles não se sujeitam aos torturadores. Eles não deixam-se aparentar abatimento diante do outro. Aguentam e enfrentam a violência a que estão expostos sem demonstrar medo, nem incômodo com o lugar. São todas tentativas de lidar com o poder do outro; no caso da peça, o poder dos milicianos.

O que todos desejam é não se deixar intimidar pela tortura, é não fazer o outro ver o sofrimento; é por meio dessa capacidade que eles ganham força perante os colegas. Os dois grupos se inserem na temática do outro na medida em que, ou assimilam o outro, ou são objetivados por ele. Aqui essa máxima é ainda mais forte porque tem como última

consequência a morte, a tentativa de fazer com que o outro seja de fato objeto. Nesse sentido, o grito nas sessões de tortura diz quem se tornou objeto nas mãos do outro.

Desse modo, vemos que a estrutura da problemática aqui colocada é intencional, há “apreensão vergonhosa de algo, e esse algo sou eu. Tenho vergonha do que sou” (SARTRE, 2011, p. 289). As personagens sentem vergonha por causa da exposição à violência, por não conseguir reprimir a exteriorização da dor. A vergonha nunca vem sozinha, está sempre diante de alguém.

Eu sei da existência do outro porque a objetividade não é a única forma de contato; se sabemos sobre o outro apenas de uma forma conjetural, então a existência do outro também é conjetural. Antes de ser um objeto dado, a existência do outro é uma experiência. O outro não está sempre aberto a mim, o contato nem sempre é de maneira intersubjetiva, mas no silêncio dele percebo um mundo a que não tenho acesso. Mesmo isso seria comunicação, já que o silêncio é a recusa da fala.

Se a intersubjetividade é uma dimensão própria da existência, então é na interface das experiências subjetivas que reconhecemos a alteridade: o outro “eu” não é um paradoxo porque ele já lá está desde sempre, uma vez que não constituímos a intersubjetividade, mas ela nos constitui (LEOPOLDO E SILVA, 2012, p. 39).

Em *A República do silêncio*, Sartre afirma que diante da tortura cada escolha é autêntica, porque o homem está diante da morte. Sob a ocupação alemã havia a crueldade dos inimigos, que levava os franceses ao extremo e os fazia pensar o que o outro faria no meu lugar: “quem conhece detalhes interessantes sobre a resistência se pergunta ansiosamente: ‘se me torturassem eu aguentaria?’” (SARTRE, 1949, p. 12). É uma questão íntima, porque diz respeito à liberdade do homem e a um futuro incerto. Os resistentes e torturados conheciam a miséria e o abandono que o soldado combatente não conhecia, principalmente pela solidão da tortura; seus algozes, bem vestidos e alimentados, muitas vezes podiam dar a aparência de que os torturados estavam errados. Segundo Sartre, “nas profundezas da solidão eram os outros, todos os outros, todos os companheiros que a resistência defendia; uma palavra era suficiente para causar dez, cem prisões” (SARTRE, 1949, p. 13), essa responsabilidade em sua solidão diz respeito a nossa liberdade, e à liberdade de todos os outros homens, afirmando e escolhendo seu papel na história.

Em *O Ser e o Nada* Sartre afirma: “necessito do Outro para captar plenamente todas as estruturas de meu ser; o Para-si remete ao Para-outro” (SARTRE, 2011, p. 291), que, por sua vez, não é somente aquele que vejo, mas aquele que me vê, e nesse processo, “o

que encaro constantemente através de minhas experiências são os sentimentos do Outro, são as ideias do outro” (SARTRE, 2011, p. 297).

É a intersubjetividade que permite ao homem dizer o que é e o que os outros são,

o outro é indispensável à minha existência tanto quanto, aliás, ao conhecimento que tenho de mim mesmo. Nessas condições, a descoberta da minha intimidade desvenda-me, simultaneamente, a existência do outro como uma liberdade colocada na minha frente, que só pensa e só quer ou a favor ou contra mim (SARTRE, 1984, p. 16).

Na perspectiva sartriana, o conceito do Para-si é utilizado para denotar o caráter que é próprio ao eu – aquele que se conhece de maneira consciente<sup>2</sup> – em oposição ao resto da realidade que é Em-si. A consciência de algo é necessariamente um ato do Para-si, que se refere a si mesmo. Já o Ser-para-outro é trabalhado por Sartre o homem não é apenas Para-si. A consciência que tenho de mim é profundamente modificada pelo Outro, a experiência da vergonha, por exemplo, faz-me descobrir essa presença de uma consciência exterior à minha; nesse sentido, podemos dizer que o Outro é um evento que chega bruscamente ao Para-si por meio de sentimentos como a raiva, vergonha ou mesmo aversão. O corpo é uma das principais dimensões do Para-outro, porque existe quando é visto pelo outro.

## 2.2. *As mãos sujas* (1948)

*As mãos sujas* se constitui através de dois eixos temporais, isso porque o momento presente é rompido e se torna retrospectão na maior parte dos atos. Dentre as três peças que aqui analisamos, essa parece ser a que mais se distancia das regras do drama genuíno. Segundo Szondi, os *flashbacks*, que ela apresenta, são característicos da poesia épica, pois acabam revelando a presença do dramaturgo, como na epopeia, em que a figura do narrador é sempre percebida, construindo o passado e o presente e mediando o decorrer da ação. A peça ainda guarda muitos dos elementos do drama, até mesmo porque no épico não há pressa para atingir um objetivo, as cenas vão se entrecruzando aos poucos e não é necessária uma continuidade de forma progressiva da ação, o que não ocorre no gênero dramático.

Mas a retrospectão ainda só acontece para afirmar o presente, como Joseph Prince diz em *Métaphysique et technique dan l'oeuvre romanesque de Sartre*, “os personagens

---

<sup>2</sup> Aqui utilizamos o termo consciência de forma genérica, visto que em Sartre há outros desdobramentos para o conceito.

de Sartre não falam de sua infância, não têm muita memória. Sua hereditariedade, seus laços com experiências passadas, a história de suas relações anteriores fazem raramente interrupção na narração” (PRINCE, 1965, p.74).

Essa característica se mantém na maior parte das peças sartrianas; como veremos, Hugo carrega em sua personalidade traumas de sua infância ao carregar fotos que o faz rememorar sua vida em familiar. Apesar disso, não há declarações nostálgicas que fogem do enredo da peça. O tempo dos personagens em cada ato é o tempo que criam livremente conforme vai se desenrolando a história, isso porque “Sartre falou a vida desses personagens em seu curso imprevisível e contingente, assim como ele diz em seus textos críticos” (PRINCE, 1965, p.69). Desse modo, o passado não é superior ao presente ou ao futuro, quando se quebra a ordem cronológica “fazem surgir peças disformes e vagas, de fragmentos que perderam sua verdade” (PRINCE, 1965, p.76).

O primeiro ato começa na casa de Olga. Hugo é um dos primeiros personagens a entrar em cena, vemos que ele sente angústia pela morte de outro personagem, Hoederer. O lugar é simples e sem qualquer sinal de luxo. Olga ouvia no rádio as notícias sobre a guerra quando bateram à porta, estremeceu sem saber quem pudesse ser. Seu espanto permanece ao ver que é Hugo quem a chama. Ainda na porta, ele conta que foi libertado há pouco tempo da prisão graças ao seu bom comportamento e que não tinha outro lugar para ir. Olga era a única, segundo ele, que não dispararia o revólver em sua direção. Hugo quer saber como foi a vida dela e do Partido depois que ele foi preso, se os outros tentavam imaginá-lo na prisão ou rememorar seus últimos atos em liberdade.

Olga o manda embora. Até o momento, o partido não lhe dera nenhuma instrução sobre Hugo, mas ela não desobedeceria, se fosse incumbida de matá-lo; nesse momento, Hugo questiona a validade das ordens do partido. Sabemos que ele matou Hoederer por ordem de um dos líderes do PC, mas as coisas não saíram como ele esperava. A conversa continua quando batem novamente à porta; agora é Carlos, camarada do partido.

Aqui começa a tensão, quando Hugo descobre que foi perseguido até a casa de Olga. Ela o manda ir até o quarto. Quando Carlos entra, ela entende que o colega está ali para matar Hugo. Ao conversar com Luís, outro camarada do partido, Olga consegue convencê-los a suspender a intenção de executar Hugo até a próxima visita que farão à sua casa e diz que conseguirá provar que Hugo é recuperável. Quando os homens saem e Olga fica mais uma vez a sós com Hugo, ela lhe faz perguntas; quer saber se ele voltaria a ser membro do partido se os outros o admitissem, quer saber também o real motivo do assassinato de Hoederer. Mas Hugo não sabe ao certo o que se passou:

Contar não é difícil, é uma história que eu sei de cor; na prisão todos os dias a recapitulava. Difícil é dizer o que ela significa. É uma história parva, como todas as histórias. Se olhares para ela de longe, ainda parece mais ou menos direita e coerente; mas se te aproximares, desaba tudo. Um ato não nos dá tempo para o examinarmos. Sai bruscamente de nós e nem se sabe se foi porque o quisemos, ou porque não podemos retê-lo. O que é certo é que disparei (SARTRE, 1965, p. 24).

Olga ajuda Hugo a completar seu pensamento, quando faz perguntas concretas. Ela julga Hugo recuperável por dois motivos: o primeiro, um entendimento sobre os sentimentos de Hugo quanto ao que aconteceu; o segundo, a falta de solidez dos acontecimentos que levaram Hugo à prisão, os quais parecem ambíguos.

O segundo ato volta completamente ao passado, vemos Hugo dois anos mais cedo na mesma casa e cômodo. No momento, ele batia à máquina de escrever e conversava com Ivan, camarada que estava muito nervoso naquele momento. Hugo conta que tem um codinome, Raskolnikoff, em referência ao personagem de Dostoiévski:

Ivan – Que é que ele faz de notável?  
Hugo – Mata! (SARTRE, 1965, p. 28)

Faz um ano que Hugo está no Partido; entretanto, até o momento não foi incumbido de nenhuma missão, seu trabalho é cuidar do jornal que o partido distribui. Diz que não tem vontade de viver, sente que falta-lhe engajar-se em algo. Ele acaba questionando Olga e Luís sobre o fato de não o confiarem algo mais importante, pergunta se os outros não têm confiança nele para encarregá-lo de alguma missão prática, que realmente envolva ação. Em um primeiro momento Luís apenas o acusa de ser um intelectual anarquista, que difere muito deles e que por isso não tem jeito para ação, mas Luís acaba cedendo, principalmente por causa do ódio que lhe é provocado pelas escolhas tomadas pelo partido, e oferece a Hugo a possibilidade de se infiltrar na casa de Hoederer e matá-lo.

Antes de acabar a semana, vocês estarão aqui os dois, numa noite como esta, à espera de notícias; estarão inquietos e a falar de mim e para vocês eu terei importância. E vocês perguntarão: "Que estará ele a fazer?", e depois o telefone tocará ou então alguém baterá à porta, e vocês sorrirão um para o outro como agora e dirão: "O rapaz saiu-se bem" (SARTRE, 1965, p. 38).

O terceiro ato já começa na casa de campo em que Hoederer está. Com a primeira cena acontecendo em um dos quartos, conhecemos Jéssica, a mulher de Hugo. Ela se interessa por saber como é Hoederer e o que os dois conversaram durante o primeiro

encontro, parece até mesmo se interessar mais pelos outros personagens que pelo próprio Hugo.

Na conversa com quem agora é seu novo patrão, Hugo tentou encobrir que era um intelectual vindo de família burguesa; ele parece ter vergonha de sua origem e medo de que os outros não o vejam como realmente é.

Ao desfazerem as malas, Jéssica pede a Hugo que abra a dele, mas ele não quer abri-la; segue uma rápida discussão, ao fim da qual Jéssica confessa que já sabe o que há na mala, ela a abriu quando Hugo estava fora. O conteúdo que ele não queria que os outros soubessem era um punhado de fotos de quando era mais novo e que carregava sempre consigo por onde quer que fosse, além de uma arma carregada. Jéssica pergunta com que propósito ele estava carregando o revólver, já que não tinha o costume de sair armado. Depois de relutar, Hugo conta o que pretende fazer e que está em missão para o Partido; Jéssica brinca, como se não acreditasse no que Hugo está falando. É que, para ela, o marido não parece ser homem de ação.

Na próxima cena, há o início da tensão novamente, os dois guardas da casa entram no quarto para inspecionar as malas, vieram ver se o casal traz algo suspeito entre os pertences. Os ânimos se exaltam e começam a trocar insultos; os guarda-costas já pegaram o ponto fraco de Hugo, sua intelectualidade e origem burguesa. A única que aparenta calma é Jéssica, que diz para chamarem Hoederer, se a revista é tão necessária. Ao fim, Hoederer diz que os dois capangas não precisam fazer a revista, mas Jéssica afirma que podem começar a fazer; dessa forma, o orgulho de Hugo fica a salvo, uma vez que são eles que dizem para a revista ser feita; descobrimos que a calma de Jéssica se amparava em motivos sólidos, a arma estava escondida em seus seios.

Jéssica pergunta se ele teve medo, ao que Hugo responde:

Hugo – Ainda agora? Não, não acreditava naquilo. Via-os procurar e dizia para comigo: 'estamos todos a representar'. Nada me parece inteiramente verdadeiro. Nunca.

Jéssica – Nem mesmo eu?

Hugo – Tu? (Olha um momento para Jéssica, depois desvia o rosto) (SARTRE, 1965, p. 73).

Em outro momento, Jéssica diz: "Se queres convencer-me de que te vais tornar um assassino, é preciso primeiro convencer-te a ti próprio" (SARTRE, 1965, p. 75) e diz que ele representa mal o próprio papel, mostrando a contradição entre o que Hugo deseja fazer e o que realmente faz.

No próximo ato, Jéssica entra no escritório quando Hoederer já havia saído e começa a fazer perguntas a Hugo. Ela parece se interessar muito pela pessoa que seu

companheiro está prestes a matar, ao mesmo tempo em que não acredita no assassinato. Quando Hoederer volta, Jéssica ainda está na sala; ele não gostou de vê-la ali, mas não a coloca para fora de maneira rude. Os dois homens que ficaram no escritório conversam, Hoederer pensa que será assassinado mais cedo ou mais tarde e fica alerta ao menor barulho que acontece na rua.

Logo depois da conversa, Hoederer tem uma reunião com um dos líderes do governo americano, Karski, e também com o comandante das forças soviéticas; ao ouvir o conteúdo da conversa, Hugo se exalta e se posiciona contra os acordos políticos que estão fazendo, chega mesmo a pegar a arma, mas é nesse momento que jogam uma granada no escritório e todos acabam caindo no chão. Na próxima cena somos levados a entender que Hugo desistiu de sua missão:

Podes falar o que quiseres do Hoederer, mas é um homem que confiou em mim. Nem toda gente pode dizer o mesmo. (Bebe. Depois aproxima-se de Slick) Há pessoas que nos distribuem missão de confiança, hein?, e nós suamos as estopinhas para a levar a bom termo, e depois, no instante em que vamos conseguir, descobrimos que essas pessoas nos tomavam por maricas e que mandaram fazer o mesmo trabalho a outros (SARTRE, 1965, p. 102).

