

As moscas: ideologia e resistência

Deise Quintiliano Pereira*

RESUMO:

Partindo da leitura semiológica de algumas passagens da primeira peça de Jean-Paul Sartre *As Moscas* (*Les mouches*), objetiva-se, no presente ensaio, demonstrar que a dramaturgia sartriana permite pensar a relação que se articula entre discurso ideológico e discurso ficcional, produzindo novos sentidos literários e colocando em xeque o *status quo*, no contexto histórico da Resistência Francesa.

Palavras-chave: *As moscas*. Dramaturgia. Ideologia. Resistência. Mito.

Introdução

O presente ensaio tem por objetivo colocar em evidência o posicionamento ideológico e o conceito de engajamento do escritor Jean-Paul Sartre, à luz de uma leitura semiológica de *As Moscas*, primeira peça apresentada para o grande público, em 1943. Este ano é marcado também pelo aparecimento de *O Ser e o nada*, tratado ontológico que sistematiza o pensamento filosófico de Sartre. No universo de sua dramaturgia, inscrevem-se outras peças, quais *Entre quatro paredes*, *Mortos sem sepultura*, *As Mãos sujas*, *O Diabo e o bom deus*, por exemplo, que, assim como *As Moscas*, seguem um esquema básico, pertinente a todas as peças sartrianas: o estabelecimento de um problema moral, do qual os personagens não conseguem escapar, resultando ações consequentes em tentativas de se chegar a uma solução.

O teatro de Sartre retoma, então, a concepção de “*pièce à thèse*”, à medida que o drama é veículo para a divulgação de ideias filosóficas com propósito didático, à maneira voltairiana. Por este método, Sartre atinge diretamente um vasto público, exigência de uma literatura engajada, provocando o julgamento crítico do espectador que, identificado com os problemas postos em cena, é levado a transcender o caráter particular da história e a refletir sobre as soluções comumente fornecidas pelo viés da filosofia.

Em *As moscas*, interessa igualmente a Sartre extrair da encenação efeitos que se prestem a um propósito claro de revelar uma preocupação ética ou ideológica, a serviço da qual sua produção literária se coloca. Embora na conclusão d’ *A Náusea*, o escritor tenha reafirmado o primado da arte, em particular da literatura, como valor passível de superar os limites definidos pelo absurdo da existência, a experiência da guerra reorienta sua direção, justificando o “engajamento”¹ e fazendo com que ele se volte para os acontecimentos históricos, sem que se insinue, numa leitura linear, um investimento mais rigoroso nas preocupações estéticas.

O século XX assiste a um movimento de renovação geral dos mitos, do qual Sartre participa com a publicação de *As Moscas*, a exemplo do que propõem outros autores com suas peças míticas, como Jean Giraudoux: *Anfitrião 38*, *A Guerra de Troia não acontecerá*, *Sodoma e Gomorra* ou Jean Anouilh: *Eurídice*, *Antígona*, *Medeia*. Em sua peça, Sartre re-lê o mito de Orestes e Electra, segundo sua visão existencialista do mundo. Partindo das versões propostas pelos tragediógrafos gregos – Sófocles, Eurípedes e Ésquilo – outros autores servem-se do mesmo argumento como pré-texto para dotar o mito antigo de nova significação. É o que se observa em Giraudoux, *Electra*; Anouilh, *Você*

era tão gentil quando era criança; e Eliot, *A reunião de família*; dentre outros. Trata-se, então, de um mito acolhido pela tragédia clássica e recuperado na atualidade, onde a essência trágica ainda reside. O mito, entretanto, deve ser compreendido em sua totalidade, como o somatório de todas as suas variantes, inclusive as modernas, pois cada uma delas reflete um questionamento profundo sobre os problemas fundamentais para a condição humana, origem do seu vigor sempre atual.

A tragédia grega acolhe bem o mito, pois, como ele, é definida antes e sobretudo pela natureza das questões que apresenta, mais do que pelas respostas que fornece. Alimentando-se da experiência contemporânea, mas elevando-se acima do contemporâneo, a tragédia “pode tocar qualquer um em qualquer época” (ROMILLY, 1973, p. 167). Este fato explica, talvez, a discussão que se ergue em torno de uma possível ressurreição da tragédia, numa clara representação do trágico moderno. O homem moderno, segundo Camus, vive num clima trágico. Ele é um herói solitário, em eterno confronto consigo mesmo. Baseando-se neste fato, Sartre estabelecerá a oposição entre a tragédia da liberdade e a tragédia da fatalidade: “Eu quis, dizia Sartre, apresentando *As Moscas*, tratar da tragédia da liberdade em oposição à tragédia da fatalidade” (SARTRE, 1992, p. 268), a ser desenvolvida ao longo deste estudo, centrado no percurso do personagem Orestes, partindo da confrontação da peça com sua referência obrigatória: o mito grego de Orestes e Electra, concebido nas versões dos citados tragediógrafos. A originalidade da peça sartriana resulta da presença atuante de outros dois discursos: o pensamento filosófico de Sartre (fundado no existencialismo) e o momento histórico contemporâneo à sua publicação (a França sob ocupação alemã), donde o teor propagandístico com o fito de agregar-se às vozes da Resistência, visando à subversão do *status quo*.

O contexto histórico: a França durante a Segunda Guerra

Para melhor compreender as significações da peça *As Moscas*, não podem ser negligenciados os aspectos sociopolíticos nos quais a trama se insere; sobretudo a França sob ocupação alemã. Não é sem razão que Albérès define Sartre como o último escritor do entreguerras e o primeiro escritor do pós-guerra, numa clara alusão à importância que o contexto histórico assume sobre a produção literária do autor, principalmente durante este período conturbado da vida nacional francesa. Interessa-nos, antes de tudo, definir que reflexos este contexto exerceu sobre *As Moscas*, enquanto criação literária, e em que fase do pensamento sartriano esta peça possa ser situada.

A produção do pré Segunda Guerra de Sartre é marcada por um sem-número de traços que permitem entrever um afastamento crescente do “homem gidiano” - tornado típico na época do pós Primeira Guerra e cuja palavra-chave é “disponibilidade”:

É o momento em que a juventude do séc. XX, liberada dos preconceitos e dos costumes, tendo sonhado com uma liberdade total, percebe que esta liberdade não tem sentido se permanecer vã e vazia; e em um sentido puramente literário que coloca provisoriamente de lado a sistematização filosófica de Sartre. O Roquentin de *A Náusea* é este herói de Gide envelhecido que [...] visando à rejeição do “manto de convenções” [...] encontra-se sem alimento para viver, possuidor de uma liberdade que não é falseada nem oprimida por nada mas que não encontra nada mais no que se aplicar (ALBÉRÈS, 1953, p. 26).