O quinto ato começa e Hugo tem uma surpresa ao acordar em seu quarto e se deparar com Olga. Ele descobre que foi ela quem jogou a granada e que os camaradas do partido estão vendo-o como um traidor. Descobrimos que já faz pelo menos oito dias que ele está na casa sem executar sua missão. Neste segundo momento da peça, em que há a retrospectiva ao passado, não há uma ação encadeadora das cenas, não há uma ação linear, mas momentos com valor próprio, por isso já não sabíamos quantos dias haviam se passado desde a chegada de Hugo.

Quando Olga vai embora, Jéssica e Hugo começam uma discussão sobre os reais interesses no assassinato de Hoederer. Ela acende a luz, que até então permanecera desligada por causa da presença de Olga. Quando Jéssica acende a luz, há a transformação, a tentativa de sair do escuro. Como na peça anterior, o processo interior se dá a partir do físico. Nesse gesto, não há apenas uma transformação no ambiente espacial e sensorial, relacionado ao cenário, mas também a indicação metafórica da possibilidade de que as personagens saiam do dilema em que se encontram, num jogo de sentido em que o escuro representa o problema e a luz, sua superação.

A discussão mal terminara e Hoederer bate à porta, não está bravo com Hugo, apenas queria conversar e ter companhia. Jéssica aproveita a situação e diz que Hugo quer

conversar sobre o ocorrido, ela tem esperanças de que ele mude de lado e desista de assassinar Hoederer. Entretanto, a conversa sobre os últimos acontecimentos políticos começa a exaltar ainda mais os ânimos.

O sexto ato volta a acontecer no escritório de Hoederer, quando Jéssica o procura para dizer que Hugo traz um revólver no bolso para o matar. Quando Hugo bate à porta, Jéssica pula pela janela até o jardim, mas continua a ouvir toda a conversa. Hoederer consegue convencer o rapaz de que o melhor é não atirar, já que o próprio Hugo não deseja fazer isso; primeiro porque começa a entender o ponto de vista de Hoederer e também porque não faz sentido cometer o crime apenas porque lhe foi ordenado. Hugo sai do escritório para pensar um pouco e Jéssica aproveita para pular a janela e voltar ao escritório. Nesse momento, ela diz o que sente por Hoederer e os dois acabam se beijando; no mesmo instante Hugo volta a abrir a porta da sala e vê os dois juntos; não aguentando a traição, ele mata Hoederer.

A calma que a lembrança traz é quebrada. Todos os personagens partem da exposição de seus sentimentos e são lançados por ela, podemos mesmo dizer que é a exposição dessas vontades que gera e desencadeia os conflitos.

No quinto ato voltamos ao tempo presente na casa de Olga, ela pergunta o que ele sente sobre o crime, ao que Hugo responde:

Não fui eu quem matou, foi o acaso. Se tivesse aberto a porta dois minutos mais cedo ou dois minutos mais tarde, não os tinha surpreendido enlaçados, não tinha disparado (Pausa). Ia ter com ele para lhe dizer que aceitava sua ajuda. [...] O acaso disparou três vezes como nos maus romances policiais. A irmos buscar o acaso podemos começar com os “ses”: “se eu tivesse ficado mais um momento às sombras dos castanheiros, se tivesse ido até a ponta do jardim, se tivesse voltado para o pavilhão...” E eu? Eu, nesse momento, que papel desempenho na história? É um assassino sem assassínio (SARTRE, 1965, p. 150).

Olga fica satisfeita com a conversa, poderá dizer aos outros homens do partido que Hugo matou Hoederer por ciúmes e não para cometer um crime político, Hugo poderá se salvar, já que parece não ter orgulho pelo seu ato.

Isso tudo acontece porque a política e os interesses do partido mudaram desde então, o crime de Hugo não é mais bem-visto, agora ele deve escondê-lo, mas Hugo não aceita esquecer tudo o que aconteceu, não quer ser “recuperável”, não quer voltar a ser membro do partido.

Desde o início, Hugo é retratado como um intelectual e não propriamente como um homem engajado. Para ele, as ideias contam mais do que os homens e os princípios,



enquanto Hoederer é realista e se afirma por meio da ação, muitas vezes preferindo reagir com violência à opressão dos colegas do partido. Seu verdadeiro intuito é a libertação dos oprimidos. Os dois querem a libertação da classe operária, mas não há consenso em relação aos meios para obter o fim desejado. Hugo se posiciona contra os acordos políticos com outros partidos, pois essa convivência poderia destruir o espírito revolucionário do grupo ao qual pertence.

Vale a pena transcrever as últimas falas de Hugo:

Eu não sei por que é que matei o Hoederer, mas sei por que é que o devia ter morto: porque ele impunha uma política má, porque mentia aos camaradas e porque fazia o Partido correr o risco de apodrecer. Se eu tivesse tido coragem de disparar quando eu estava sozinho com ele no escritório, era por essas razões que ele teria morrido, e eu poderia então pensar em mim sem vergonha. [...] E vocês, vocês então querem que eu tenha mais vergonha ainda e que decida que o matei sem razão (SARTRE, 1965, p. 157).

Hugo escolhe a sua própria morte porque não quer ser recuperável, ser recuperável aos olhos dos outros seria a negação de si. Quando os outros batem à porta, ele sai e grita que não é recuperável. É escolhendo a morte que Hugo dá um sentido a sua vida. “A assunção da minha liberdade deve ser acompanhada evidentemente da assunção da minha facticidade. Isto é, devo desejá-la. E, sem dúvida, desejá-la para fundá-la” (SARTRE, 2005 c, p. 336), isso significa reconhecer que não temos direito nem desculpas, tudo o que acontece tem uma característica dupla, isso por conta da contingência e gratuidade da vida.

Desde o início o crime de Hugo não parece político. Seu desejo e os fins de suas ações não formam unidade. Hugo quer a ação, mas necessita que os outros pensem nele como agente da ação. Vemos que Hugo age com gestos teatrais; ao mesmo tempo em que quer de fato realizar seu ato, também não passa de um simulacro do personagem, ele próprio desconhece seu papel. Hugo é um homem inconstante, por esse motivo é que realiza o crime passional e sem um ideal objetivo, ele é apenas joguete das situações.

Podemos dizer que há relação entre o crime e o caráter do personagem, o efeito e a extensão desse crime explicam-se pelo caráter do herói. Ele é movido por forças antagônicas, vontade de realizar o crime, constituindo um propósito naquele momento e o desejo de não realizá-lo, por sua gratuidade. É neste conflito de forças antagônicas, exteriores e interiores, postas aos personagens, que se situam as suas diferentes ações. De um crime político, Hugo passa a cometer um crime passional, até mesmo pelas

características formais da peça que necessita dos conflitos para que o personagem busque a ação.

Segundo Sartre, essa é uma peça sobre a política, sobre o ideal e o real. É por esse motivo que dá o nome de *As mãos sujas* à peça, e não *Crime passionnal*, como inicialmente havia pensado. Diz ter situado o drama no movimento de esquerda por ter-lhe simpatia, por conhecê-lo melhor; segundo o dramaturgo, “esse rapaz foi deserdado de sua classe em nome de seu ideal e foi ainda em seu nome que ele matou o chefe que admirava, que preferiu o fim aos meios. [...] Por sua vez ele teve as mãos sujas” (SARTRE, 2005 c, p. 291).

Também podemos levantar questões em relação ao comportamento de Hugo no que diz respeito à má-fé. O ambiente em que ele está inserido é degradado e acaba criando-lhe certo desconforto e mesmo o sentimento de desamparo perante o futuro, sentimento que acaba o levando ao conformismo; caracterizamos o que Sartre chama de má-fé. Segundo Sartre, “para quem pratica a má-fé, trata-se de mascarar uma verdade desagradável ou apresentar como verdade um erro agradável [...], na má-fé eu mesmo escondo a verdade de mim mesmo” (SARTRE, 2011, p. 94). **A má-fé constitui-se como negação da responsabilidade das escolhas que se fazem**<sup>3</sup>.

A negação só pode ser introduzida pela liberdade, no mundo, porque a liberdade está toda tomada pelo Nada. A liberdade é seu próprio nada. A facticidade do homem consiste em ser ele que anula sua facticidade. Por meio da liberdade é que podemos imaginar, isto é, anular e tematizar ao mesmo tempo os objetos do mundo. É por meio da liberdade que podemos estabelecer, a cada instante, um recuo em relação à nossa essência, que perde a força e fica suspensa no Nada, ineficaz; a liberdade estabelece uma função de continuidade, ela é ruptura de contato. Ela é fundamento da transcendência porque pode, além do que é, projetar o que ainda não é (SARTRE, 2005 c, p.356).

Segundo Sartre, existe uma atitude que é essencial ao homem, “essencial à realidade humana e de tal ordem que a consciência volta sua negação para si, em vez de

---

<sup>3</sup> Hegel também nos apresenta uma concepção concreta da liberdade, que parece muito próxima à concepção defendida por Sartre; em *Princípios da filosofia do direito*, a vontade, veículo da liberdade, como um querer, mesmo onde não quer. Aqui ela se dá em diferentes estágios, mas em último grau também é absoluta, em si e para si. Segundo Hegel, “os dois primeiros momentos (o de que a vontade se possa abstrair e o de que, ao mesmo tempo, seja determinada por si mesma ou por algo de alheio) facilmente se conjugam e concebem pois, considerados cada um em separado, são momentos abstratos, sem verdade, ao passo que o terceiro, o que é verdade, o que é especulativo (e o que é verdade, para ser concebido, só pode ser pensado especulativamente), é aquele que o intelecto sempre se recusa a penetrar, ele que sempre chama de inconcebível o conceito. [...] Aqui, apenas se pode observar que ao dizer-se que a vontade é universal, que a vontade se determina, se exprime a vontade como sujeito ou substrato já suposto; não é ela, porém, algo de acabado e de universal antes da determinação, pois só, pelo contrário, é vontade como atividade que estabelece sobre si mesma uma mediação a fim de regressar a si. (Hegel, 1997 b, p. 17).

dirigi-la para fora” (SARTRE, 2011, p. 93), isso porque o ser humano é um ser que revela negatividades no mundo (é assim que ele descobre o Nada), mas também é o ser que pode nadificar suas possibilidades, ver um não a sua frente; existem mesmo aqueles que vivem unicamente com o não. Essa é a atitude que Sartre caracteriza como má-fé. Constituindo-se como uma mentira a si mesmo, ela se diferencia da simples mentira. Na má-fé, o mentiroso não está completamente lúcido sobre a própria mentira. Mais precisamente, na mentira

o fato anunciado é transcendente, porque não existe, e a primeira negação incide sobre uma verdade, ou seja, um tipo particular de transcendência. Quanto à negação íntima que opero correlativamente à afirmação da verdade para mim, recai em palavras, isto é, sobre um acontecimento do mundo. Além disso, a disposição íntima do mentiroso é positiva; poderia ser juízo de objeto afirmativo: o mentiroso pretende enganar e não tenta dissimular essa intenção ou mascarar a translucidez da consciência; ao contrário, refere-se a ela quando se trata de decidir condutas secundárias, exerce explicitamente um controle regulador sobre todas as atitudes (SARTRE, 2011, p. 93).

Para Sartre, a má-fé, ao contrário da mentira, põe em jogo a base da consciência presente; a consciência se afeta a si mesma. Essas são características que podemos encontrar em Hugo, que, sentindo-se desamparado e tendo que fazer escolhas que o deixam angustiado a todo momento, age de má-fé diversas vezes.

O homem está sempre por se fazer, isso quer dizer que não há um modelo a ser seguido, possibilitando que o homem haja de má-fé, é possível escolhê-la, mas isso não a torna algo coerente.

O personagem limita-se ao que é no presente. Mesmo quando decide matar Hoederer, não o faz de forma totalmente convencida. Para Sartre, “é preciso que nos façamos ser o que somos” (SARTRE, 2011, p. 105).

Como um dos militantes e funcionário do Partido, ele tem certas obrigações, mas não pode ser funcionário do mesmo modo que uma cadeira é uma cadeira, ele é um sujeito, e é exatamente como sujeito que ele deve ser, que ele deve tomar suas decisões. Quando Hugo desiste de matar Hoederer puramente para obedecer, ele deixa de agir de má-fé. Isso também se dá quando ele se posiciona contra as vontades do partido e escolhe a morte; “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” (SARTRE, 2011, p. 106).

Um dos conceitos centrais na análise da conduta de má-fé que Hugo apresenta seria o de responsabilidade. Segundo Sartre, “o homem é, antes de mais nada, aquilo que

se projeta num futuro” (SARTRE, 1984, p. 6), o homem é aquilo que projetou ser e não o que quer ser, por isso é necessário que ele tenha consciência desse movimento. Aqui Sartre também insere a responsabilidade quanto ao coletivo, porque não basta ser responsável por si mesmo, também é necessário o ser por todos os homens; “ao afirmarmos que o homem se escolhe a si mesmo, queremos dizer que cada um de nós se escolhe a si mesmo, mas queremos dizer também que, escolhendo-se, ele escolhe todos os homens” (SARTRE, 1984, p. 6).

Quando escolhemos algo, afirmamos o valor de nossos atos, para Sartre, “nada pode ser bom para nós sem o ser para todos” (SARTRE, 1984, p. 7). Ao mesmo tempo, “aquele que mente e que se desculpa dizendo: nem todo o mundo faz o mesmo, é alguém que não está em paz com a sua consciência, pois o fato de mentir implica um valor universal atribuído à mentira” (SARTRE, 1984, p. 7). Tal pensamento é como uma ilusão que mascara a absoluta importância de uma escolha, o homem se encontra acuado ao deparar-se com o peso de sua escolha individual e só lhe é possível falsear tal assombro através de uma conduta de má-fé, uma maneira de fugir de sua responsabilidade.

O homem é o conjunto da soma de seus atos, ele é o seu projeto, não podemos atribuir à alguém algo que ainda não fez, não existe vida além daquela que se constrói. Nesse sentido o que conta é a realidade, não o sonho frustrado por não ter se realizado. Porém não é apenas um único ato que define o indivíduo, “o homem nada mais é do que uma série de empreendimentos que ele é a soma, a organização, o conjunto das relações que constituem esses empreendimentos” (SARTRE, 1984, p. 14); não é por meio de uma única ação que alguém se engaja totalmente, engajar-se é um processo que se faz a todo momento. Como veremos mais adiante, Sartre se aproxima de Hegel nesse ponto, pois a ideia que defende de processo é a história.

Desse modo, o existencialismo é uma filosofia que define o homem pela ação, em que o ponto de partida é a subjetividade. Segundo Sartre,

qualquer teoria que considere o homem fora desse momento em que ele se apreende a si mesmo é, de partida, uma teoria que suprime a verdade pois, fora do cogito cartesiano, todos os objetos são apenas prováveis e uma doutrina de probabilidades que não esteja ancorada numa verdade desmorona no nada; para definir o provável, temos de possuir o verdadeiro. Portanto, para que haja uma verdade qualquer, é necessário que haja uma verdade absoluta; e esta é simples e fácil de entender; está ao alcance de todos; consiste no fato de eu me apreender a mim mesmo, sem intermediário (SARTRE, 1984, p. 15).