É aí que repousa o drama da geração gidiana, para quem a euforia do pós Primeira Guerra traduzia aventuras de heróis como Lafcadio, de *Subterrâneos do Vaticano*, que faziam da gratuidade seu melhor e mais significativo ato. As palavras de ordem eram então *liberdade e lucidez* e a formação

de Sartre remonta a essa conjuntura. A ascensão do fascismo acrescida de uma séria crise econômica que assolou a Europa, contudo, fizeram com que a euforia inicial cedesse espaço à desilusão. Logo se descobriu que a liberação dos preconceitos não eliminava o trágico da vida e a responsabilidade do homem. Essa geração sentiu a estagnação dos valores que defendia como o fim de um sonho e a necessidade de revigorá-los à luz de uma consciência crítica, já que a fantasia não perdura. Sartre participa, então, de um dos períodos mais lúcidos da história literária francesa e o seu renome deve-se em parte a isto.

O Sr. Sartre é então o último escritor do entre-duas-guerras. Ele viveu inteiramente no silêncio, como qualquer um dos seus contemporâneos, este período, com seus entusiasmos, seus sonhos, sua arte gratuita, seu surrealismo, suas premonições de tempestade por muito tempo afastadas [...] e ele fez sua aparição na literatura para aí colocar um ponto final que é em 1937, *A Náusea* (ALBÉRÈS, 1953, p. 28).

Historicamente, a partir de julho de 1940, defrontamo-nos com a situação de uma França cindida entre zona livre e ocupada. O chamado “governo de Vichy” é creditado como responsável oficial pela continuidade do “Estado Francês”, abolindo, por conseguinte, a República. Representando uma verdadeira monarquia sem monarca, o marechal Pétain, chefe de Estado e de governo, possui plenos poderes, tornando-se objeto de um verdadeiro culto e instaurando uma ditadura provisória. Sua adesão à causa alemã, por um lado, espelha o *referendum* de um marechal da França a uma política antinacional, desencadeando uma onda de propagandas pró-fascistas e derrotistas; por outro, auxilia a repressão contra os patriotas que desejavam ver a França novamente livre. A contestação sindical, por sua vez, não é mais permitida que a contestação parlamentar. A linha geral é então a de uma contrarrevolução deliberada e colaboracionista e Vichy “prolonga e agrava, em favor da presença do ocupante, a velha guerra civil francesa” (AGULHON; SCHOR; NOUCHI, 1988, p. 7).

Na zona ocupada, tendo ao centro Paris, há uma polarização: pode-se optar apenas entre ser colaborador ou patriota. Na chamada zona livre, com sede em Vichy, sem ocupante visível e com um governo francês, boa parte da direita clássica se reconhece. Outras tendências políticas (mais ingênuas) creditam a imobilidade a intenções verdadeiramente patrióticas de poupar luta e evitar o derramamento de sangue do povo. A adesão a Pétain cresce consideravelmente, assim como a repressão, que reelabora práticas de tortura já abolidas da história oficial há praticamente um século e meio.

Mas, como a toda ação corresponde uma reação, surge a Resistência francesa que se engaja na luta de libertação incitando os indivíduos a ações heroicas, muitas vezes clandestinas ou aparentemente insignificantes, que dignificassem a condição do cidadão. Resistir poderia significar partir para Londres onde o general De Gaulle, na condição de líder, articulava com a força britânica uma oposição às tropas alemãs. Resistir é também redigir e difundir folhas de propaganda que fornecem novas e verdadeiras informações sobre a guerra e polemizam contra Vichy. Resistir é participar de um esforço concentrado visando a desentorpecer as mentes mergulhadas na aceitação passiva de um “mea culpa” que expiasse, através da convivência harmônica com os inimigos, a responsabilidade de todos os erros do passado, como propunha Pétain. As artes de uma forma geral e a literatura de um modo específico vão interagir com esta situação, apoiando-se para tanto numa linguagem simbólica, que passasse despercebida aos radares implacáveis das forças nazi-fascistas. Nesse contexto que *As Moscas* se situa.

Superado o individualismo cético e após um período de prisão e Resistência, a responsabilidade de tornar-se “homem entre os homens” ocupa o lugar da gratuidade do passado. Segundo Sartre, mais

por uma questão de necessidade do que propriamente de vontade. Desse modo, ao lançar *As Moscas*, Sartre debuta na produção dramática. Na peça, as sátiras políticas e religiosas se imbricam, dificultando parcialmente a compreensão maciça por parte do público ao qual se destinava a “mensagem” nela contida, mas não invalida a estratégia aí adotada, o que suscita discussões fecundas em torno da “literariedade” dos conteúdos dramáticos veiculados pelo autor.

A Segunda Guerra Mundial representa uma guinada substancial do pensamento de Sartre, que inaugura um primeiro período com *A Imaginação* e *O Imaginário*, acrescidos dos quatro primeiros contos reunidos em *O Muro*, passando por um segundo período de transição eminentemente existencialista, notabilizado pela publicação d’ *A Náusea*. O terceiro período equivaleria a uma produção intelectual que reflete um fundamento histórico e social, produto da experiência da guerra, da ocupação e da Resistência: “É suficiente ler os três primeiros textos deste terceiro período, *O Existencialismo é um humanismo*, *Os Caminhos da liberdade* e, sobretudo, *As Moscas* cuja situação geral (Argos e a cerimônia do remorso) é uma transposição mal dissimulada da França sob Pétain” (GOLDMANN, 1970, p. 219).

Segundo Francis Jeanson, a peça *As Moscas* deve ser compreendida, por um lado, como uma denúncia da política de Vichy e dos discursos de Pétain, conclamando os franceses a expurgarem suas culpas a fim de melhor se resignarem com a ocupação alemã; por outro, como o tratamento da relação do homem com a sua liberdade. Atentemos às declarações do próprio Sartre:

Nós estávamos em 1943 e Vichy queria nos enterrar no arrependimento e na vergonha. Escrevendo *As Moscas*, eu tentei contribuir com meus próprios meios para extirpar um pouco esta doença do arrependimento, este abandono à vergonha que nos solicitavam. Era preciso então reerguer o povo francês, dar-lhe coragem. Orestes é o pequeno grupo de Franceses que cometeram atentados contra os Alemães e carregaram em seguida a angústia do arrependimento, esta tentação de ir se entregar. Por que fazer declamar os Gregos... se não for para disfarçar o pensamento sob um regime fascista?... O verdadeiro drama, aquele que eu gostaria de ter escrito, é o do terrorista que, matando Alemães na rua, desencadeia a execução de cinquenta reféns (JEANSON, 1974, p. 139-140).

Foram os acontecimentos históricos que levaram Sartre à renúncia de um certo “amoralismo”, sacramentado por ocasião da publicação de *O Ser e o nada*, e a fundamentar uma filosofia, que pensa a libertação do homem pelo engajamento, como uma forma de dar sentido à existência.

A filosofia existencialista

Que avaliação geral pode-se fazer do existencialismo? O ponto de partida mais lógico para uma análise desta natureza estabelece o centramento das investigações nas indicações fornecidas pelo próprio vocábulo. Existencialismo implica, então, uma tendência que afirma o primado da existência, já que, do latim *ex-sistere* (surgir fora de), *existir* significa *estar lá*, apenas. Deste modo, a existência transcende todas as lógicas e todos os sistemas e a filosofia existencialista propõe a questão fundamental de expor o homem a ele mesmo para que ele se reconheça.