Todos os homens podem, em uma hora ou outra, agir de má-fé, ou até mesmo viver em má-fé. Como a má-fé, há outras características que são intrínsecas à realidade humana e que são tratadas por Sartre, como a objetificação do outro, de que tratamos na análise anterior. Desse modo, procuramos dar atenção a uma característica que sobressai ao personagem, mesmo ele tendo expressado diversas outras formas de ser.

### 2.3. *Os sequestrados de Altona* (1959)

Como nas outras peças, somos introduzidos aos poucos na história que se desenrola em progressão dramática. O primeiro ato de *Os sequestrados de Altona* exhibe uma sala grande e com móveis estilo alemão do século XIX e algumas portas ao fundo, onde conhecemos Leni, Werner e Johanna. O relógio alemão marca três horas e Werner se levanta precipitadamente; esperam que algo aconteça, que alguém chegue, ao mesmo tempo em que se perguntam quem será o primeiro a ser torturado e como será a tortura. Leni acusa Werner de quase ceder aos caprichos de sua esposa, ao que Werner se enfurece.

Falam sobre seu pai, que provavelmente não se salvará do que a tortura lhe causou. Leni busca a bíblia e a coloca sobre a mesa, para o caso de ser necessário fazer um juramento.

A segunda cena começa com a entrada do pai, que diz estar condenado. Os outros na sala pouco se manifestam porque já sabem o que vai lhe acontecer. Ele dá a entender que terá seis meses de vida para poder colocar os negócios em ordem. Parece querer se matar, mas antes pretende colocar seu filho, Werner, cuidando da casa e da empresa de construções navais.

Werner diz que não quer o cargo, mas que fará o que ele quiser. Isso porque diz não saber dar ordens; quando fita alguém nos olhos, ele vê outra pessoa como ele. Ao ouvir que o filho sente empatia pelos subordinados, o pai o manda olhar para a testa quando falar com outras pessoas, para não se compadecer com o olhar do outro. Werner continua a conversa dizendo que não sabe mandar, que é muita responsabilidade dirigir centenas de homens em uma fábrica como a da família. Por esse motivo, o pai faz todos jurarem sobre a bíblia que farão as coisas como quer o seu desejo, mesmo depois que ele morrer, como o de continuarem morando sob aquele teto, juntos, por toda a vida.

Johanna o enfrenta, diz não aguentar mais o que se passa em seu casamento por conta da interferência do sogro e diz que logo que o pai morrer, ela e seu marido irão embora da casa. Com essa discussão descobrimos, por meio de Johanna, que seu cunhado,

Frantz, não morreu, que foi tudo uma farsa e que está escondido no casarão. Também descobrimos que faz treze anos que o pai não vê Frantz, porque o próprio filho não quer.

Depois de Johanna muito insistir, Leni dá a ela a chave do quarto onde está o irmão, ela sobe as escadas para ir até ele, mas Frantz não abre, a porta parece estar trancada por dentro. Enquanto Leni e Johanna conversam sobre o “sequestrado”, o pai pergunta ao filho advogado o que aconteceria se alguém vasculhasse a casa e tomasse o caso como sequestro.

O pai mostra e discute vários argumentos judiciais com os filhos, para que eles não partam. Um dos argumentos utilizados por ele é de que, se forem embora e o caso de Frantz vier a público, a prisão de todos é certa, até mesmo por causa da certidão de óbito de Frantz, que fora falsificada. Werner concorda com o resto da família e tenta rebater o pai, e acaba manifestando certo ciúme do irmão, mas ele acaba sempre sendo convencido.

Johanna não sabe o real motivo para Frantz estar escondido e faz perguntas sobre isso. Nesse momento, a peça faz um *flashback*, Frantz aparece como uma lembrança do pai, que é o único a ver o filho vestido com roupas de soldado, os outros não o veem. Frantz traz na mão uma garrafa de champanhe e a bebe. Sabemos pelo patriarca da família que nas primeiras semanas, depois de voltar da guerra, Frantz não dizia nada, apenas bebia. Esse recurso épico ilustra ações que não poderiam ser trazidas ao palco de outra forma, além de ajudar o público a acompanhar o que de fato se passou.

Por ruídos de rádio que se ouve ao fundo, também sabemos que Frantz foi acusado de torturar e matar pessoas durante a Segunda Guerra Mundial e que por isso pagaria uma pena alta na prisão. Outro momento importante se dá quando o pai fala sobre a culpa que os alemães carregam. O pai conta que a escolha do filho por ser soldado começou depois que havia vendido algumas terras para os alemães, terras que serviriam como campo de concentração. Não demonstra pena nem culpa, segundo ele, os prisioneiros são o que fizeram de si próprios.

O pai e Frantz continuam a discutir por meio do *flashback*. Ficamos sabendo que Frantz escondeu um rabino em seu quarto, e que o motorista da casa, que era um nazi, soube do ocorrido. O pai conta como conseguiu o telefonema do tenente Goebbels. Johanna o tira de sua lembrança ao dizer que, se não foi o motorista, só podia ter sido o pai que entregou o prisioneiro:

O Pai – Cumprir a minha palavra. Tinha obtido que o prisioneiro não fosse punido. Podia imaginar que o matariam à vista do meu filho?

Johanna – O caso passou-se em 41, pai. Em 41 era prudente prever todas as hipóteses [...]. Era um jovem puritano, uma vítima de Lutero, que

queria pagar com o seu sangue os terrenos que o pai vendera. O pai transformou-lhe os planos. Deixou-lhes apenas uma brincadeira para menino rico. Com perigo de morte, bem entendido... mas para o parceiro. Frantz compreendeu que tudo lhe era permitido, porque a importância dele não era nenhuma (SARTRE, 1963, p. 45).

Frantz teve que se declarar culpado por uma agressão que ocorreu em 1946, logo após sua volta, quando um soldado alemão se enfureceu com Leni e a quis violar. No mesmo estilo *flashback*, aparecem dois soldados alemães e o pai conversa com eles. Ele agradece ao general Hopkins pelo visto que concedia a Frantz para sair do país e se esconder na Argentina. Descobrimos que o pai concorda com tudo porque os americanos prometeram reerguer a sua fábrica.

Em *Um teatro de situações*, Sartre diz sobre a peça:

Significa que é sobre este ser-destruidor que virão enxertar-se meu temperamento peculiar e meus caprichos. Do mesmo modo, e paz, a condição humana (o ser-para-morrer etc.) é o fundo sobre o qual aparece o temperamento de cada um. Todavia, a destruição não fica por aí: nesta destruição, o homem é também um utensílio destruidor-destrutível. Ele cessa de ser realidade humana porque perde suas possibilidades particulares (SARTRE, 2005 c, p.156)

Quando o *flashback* termina, Joanna tenta fazer com que Werner veja como seu pai o manipula e lhe pede para ir embora, mas ele a contraria e jura sobre a bíblia que ficará. Johanna se decide a ir embora mesmo que sozinha, mas ainda não considera ter perdido a partida.

Quando todos saem, o pai pede a Leni que conte a Frantz sobre seu estado de saúde, que não anda bem. Leni pergunta se o pai não está sendo duro demais com Werner, ele responde que a dureza traz mais resultados, aproveitando o momento para acusar Leni de ser dissimulada e de ter falado mal dele para Frantz. Leni diz para ele ir até o quarto e ver com os próprios olhos a situação de seu filho, mas o pai sente medo e não sai do lugar, ao mesmo tempo em que suplica por uma única visita a Frantz. Nesta cena, percebemos que Leni parece ter problemas, não só com os irmãos, mas com o próprio pai.

Na próxima cena, em uma sucessão de movimentos dos personagens que entram e saem do palco, Leni fecha todas as vidraças e deixa a sala na penumbra, depois vai até o quarto de Frantz, que fica ao lado direito e não em cima da escada como os personagens acreditavam. Bate na porta como um código, ela se abre e Leni entra. Logo depois aparece Johanna e tenta bater na porta do mesmo jeito que Leni fez anteriormente, mas o pai chega e acende a luz, fazendo Johanna ter um sobressalto. O pai tenta fazer um interrogatório,

mas é ele quem acaba sendo interrogado; por fim, o pai apenas pede a ela que, se conseguir falar com Frantz, que ela diga que o patriarca da família está morrendo.

O segundo ato começa no quarto de Frantz. Todas as portas têm trancas de ferro, a cama não tem lençóis nem colchão, apenas um cobertor dobrado, em um canto se acumulam móveis partidos e alguns bibelôs deteriorados. Em uma das paredes há um grande retrato de Hitler, em outra, em letras de imprensa desenhadas à mão, está escrito 'Don't disturb' (não perturbe). Em uma mesa encontram-se taças, garrafas de champanhe e cascas de ostras.

Quando Leni entra, Frantz faz um discurso:

Habitantes encobertos dos telhados, atenção! Habitantes encobertos dos telhados, atenção! Estão-vos a mentir. Dois bilhões de falsas testemunhas! Dois bilhões de testemunhas falsas por minuto! Ouvi a queixa dos homens: "Fomos traídos pelos nossos atos, pelas nossas palavras, pelas nossas porcas vidas!". Decápodes, eu testifico que eles não pensavam o que diziam e que não fariam o que queriam. Declaramo-nos inocentes, em pleno tribunal. E não condeneis sobretudo baseado em confissões, mesmo assinadas; dizia-se naquele tempo: "O réu acaba de confessar; logo, está inocente". Prezados ouvintes, o meu século foi uma contínua venda ao desbarato – a então liquidação da espécie humana foi então decidida em alta esfera. Começou-se pela Alemanha, que foi roída até os ossos (enche o copo). Uma só pessoa fala a verdade: o titã despedaçado, testemunha ocular, regular, secular, *in saecula saeculorum*. Eu. O homem morreu, e sou eu a sua testemunha. Ó séculos, eu vos direi o sabor do meu século, e vós absolveis os réus (SARTRE, 1963, p. 62)

Ele usa uma farda esfarrapada. Leni tenta conversar, mas Frantz fica irritadiço, mesmo angustiado. Seu discurso é feito em um gravador; quando a fita acaba Frantz troca palavras com Leni. A irmã diz estar com medo, mas ele furiosamente bate no letreiro que ficava na parede. Há qualquer coisa de esquizofrênico em suas falas. Ele pensa que o medo que Leni sente pode ter sido provocado por algo preparado em Moscou ou Washington. Ao fim, Frantz diz que é um mártir.

Leni sai e deixa Frantz só, que parece ainda mais louco sozinho. Frantz adormece e tem a visão de um soldado; após a visão terminar, Frantz acorda aos gritos. Logo depois ele ouve baterem na porta, corre e abre, pensando que fosse a irmã; ao abrir, recua vendo Johanna. Frantz ameaça Johanna, mas ela não vai embora; ele então começa a falar com o retrato de Hitler. Parece tratar a imagem do mesmo modo como fala com seu pai em seus devaneios, Johanna pede que ele ressuscite.

Todos são covardes:



Johanna – (com uma grande decepção) Oh! Frantz! Como você é covarde!

Frantz – (endireitando-se com violência) O quê? (Domina-se com um cinismo laborioso) Admitamos, sou sim senhor. E daí? [...] O heroísmo, isso é comigo. Mas os heróis... enfim, você sabe o que são.

Johanna – Não sei.

Frantz – bem, há-os de todas as espécies: polícias e ladrões, militares e civis – civis, poucos -, Covardes [...] (SARTRE, 1963, p. 86).

Frantz acredita que a Alemanha esteja em ruínas, pois Leni mente ao ler os jornais para ele. Johanna descobre que ela manipula o irmão para que ele não saia de seu esconderijo. Frantz conversa com a plateia e diz que vai desmascarar a verdadeira mentirosa, sua cunhada. Frantz diz que os sequestrados se entendem e acusa Johanna de sequestrar a si própria.

No terceiro ato, Johanna conversa com o pai e conta que viu Frantz cinco vezes, diz também que em vários momentos teve que mentir ao cunhado, mesmo que ela não goste de mentiras. Além do mais, diz que as mentiras têm papel necessário na vida de Frantz, mas o pai diz que apenas a verdade poderá tirá-lo da situação esquizofrênica em que se encontra.

Johanna não aguenta esconder o segredo do marido e conta a Werner que esteve com Frantz. Os dois acabam por brigar; ele acredita que a esposa e o irmão estejam tendo um caso. Johanna diz que quer ir embora porque Frantz desperta o terror de anos atrás, coisas que deviam ter sido superadas e não trazidas de volta.

No quarto ato Frantz volta a quebrar a quarta parede ao aparecer sozinho em seu quarto. Ele fala de sua vida e descobrimos que está apaixonado por Johanna. Frantz diz que não dorme, prefere velar enquanto Johanna e Werner fazem amor; já são sessenta horas acordado. Os dois estão cada vez mais próximos; nessa aproximação, Johanna não consegue mais deixar Frantz de lado.

No quinto e último ato, o cenário é o mesmo do começo da peça. O pai e Frantz entram na sala, cada um por uma porta, Frantz traz o gravador de som. Os dois trocam acusações, então Frantz pede ao pai que jure sobre a bíblia que não irá julgá-lo, depois coloca o gravador em uma das mesas.

Frantz confessa que desejava a ruína da Alemanha, também diz que se esqueceu dos dois prisioneiros que vieram até a casa para chantagear o pai, mas que não tinha mais importância, uma vez que já foram silenciados.

Segundo Annie Bourguignon,

estes comportamentos resultam de má-fé. No pensamento de Sartre, a má-fé é um conceito preciso. Contudo, esses personagens são muitas vezes de má-fé em um sentido mais banal e cotidiano. Eles não são honestos, ao invés, eles mesmos se acalmam com ilusões confortáveis (BOURGUIGNON, 2011, p.154).

Na última cena, Frantz se despede dos irmãos e da cunhada, seu pai o levará a Hamburgo. Frantz deixa o gravador para Johanna ouvir sua última gravação, de 17 de dezembro de 1953. O pai faz um sinal e eles vão embora.

As escolhas que fazem os personagens do teatro sartriano nunca são neutras sobre o plano ético. Eles são julgados, não por Deus, certamente, mas conforme a visão de mundo hegeliano e marxista, pela história. No entanto, não é incomum que eles também sejam considerados como partes de um valor que eles mesmo reconhecem (BOURGUIGNON, 2011, p.154).

O que diz Bourguignon explica o que acontece ao final da peça. Depois de irem, Leni conta à Johanna o provável destino dos dois: iriam se jogar com o carro na ponte Teufel, que fica a caminho de Hamburgo. Desse modo, podemos dizer que Leni e Johanna tenham matado Frantz. Leni matou-o lentamente, principalmente por sua pequena loucura, Johanna matou-o porque tinha como base a verdade, mas Frantz também não suportou a verdade. Ele não suportou a falsidade, porque ela era a loucura, mas também não suportou a verdade, porque ela era a morte. “O autor condena o velho Gerlach porque ele é ‘quem pensa contra e que é levado a agir a favor’” (BOURGUIGNON, 2011, p.154).