Sartre concebe o existencialismo como “uma doutrina que torna a vida possível e que declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTRE, 1970, p. 12). Assim, doutrina filosófica de função especular, o existencialismo sartriano coloca o homem diante de si mesmo, como reflexo de sua própria verdade. Afirmando que o existencialismo ateu que ele representa conduz forçosamente à convicção de que o homem é o único ser em que a existência

precede a essência, o único ser que existe antes de ser definido por qualquer conceito, lança as bases de um movimento polêmico que ganha corpo no Pós-Guerra de 1945.

O homem, segundo Sartre, é um projeto que se vive subjetivamente, nada existindo anteriormente a ele. Mas se é válida a premissa de que a existência precede a essência, todo homem é totalmente responsável pelo que é, ou, no dizer de Sartre, pelo que ele *se faz*. Nesta perspectiva, responsabilidade e liberdade instauram os alicerces do movimento existencialista. A liberdade é o próprio homem e as circunstâncias dentre as quais ela se contextualiza, tais como o lugar, a época, a condição social ou cultural, externam a *situação*. Visto deste modo, ao afirmar que “o homem é condenado a ser livre”, Sartre denuncia não apenas que esta liberdade existe em situação, mas que *o homem é uma situação*. A responsabilidade advém do fato de um ato individual engajar toda a humanidade, ou seja, ao definir-se, o homem define também uma ideia de homem que é aprioristicamente inexistente.

O pensamento inquietante de que seu *ato* engaja toda a humanidade cria uma propensão à fuga de si próprio que Sartre denomina “*má-fé*”, por traduzir um movimento que conduz à inautenticidade do ser. A “*má-fé*” constitui-se, segundo Pierre-Henri Simon, no ponto de partida de todos os erros, ocupando de algum modo o lugar do pecado original. A ela recorrem os “*lâches*” (covardes), que escondem atrás do “*esprit de sérieux*” (espírito de seriedade) ou de desculpas deterministas sua liberdade total, refletindo o pensamento do homem que não ousa tomar posse de sua terra; e os “*salauds*” (“obscenos”, “cafajestes” ou “sem-vergonha”), que se acreditam justificados por uma condição privilegiada, adquirida ou conquistada, não achando necessário fazer uso da liberdade. Ambos se chocam contra a afirmação de Marc Beigbeder (1947, p. 28) de que o homem se cria só. O existencialismo se apresenta, então, como a tentativa de reintegrar a liberdade na fundamentação da condição humana.

O ponto de partida do existencialismo é efetivamente a subjetividade do indivíduo. Isso se dá, segundo Sartre, por razões estritamente filosóficas: “porque queremos uma doutrina baseada na verdade e não num conjunto de belas teorias cheias de esperança, mas sem fundamentos reais” (SARTRE, 1970, p. 64).

A base científica à qual se reporta o filósofo define-se através do cogito cartesiano onde o *ergo sum* – “penso, logo existo” – apresenta-se como a única verdade comprovada, já que nenhum objeto pode ser dado senão pela consciência. Relendo Descartes de forma original, Sartre substitui a *subjetividade existencial* à *subjetividade cartesiana*, demonstrando que a existência do *outro* pelo cogito revela também todos os outros: “nós nos atingimos diante do outro e o outro é tão certo para nós quanto nós mesmos” (SARTRE, 1970, p. 64).

Pela presença metaforizada pelo outro, “o olhar do outro”, o tema da liberdade absoluta torna-se também conflituoso:

Quando eu olho alguém, eu o fixo no seu ser e ele torna-se “coisa olhada”. Se ao contrário, alguém me olha, o mesmo fenômeno se dá, mas sou eu agora quem sou fixado [...]. Eu deixo de ser livre na medida em que o outro se torna mestre de uma situação que me escapa [...]. Se eu me sinto *existente* a partir do olhar do outro, é como uma coisa e não mais como uma liberdade (MUELLER, 1970, p. 126).

O outro se apresenta, então, como um obstáculo ante a plena integridade do meu ser, ao mesmo tempo em que se torna indispensável à minha existência e ao autoconhecimento, pois o seu surgimento implica uma liberdade colocada em face de outra liberdade. Deste confronto, surge um mundo que Sartre denomina da *intersubjetividade*. Neste mundo, o homem decide o que ele é e o que

são os outros, definindo-se através de uma *universalidade humana de condição*, uma vez que, sendo impossível encontrar em cada homem uma essência individual que o categorize, torna-se impróprio o emprego do termo *natureza humana*.

No plano ontológico há, segundo Sartre, uma dualidade radical entre a liberdade, o “para-si”, e o mundo, o “em-si”. Fernand Mueller (1970, p. 125) decodifica o “en-soi” como sendo o dado bruto, um objeto fabricado ou um elemento do mundo natural (uma mesa ou uma montanha) ou ainda um indivíduo ou uma época passada (Nero ou o Renascimento). O “em-si” significa então idêntico a si: ele é o que é e nada mais. O “para-si”, ao contrário, é o ser que se interroga sobre si, pura prospecção em eterno devir.

O que caracteriza para Sartre os humanistas burgueses - essencialmente inautênticos, por isso denominados “obscenos” - é a incapacidade de efetuar a passagem do passado em direção ao “néant” do futuro. Eles não conseguem admitir a vitória do “para-si” sobre o “em-si”, ou da fluidez sobre a facticidade, porque a inautenticidade suprime a angústia de existir e de escolher. Nessa perspectiva, torna-se claro que a premissa a ser cumprida no plano filosófico para se atingir o ser autêntico deve-se, não a uma relação de imanência, mas de *transcendência* (no sentido etimológico de ir além, ultrapassar). Através da ideia de intencionalidade ou transcendência, isto é, de superação de seus limites para buscar algo que se encontra “mais além”, abre-se uma via de acesso a uma das aquisições fundamentais do existencialismo: a compreensão do homem como “ser-no-mundo”: “o “ser-no-mundo” ou a situação é uma qualificação a priori da condição humana e não o resultado de uma adaptação” (BEAUFRET, 1971, p. 67).

Sartre concebe o escritor não como produtor de uma obra de arte, mas como força auxiliadora na harmonização do mundo em que vive e do qual é completamente responsável, deslocando o eixo do *por quê* se escreve para o eixo do *para quem* se escreve. O mais importante é a relação autor-leitor, como apelo de uma liberdade a outra liberdade receptiva, capaz de transformar ideias em atos, tendo da literatura uma visão prática. A questão essencial proposta por Sartre é a de interrogar filosoficamente, pelo viés da ficção, de que maneira o indivíduo preencheu ou preenche a falta que caracteriza o “para-si”, a liberdade que é fundamento sem fundamento. Trata-se evidentemente de uma literatura engajada em que as palavras são instrumentos de valor utilitário, como define Sartre: “É urgente reconhecer que chegou a hora de criar uma literatura inteiramente responsável que não vise antes de mais nada a agradar, nem a lançar um olhar original sobre o mundo, mas que aceite, enfim, que o fazer é revelador do ser” (BEAUFRET, 1971, p. 75).

Por esta razão, compreende-se que a obra dramática represente a parte mais sólida de sua produção artística, já que o teatro é um meio de expressão privilegiado para um filósofo da existência, pois nele a experiência vivida, que é seu ponto de partida, assume para o homem, mais diretamente, a forma de um conflito.