Ao analisarmos a peça como um todo, vemos que cada personagem tende à introspecção, à aceitação das ordens do patriarca da família. Há elementos épicos, que, como em outras peças, também são colocados em cena através da retrospectiva ao passado por meio de *flashback*. É aqui que vemos como Sartre recupera a forma dramática ao impor o confinamento, também inserindo circunstâncias que possibilitem a ação. Nesse caso, a virada se deve a Johanna, personagem que não é propriamente da família e que não está contente com a situação em que se encontra e que foi exposta contra sua própria vontade.

Podemos vincular a peça a outras que se convencionou chamar de drama de confinamento. Essa temática nega aos homens a possibilidade de se fecharem em sua própria interioridade, já que muitas vezes trancados em um ambiente pequeno e sem saída os personagens se veem obrigados a dialogar. Desse modo, a fala de um atinge

diretamente o outro e o tira de sua passividade, sem escolha além de retrucar, para fugir da situação de isolamento e favorecendo a inter-relação que é cara à forma dramática<sup>4</sup>.

Isso porque o drama moderno se caracteriza pela incapacidade de comunicação dos indivíduos, que conseqüentemente se fecham em si mesmos e contrariam o princípio constitutivo do gênero dramático, isto é, a inter-relação dos personagens e as decisões refletidas em suas atitudes. Segundo Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, os dramas anteriores ao século XIX não conheciam o aprofundamento da introspecção. O diálogo, com suas perguntas e respostas não era algo problemático. O drama de confinamento recupera o diálogo e os conflitos, mas acaba por tornar o dramaturgo visível novamente. O personagem fala, mas contra a sua vontade, ele tende a continuar em seu silêncio. O dramaturgo se torna o eu-épico, por conduzir a ação dos personagens.

No drama de confinamento, a encenação não pode ocorrer de modo artificial, mas deve assegurar a possibilidade dramática dos personagens. A distinção entre o acidental e o proposital é indispensável para o êxito ou não da peça.

No entanto, é preciso levar em conta que o confinamento só é justificável quando se assegura a encenação dramatúrgica sem que seja necessário recorrer a fatores externos. O confinamento acontece na peça *Os sequestrados de Altona*, uma vez que os personagens não podem partir da casa da família, graças ao irmão, que arruinará todas as pessoas envolvidas, caso seja encontrado.

A diferença entre o confinamento desenvolvido até então e o confinamento desenvolvido na modernidade é que o último insere conteúdos que entram em contradição com o cerne do drama, por isso Sartre vê a necessidade de legitimar a forma dramática em suas peças.

Podemos dizer que a principal característica do drama existencialista, como constatamos em *Os sequestrados de Altona*, é configurar-se através do estranhamento do homem quanto à sua própria situação. Esse teatro visa expor os principais conceitos da filosofia existencialista e os problemas que envolvem a existência humana, por meio da máxima: a ideia do homem jogado no mundo sem nada que justifique e o salve de sua existência contingente. Essa temática, no caso da peça aqui analisada, faz com que o confinamento seja de caráter acidental, os personagens apenas chegaram àquela situação sem que tivessem escolhido verdadeiramente estar ali. Por isso a revolta e vontade de

---

<sup>4</sup> Como já havíamos desenvolvido na monografia.

mudar a realidade em que se encontram, principalmente da personagem Joahana, que lança aos outros seu olhar de forasteira.

Em *Um teatro de situações*, Sartre afirma que não concebeu o caso do personagem principal, Frantz, como puramente psicológico, mas como o de um jovem que desde cedo foi submetido ao poder de seu pai. Ele não podia escapar da contradição entre ser o futuro chefe de uma das maiores indústrias navais do mundo e ser ao mesmo tempo irresponsável perante os olhos da família, principalmente por não se engajar nos negócios que sua futura herança lhe impunha.

No teatro que Sartre defende deve haver uma distância objetiva que forneça exemplos de diversas perspectivas de atuação, mas também apresente situações que sejam relevantes para o público. Isso porque “a linguagem teatral deve sempre voltar-se para a ação, não para o realismo ou a expressão psicológica; ela exige o gesto e precisa contribuir diretamente para a montagem de um esquema de engajamento” (CARLSON, 1997, p. 385). O assunto deve ser relevante para o público, mas ao mesmo tempo deve distanciar-se dele para que se veja de uma perspectiva diferente. Sartre retoma o confinamento, por meio dos crimes de guerra cometidos por Frantz, não apenas para salvar o drama da crise, mas para tratar de questões cruciais para a existência humana, de forma que o espectador tenha consciência e associe o assunto tratado com o tempo em que vive. Vale lembrar que a primeira encenação de *Sequestrados de Altona* ocorreu em 1959, momento em que a sociedade ainda descobria os horrores que a Segunda Guerra havia cometido.

A distância objetiva do assunto tratado na peça e a apresentação de situações são os pontos-chaves das peças de Sartre. Marvin Carlson nos fala um pouco sobre o conceito de situação no teatro sartriano:

No final da década de 1940, Sartre burilou a ideia de um ‘teatro de situações’ em substituição ao “teatro de caráter”. Em ‘*Forger des mythes*’ (‘Criação de mitos’) (1946), ele acena com a esperança de que, nesse drama, os jovens autores franceses retornem à tragédia ‘como entendiam os gregos’ – na afirmação de um direito hegeliano. À diferença do drama de tese ou do drama derrotista do naturalismo, o novo teatro apresenta ‘o homem livre em meio às suas próprias situações, escolhendo, quer queira, quer não, pelos outros quando escolhe por si mesmo’. Essa escolha, resultado da vontade livre e feita em face do ‘absurdo do mundo’, envolve as questões mais fundamentais de como o homem vê e define a si mesmo, podendo por isso assumir a significação de mito moderno (CARLSON, 1997, p. 384).

Segundo Marvin Carlson, Sartre “considerava o drama um retrato do processo de engajamento, que lidava não com fatos, mas com ‘direitos’” (CARLSON, 1997, p. 383).

Nesse sentido, o teatro deve estar voltado para a ação e não para a expressão psicológica. Podemos dizer que Sartre fixa os pilares de seu teatro em conceitos como os de engajamento, situação, liberdade e escolha; indo contra o teatro de caracteres, coloca em cena a situação-limite, o momento em que o personagem se reconhece livre, que em última instância pode significar até mesmo a morte, por escolha do próprio personagem.

Segundo Sartre, o teatro exige certa distância do objeto que é evocado, por isso, quando questionado sobre a atualidade da peça, o dramaturgo afirmou:

Embora nós não sejamos alemães, embora nossos problemas sejam diferentes dos problemas deles no momento do nazismo, há entre os alemães e nós aspectos bem semelhantes. Nós nos encontramos, em relação a eles, na mesma situação em que se encontram os argelinos em relação a nós (SARTRE, 2005 c, p. 348).

Se a peça de fato surtiu o efeito que o autor esperava, os franceses que assistiram a ela pouco a pouco se reconheceram naqueles alemães, na culpa que carregavam.

Sartre coloca toda a família ao redor do soldado, bem como Frantz, o jovem que viu e fez coisas, mas que, ao voltar, se calou. Sartre tentou mostrar não somente à França, mas a toda a Europa do pós-guerra, que é possível desmistificar o militarismo e que Frantz é o exemplo.

Em *Diário de uma guerra estranha*, Sartre afirma que a vida dos reservistas

“é algo do passado, todas as suas preocupações são algo do passado. O que esperavam já não têm de esperar, a própria expectativa perdeu seu sentido. De modo que a entrada dele na vida militar é bastante semelhante a uma morte, já que está acompanhada do despojamento de uma vida que, por sua vez, perdeu seu sentido” (SARTRE, 2005 a, p.30).

A peça não falhou em sua composição dramática, porque os personagens não permanecem isolados pela culpa que os atormenta, muito menos quanto à tomada de consciência sobre “a responsabilidade do soldado e as circunstâncias que o conduziram a ir tão longe, um caso de consciência que sempre existirá em todos os lugares” (SARTRE, 2005 c, p. 366).

E continua:

“é também verdade que a guerra fornece justificativas. Todos nós temos justificativas para estar na guerra, para não fazer nada, para nos entediam, para nos lembrarmos de mil pequenas permissões covardes, [...] nós sempre participamos dos acontecimentos mundiais, não se passa um minuto sem que façamos história, mas a guerra faz com que todos sintam a própria historicidade” (SARTRE, 2005 c, p.394)

O que mais fica claro na peça é que o personagem precisa buscar agir com aquilo que tem a sua frente. Quando olhado por essa ótica, o homem parece muito mais o ser feito do que o buscar fazer que o existencialismo defende; podemos dizer que há aquelas características hereditárias, há a classe, a raça, a língua e a história da qual faz parte, isso só para citar as características mais gerais, porém, “é nossa liberdade mesmo que deve constituir previamente a moldura, a técnica e os fins em relação aos quais as coisas irão se manifestar como limites” (SARTRE, 2011, p. 594). O ser livre é aquele que tem a oportunidade de realizar seus projetos e, como vimos, projetar-se tem profunda ligação com o que é real.

Sartre deixa claro que em um projeto ou ao se engajar, o homem teve autonomia de escolha. Segundo Sartre, “o êxito não importa em absoluto à liberdade” (SARTRE, 2011, p.595), mas quando a escolha se assemelha ao fazer, há, pelo menos, o começo de realização dessa ação, distinguindo o projeto do puro desejo ou sonho que não encontra na realidade algo em que se apoie.

Mas em um outro nível, podemos dizer que minha liberdade encontra uma barreira intransponível. A presença do outro apresenta a mim certas determinações que eu sou sem mesmo ter escolhido. “A partir do momento em que outra liberdade que não a minha surge frente a mim, começo a existir em uma nova dimensão de ser” (SARTRE, 2011, p. 642), nossa liberdade não apresenta um fundamento para esse limite que nos apresenta através do outro, mas esse limite não se dá por meio da ação dos outros, já que “até mesmo a tortura não nos despoja de nossa liberdade: é livremente que sucumbimos a ela” (SARTRE, 2011, p. 643). Qualquer coisa que se apresenta como uma barreira em meu caminho, só terá sentido com a minha escolha.

Não há indivíduo antes do outro, ele se constrói à medida que se relaciona com o mundo que o circunda. Nesse sentido, Sartre se opõe a Husserl, que vê a experiência de modo individual. Para Sartre a fenomenologia husserlina faz uma redução da fenomenologia,

um indivíduo, seja ele quem for, ou um grupo, ou um conjunto qualquer, é uma encarnação da sociedade total enquanto ele tem de viver o que ele é. Aliás, é apenas porque podemos conceber o jogo dialético de uma totalização de envolvimento, isto é, de uma totalização que se estende ao conjunto social, e de uma totalização de condensação, o que chamo de encarnação, que faz com que cada indivíduo seja, de certo modo, a representação total de sua época (SARTRE, 2015 b, p. 99).

Também não podemos perder de vista que há uma vontade que é alheia a mim.  
Segundo Sartre,

o verdadeiro limite à minha liberdade está pura e simplesmente no próprio fato de que um outro me capta como outro-objeto, e também no fato, corolário do anterior, de que minha situação deixa de ser situação para o outro e torna-se forma objetiva, na qual existo a título de estrutura objetiva (SARTRE, 2011, p. 643).

É essa objetivação que o outro tem de mim que é um limite à minha liberdade; a existência do outro apresenta a minha situação como tendo um lado de fora e é isso que não posso mudar de modo algum. O homem, sendo liberdade, existe frente a outras liberdades, nessa compreensão o outro não aparece a mim como um limite. Portanto,

essa característica não se apresenta como uma resistência interna, mas, ao contrário, é experimentada na e por sua própria inapreensibilidade. Portanto, trata-se, afinal, não de um obstáculo frontal que a liberdade encontra, mas de uma espécie de força centrífuga em sua própria natureza, uma fragilidade em sua constituição que faz com que tudo quanto a liberdade empreende tenha sempre uma face não escolhida por ela, uma face que lhe escapa e, para o outro, será pura existência (SARTRE, 2011, p. 645).

#### 4. HEGEL E SARTRE: APROXIMAÇÕES NA FORMA DRAMÁTICA

O teatro sartriano está estreitamente vinculado ao conceito de engajamento. Na literatura, as palavras são signos que se referem imediatamente ao objeto visado, diferentemente das outras formas de arte que contam apenas com cores e sons e, por isso, não remetem ao que haja no exterior. A ideia de engajamento que Sartre defende em *Que é a literatura?* diz respeito apenas às formas de arte literárias, na medida em que a literatura não se completa sozinha, mas precisa fazer uso de algo exterior para lhe conferir o significado.

Enquanto o pintor é mudo para nos apresentar um objeto, o escritor pode guiar o leitor e o fazer ver, por exemplo, símbolos da injustiça, da revolta, do medo e despertar sentimentos. Sartre afirma que “não se pintam significados, não se transformam significados em música” (SARTRE, 2015 a, p. 18). O engajamento só é possível para o escritor que lida diretamente com o que é exterior, já que as palavras são designações de objetos. Entretanto, como Theodor Adorno salienta em seu texto sobre literatura engajada, o elemento exterior que o escritor utiliza para sua composição literária não deve ser buscado nos fatos, mas em situações que podem ter desencadeado tais fatos:

os rudimentos das significações externas nas composições literárias são o inevitavelmente desartístico da arte. Não é neles que devemos ler sua lei formal, e sim na dialética dos dois momentos. Essa lei impera naquilo que transforma suas significações. A distinção entre poética e literatura é tênue, mas o objeto de uma filosofia da arte, como Sartre também a intenciona, não é seu aspecto publicístico. Menos ainda o que se consagra em alemão com o termo *Aussage* (verdade-mensagem). Debate-se incomodamente o que um artista quer de seu produto, e o mandamento de um sentido metafísico testemunhando-se objetivamente (ADORNO, 1973, p. 53).

Segundo Adorno, o engajamento de Sartre, mesmo quando político, tem múltiplos significados. O sentido da criação das peças de Sartre carrega a essência conceitual e o sentido conceitual mesmo, que é a própria intenção de seu engajamento.

Nenhuma palavra que é inserida em uma obra literária desvincula-se completamente das significações que possui no discurso comunicativo, mas também em obra alguma, nem mesmo no romance tradicional, essa significação conserva inalterada aquela mesma que a palavra tinha fora do texto (ADORNO, 1973, p. 52).

Nesse sentido, a literatura engajada afasta-se inteiramente da literatura panfletária. Como afirma Adorno, é preciso distinguir o engajamento de certo tendencionismo, pois “a arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos,



cerimônias, práticas, [...] mas esforça-se por uma atitude: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição de existir frente à neutralidade espectral” (ADORNO, 1973, p. 54). Portanto, é necessário que o leitor ou espectador levante de sua poltrona, disposto a deixar o conforto de uma vida mergulhada na má-fé.

Obras de cunho panfletário não conseguem alcançar a desconstrução das aparências. Isso só é possível através da literatura realmente engajada, aquela que tem como objetivo apontar a condição humana perante o próprio homem. Podemos dizer que as reações almejadas pelas obras literárias de Sartre remetem-se à disposição do indivíduo em encarar a própria liberdade como condição inerente ao homem e as situações que derivam dessa consciência, é nesse movimento que ele encara o outro como um semelhante e, também, como membro de uma coletividade.