Com o teatro de Sartre há um retorno rigoroso ao drama de juízo crítico e a “*pièce à thèse*” se afirma de modo mais manifesto. Não pela veiculação de uma lição pedagógica, mas como a consolidação de princípios para a perquirição das situações que elucidam. Este é claramente o pressuposto de uma literatura cujo valor estético parece menos importante que a substância ideológica ou deontológica.

A estruturação de *As moscas*: o *incipit* e o *explicit*

A partir de cinco momentos significativos que compõem a espinha dorsal do mito de referência grego é possível traçar convergências e divergências entre as peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Esses momentos-chave são referência para elucidar a originalidade de sua variante moderna - *As*

Moscas. Ei-los: O assassinato de Agamemnon sem punição; A espera de Electra; O retorno de Orestes; O reconhecimento entre os irmãos; O duplo crime: assassinato de Clitemnestra e Egisto.

Observemos mais pormenorizadamente o *incipit* e o *explicit* da peça, com o escopo de desvelar os sentidos políticos delineados por Sartre por intermédio dos quais *As Moscas* é aquilatada por seu caráter panfletário.

Sítio e situação

Esta primeira grande sequência define fundamentalmente o sítio e a situação vigente no espaço e no momento da chegada de Orestes, acompanhado pelo Pedagogo, sob a vigilância atenta de um personagem barbudo que o texto nomeia Júpiter. A indicação cênica precisa: “Uma praça em Argos. Uma estátua de Júpiter, deus das moscas e da morte. Olhos brancos, rosto sujo de sangue”. Nessas informações preliminares recolhe-se todo um vasto campo de sentidos, que tentaremos progressivamente desvelar.

Inicialmente, a constatação de que Sartre elegeu como sítio a cidade de Argos, no Peloponeso. Como o faz Ésquilo, mas contrariando a opção de Sófocles por Micenas, enquanto Eurípedes, mais amplamente, situa sua ação “nos confins da Argólida”. Cidades de fato distintas, embora pertencentes à mesma região e vizinhas, Argos e Micenas parecem confundir-se miticamente na tradição do mito dos Atridas. Argos fica na planície, Micenas no alto²: de sua Acrópole pode-se avistar o porto onde teriam ancorado os navios de Agamemnon, de volta da guerra de Troia, ponto inicial da trama armada por Clitemnestra e Egisto para o seu assassinato.

Argos teria sido fundada por Argos, filho de Zeus com Níobe, primeira mortal com quem o mestre do Olimpo engendrou descendência. Talvez, de um radical grego significando “régio”, Argos ligue-se à saga do rei dos reis, Agamemnon, bem como a outros crimes entre parentes de sangue real, por exemplo, os da lenda que envolve as Danaídas.

Em “Argos” se inscrevem ainda os semas de “luminosidade”, “cintilação”: na peça de Sartre esta “cidadezinha cora ao sol”. E o sol, fonte de luz, calor, vida, é, com frequência, miticamente associado ao “olho divino” (esta parece ser a significação do Deus egípcio Aton, na utópica tentativa de unificação religiosa do faraó Akenaton): ele tudo vê. Como a Fedra de Racine, consciente de sua culpa interior, não ousa mostrar-se à luz do sol, também os habitantes de Argos, em *As Moscas*, investidos de remorso pelo assassinato de Agamemnon, refugiam-se dentro de suas casas sombrias, persianas fechadas: “Essas ruas desertas, essa atmosfera vacilante e este sol... Há coisa mais sinistra que o sol?” (M,I,1). Sinistro à medida que simboliza “o olhar do outro”, juiz inexorável diante do qual cada existente é infinitamente culpado, mas é, segundo princípios do existencialismo sartriano. Mais ainda: por outro radical, o grego *argós* significa “inativo”, “inefcaz”, em secreta correspondência com a omissão do povo argivo, quando do crime perpetrado contra seu rei, na versão de Sartre.

Outro Argos mitológico corrobora os sentidos de “olhar vigilante”. Por sua multiplicidade de olhos, foi encarregado por Hera de custodiar a vaca Io, de quem ela sentia ciúmes. Foi morto por Hermes, sob as ordens de Zeus, que queria libertar sua amante. Hera, deusa maior da cidade de Argos (no seu “Heraion” os chefes aqueus juraram fidelidade a Agamemnon antes de sua partida para Troia), imortalizou os olhos de quem tanto a servira na plumagem do pavão, pássaro que lhe era consagrado.

Argos era também o nome do cão de Ulisses, que, vinte anos depois de sua partida, foi o único a reconhecê-lo na sua dissimulação de mendigo. O Orestes que chega, sem lembranças de sua terra natal, parece evocar este acontecimento, quando se lamenta: “Ah! um velho cão que se aquece deitado

ao pé da lareira e que levanta um pouco a cabeça quando seu dono entra, ganhando docemente para saudá-lo, esse cão tem mais memória que eu: é o *seu* dono que ele reconhece. O *seu* dono. E eu, o que é que eu tenho?” (M,I,2)

A situação que os personagens viajantes, inicialmente referidos, encontram nesta Argos é a seguinte:

a) as velhas que ofereciam libações diante da estátua da praça fogem à sua aproximação; portas se fecham bruscamente quando o Pedagogo tenta informar-se sobre o palácio de Egisto. Apenas um “idiota” não se mexe, mas qualquer diálogo com ele é impossível.

b) a cidade está infestada por grandes moscas e o Pedagogo ironiza sobre a efusão desta acolhida a Orestes: “esses animaizinhos que o saúdam animadamente parecem reconhecê-lo”. (M,I,1). Só eles.

É então que o “barbudo” se introduz, apresentando-se como Demétrio de Atenas. Sua barba se iguala à do bronze de Júpiter Aenobarbo, vista em Palermo. Subentendido: Júpiter se encarna (no sentido literal e etimológico de assumir sob a forma de *carne*), tomando a máscara que os homens lhe fizeram, ou seja, os deuses são criação dos homens. Pelo falso nome em que abriga sua identidade, Júpiter - Zeus Pater, deus do Olimpo, se confessa “pertencente a Deméter”, a Terra-mãe, em uma de suas múltiplas apelações mitológicas. Derrisão com a qual o texto marca a inautenticidade do sobrenatural, do poder divino. Indica que este se faz sustentáculo de uma ordem moral incontestável porque incontestada, sob cuja égide vige e se justifica a tirania dos homens. Como dizia Voltaire: “Se Deus não existisse seria preciso inventá-lo”, para servir à manutenção da ordem humana, demasiado humana, diríamos, parodiando Nietzsche. Não é por outra razão que o Júpiter sartriano confessa que os deuses “têm segredos dolorosos”, demonstrando sua impotência em face da liberdade dos homens, quando estes a assumem, como revelará ao final.

É, entretanto, este personagem³ (“Será um homem?”) suspeita Orestes diante do cético Pedagogo, que o toma por um espião de Egisto) que, onisciente, explica toda a situação vigente em Argos. Não por acaso, Júpiter é aqui explicitamente “deus das moscas e dos mortos”.

Posições iniciais

a) Os habitantes de Argos vestem-se de preto em sinal de luto pelo seu rei assassinado. “É o trajar de Argos”. Há quinze anos, ao retorno de Agamemnon, eles pressentiram: “coisas ruins vão acontecer”. “Nesse momento, teria bastado uma palavra; apenas uma palavra”. Mas eles se calaram. Ouviram os gritos do rei no palácio e continuaram mudos. Coniventes com aquela “festa vermelha”. (M,I,1)

b) As moscas, enviadas pelos deuses, são um símbolo de que é preciso ganhar o perdão dos Céus pelo arrependimento. Ao invés de punir, os deuses aproveitaram este “mal” para fortalecer “a boa piedade”, “solidamente sustentada no terror”; em outras palavras, para garantir a submissão ao poder, religioso ou político - pouco importa - já que os dois são solidários e cúmplices na função repressiva de uma ordem imposta. A omissão dos arquivos trouxe-lhes “má consciência”. Eles têm medo, e o medo é um grande aliado dos deuses e dos tiranos, que oferecem ao povo “sua única chance de salvação”: a contrição, que é também uma obrigação moral e política.

Pecado e culpabilidade

As consequências do assassinato do rei Agamemnon pesam sobre o povo argivo como uma herança maldita, como um crime transmitido do chefe a seu povo. Analisando a “consciência” do pecado, Paul Ricoeur afirma que o sentimento de culpa coincide com a consciência que o “culpado” tem de si mesmo. A “confissão” do pecado, entretanto, não reflete a consciência que o pecador tem da sua situação, pois a “subjetividade” da consciência de culpa opõe-se à “realidade” do pecado. É este realismo conferido ao pecado que permite ao homem penitente arrepender-se de pecados já esquecidos ou mesmo cometidos com seu desconhecimento porque, não se reduzindo à sua medida subjetiva, o pecado não se reduz tampouco à dimensão individual.

Referido por Ricoeur (1960, p. 84), Dubarle estuda a solidariedade entre contemporâneos, por exemplo, entre um príncipe e seu povo punido por causa de seus pecados, enfim pecados coletivos que excluem o discernimento de uma culpa pessoal. Compensa-se desta forma o individualismo da culpa por uma solidariedade construída sobre um modelo de herança. Para Foucault (1976, p. 80), “a confissão libera, o poder reduz ao silêncio; a *verdade* não pertence à ordem do poder, mas tem um parentesco com a liberdade”. Recebida sob a forma de silêncio, esta culpa visa, então, a esconder a *verdade* do sujeito no outro que sabe; o saber nele daquilo que ele próprio ignora.

É possível identificar um paralelismo entre a afirmação de Júpiter “eu não sou daqui e o assunto não me dizia respeito” (M,I,1) e a que posteriormente pronunciará Orestes “eu não sou daqui” (M,I,1), podendo daí ser decodificada uma alusão à política europeia diante de fatos que antecederam o início da Segunda Grande Guerra. Esta política retratava uma posição de neutralidade com relação aos acontecimentos que “aparentemente” só diziam respeito a outras nações. A Espanha vive a guerra civil que mata cerca de um milhão de combatentes e o General Franco recebe apoio maciço de homens e material, fornecidos pela Itália e Alemanha. As potências democráticas, França e Inglaterra, declarando-se neutras, colaboram indiretamente para a vitória de Franco que, em 1939, implanta um regime de governo semelhante ao italiano: o de um Estado totalitário forte.

A Inglaterra, partidária do relacionamento pacífico entre os Estados, procurava contornar todas as questões internacionais, favorecendo à política alemã. A França, país mais fraco e que precisava garantir-se contra a Alemanha, apegava-se à Inglaterra como último recurso e dava-lhe apoio. A União Soviética e os EUA proclamavam seu neutralismo. Hitler podia agir à vontade (ARRUDA, 1974, p. 348-349).

Esta situação encontra seu clímax na realização da conferência de Munique (29-30 de setembro de 1938) na qual, ingleses e franceses, seguindo a política de pacificação, cederam à vontade de Hitler que assim pode anexar os Sudetos. Acreditando estar evitando conflitos, tal política de “neutralidade” estimulava Hitler para novas exigências que logo vieram, culminado com a invasão da Polônia em 01/09/1939. Estava, assim, declarada a Guerra.

Sob o protesto de Júpiter: “Não incrimineis tão depressa os deuses. Achais que deverão sempre castigar? Não seria melhor que aproveitassem a desordem em benefício da ordem moral?” (M,I,1), oculta-se uma alusão à política do *mea culpa* de Vichy, sob ocupação alemã.

No momento em que íamos nos abandonar ao remorso, as pessoas de Vichy e os colaboradores tentando nele nos jogar nos retinham. A ocupação não era apenas esta presença constante dos vencedores nas nossas cidades: estava também em todos os muros, nos jornais, esta imunda imagem que eles queriam nos dar de

nós mesmos. Os colaboradores começavam a nos chamar à nossa boa fé: “Nós somos vencidos, diziam, mostremo-nos bons jogadores: reconheçamos nossos erros” [...] Cartazes humorísticos ridicularizavam nossas últimas esperanças. Infelizmente, mal erguíamos a cabeça, encontrávamos em nós mesmos verdadeiros motivos para o remorso (SARTRE, 1949, p. 35).

A presença constante das moscas reflete a ideia de punição do crime: “De onde elas virão? Fazem mais barulho que *matracas*” (M,I,1). Sabe-se que os habitantes fogem como leprosos. É importante lembrar que as “matracas” eram geralmente usadas pelos leprosos na Idade Média para anunciar sua presença, afastando os passantes e a ideia de *lepra*, pelo Antigo Testamento, está ligada à expiação do crime pela purgação, assim como o envio da *peste* pelas forças sobrenaturais⁴.

A peste aqui referida é correlata àquela concebida por Camus, no seu romance homônimo, onde acontece uma epidemia que arrasa a cidade de Oran. O flagelo sofre uma evolução dramática, com o aparecimento de ratos que disseminam o contágio, *sitiando* as pessoas que aí se encontram. Ao longo do romance, Camus admite que a peste possa simbolizar a guerra, interpretação pertinente à Argos de Sartre, que alegoricamente pode ser compreendida como Paris, senão a França ocupada, isolada pelo estado de sítio e inerte diante da ocupação nazista⁵.

Desfecho da trama

Efetuada o assassinato de Clitemnestra e Egisto pelos irmãos, Orestes retruca a Júpiter, que admite odiar os homens de Argos quando se assemelham ao herói: “Acabas de confessar a tua fraqueza. Eu não te odeio. Que há entre nós dois? *Passaremos um pelo outro, sem nos tocarmos, como dois navios. Tu és um Deus e eu sou livre: estamos igualmente sós e nossa angústia é semelhante*” (M,III,2).