Segundo Ingrid Galster, a diferença entre os romances e o teatro sartriano são as situações-limite, que têm real poder de expressão. Graças a elas, o dramaturgo leva os personagens ao extremo de seus atos, colocando-os de frente a escolhas. Elas também são ameaçadoras e servem como caminho para que o homem descubra a liberdade ao fim do curso. Tal descoberta se dá tanto pela necessidade do gênero dramático, como pela filosofia defendida por Sartre. Ele “mostra que o teatro (de tipo aristotélico), ao menos em teoria, é a maneira ideal de mostrar o pensamento de *O Ser e o Nada*” (Galster, 2003, p. 30).

A existência do outro é importante nas situações-limite, porque coloca uma barreira à minha liberdade. A situação dramática apresenta-se nesse meio, através do conflito, não o conflito de caráter, mas o de direitos. “Ele pode aproximar a liberdade da fatalidade, porque, em *O Ser e o Nada*, o homem é ‘condenado a ser livre’, ele não pode ser livre. A liberdade para ele é então fatal; mesmo se ele renuncia, ele o fez livremente” (Galster, 2003, p. 53).

Em relação à forma dramática, as peças de Sartre são atrasadas se comparadas com obras de dramaturgos do mesmo período, principalmente por conta do conteúdo. A intriga que movimenta os personagens ocorre de modo tradicional, podendo facilmente ser transportada da arte para a realidade. Em termos de significado, traz à peça uma confiança quase inabalável: “o modelo ideal para ele seria o grito de dor do torturado – ele tem que procurar apoio numa objetividade plena, subtraída da dialética da obra configurada e da expressão na comunicação de sua própria filosofia” (ADORNO, 1973, p. 56).

Entretanto, mesmo reconhecendo a força política das peças de Sartre, para Adorno o engajamento presente no teatro sartriano não vai além da superfície. Por meio da

identidade entre os homens, Sartre estaria enaltecendo o indivíduo e deixando de lado outros aspectos da vida em sociedade.

A complexidade do enredo seguro e da igualdade segura e destilável ideia deu a Sartre o grande sucesso e faz dele, sem dúvida alguma contra a sua vontade íntegra, aceitável para a indústria cultural. [...] Fica tecido no véu da personalização que homens dirigentes decidam, e não a maquinaria anônima e que nas camadas sociais há vida (ADORNO, 1973, pp. 56-57).

István Mészáros, nesse sentido, parece discordar de Adorno. Em seu livro *A obra de Sartre*, coloca a questão: “Por meio de que atividade pode um ‘indivíduo acidental’ perceber como realidade a pessoa humana que há dentro dele e para todos mais?” (MÉSZÁROS, 2012, p. 37.). Responder a essa questão parece algo bastante difícil, sobretudo na modernidade, em que certo tipo de desenvolvimento social possibilitou a individualização como em nenhum outro momento histórico. Todavia é o trabalho do escritor que parece alcançar melhor desempenho para responder à questão de Mészáros, isso porque é aquilo que o autor vivencia que irá possibilitar sua criação.

Para Mészáros, o autor coloca na obra suas próprias experiências, de forma que traços de sua vida possam ser verificados e vice-versa; sua própria tomada de consciência da realidade. O escritor ainda constrói e dispõe sua obra a partir da contingência que vivencia, e alcança êxito, dentro de seu referencial fundamental – que varia conforme cultura e época em que vive.

Portanto, o escritor deve buscar um significado em uma sociedade na qual ele não deixa de ser um indivíduo acidental, já que não escolheu as condições que o circundam. Mas, além disso, deve buscar um significado, de modo que consiga ultrapassar essas mesmas condições e entender como o processo de tomada de consciência se dá.

Segundo Denis Benoît, Sartre foi um escritor tardio. O atraso na entrada da literatura fez dele um escritor conhecido no pós-guerra, o que lhe conferiu maior engajamento, pois pôde conciliar autores novos e antigos. Extraindo todas as experiências do entre-guerras, sua literatura participa plenamente do político: “a literatura engajada não é antes de tudo política; ela só o é em necessidade de uma virtude secundária, que quer que as questões morais ou éticas, colocadas concretamente e coletivamente, desemboquem quase inevitavelmente em considerações políticas” (BENOÎT, 2002, p. 35).

Como já foi dito, “a reflexão sartriana evidencia e enfrenta a tensão, até então latente, que existe entre o engajamento e uma concepção de literatura herdada da

modernidade” (BENOÎT, 2002, p.68). Nesse intervalo, a ética sobressai à dimensão estética. Para Benoît, Sartre fez um discurso sobre a literatura e não uma estética literária. Segundo o autor, isso ocorre, principalmente, porque, “com o engajamento, impor-se-ia uma série de imperativos e constrangimentos estilísticos e formais” (BENOÎT, 2002, p.276).

Benoît continua, ao dizer que o teatro existencialista alcançou o sucesso porque se manteve tradicional e burguês. O teatro existencialista contrapunha-se ao que estava sendo desenvolvido por dramaturgos como Beckett e Ionesco e até mesmo pelo que já havia sido desenvolvido pelos franceses Jean Vilar e Jacques Copeau, com um teatro popular, abertamente engajado ou mesmo panfletário, como teatro político que visava ao maior número de pessoas.

Nota-se que, de um lado, está o teatro empático de Sartre, enquanto, do outro, está o distanciamento do espectador, para que haja uma crítica ao que está sendo exposto. O engajamento não pode ficar apenas no conteúdo; podemos dizer que a ética também diz respeito à forma do drama: “contrariamente ao que sua posição quase instrumental da linguagem poderia deixar acreditar, ele concebe perfeitamente que a forma seja portadora de sentido e que ela participe plenamente da iniciativa literária e do engajamento” (BENOÎT, 2002, p.73). Mas sem entender que haja autonomia das formas, pois aquelas devem permanecer a serviço do conteúdo.

Segundo Benoît, a literatura engajada, como a de Sartre, tropeça no problema da linguagem. Enquanto os escritores modernos esbarram com uma inadequação da linguagem com o mundo, com palavras que sempre escondem algo de intransmissível, Sartre utiliza-se de uma linguagem coerente para tratar do engajamento.

Sartre diz que o autor desvenda o mundo. Nesse sentido cabe perguntar: qual aspecto e quais mudanças o autor quer realizar por meio de sua obra? Segundo o filósofo, “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 2015 a, p. 29). Sartre continua sua crítica ao escritor, ao dizer que o desvendamento buscado pela literatura deve levar ao homem o reconhecimento de suas responsabilidades.

O retorno das peças sartrianas à noção clássica do drama, que já apontamos anteriormente, bem como uma possível aproximação dos gêneros literários hegeliana, também se deve ao posicionamento político e filosófico de Sartre. O intelectual deve engajar-se porque, segundo Sartre, ele é o agente que pode enunciar ao público de teatro as contradições presentes na sociedade contemporânea, por se tratar de um grupo

majoritariamente burguês. É apenas o engajamento, o projeto do homem concreto livre e em situação que pode mudar a história. Este é um conceito intrinsecamente relacionado à liberdade, já que esta é sempre situada em relação a algo que se apresenta como obstáculo. O homem não pode ser considerado como um absoluto, mas sempre situado historicamente, geograficamente e mesmo socialmente. Isso é possível, porque Sartre defende uma noção ontológica de liberdade: o homem é, antes de tudo, um ser livre, que, mesmo sofrendo interferência de outras pessoas ou da situação em que se encontra, é capaz agir.

Segundo Eric Hobsbawm, a posição tomada por Sartre deu-se através da “descoberta de um Marx jovem-hegeliano, fenomenólogo e existencialista, [que] se inseria em um contexto teórico caracterizado por um despertar de interesse por Husserl, Heidegger e pelo próprio Hegel, cuja recuperação já nos anos 30 Kojève havia promovido” (HOBSBAWM, 1989, p. 52). Essa ideia também é pertinente para entender Sartre enquanto indivíduo engajado politicamente que, por meio da filosofia, buscava sempre se aproximar da vida concreta e chegar à verdade produzida pela ação humana, mediada por aquelas sociais emergidas por meio de decisões individuais, mas que se reflete em ações humanas coletivas. Encontramos esses traços em suas últimas obras, como a *Crítica da razão dialética*.

Ainda segundo Hobsbawm, “o marxismo filosófico dos intelectuais ‘engajados’ buscou desde o início uma filosofia concreta [...] como recusa de uma filosofia (apenas) teórica” (HOBSBAWM, 1989, p. 53). O desligamento de Sartre do Partido Comunista Francês também diz respeito ao engajamento e a certa concretude que sua filosofia buscava alcançar no âmbito do social, uma vez que a identidade do partido parecia estar bastante ligada a um profundo anti-intelectualismo, buscando fortalecer-se na classe operária.

Em meio ao posicionamento político e aos conceitos filosóficos de *O ser e o nada*, o teatro parece oferecer a Sartre a concretude e o engajamento que seus romances não conseguem alcançar. Em suas peças, Sartre utiliza-se de discursos coesos, de modo que as figuras dramáticas se expressem racionalmente, o que permite o restabelecimento da comunicação entre os personagens solitários, em termos de diálogo dramático, identificados entre si por sua condição de isolamento, tanto exterior, como interior, diferentemente da irracionalidade inerente a essa mesma condição – defendida por outros dramaturgos, tais como os que se incluem no grupo que se convencionou chamar de Teatro do Absurdo, os quais denominaremos aqui como surrealistas.

Podemos dizer que a retomada do drama empreendida pela filosofia existencialista tenta sanar o estado de impotência que teria assolado o homem moderno, principalmente por conta do encerramento do homem em si mesmo. Isso impossibilita o estabelecimento de um diálogo, bem como inviabiliza a inter-relação dos personagens pressuposta pelo gênero dramático.

Para os dois autores aqui tratados, Hegel e Sartre, o drama deve assumir seus aspectos éticos e históricos, já que sua essência é a autonomia e a autoconsciência, que, para ambos os autores, desenrola-se na história.

Como vimos no primeiro capítulo, Hegel defende que o personagem deve carregar em seus atos a consequência de sua individualidade, mostrando-se como indivíduo autônomo, de forma que suas ações reflitam a sua liberdade e se relacione indiretamente com o público. Podemos dizer que, para que o público se identifique com as ações realizadas pelos personagens, os conflitos que ocorrem na representação cênica devem acontecer de forma que o ideal universal humano seja levado em conta, para que a individualidade de cada espectador possa ser atingida em certa medida.

Para Hegel, o drama também é a forma literária mais completa, porque reúne os traços da poesia lírica e da épica, ligando ação e sentimento por meio da realização exterior de uma interioridade que pulsa em direção a uma finalidade. A ação dramática será bem sucedida à medida que o personagem deixe sua condição de isolamento e parta em busca da realização de um desejo, não descansando até atingir sua finalidade.

Em Sartre, o drama também alcança lugar de destaque. Podemos dizer que o principal ponto do drama é a distância objetiva que a representação teatral possibilita, entre o ator e o espectador. As peças de Sartre buscam expor ao público exatamente a responsabilidade pelas escolhas dos personagens, os quais estão o tempo todo divergindo e entrando em conflito uns com os outros. Nesse sentido, os conflitos definem o desenvolvimento da ação, que é tão cara ao drama. Como em Hegel, as peças existencialistas de Sartre buscam criar diversas situações que mostrem o momento de formação do personagem de maneira particular – como ele reage às situações e como enfrenta a contingência. Isso porque, no teatro, o papel do outro encarnado pelo ator é preponderante para que o público tome consciência do outro enquanto sujeito; é através da particularidade exposta pelo personagem que o espectador poderá colocar-se em seu lugar.

No texto *Engagement*, Adorno já havia dito que “Sartre não se distancia muito, em suas ponderações, da ideia de que o nível das obras, como Hegel já sabia, eleva-se quanto

menos elas fiquem presas à pessoa empírica que a produz” (ADORNO, 1973, p.55). Isso também diz respeito à maneira como Sartre entende o papel do autor na sociedade, o papel do intelectual, que também tem muitos pontos em comum com o que Hegel via como fundamental para o escritor. Como afirma Paulo Arantes, as razões de Sartre “nem sempre são as de Hegel, sobretudo a mais forte delas – ‘O Homem é Ação’ –, à qual contrapõe à natureza passiva e vagamente contemplativa do intelecto” (ARANTES, 196, p.21). Para Arantes, Kojève acreditou encontrar uma imagem do intelectual em Hegel. Há também

o momento apocalíptico em que o intelectual burguês se suprime em favor do cidadão revolucionário. [...] Sartre, nisso herdeiro fiel do espírito das análises de Kojève, preferirá falar tanto da consciência infeliz constitutiva do intelecto clássico, do intelectual propriamente dito, quanto da má consciência do escritor atravessada pelo conflito fundamental que define sua condição: parasita da elite dirigente (ARANTES, 1996, p.21-25).

Podemos dizer que tanto as interpretações de Kojève acerca de Hegel quanto as próprias interpretações que Sartre retirou das obras do autor alemão influenciaram no modo como Sartre encara o papel do dramaturgo. Nesse sentido, o engajamento, não é apenas a intenção do autor, mas seu ‘ser-homem’. “Quando ele chama, [...] a obra literária um ‘fait social’, está citando sem querer a ideia da objetividade mais intimamente coletiva da obra, intransponível pela simples intenção subjetiva do autor” (ADORNO, 1973, p.55).

O personagem no teatro de situações sartriano funciona como um mecanismo de expressão do ser-no-mundo, isto é, ele pretende levar ao público as questões relacionadas diretamente à condição de desamparo e liberdade em que o homem se encontra. Entretanto, a expressão de como o homem é constituído não se dá através de caracteres morais prontos, construídos e expostos de antemão; os personagens não devem ter características fixas, impossibilitados de qualquer mudança de pensamento, eles estão todos por se fazer e se formar. No teatro de Sartre, o único caráter constituído de antemão é o da escolha frente às situações que o personagem enfrenta.

A literatura narrativa pode dirigir-se diretamente ao problema em questão, diferentemente do teatro, que deve expor as questões “como *forma de representação*, deve proceder *indiretamente*, mediante a apresentação de indivíduos sob a forma de um mito, produzindo uma mediação artística adequada entre a realidade sensível e as determinações mais gerais do ser” (MÉSZÁROS, 2012, p. 55). Com isso, Sartre expõe as principais questões que dizem respeito ao homem, ao elevar uma situação particular ao nível de um mito. O teatro não deve ocupar-se da realidade, mas da verdade, uma vez que

“a função do teatro é apresentar o individual sob a forma de mito” (SARTRE apud MÉSZÁROS, 2012, p. 52).

Sartre chama de mitos as situações gerais, aquelas que representam não apenas o homem singular, mas toda a humanidade:

o autor chega a afirmar que seu teatro é como um teatro de mitos. Uma vez que os princípios que dispõem em 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, [...] o que se deve pôr em cena são as determinações (ALVES, 2006, p. 102).

Ao contrário das peças de tese, com suas ideias preconcebidas, o teatro deve expor os mitos, portanto, inserir imagens que apresentam de maneira ampliada o espírito de um povo e seus sentimentos. Tentaremos enfrentar a contradição que há em um teatro que trate da condição humana, olhando para o indivíduo, mas também que não se esqueça do homem em meio à sociedade, ao tratar grupos de personagens que buscam um fim em comum.