O diálogo marca definitivamente a vitória do homem sobre o deus, bem como elucida a noção de exterioridade da relação entre os seres. Como dois navios que não se tocam, a liberdade é concebida como um “bloco” individualizado que não se confunde com outro. Assim, define-se a existência dos indivíduos como totalidade compartimentada e indivisível, que faz divergir o “eu” do “outro”. Essa ideia é aludida por Sartre pela metáfora do seixo no estômago do avestruz: “Ele está completamente em mim, assimilado, transformado em mim mesmo, e ele está inteiro em mim, mas ao mesmo tempo é impenetrável, imutável, inteiramente liso [...] ele continua *fora, conhecer é comer de fora sem consumir*” (SARTRE, 1943, p. 668).

Diante da incompreensão de Júpiter quanto à importância atribuída pelo herói à liberdade: “Que pretendes fazer? Revelar-lhes-ás a sua existência, a sua insípida e obscena existência, que é bem gratuita, afinal. O que farão com isso?”, Orestes “convertido à liberdade” é decisivo: “O que quiserem: são livres e a *vida dos homens começa para além do desespero*” (M, III, 2). Acionando Orestes como seu porta-voz, Sartre toca no absurdo da condição humana, assim definida pela fatalidade da morte. Este sentimento absurdo, entretanto, pode ser superado pelo homem que conseguir transcender os limites de “desespero” que qualificam sua condição mortal. O existencialismo não se mostra, assim, como uma receita a ser seguida, mas esclarece ao homem as reais possibilidades de superação destes limites. O primeiro passo a ser dado consiste na aceitação da existência não como obscenidade ou gratuidade, mas como valor passível de ser justificado. Orestes é este homem que, com seu *ato*, encontra a maneira de dominar o desespero e de conviver com as limitações da finitude.

A Júpiter, derrotado, nada mais resta a fazer. Todavia, antes de sair de cena, constata a ambiguidade mítica do herói: “Sabes, Orestes, tudo isso fora profetizado. Um homem viria um dia anunciar o meu crepúsculo. És então tu, esse homem? Quem diria isso ontem, vendo o *teu rosto de*

menina?” (M,III,2). Antes leve e inconsistente, Orestes revela-se agora consistente e pesado. Reconhece a dissonância entre sua juventude e seu *ato*. O abismo que os separa só pode ser justificado pelo uso pleno da liberdade: “Eu mesmo teria acreditado? As palavras que digo são demasiado grandes para minha boca e rasgam-na; o destino que trago em mim tornou-se *demasiado pesado* para a minha juventude e *esmagou-a*” (M, III, 3).

Orestes permanece só com as Erínias, após a derrocada de Electra:

Socorro! Júpiter, rei dos deuses e dos homens, meu rei, toma-me nos teus braços, leva-me e protege-me. Cumprirei tua lei, *serei tua escrava e tua propriedade*, beijar-te-ei os pés e os joelhos. Defende-me das moscas, de meu irmão e de mim mesma. [...] Dedicarei minha vida inteira à expiação. Eu me arrependo Júpiter, eu me arrependo. (Sai correndo) (M, III, 3).

O percurso de Electra, em Sartre, pode ser aproximado do seu homônimo em Eurípedes, onde ela mergulha no arrependimento, após o assassinato dos reis. Aqui, esta brusca reviravolta pode assumir uma conotação política, sendo interpretada como uma denúncia contra a tentação que acometia os franceses que praticavam atentados contra os alemães de, em seguida, irem se entregar: “Escrevendo minha peça quis, apenas com meus poucos recursos, contribuir para extirpar um pouco essa doença do arrependimento, essa complacência com o arrependimento e com a vergonha. Era preciso soerguer o povo francês, dar-lhe coragem” (SARTRE, 1992, p. 275).

Há uma tentativa inicial das Erínias de seguir Electra. Entretanto, a primeira Erínia interfere: “Já nada podemos contra ela. Deixai-a ir. Mas este aqui [Orestes] fica. [...] Sofrerá por dois” (M,III,4). Surge então o Pedagogo, cuja presença precipita o desfecho do drama: “Onde estais, senhor? *Não se vê nada* [...] os homens de Argos cercam o templo e nem podeis sonhar em sair daqui” (M,III,5). A decisão de Orestes é, entretanto, surpreendente: “Ótimo. (pausa) Abre essa porta”. Orestes coloca-se então diante da multidão enfurecida. Sua primeira exclamação: “O sol!” (M,III,6), marcando uma aproximação com os gregos, que assim concluíam suas tragédias, (em oposição à escuridão dentro do palácio), mostra que para Sartre a claridade é uma luz interior que se acende.

Anunciando esse desfecho iminente, a presença do sol já iniciara a peça. Representando o juiz vigilante que tudo vê, o Sol=Apolo sempre esteve miticamente ligado a Deus. Ele é o olho divino que faz aparecer a Verdade, encoberta pelas trevas. Sartre utiliza-se desta simbologia para revelar duas verdades: a de Orestes, marcada pela assunção de seu “ato” e possíveis consequências; a do povo, diante de quem o herói se coloca, e que a luz do sol permite inserir dentro da definição sartriana de “covarde”. Orestes assume definitivamente *seu ato*, agora diante da multidão de argivos:

Ei-vos aqui finalmente, meus mui fiéis súditos! Sou Orestes, o vosso rei, o filho de Agamemnon e hoje é o dia da minha coroação. [...] Hoje faz precisamente quinze anos que um outro assassino se ergueu diante de vós com as mãos enluvadas de vermelho até os cotovelos, enluvadas de sangue. [...] Não vos assustastes porque lestes em seus olhos que era um dos vossos e que não era capaz de responder pelos seus *atos*. Um crime que não pode ser suportado pelo seu autor não é um crime, é quase um acidente (M,III,6).

Dizendo isto, Orestes estabelece a diferença entre o significado do seu crime e o de Egisto. O de Orestes, (compreendido como sua luz), é reivindicado diante do sol: “Já compreendestes que o meu crime é bem meu; reivindico-o à luz do sol, ele é minha razão de viver e meu orgulho; não podeis punir-me nem lamentardes por mim e é por isso que vos assusto. Mas, ó meu povo, eu vos amo e *foi por vós que matei*” (M,III,6).

A afirmação final de Orestes tem significado ambíguo. Se o herói praticou seu “ato” enquanto homem livre, numa atitude solitária, ainda que solidariamente marcada pelo engajamento que o faz sentir-se “homem entre os homens”, parece incoerente a afirmação “foi por vós que matei”, que faz eco ao cordeiro de Deus que tira os pecados do mundo. Por isso, a ambiguidade assume uma força tamanha que é capaz de transformar o tão propalado “ato” de Orestes num “gesto” espetacular. O que ele deseja é atrair a atenção da multidão de espectadores sobre sua ação.

Na realidade, como ocorrera com Electra de modo mais radical, Orestes também dá, de certa forma, uma guinada, modificando o seu propósito inicial. Ele busca agora uma alternativa individual e não uma liberação prática, que só poderia ser alcançada com o consentimento dos argivos. De modo contrário, Orestes estaria destruindo para posteriormente reabilitar Júpiter e Egisto, negando o próprio existencialismo. Com maestria, Sartre situa cuidadosamente a ação do herói neste tênue limite que é a linha divisória da liberdade que vai do *Eu* ao *Outro*. Também, com este desfecho ambíguo, o dramaturgo mostra que:

A liberdade como definição do homem não depende dele, mas a partir do momento em que há o engajamento, eu sou obrigado a querer ao mesmo tempo em que minha liberdade a liberdade dos outros. Eu não posso assumir minha liberdade como fim se não assumir igualmente a dos outros como tal (SARTRE, 1970, p. 83).