Isso porque os sentimentos evocados em suas peças não acometem um único indivíduo, mas todos os homens, em determinado tempo e lugar, modificando-se constantemente, como sofrimentos e inquietudes que marcam determinada época histórica retratada na peça. A característica de um teatro de mitos faz com que Sartre rejeite o realismo na literatura, já que submete o homem a fatores externos a ele, tais como fatos históricos ou mesmo a presença de grupos de pessoas, como um povo em revolta.

Mesmo quando Sartre utiliza caracteres prontos em cena, ele os destrói no decorrer dos atos para que defina sua conduta baseado em suas próprias escolhas. Mesmo em um período de grandes experimentações no teatro, Sartre não renovou formas, mas definiu o conteúdo de suas peças através de uma volta à noção clássica do gênero literário dramático. Em *Um teatro de situações*, Sartre cita Hegel, ao falar sobre o teatro épico e o teatro dramático, e vemos que a concepção sartriana de drama e de conflito pode ser relacionada com a concepção do filósofo alemão nos *Cursos de Estética*.

Também no documentário que o retrata de modo biográfico, *Sartre por ele mesmo*, o dramaturgo afirma que sua concepção de teatro se aproxima muito da concepção defendida por Hegel:

Sempre segui a dialética hegeliana. Quando Hegel fala do teatro grego ou romano, mostra personagens que têm o que chama de *pathos*. O *pathos* é um sentimento que também é um direito. Por exemplo, Antígona tem um direito, assim como Creonte. Os direitos [de um e de

outro] contrapõem-se e dá-se a tragédia, segundo Hegel. Conservo essa ideia profundamente. Mas o problema do *pathos* não existe mais hoje. A ideia do *pathos* supõe dois advogados que se confrontam e discutem até a morte, pois não existe solução. Há dois direitos opostos, ou um faz do outro seu escravo. Acho que o teatro é isso (apud CONTAT, Michel; RYBALKKA, Michel. *Sartre por ele mesmo*, 2'25'').

Segundo Fredric Jameson, os heróis sartrianos anseiam por atos que os deixarão marcados para sempre, por isso são atos que não marcam só a eles como a todos os outros que estão ao seu redor. Jameson afirma que “o modelo sartriano é, portanto, mais próximo do modelo hegeliano original, de um lado que é tanto negado quanto subsumido ou preservado” (JAMESON, 1995, p. 224).

No documentário citado, Sartre afirma que a filosofia não pode se exprimir literariamente. Antes disso, ela deve falar do conceito e ter sua própria linguagem técnica, apesar de literatura e filosofia constituírem “vizinhança comunicante”<sup>5</sup>. É exatamente por ser a ponte para a criação artística que a filosofia é a unidade que permeia tudo o que Sartre escreveu: “era preciso escrever sobre as questões que me preocupavam, defender o grupo ao qual pertencíamos. Foi esse tipo de engajamento que veio depois” (apud CONTAT, Michel; RYBALKKA, Michel. *Sartre por ele mesmo*, 2'25'').

No teatro, com a presença física dos atores ao subir no palco, conhecemos de início um pouco da situação em que o personagem está inserido, mas todos os sentimentos e ações vão acontecendo de modo que o espectador consiga compreender o que se passa, pois “a forma da peça teatral é sempre mais crítica. [...] No romance, tudo [...] precisa ser criado do nada” (JAMESON, 1995, p. 166). O personagem é inserido imediatamente em determinada situação, ele entende seu próprio passado e os atos que cometeu, juntamente com o público. Isso ocorre principalmente nas peças tardias de Sartre, como *O diabo e o bom Deus* e *Os sequestrados de Altona*, em que os personagens se esforçam para “interpretar seu próprio passado, e descobrir exatamente qual foi sua escolha original em primeiro lugar; e o instrumento analítico para tal interpretação é simplesmente a intencionalidade” (JAMESON, 1995, p. 167). Tudo o que foi feito foi desejado pelo personagem. De algum modo os personagens quiseram o que alcançaram. “É em *Os sequestrados de Altona* que essa estrutura psicanalítica é ampliada e desenvolvida até o ponto em que mostra todos os problemas em torno dos quais *Questão de Método* será organizado” (JAMESON, 1995, p. 167).

---

5 Como afirma Franklin Leopoldo E Silva no livro *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*.



No terceiro capítulo de *Que é literatura?*, Sartre refaz cuidadosamente o caminho de Breton a Queneau, que entre outros autores franceses, são sua base literária. Segundo ele, esses autores franceses conheceram

desde a adolescência os traços memoráveis e edificantes das grandes existências; aprendemos desde o colégio, ainda que nosso pai não desaprovasse nossa vocação, como se responde aos pais recalcitrantes, qual o período de tempo razoável em que o autor de gênio deve permanecer desconhecido (SARTRE, 2015 a, p. 134).

Dá-nos, então, exemplos a partir de três gerações de escritores franceses. O primeiro grupo seria aquele formado por autores que viveram antes da guerra de 1914. O segundo diz respeito à geração que veio depois de 1918. E, para Sartre, a terceira geração é a que apareceu durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse meio estavam os autores alinhados, os extremistas e os radicais: três grupos que exerceram influência sobre a literatura, cada um à sua maneira, com suas especificidades e também com características em comum. Sartre ressalta que nem os radicais, nem os extremistas tinham preocupação com a história, e os alinhados, que tinham algum interesse pela história, era apenas com o objetivo de justificar o presente. Desse modo,

os alinhados e radicais utilizaram a técnica tradicional: estes, porque eram moralistas e intelectuais, e queriam compreender a partir das causas; aqueles, porque a técnica servia a seus propósitos: por sua negação sistemática da mudança, a técnica tradicional ressaltava melhor a perenidade das virtudes burguesas (SARTRE, 2015 a, p. 165).

Segundo Sartre, esses grupos produzem literatura de tese, pois, de alguma forma, defendem ideologias. Entretanto, para Sartre,

uma obra só é bela quando, de alguma forma, escapa a seu autor. Se ele retrata a si mesmo sem ter para isso um projeto, se as suas personagens escapam a seu controle e lhe impõem seus caprichos, se as palavras sob sua pena mantêm uma espécie de independência (SARTRE, 2015 a, p. 168).

Continua, ao dizer que uma boa obra é aquela em que o autor domina a técnica e sua vontade, que expressa-se por meio do tema que escolheu tratar.

Por conta da guerra, os autores de sua época se viram “obcecados por esses suplícios, não passava semana sem que nos perguntássemos: ‘Se me torturassem, o que eu faria?’ E essa questão, [...] levava necessariamente às fronteiras de nós mesmos e do humano” (SARTRE, 2015 a, p. 176). É uma literatura produzida em circunstâncias extremas, por autores como Camus, Malraux e Koestler, que, segundo Sartre, também se viram às voltas com essa temática. Uma literatura com personagens no extremo de

algumas situações, como as de vida ou morte, levando-os até guerras, torturas, ações revolucionárias ou massacres e fazendo-os questionar seu próprio lugar no mundo.

Nas palavras de Sartre, “as circunstâncias nos fizeram mergulhar em nosso tempo, [...] uma vez situados, os únicos romances que poderíamos escrever eram romances de situação” (SARTRE, 2015 a, p. 179). O autor deve, então, provocar dúvidas e expectativas entre os leitores, impelindo-os a fazer suas próprias escolhas.

Esse novo modo de tratar a literatura deveu-se à ideia de que a arte não se acomoda ao utilitarismo burguês, nem ao comunista, com sua literatura panfletária que também pretende alienar o indivíduo. Por isso, foi necessário um engajamento literário que fugisse de qualquer ideologia que não visasse ao homem em sua plenitude. A literatura é “obra de uma liberdade total dirigindo-se a liberdades plenas, e assim manifesta à sua maneira, como livre produto de uma atividade criadora, a totalidade da condição humana” (SARTRE, 2015 a, p.220).

Em *Que é literatura?*, Sartre faz críticas aos surrealistas. Segundo ele, autores como Alquié e Max Pol-Fouchet acreditavam que a literatura surrealista tivesse como objetivo a libertação humana, retratando toda e qualquer experiência que dissesse respeito à liberdade da imaginação: sonho, sexualidade ou mesmo o inconsciente. Sartre concorda que a literatura surrealista tenha tido como objetivo colocar o homem diante de sua própria liberdade, mesmo que através de características absurdas, mas que dizem respeito à condição humana, e vê nisso, justamente, a grandeza de tal empreendimento; entretanto, considera a própria ideia de totalidade como um traço de época. Sartre cita as filosofias marxistas e existencialistas, que tentaram expor ao homem sua própria condição em meio ao mundo em que vivem, fornecendo uma interpretação da realidade, de modo que abarcasse a condição humana. E finaliza com a afirmação de que “com certeza é preciso retornar a Hegel como fonte comum de todos esses esforços” (SARTRE, 2015 a, p. 155).

Porém, a ideia de totalidade que os surrealistas defendiam tinha em seu cerne contradições insuperáveis: “uma libertação que se propõe a ser total deve partir do conhecimento total de si mesmo pelo homem” (SARTRE, 2015 a, p.155), ou seja, a totalidade almejada não se dá por meio de todas as manifestações que relaciona-se ao homem, principalmente porque é impossível alcançá-la. Para alcançar o efeito desejado no espectador, é preciso dar atenção a estruturas secundárias, como a forma do texto, que conseqüentemente apresenta uma barreira ao que é absurdo, ao que não pode ser compreendido de maneira racional. Por esse motivo, uma síntese dos sentimentos e ações

humanas alcançam melhor resultado, não só quanto à forma dramática, mas também ao efeito visado no espectador.

Sartre diz estar convencido de que é possível retratar a totalidade humana por meio de uma síntese, isso não significa que é possível mostrar “*a priori* todo o conteúdo antropológico da realidade humana, mas sim que podemos atingir a nós mesmos, em primeiro lugar na unidade, ao mesmo tempo profunda e manifesta, de nossas condutas, afeições e sonhos” (SARTRE, 2015 a, p. 155). Ora, é exatamente essa característica que Sartre tenta aprofundar em seu teatro.

## 5. HEGEL E AS CONTRIBUIÇÕES À FILOSOFIA SARTRIANA

Aqui pretendemos mostrar como foi a recepção da filosofia hegeliana por Sartre, no tocante à produção artística. Não se trata de afirmar que a filosofia produzida por Sartre seja essencialmente hegeliana ou de tentar dar contornos contemporâneos à filosofia de Hegel, mas de lançar algumas questões que só foram possíveis porque Sartre se mostrou leitor do autor da *Ciência da lógica*. Entretanto, muito pouco se fala sobre uma influência direta, como afirma Merleau-Ponty, “os sucessores de Hegel insistiram em não se debruçar sobre o que tinham, recusando seu legado” (MERLEAU-PONTY, 1966, p.109).

Merleau-Ponty diz que a importância de Hegel para a filosofia contemporânea não vem do fato de ter procurado e afirmado uma verdade absoluta, mas de ter traduzido os problemas de seu tempo. Para Merleau-Ponty os existencialistas valem-se da filosofia hegeliana. É certo que Kierkegaard, autodenominado existencialista, opôs-se a Hegel, visto que, tanto a filosofia, quanto a consciência estão sujeitas a mudar com o tempo, não sendo possível uma teoria que desse conta de todos os problemas humanos de modo definitivo, escopo que, segundo Kierkegaard, a filosofia hegeliana perseguia. Mas Merleau-Ponty assegura que Hegel revelou a existência humana em todos os seus setores, pois quis saber, de modo geral, como é possível a experiência moral, estética e religiosa e descrever a situação fundamental do homem frente ao mundo.

Segundo Luiz Damon Moutinho, o existencialismo francês nasceu em meio a uma obsessão por Hegel, que se deu sobretudo nos cursos de Kojève nos anos 1930.

Foi esse o primeiro passo a infletir a filosofia em uma direção que permanece, para o existencialista, a nossa direção, pois foi ali que apareceu um novo conceito de razão, uma razão alargada, capaz de explorar o irracional, o contingente, o singular; a tarefa que os existencialistas se davam (e que é ainda a nossa tarefa) é hegeliana: trata-se de explorar e integrar o irracional a uma razão mais alargada, mais compreensiva que o entendimento (MOUTINHO, 2005, p.60).

O interesse dos existencialistas por Hegel continua trazendo novas questões, uma vez que a filosofia hegeliana possibilita “revelar as condições de realidade da experiência efetiva, da experiência humana em todos os seus setores” (MOUTINHO, 2005, p.60). Para Moutinho, isso ocorre em um Hegel mais jovem, que ainda enxerga e almeja a própria subjetividade, diferindo de um Hegel tardio, criticado por Kierkegaard por se colocar fora da história, ao considerar sua realidade o máximo ao qual o homem poderia chegar. O próprio termo “existencialista” foi primeiramente utilizado por Kierkegaard em

oposição a Hegel, para salientar que a interioridade do indivíduo não se reduz ao conceito, um sistema ou ideia.

São as características entre o real e o saber que o existencialismo vai procurar esmiuçar; “a questão é menos a de afirmar os direitos inalienáveis da subjetividade, mas a de encontrar nela sua própria transcendência; menos que mostrá-la insubmissa ao conceito, a questão é mostrar que o conceito se funda nessa estrutura existencial” (MOUTINHO, 2005, p.60).

No entender de Kierkegaard, por mais que a filosofia hegeliana “se aprofunde no pensamento imanente, precipita-se desde o nada para a forma mais concreta, jamais alcança a ocasião, e portanto, tampouco a realidade. Na ideia toda realidade pode estar pronta, mas sem a ocasião jamais se fará real” (KIERKEGAARD apud ADORNO, 2010, p. 209). A filosofia de Kierkegaard pergunta pela realidade do pensamento do ser, mas não sai do domínio desse pensamento, para ele a ocasião é paradoxal demais para ser captada pelo pensamento. O que para alguns críticos de Kierkegaard, como o próprio Adorno mostrou em *Kierkegaard: construção do estético*, é uma filosofia que carrega traços de “engambelação” mítica.

Ao compreender o homem como indivíduo absoluto, Hegel também se refere a um indivíduo que surge no mundo frente aos outros às suas ações. Assim, como explicitamos no capítulo sobre o gênero dramático, o homem (dramático) que busca agir e se afirmar surge do ambiente social após estar entre outros homens (épico). É que, como veremos, a consciência-de-si necessariamente depende da dominação e sujeição, uma vez que a realidade humana só se engendra no social.

Esse mesmo indivíduo é destacado e tratado em toda a filosofia existencialista de Sartre:

no entanto, daí não se segue – é o momento hegeliano tal como o existencialista o interpreta – que os sujeitos estejam ilhados em suas consciências, que eles não formem um mundo humano, que a comunicação seja apenas equívoco, que o outro não possa captar-me no âmago do meu ser: a existência do outro é tão certa quanto a minha e eu nem mesmo colocaria essa questão se ela não se assentasse em uma intuição do outro (MOUTINHO, 2005, p.60).

Mas são os conceitos de Ser e de Nada que preenchem boa parte das citações de Sartre sobre Hegel. Na terceira parte do primeiro capítulo de *O Ser e o Nada*, podemos ver uma das críticas mais diretas e explícitas de Sartre a Hegel: a crítica à concepção do conceito de “nada”. Segundo Sartre, “caímos na tentação de considerar ser e não ser

componentes complementares do real, à maneira da sombra e da luz” (SARTRE, 2011, p.53). Para o filósofo, esse é o ponto mesmo sobre o qual Hegel irá se debruçar. Essa noção estabelece que tanto o ser puro como o não-ser puro são abstrações que se reúnem na concretude, desse modo, o verdadeiro concreto seria o existente, e a existência; “é a totalidade produzida pela integração sintética de todos os momentos abstratos que nela são transcendidos” (SARTRE, 2011, p.53). Sartre afirma que o ser e o nada são a mesma coisa do ponto de vista hegeliano, pois, enquanto abstração, o mesmo ser puro, sendo pura abstração, pode, assim, ser o não-ser.

Segundo Hegel, “o ser, o imediato indeterminado, é, de fato, *nada* e nem mais e nem menos do que nada. [...] *Nada, o puro nada*; ele é igualmente simples consigo mesmo, perfeita vacuidade, ausência de determinação e conteúdo; indiferencialidade nele mesmo” (HEGEL, 2016, p.85).

A verdade do ser e o nada é, então, esse movimento entre um e outro, entre o devir que os diferencia, mas sem dissolvê-los. A chave para compreender essa relação seria, nesse caso, a unificação; “eles não são o mesmo, [...] não são absolutamente diferentes, mas são igualmente inseparados e inseparáveis e cada um desaparece em seu oposto imediatamente” (HEGEL, 2016, p.86).

Ser e não ser é o mesmo, não são contrapostos, mas não se deve esquecer que ambos são abstrações lógicas e não algo que deva ser assumido como concreto. O nada é simples e indeterminado, não podemos falar sobre o nada em relação a algo, pois algo já é um ente determinado, diferenciando de outro algo. O nada pode ser contraposto ao não-ser, esses dois termos (o nada e o não-ser) são, ambos, o ser e sua própria negação, “porém, não se trata, inicialmente, da forma da contraposição, isto é, ao mesmo tempo da relação, mas na negação abstrata e imediata, o nada puramente por si, a negação sem relação” (HEGEL, 2016, p.86).

Como já foi dito, em Hegel, o ser e o nada são contemporâneos lógicos. Entretanto, para Sartre, “o não ser não é o contrário do ser: é seu contraditório. Isso implica uma posteridade lógica do nada sobre o ser, pois o ser é primeiro colocado e depois negado” (SARTRE, 2011, p.56). Para Hegel, toda determinação é negação, uma vez que tudo que pode vir a ser também pode não ocorrer, enquanto Sartre afirma que o ser não tem qualquer necessidade do nada para se constituir, o nada só ocorre graças ao ser.

O Ser refere-se à essência, como o mediato refere-se ao imediato. Ser e não ser constituem um momento imediato, “mas já advertimos que o ser não está em relação ao

fenômeno como o abstrato em relação ao concreto. O ser não é uma ‘estrutura entre outras’, não é admissível que o ser das coisas ‘consista em manifestar sua essência’” (SARTRE, 2011, p.55). Desse modo, seria necessário um ser de tal ser, implicação que poderia ser estendida ao infinito.

É da concepção de nada defendida por Heidegger que Sartre irá se aproximar, segundo a qual ser e não ser não são mais abstrações vazias, mas, sobretudo, por não enxergar no não ser um ser. “O Nada não é, o nada se *nadifica*. Está sustentado e condicionado pela transcendência. [...] Esta aparição do si-mesmo para além do mundo, quer dizer, além da totalidade do real, é uma emergência da ‘realidade humana’ no nada.” (SARTRE, 2011, p. 59). O nada apresenta-se ele próprio como negação.

Para Fredric Jameson, no posfácio do conjunto de palestras reunidos em *O que é a subjetividade*,

Sartre, como Heidegger, procurava acima de tudo fugir às ilusões da subjetivação: Heidegger, afastando cuidadosamente a linguagem da consciência e da personificação; Sartre, ao contrário, insistindo tanto sobre a linguagem da consciência, a ponto de as linguagens personalizadas da identidade e do eu não terem lugar em suas formulações. A nova linguagem sartriana da totalização constitui, por isso, uma espécie de assimilação do “Heidegger pragmático”: ela desenvolve a ideia da consciência como projeto, ampliando-a de modo a incorporar a concepção heideggeriana do mundo. [...] Embora ele recuse esse termo e lembre as advertências de Hegel contra os efeitos danosos provocados pela distinção lexical do sujeito e do objeto – é assim mesmo profundamente hegeliana: nós nos exteriorizamos antes de ‘voltar’ a nós mesmos e de preparar uma nova exteriorização. Encontra-se aqui o processo de objetivação onipresente em Hegel (SARTRE, 2015 b, p. 150).

Enquanto, em *Ciência da lógica*, Hegel afirma que o puro ser e o puro não-ser são a mesma coisa, Sartre irá se opor, ao dizer que o ser é e o não-ser não é. Isso porque, para Hegel, o ser puro é indeterminado e imediato, ao passo que, para Sartre, o ser não tem características determinantes e, com isso, não podemos dizer que ele possa ser relacionado a algo mais que si mesmo. Ele é tudo de uma vez só. “O puro ser não pode ser externo em si como partes de um objeto são externas às outras partes, pois isso significaria que ele possui diversidade dentro de si. O puro ser não possui interno oposto ao não-interno” (COX, 2007, p.18).

Em Hegel, tanto o ser quanto o não ser são abstrações do pensamento, já que o ser é determinado pelo não-ser, como o não-ser é determinado pelo ser. Sartre e Hegel concordam que o não-ser depende ontologicamente do ser, mas, para Sartre, o ser não depende do não-ser, ele só revela o ser, não existindo interdependência. “Aquilo que é

anterior não pode depender do seu ser que é subsequente. [...] O nada tem que ser o nada de alguma coisa” (COX, 2007, p.21).

Segundo Cox, o indivíduo da *Ciência da lógica* ainda é absorvido pela totalidade, ao passo que, em Sartre, a consciência individual sempre será enaltecida e é ela mesma a causadora de toda história e agir humano.

Para Cristina Mendonça, é no interior da discussão sobre o nada, entre as concepções levantadas por Hegel e por Heidegger, que se forma a base ontológica de *O Ser e o Nada*. “Ela é resultado de um propósito, deliberado de assimilar, reelaborando, a armação conceitual dessa 'modernidade filosófica', ou seja, rompendo com qualquer tipo de dualismos de uma filosofia kantiana” (MENDONÇA, 2001, p.28). Ainda segundo Cristina Mendonça, no lugar do absoluto do conhecimento que encontramos no século XVII, Sartre dá lugar a uma filosofia concreta, em que toda a conceituação por ele promovida nasce da fundamentação ontológica sobre o nada, principalmente por meio da obra de Hegel e Heidegger, como já havíamos apontado.

Se pode fazer a um e outro a mesma pergunta de forma diferente; pode-se indagar a Hegel: “Não basta colocar o espírito como mediação e negativo; é preciso mostrar a negatividade como estrutura do ser do espírito. Que deve ser o espírito para constituir-se como negativo?” E pode-se perguntar a Heidegger: “Se a negação é estrutura primeira da transcendência, qual deve ser a estrutura primeira da ‘realidade humana’ para que possa transcender o mundo?” Em ambos os casos é-nos apresentada uma negatividade negadora sem a preocupação de fundamentá-la em um ser negativo (SARTRE, 2011, p.61).

Sartre mostrou-se leitor de Hegel, que, pelo que verificamos, pode ser reconhecido como um pensador que contribuiu efetivamente para a constituição de uma ontologia sartriana. Segundo Paulo Arantes, em *O Ser e o Nada* – em que, não por acaso, se pode ler um extenso comentário da “intuição genial de Hegel” a respeito da verdadeira natureza da intersubjetividade, diz-se:

Sartre poderia ter prestado o mesmo serviço, sobretudo porque devia também a Kojève a revelação de um Hegel teórico da esfera “imaginária” da intersubjetividade. Um Hegel por certo errado porém vivo servia assim de estopim para uma obsessão digamos “avançada” que, do Seminário Kojève às primeiras manifestações do Estruturalismo, alimentaria a especulação francesa (ARANTES, 1995, p.27)

Segundo Verstraeten, as interpretações que Sartre faz das obras de Hegel, em *O Ser e o Nada*, são marcadas por certa ambivalência e por esse motivo privilegiam-se Husserl e Heidegger. Segundo o autor, a importância de Hegel continua em obras como *Cadernos para uma moral* e *Crítica da razão dialética*. “Hegel é onipresente no conjunto



das obras de Sartre, permanecendo o impacto da interiorização da fenomenologia de Hegel [...]. Com efeito, sua presença é grande em *Saint Genet, ator e mártir* e nas obras maduras de teatro” (VERSTRAETEN, 1991, p.133), sem mencionar as obras já citadas.

Para elucidar um pouco mais a proximidade entre os dois filósofos, o autor expõe uma dupla investida: da história pela filosofia e da história para a filosofia. A relação entre história e filosofia é colocada no sistema em que surgiram. Hegel “teria trazido uma resposta ruim. O princípio de seu erro estaria na presença de um *leitmotiv* [...], a saber: a presença de uma totalidade espiritual imanente a todas as etapas determinadas pela totalização histórica” (VERSTRAETEN, 1991, p. 132). Desse modo, o todo forneceria a compreensão da incapacidade de cada figura que é provisória, havendo certa inessencialidade das atitudes existenciais.

Em Sartre, são exatamente as atitudes existenciais que moldam a história. O todo está presente em cada unidade concreta, mas está presente em ato, não em potência, como Hegel havia sugerido de modo abstrato na lógica. Assim, cada singularidade molda a história, na medida em que também é moldada por ela, mas aqui o único absoluto é o indivíduo.

Em *O Idiota da família*, Sartre afirma: “cada informação, colocada em seu devido lugar, torna-se a parte de um todo que está constantemente sendo feito e, ao mesmo tempo, revela sua profunda homogeneidade com todas as outras partes. [...] Afinal, um homem nunca é um indivíduo; seria melhor chamá-lo de universal singular” (SARTRE, 2013, p. 7). Com isso vemos não só a importância da história na constituição de cada homem, mas também dos outros homens, uma vez que não há nada mais importante que ser entre outros homens.

Segundo Verstraeten, em Hegel, as consciências diversas de si constituem uma unidade, que nada mais é do que o Espírito<sup>6</sup>. “A condição da consciência de si é a existência das outras consciências de si, entendamos outras consciências como aceitando ou visando definir-se por meio da reflexão de si resultante do conflito” (VERSTRAETEN, 1991, p.143). Em *O Ser e o Nada*, Sartre evoca a relação com o Outro exposta na filosofia hegeliana, como a ideia de que entre mim e o Outro haja uma relação

---

<sup>6</sup> Importante lembrar que essa parece não ser a mesma concepção defendida por Hegel. Em *Princípio da Filosofia do Direito*, “a filosofia se ocupa é de Ideias, não do conceito em sentido restrito; mostra, pelo contrário, que este é parcial e inadequado, revelando que o verdadeiro Conceito [...]. Toda a realidade que não for a realidade assumida pelo próprio conceito é existência passageira, contingência exterior, opinião, aparência superficial, erro, ilusão, etc. A forma concreta que o conceito a si mesmo se dá ao realizar-se está no conhecimento do próprio conceito, o segundo momento distinto da sua forma de puro conceito” (HEGEL, 1997b, §1).

recíproca; cada um é Para-si quando se opõe a esse outro e afirma sua individualidade. Desse modo, o estágio necessário da constituição da consciência de si é o Outro.

Nos dois autores a questão de como o homem relaciona-se com outros homens é marcada principalmente pelo desejo ou vontade. Em Sartre, o contorno do desejo é do impasse ontológico de valor, procurando associá-lo à contingência. Já para Hegel, “estes serão os impasses histórico-culturais dos diferentes tipos de consciência do para-si que constituirão o calço da liberdade” (VERSTRAETEN, 1991, p.132). Para ambos, no entanto, a história é irreversível na tomada de qualquer posição perante uma situação.

Em Hegel, a vontade é livre, ela não encontra nenhum obstáculo ou algo que lhe seja estranho. Se pensarmos de modo mais geral, a vontade individual é a vontade de um cidadão quando elevada à vontade geral. Segundo Jean Hyppolite,

Essa vontade não é o pensamento vazio da vontade no assentimento silencioso ou representado, mas é a vontade realmente universal, vontade de todos os singulares enquanto tais. [...] Tal é a liberdade absoluta, a participação direta na obra comum, e não mais somente a limitação da consciência a uma tarefa circunscrita, um trabalho determinado no seio do todo, cuja relação com esse todo não seja imediatamente pensada. Aqui, o que é preciso transpor é a alienação particular da consciência de si, que faria do homem escravo de uma realidade para ele estranha (HYPPOLITE, 1999, pp. 484-485).

Desse modo, podemos entender por que, para Sartre, essa vontade teria caráter de valor. A vontade presente em cada individualidade não é passiva, ela transforma o mundo, o desejo torna o homem inquieto e o leva à ação. A individualidade, tanto em um, como em outro, tornou-se o que é, refletindo o meio social, a situação histórica particular em que está situada.

Hyppolite continua, ao dizer que Hegel coloca aos poucos as cidades na história do Espírito no mundo. Cada povo em sua manifestação representaria um momento do espírito universal.

Só se pode compreender o homem individual reatando-o à vida da Cidade da qual ele é membro. [...] Elevamo-nos das ‘exigências mais humildes da consciência humana’ à representação ao pensamento do todo. Esse todo é um povo individual que se pensa como espírito universal, e assim consegue elevar-se a si mesmo, acima de seu ser ainda singular. Mas a elevação do saber de si acima do ser, da tomada de consciência acima da vida imediata, introduz uma cisão na bela harmonia ética (HYPPOLITE, 290).

Existe reciprocidade entre o todo e as partes. O homem singular existe em meio ao povo, mas tal singularidade se desfaz quando está em meio ao todo, o desaparecimento é do particular e não do singular. Continua Hyppolite:

o Universal e o Singular, constituem a própria vida do espírito[...]. A vida ética de um povo, a substância do espírito, só é por meio do saber de si. Por isso, a feliz condição, essa harmonia ética, pode ser ao mesmo tempo considerada ponto de partida do seu desenvolvimento e seu término. Tanto é possível dizer que o indivíduo se destaca do todo ao qual pertence e rompe essa imediatez a fim de se pôr para si, como dizer que ele a conquista engendrando a substância espiritual por meio de seu próprio movimento (HYPPOLITE, p. 296).

Tal questão nos remeteria ao eu e o Outro e, por conseguinte, ao como a consciência desse eu é formada. Para Hegel, a consciência é em-si e para-si, porque há o “movimento do reconhecimento”, ou seja, a consciência legitima-se a partir de outra consciência-de-si. A consciência só é enquanto reconhecida, “seus momentos devem, de uma parte, ser mantidos rigorosamente separados, e de outra parte, nessa diferença, devem ser tomados ao mesmo tempo como não-diferentes” (HEGEL, 2001, p. 126). A consciência-de-si carrega um duplo sentido.