A cena reflete mais uma vez a importância do “olhar”. Ao se mostrar à luz do sol, Orestes faz-se objeto do olhar do Outro, ao mesmo tempo em que, olhando-o também à luz do sol, fixa este Outro como objeto, num circuito interminável de *subjetividades*. Por isso, Sartre concluirá: “o Outro é a morte escondida minhas possibilidades” (SARTRE, 1943, p. 323). Desta relação EU/OUTRO, nasce um conflito, pois sou alienado pelo Outro da mesma forma que o alieno, logo sou eternamente insatisfeito no meu desejo de reconhecimento, já que é impossível que uma *consciência* apareça a outra como *consciência*. O ser consciência exclui radicalmente qualquer objetividade, porque ser objeto para uma consciência é não mais ser consciência. O ato passa a ter finalidade apenas em si próprio (momento privilegiado ou pura ilusão fugaz), não resolvendo a grande questão da eterna busca, destinada a permanecer para sempre sem respostas. Orestes traz para si a responsabilidade que pesa sobre os argivos:

Os vossos pecados e remorsos, as vossas angústias noturnas, o crime de Egisto, tudo isso é meu, tudo isso eu tomo sobre mim. Que os vossos mortos não vos assustem mais, pois agora são *meus* mortos. E olhai: até as vossas fleis moscas vos trocaram por mim. Mas não temais, ó povo de Argos. Não me sentarei ensanguentado no trono da minha vítima: um Deus fez-me essa proposta e a recusei. Quero ser um rei sem reino nem súditos. Adeus, meu povo, tentai viver; agora tudo é novo aqui, tudo vai recomeçar. Até para mim, também a vida vai recomeçar. Uma vida estranha (M,III,6).

O povo argivo não reconhece Orestes como seu libertador, justamente porque este povo não é o destinador da missão a que o protagonista se propõe. É antes, ele mesmo, também destinatário de uma liberdade plena que, ao contrário do herói, não assumiu como sua. Destinatário desqualificado, portanto.

A ambiguidade que observamos neste desfecho iminente, pressentida em todo o texto⁶, remete à concepção de Sartre de que *As Moscas*, sendo uma obra de Resistência, deveria fundar-se numa significação ambígua. “Nós nos persuadíamos [...] pensando neste período, que nenhuma arte seria

verdadeiramente nossa se não dotasse o acontecimento de [...] sua *ambiguidade*, sua imprevisibilidade” (SARTRE, 1948, p. 253-4).

É neste clima de inovação total que Orestes encerra sua participação na peça, substituindo o “tocador de flauta” de Hamelin pelo “tocador de flauta” de Skyros⁷, com quem se identifica na cena final:

Escutai só isso: um Verão, Ciro foi invadida por ratazanas. Era uma horrível *lepra* que tudo roía e os habitantes chegaram a pensar que iam morrer. Porém, um dia, chegou um tocador de flauta. Ergueu-se no meio da cidade – assim (ele se levanta). Começou a tocar a flauta e todas as ratazanas reuniram-se à sua volta (M,III,6).

Do ponto de vista filosófico, também não é gratuita a ambiguidade que se observa nesta solução. Lucien Goldmann a resolve afirmando que mais cedo ou mais tarde, qualquer “para-si”, mesmo o mais consciente e mais livre, transforma-se em “em-si”, uma vez que os atos livres são todos provisórios, já que limitados pela barreira inexorável da morte. Por isso, agora, o *Logos* vai substituir a *Práxis*, pois Orestes desvia-se da *ação* e passa a fascinar pela *palavra*, utilizando-se, para tal, de uma *fábula*, como se este *ato* bastasse para que ele justificasse eternamente o *ser* Orestes.

Neste momento ele anuncia-se “em-si”. Contrariamente, em sua filosofia, Sartre revela que o homem não é “em-si”, mas “para-si”, “nadificação” permanente do ser, transcendência perpétua. O homem é o que não é (ainda) e não é mais o que ele é (já). O dilema de Orestes coloca em cena o dilema do próprio Sartre: servir-se da *palavra* e não da *ação*, procurando o quase impossível equilíbrio entre seu instinto revolucionário e sua formação intelectual burguesa⁸: “Durante a ocupação, eu era um escritor que resistia, e não um resistente que escrevia”⁹.

Na revitalização do mito grego de Orestes e Electra, a abordagem semiológica e comparativista que norteou o presente ensaio evidenciou “sentidos” outros que dotam *As Moscas* de novas significações. Levou-nos também às seguintes conclusões:

Se entre os gregos, o destinador da missão de Orestes são os deuses (particularmente Apolo), o sangue (a necessidade de vingar a morte do pai), e até mesmo a fatalidade (a maldição dos Atridas), em Sartre, é a Liberdade, própria da condição humana, pressuposto primeiro do existencialismo, que assume esse papel, exigindo um engajamento responsável para a realização daquilo que, cada um, a si mesmo se destina. Daí, a relação opositiva, enfatizada por Sartre, entre tragédia da fatalidade e tragédia da liberdade.

Se entre os gregos, o povo clama por um libertador da tirania dos usurpadores, em Sartre, este povo aceita passivamente esta tirania, rebelando-se contra qualquer tipo de revolta capaz de afrontá-la. Com esta mudança, Sartre alerta para a dificuldade de que a conscientização do homem sobre o real poder de sua liberdade opere-se de forma maciça e por um processo de “contágio”. O ato de revolta individual constitui a melhor alternativa para a produção dos resultados preconizados por sua filosofia, mormente no âmbito político em que sua peça se insere.

Se entre os gregos, o Preceptor acompanha Orestes na qualidade de “olho da vingança” nunca adormecido, lembrando as exigências de Apolo e a lei do sangue, que clama pela reparação para o assassinato, em Sartre, o Pedagogo demonstra total desinteresse para com o crime, defendendo o bem-estar individual e a alienação absoluta. Contra esta posição, o existencialismo sartriano propõe a resistência de cada um em defesa do bem coletivo: passemos à *práxis* e ao ato engajado!

Se entre os gregos, a divindade é soberana e suas determinações “inquestionáveis”, em Sartre, mediante a dessacralização de Júpiter, ela perde sua força e poder, sendo enfrentada pelo homem consciente de sua liberdade e de seu corrosivo poder de subversão da ordem constituída, da doxa, do

status quo. Desta forma, o existencialismo, como uma profissão de fé, se apresenta enquanto único credo confiável, capaz de permitir ao homem, em qualquer momento da sua história, justificar, pela soma dos seus atos, a própria existência. Agora, só ao homem cabe responder às indagações outrora dirigidas à divindade.

Se em *Ésquilo* a cena final mostra Orestes fugindo alucinado em razão da perseguição das Erínias, em Sartre, as Erínias perseguem um personagem que optou pela companhia delas para libertar seu povo destas “visitantes indesejáveis”. Isto demonstra que, para Sartre, o conceito de *ato* traz no seu bojo a assunção consciente de todas as consequências que dele provêm.