Diante da consciência, há uma outra, a que precisou sair de si para reconhecer outra, não enquanto essência, mas somente enquanto si mesma. Para ter certeza de si, ela precisou anular a outra. No agir, cada consciência-de-si é levada ao extremo, a fim de atingir um meio-termo para que a consciência se relacione consigo mesma. “Vemos repetir-se, nesse movimento, o processo que se apresentava como jogo de forças; mas (agora) na consciência” (HEGEL, 2001, p. 127).

Cada consciência-de-si vê o outro apenas como objeto e não igual a si mesma, porém não podem permanecer independentes, deve haver o reconhecimento. O jogo de forças torna-se uma luta de vida ou morte, em que cada uma tenta mostrar à outra sua legitimidade. Quando o indivíduo não arrisca a vida, não alcança a verdade do reconhecimento, como uma consciência-de-si independente. “Cada um deve igualmente tender à morte do outro; pois para ele o Outro não vale mais que ele próprio. Sua essência se lhe apresenta como um Outro, está fora dele; deve suprasumir seu ser-fora-de-si” (HEGEL, 2001, p. 129). A vida parece ser essencial como a consciência-de-si<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> É aqui que surge a alegoria do Senhor e do Escravo. O Senhor tem uma consciência independente, sua essência é a consciência-de-si. Por meio do Escravo, o Senhor relaciona-se com o objeto. O Escravo é consciência dependente, o que faz do reconhecimento algo unilateral. Para que o Senhor se reconheça enquanto tal, precisa da consciência, que é inessencial, ou seja, do Escravo, mostrando, assim, certa dependência. Já o escravo pode chegar à independência sendo o oposto ao que inicialmente tinha se dado. “Essa consciência sentiu a angústia, não por isto ou aquilo, não por este ou aquele instante, mas sim através de sua essência toda, pois sentiu o medo da morte, do senhor absoluto. Aí se dissolveu interiormente; em si mesma tremeu em sua totalidade; e tudo que havia de fixo, nela vacilou” (HEGEL, 2001, p. 132). É preciso que a consciência supere sua própria natureza e se constitua como consciência-para-si.

Em *O Ser e o Nada*, Sartre afirma que a consciência é para-si. “Esta estrutura ontológica é minha; é de mim mesmo que cuido, e, no entanto, esse cuidado (cura) ‘para-mim’ revela um ser que é meu sem ser-para-mim” (SARTRE, 2011, p.289); a consciência é um para-si, mas que precisa do outro para se reconhecer. Um dos exemplos trazido por Sartre é o da vergonha: ainda que seja um sentimento reflexivo sobre algo que sou, a vergonha não nasce na solidão, mas aparece diante do outro.

Sartre continua, ao dizer que o outro é um mediador imprescindível entre mim e mim mesmo. Formulamos um juízo sobre nós, igual a um juízo sobre um objeto, é como objeto que apareço ao outro. Entretanto, a imagem que o outro tem do objeto, isto é, de mim, não pode me alcançar; se me alcança, como é o caso da vergonha, é porque eu me reconheci no que o outro viu em mim. Desse modo, “este ser não estava em mim em potência antes da aparição do Outro, pois não teria encontrado lugar no Para-si” (SARTRE, 2011, p. 290). O outro revela a mim todas as estruturas de meu ser, faz com que o para-si se remeta ao para-outro.

Sartre afirma que, ao contrário de filosofias anteriores, as filosofias dos séculos XIX e XX lidaram melhor com a questão do outro, sem cair em problemas como o do solipsismo, que enxergam o eu e o Outro como duas substâncias separadas. As filosofias modernas, ao contrário, buscam um nexos entre as consciências e, nessa conjuntura, a formulação sobre o Outro proposta por Hegel realiza progressos maiores que a de Husserl. “Hegel se coloca aqui, não no terreno da relação unívoca que vai de mim (apreendido pelo cogito) ao Outro, mas sim da relação recíproca que define como 'a captação de si de um no outro’” (SARTRE, 2011, p. 307). Quando eu me afirmo perante o outro é que me afirmo definitivamente como Para-si. Como já colocado por Hegel e reafirmado por Sartre, minha consciência é Para-si exatamente por causa do Outro.

Após passar, mesmo que rapidamente, por conceitos de extrema importância, senão os mais importantes para os dois autores, podemos afirmar que a filosofia de Hegel contribuiu para a constituição da filosofia sartriana, mesmo em momentos em que o existencialista faz críticas ao idealismo hegeliano. A filosofia sartriana implica a existência concreta, a realização de uma ação, algo que não está dado, portanto, está por se fazer; como matéria artística, utiliza-se da realidade.

Do mesmo modo, a literatura moderna traduz uma disposição geral para o individualismo. “O individualismo tem de ser considerado sob suas diversas formas: desejo do gozo imediato, protesto do coração contra a ordem estabelecida, virtude revoltada contra o curso do mundo” (HYPPOLITE, 1999, p. 297). Todavia, como Hegel

mostrou, a consciência deve dar-se conta de que sejam somente ilusões, uma vez que não é apartada do mundo que a circunda. Quando o homem perde as ilusões, “o que tomava como sua destinação se lhe revela como desprovido de valor; ela conquista, não mais a substância imediata que deixou atrás de si, mas o pensamento dessa substância” (HYPPOLITE, 1999, p. 297). Desse modo, na vida, o pensamento deve transpor a individualidade e a realidade que lhe é oposta, assim como também deve acontecer no gênero dramático.

Portanto, para Hegel, haveria uma má e uma boa subjetividade: uma viria do cristianismo, enquanto a outra derivaria do romantismo.

Há, portanto, duas concepções de subjetividade com as quais opera Hegel nos *Cursos de Estética*. Uma é tomada em sentido restrito como manifestação particular do ponto de vista do sujeito, em oposição a uma objetividade. Essa subjetividade, via de regra, afirma a perspectiva de uma imaginação ilimitada ou se refugia no terreno da ironia. Falta-lhe a consciência de que o sujeito é apenas um momento de um transcurso maior. A outra acepção de subjetividade é acolhida de modo positivo por Hegel, pois se trata da manifestação inequívoca de uma tendência de todo o mundo cristão: trata-se do princípio da subjetividade livre. A diferença dessa subjetividade ‘infinita’ diante de outra ‘finita’ é que ela resulta de um processo histórico e objetivo, possui um conteúdo nela mesma e, portanto, uma legitimação própria (WERLE, 2011, p.96).

## 6. CONCLUSÃO

Em *Escritos de sociologia da literatura*, Lukács nos colocou as questões: existe um drama moderno? Caso exista, qual é seu estilo? Para responder, o autor afirmou que a vida é a matéria da poesia, nada do que o autor escreve acontece de modo isolado. Disso conclui que em relação a peças teatrais, “quanto mais geral, em extensão e em profundidade, tanto mais há uma causa social” (LUKÁCS, 1964, p. 77) e maior será sua eficácia.

Ao longo da pesquisa, encontramos um Sartre tão engajado em sua filosofia, como no teatro que vinha consolidando como “teatro de situações”. Em certo sentido, o teatro de Sartre responde às indagações de Lukács, pois nos diz que o dramaturgo tira de sua própria vivência e historicidade o conteúdo de seus dramas. Segundo Sartre,

é evidente que precisa haver uma pintura da sociedade na medida em que o homem nela está, mas o que ele é, e o que ele é dentro dela, é que expressa realmente a situação. De fato, é que somos todos nós, pessoas que conhecemos na medida em que nos projetamos. Não há diferença entre a atitude do poeta, ou melhor do romancista, e a atitude comum da nossa vida. Praticamente, apreendemos o social quando nos projetamos nele, mas, por outro lado, só projetamos nele esse mesmo social quando o retotalizamos. Há essa espécie de permanente envolvimento e encarnação que precisa ser considerada (SARTRE, 1986, p. 103).

Nesta dissertação, tentamos esclarecer alguns aspectos do drama, também que os gêneros literários, para fazer efeito sobre o público, não devem se restringir apenas ao conteúdo das peças, mas a atenção também deve se voltar para a forma dramática. Segundo Gerald Prince, Sartre “hesita conferir o nome de romance à obra de Camus porque somente oferece ao leitor uma sucessão de presentes inertes, enquanto o romance exige uma duração contínua, um devir, a presença manifesta da irreversibilidade do tempo” (PRINCE, 1965, p. 61), o que aponta para a preocupação com as formas literárias. É a forma que se comunica com o leitor e espectador, assumindo um significado e, especificamente no gênero dramático, a forma clássica do drama parece ser a que mais confere significado ao conteúdo que pretende expressar, embora não se possa ignorar o sentido que ela carrega no tempo presente.

Buscamos extrair dos textos o modo como Sartre se empenhou em preservar certas características formais do gênero dramático, como expressão literária de um homem que não se faz sozinho, mas se afirma perante os outros, perante a sociedade em que vive,

perante todo o seu passado, que de certa forma também nos pareceu remeter-se à noção hegeliana.

Nessa discussão vemos que o drama que até a modernidade parecia buscar manter a forma clássica, sofreu uma virada a partir do século XIX, como nos mostrou Peter Szondi. A pergunta que Lukács nos faz é pelo motivo dessa mudança: “o grande paradoxo do drama (um gênero artístico essencialmente filosófico, que tem uma forma essencialmente a-filosófica e que deve exprimir a máxima profundidade no modo mais acessível) provocou conflitos graves e profundos” (LUKÁCS, 1964, p. 304).

O drama moderno tornou-se um teatro do individualismo, que via atrás de si uma longa tradição e desse modo tinha que adaptar ao teatro já existente suas características próprias. Ainda segundo Lukács, “essa nova forma da vida, e as novidades do evento dramático, não impõe ao drama unicamente a direção que temos visto, tornando-se muito difícil obter um efeito universal e imediato” (LUKÁCS, 1964, p. 306). O teatro sartriano consegue alcançar essa completude.

Segundo Peter Szondi,

A estética de Hegel não constitui apenas um elemento em seu sistema filosófico, é antes uma síntese monumental situada ao fim de uma época em que o estudo teórico era ainda relacionado de maneira estreita com a pesquisa histórica e sua extensa produção. [...] Enquanto filósofo, Hegel não pode se render à arte como arte. Mas aquilo que Hegel visa é um conceito científico que demonstre sua necessidade (SZONDI, 1986, p. 8-40).

Analisando peças do teatro moderno a partir da sistematização dos gêneros literários exposta por Hegel e, interpretando-as de acordo com noções filosóficas, mais do que se limitar a uma taxonomia dos gêneros literários, buscou-se confirmar hipóteses sobre como se constitui o drama moderno. O trabalho apontou para uma superação do problema da forma no drama sartriano, pois Sartre adota a concepção hegeliana de autonomia humana, segundo a qual o dramático não se subordina à forma épica, como também tenta sempre fugir da tendência moderna ao lírico, que se volta para a individualidade e o isolamento.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor. *Kierkegaard: construção do estético*. São Paulo: Unesp, 2010.

\_\_\_\_\_. “O que é engajamento”. In: *Notas sobre literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1973.

ALVES, Igor Silva. *O teatro de situações de Jean-Paul Sartre*. Dissertação de mestrado: FFLCH/USP, 2006.

ARANTES, Paulo Eduardo. “Hegel no espelho do Dr. Lacan”. *Revista Psicologia USP*, São Paulo, v. 6, nº 2, p.11-38, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ressentimento da dialética: dialética e experiência intelectual em Hegel, antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.

BENOÎT, Denis. *Literatura e engajamento: De Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.

BORNHEIM, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURGUIGNON, Annie. Sartre dans le sillage d’Ibsen?. In: *Études Sartriennes* nº 15/2011, pp. 151-169.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.

CHADDAD, Arlete. “*As mãos sujas*” de Jean-Paul Sartre: *estrutura e significado*. Dissertação de mestrado: FFLCH/USP, 1988.

CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Sartre por ele mesmo*. Paris, 1976.

COX, Gary. *Compreender Sartre*. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

GALSTER, Ingrid. *Le théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques*. Paris: L’Harmattan, 2003.

GOLDMANN, Lucien. *Structures mentales et création culturelle*. Paris: Anthropos, 1970.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Volumes I - IV. São Paulo: EDUSP, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ciência da lógica: 1. A doutrina do ser*. Rio de Janeiro: Vozes, 2016.

\_\_\_\_\_. *Enciclopédia das ciências filosóficas*. Volume II. São Paulo: Loyola, 1997 a.



- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia do Espírito*. Parte I. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1997 b.
- HOBBSBAWN, Eric J. *História do marxismo*. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1983.
- HUSSERL, Edmund. *Conferências de Paris*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- HYPPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso, 1999.
- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma – Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *O outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.
- LUKÁCS, Giorgy. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Scritti di sociologia della letteratura*. Milano, Sugar, 1964.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MENDONÇA, Cristina Diniz. *O Mito da Resistência. Experiência histórica e forma filosófica em Sartre (Uma interpretação de L'être et le Néant)*. Teses: USP, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "L'Existentialisme chez Hegel". In: *Sens et non-sens*. Paris: Les Éditions Nagel, 1966.
- MÉSZÁROS, István. *A obra de Sartre: busca da liberdade e desafio da história*. São Paulo: Boitempo, 2012, p.37.
- MOUTINHO, Luiz Damon. O que é o existencialismo?. São Paulo: *Revista Cult*, nº91 Abril/2005 – ano VII, p.60.
- NOULDELMANN, François / PHILIPPE, Gilles. *Dictionnaire Sartre*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- NOVAES, Adauto (org). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *A filosofia na crise da modernidade*. São Paulo: Loyola, 1995.
- PRINCE, Gerald Joseph. *Métaphysique et technique dan l'oeuvre romanesque de Sartre*. Paris: French & European Pubs, 1965.

- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROSENFELD, Denis. *Política e liberdade em Hegel*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SARTRE, Jean-Paul. *As mãos sujas*. Lisboa: Europa-América, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Diário de uma guerra estranha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, a.
- \_\_\_\_\_. *Que é a literatura?*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015, a.
- \_\_\_\_\_. *Mortos sem sepultura*. Lisboa: Presença, 1974.
- \_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O idiota da família*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O que é a subjetividade?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, b.
- \_\_\_\_\_. *Os sequestrados de Altona*. Lisboa: Europa-América, 1963.
- \_\_\_\_\_. *O Ser e o nada*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Situações I*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, b.
- \_\_\_\_\_. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 2005, c.
- SILVA, Luciano Donizetti. *Existencialismo e marxismo: a filosofia de Sartre entre liberdade e a história*. Tese: UFSCar, 2006.
- SIMON, Pierre-Henri. *Théâtre et destin*. Paris: Armand Colin, 1959.
- SOUZA, Thana Mara de. *A literatura para Sartre: A compreensão da realidade humana*. Tese/FFLCH USP, 2004.
- SZONDI, Peter. *La poetica di Hegel e Schelling*. Torino: Einaudi, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VERSTRAETEN, Pierre. "Sartre et Hegel". *Les Temps Modernes*, Paris, nº539, pp. 131-153, 1991.
- WERLE, Marco Aurélio. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.
- \_\_\_\_\_. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Loyola, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A poesia na estética de Hegel*. Tese: FFLCH/USP, 2006.