Essas transformações estão ligadas à importância que, em *As Moscas*, adquirem a perspectiva filosófica do autor e a situação política da França ocupada, anunciando um texto-denúncia, de inestimável cunho panfletário, intenção primeira de Sartre. Contudo, se o escritor pretendeu dar às palavras simplesmente a significação que elas evidenciam, revelando, enquanto filósofo, seu “querer-dizer”, a análise semiológica demonstrou, através de um processo de “escavação” dos discursos, que, como todo texto, este transcendeu esta perspectiva. Aquilo que está além do dito, seu “mais-dizer”, atesta uma pluralidade de sentidos que sustentam seu vigor e originalidade, sempre atuais e atuantes. Aqui, o mito grego se reescreve, incorporando a História de nosso tempo.

***The Flies*: ideology and resistance**

ABSTRACT:

Starting from the semiological reading of some passages of the first play of Jean-Paul Sartre *The Flies* (*Les Mouches*), this paper aims to demonstrate that Sartre's dramaturgy allows to think the relationship between ideological and fictional discourse, producing new meanings and putting in question the *status quo*, in the historical context of the French Resistance.

Keywords: *The flies*. Drama. Ideology. Resistance. Myth.

Notas explicativas

- * Professora Associada de Letras Francesas na UERJ, no Instituto de Letras Neolatinas e no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* (Teoria da Literatura/Literatura Comparada) e *Lato Sensu* (Tradução Francesa e Francês Língua Estrangeira).
- ¹ Para Sartre, situação de fato e não simples possibilidade de projetar-se assumindo seus atos.
- ² Também Sartre parece confundi-las colocando Argos num planalto: “Parece que esses montanhesees nunca viram turistas” (M,I,1). Em todo o corpo do trabalho, as citações textuais de *As Moscas* serão indicadas pela inicial M, seguida, em algarismo romano, do número do ato e, em arábico, da cena a que se referem.
- ³ Demétrio é uma mentira que esconde um segredo, em perfeita simetria com o nome “Filebo” (em grego, quem ama os jovens. Personagem do diálogo homônimo de Platão que defende a tese de que o prazer, em sua forma mais geral, representa o efetivo bem para o homem), sob o qual se apresentou Orestes. Júpiter conhece a “verdade” de Filebo e Orestes intui (desconfia) da mentira de Demétrio. Neste jogo de dissimulação, um e outro deixam, por vezes, transparecer seu “ser secreto”. Júpiter quando diz, por exemplo: o povo de Argos “está agora perto do *meu coração*”, corrigindo-se a seguir: “do coração dos *deuses*”. Orestes quando, prestes a se trair ao ouvir que o filho de Agamemnon estava morto, é salvo pela intervenção do Pedagogo: “Mas com certeza, meu senhor, bem sabeis que ele morreu. As pessoas de Nauplia contaram-nos que Egisto tinha ordenado que o assassinassem, pouco tempo depois da morte de Agamemnon” (M,I,1).
- ⁴ A fala da rainha Clitemnestra o confirma: “As pessoas da planície colocaram-nos em quarentena: olham o nosso arrependimento *como uma peste*, e têm medo de serem contaminadas” (M,I,5).

- ⁵ No diálogo intertextual estabelecido com *A Peste*, de Camus (p. 110-111), convém retomarmos o primeiro sermão do Père Paneloux, intimamente ligado à política do *mea culpa*, reproduzindo quase que fidedignamente a célebre frase de Pétain: “Franceses, vocês perderam a guerra porque mereceram”. Diz o Père Paneloux: “Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós o merecestes [...] Paneloux citou o texto do êxodo relativo à peste do Egito e disse: “A primeira vez que este flagelo aparece na história é para atacar os inimigos de Deus [...] desde o princípio de toda a história o flagelo de Deus põe a seus pés os orgulhosos e os cegos. Meditai sobre isto e caí de joelhos. [...] se hoje a peste vos olha, é porque chegou o momento de refletir. Os justos não podem temê-la, mas os maus têm razão para tremer [...]. Por longo tempo, este mundo compactuou com o mal, repousou na misericórdia divina. Bastava arrepender-se e tudo era permitido. Deus [...] acaba de afastar o olhar. Privados da luz de Deus, ei-nos, por muito tempo, nas trevas da peste!”.
- ⁶ Conforme esclarece, por exemplo, a observação de Electra: “falas por enigmas” (M,II/1,4).
- ⁷ Na versão de Eurípedes, o Coro lembra uma antiga tradição de Pan, que tocava harmoniosamente sua flauta. Este dado é agora recuperado e revitalizado por Sartre.
- ⁸ No texto *Présentation des temps modernes*, que constitui capítulo introdutório de *Situations II*, Sartre reflete longamente sobre a responsabilidade do escritor em seu tempo e sobre a função social da literatura. Cf. SARTRE, J-P. *Situations II*. p. 9-30. Em sua autobiografia *As Palavras*, evidencia-se o quanto a formação intelectual marcou profundamente o percurso do escritor.
- ⁹ Entrevista concedida a John Gerassi, em 1972. Citada em SARTRE, J-P. *Oeuvres romanesques complètes*. p. LVIII.

Referências

- AGULHON, M; SCHOR, R; NOUCHI, A. *La France de 1940 à nos jours*. Paris: Nathan, 1988. 285 p.
- ALBÉRÈS, R. M. *Jean-Paul Sartre*. Paris: Éditions Universitaires, 1953. 192 p.
- ARRUDA, J. J. A. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Ática, 1974. 469 p.
- BEAUFRET, J. *Introduction aux philosophes de l'existence*. Paris: Denöel/Gonthier, 1971. 220 p.
- BEIGBEDER, M. *L'homme Sartre*. Paris: Bordas, 1947. 205 p.
- CAMUS, A. *La peste*. Paris: Gallimard, 1947. 332 p.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I - La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- GIDE, A. *Les caves du Vatican*. Paris: Gallimard, 1922. 253 p.
- GOLDMANN, L. *Structures mentales et création culturelle*. Paris: Anthropos, 1970. 493 p.
- JEANSON, F. *Sartre dans sa vie*. Paris: Seuil, 1974. 299 p.
- MUELLER, F. L. *L'irrationalisme contemporain* Paris: Payot, 1970. 159 p.
- RICOEUR, P. *Finitude et culpabilité II - La symbolique du mal*. Paris: Aubier, 1960. 336 p.
- ROMILLY, J. *La tragédie grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973. 192 p.
- SARTRE, J. P. *Huis-clos* suivi de *Les mouches*. Paris: Gallimard, 1947. 245 p.
- _____. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Nagel, 1970. 141 p.
- _____. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard. 1943. 668 p.
- _____. *Oeuvres romanesques complètes*. Édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982.
- _____. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1948. 330 p.
- _____. *Situations III*. Paris: Gallimard, 1949. 311 p.
- _____. *Un théâtre de Situations*. Paris: Gallimard, “Folio-essais”, 1992.

Recebido em: 16 de outubro de 2013

Aprovado em: 15 de fevereiro de 2014