

# **NATUREZA E LIBERDADE: O CORPO NA FICÇÃO SARTRIANA<sup>1</sup>**

**NATURE ET LIBERTÉ: LE CORPS DANS LA FICTION SARTRIENNE**

*Luiza Helena Hilgert*

*Pós-doutoranda UFSCar/Bolsista FAPESP*

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar como o tema do corpo se construiu em algumas obras da ficção sartriana a partir do estudo de alguns personagens e excertos. Para fazer isso, inicio pelo primeiro texto publicado por Sartre, o conto *O anjo do mórbido* em que observamos o jovem Sartre ironizar a idealização e a romantização da morte e da doença; em seguida, apresento um trecho do diário de Roquentin em que o personagem narra a descoberta da contingência e da facticidade; na sequência, mostrarei como alguns importantes personagens viveram a sua existência corpórea: selecionei, para tal, alguns diálogos e excertos de três gêneros literários diferentes: Lulu, do conto *Intimidade*; Estelle, da peça *Entre quatro paredes*; e o personagem Daniel, da trilogia romanesca *Caminhos da liberdade*. No final, na conclusão, retomarei, resumidamente, as considerações realizadas para avaliar as descobertas feitas acerca da concepção de corpo e corporeidade na ficção sartriana.

Palavras-chave: Natureza. Liberdade. Corpo. Ficção. Sartre.

**RÉSUMÉE:** Cet article vise à analyser comment le thème du corps a été construit dans certaines œuvres de fiction sartrienne, je ferai des études à partir des certains des personnages et d'extraits de textes. Pour y arriver, je commencerai par le premier texte publié par Sartre, la nouvelle *L'Ange du Morbide* dans laquelle on observe le jeune Sartre se moquant de l'idéalisation et de la romantisation de la mort et de la maladie; puis, je présente un extrait du journal intime de Roquentin dans lequel le personnage raconte la découverte de la contingence et de la facticité; dans la séquence, je montrerai comment certains personnages importants ont vécu leur existence corporelle: j'ai sélectionné, pour cela, quelques dialogues et extraits de trois genres littéraires différents: Lulu, de la nouvelle *Intimité*; Estelle, de la pièce *Huis clos* e et le personnage Daniel, de la trilogie *Les chemins de la liberté*. Au final, en conclusion, je reprendrai brièvement les réflexions faites pour évaluer les découvertes sur la conception du corps et de la corporéité dans la fiction sartrienne.

**Mots-clés:** Nature. Liberté. Corps. Fiction. Sartre.

---

<sup>1</sup>Agradecimentos a todas e todos que se fizeram presente na data da conferência e especiais agradecimentos ao Luciano Donizetti da Silva e à Joana Brito de Lima Silva pela gentileza do convite e da recepção. A oportunidade de pensar o lugar do corpo na filosofia e na ficção de Sartre foi de grande valia e interesse para mim.

*La peau humaine sépare le monde en deux espaces. Côté couleurs, côté douleurs. Paul Valéry*

## **Introdução**

O convite para participar do Ciclo de Palestras *Natureza e Liberdade* foi a grata oportunidade de realizar a releitura da obra literária de Sartre com uma perspectiva inovadora, a de pensar um tema que, frequentemente, é secundário, a saber, como o filósofo apresenta o corpo nos seus trabalhos de ficção e como os personagens lidam com a corporeidade. Essa nova análise mostrou a instância singular da realidade humana na forma do Para-si como corpo, como carne e nudez, sobretudo nas obras romanescas e dramáticas dos anos 1930 e 1940 – que são as obras mais conhecidas e as escolhidas para a conferência que agora apresento na forma de artigo científico.

A filosofia sartriana é reconhecida pela sua contribuição aos temas da consciência e da liberdade, mas foi equivocadamente criticada acusada de ter se esquecido, ou pelo menos, tratado de maneira tangente a noção de corpo. Na minha tese de doutorado, me debrucei sobre as obras de literatura e dramaturgia de Sartre e tive a chance de conhecer as críticas e avaliações feitas pelos críticos literários e jornalistas à época dos lançamentos das obras em texto publicado e da estreia das peças teatrais. O que descobri foi que a maioria dos comentários negativos e reprovações eram de ordem moral; censuraram as obras dramáticas e romanescas de Sartre por destacar os aspectos deploráveis e repugnantes da natureza humana, acusaram-nas de serem má influência aos jovens, de incentivar a depravação dos costumes e até de conteúdo pornográfico. Um dos objetivos desta breve apresentação é o de nos perguntarmos se a acusação de fazer do corpo um retrato obscuro e depravado nas obras ficcionais se deve, da parte de Sartre, a um imoralismo gratuito, a um desejo qualquer de subversão dos valores morais para chocar o público burguês, ou se se desprende daí alguma compensação filosófica acerca do tema do corpo, da corporeidade, da natureza e da liberdade. Além disso, de avaliar se as reprovações por

seu conteúdo excessivamente abstrato e metafísico em relação ao conceito de corpo se justificam.

Em primeiro lugar, antes de atender efetivamente a que se propõe este nosso encontro e ir direto ao tema que pretendo apresentar, considero relevante explicitar, ainda que brevemente, o meu ponto de partida, isto é, justificar o estudo das obras de ficção e o estatuto do romance e da dramaturgia no pensamento de Sartre<sup>2</sup>. Defendo que os diferentes gêneros de escrita, a saber, filosófico e ficcional, não representam limites à expressividade teórica do autor: ao mesmo tempo que Sartre faz uma filosofia dramática, a ficção exige *metafísica*. Consequentemente, do ponto de vista do método para o pesquisador da filosofia de Sartre, se torna valioso estudar seu pensamento a partir da ideia de *conjunto da obra*, isto é, considerando a totalidade e a integralidade ao mesmo tempo de cada obra, de cada modo de manifestação expressiva e de cada *momento* ou fase do filósofo, para compreender o pensamento no seu movimento dinâmico.

O que eu desejo mostrar aqui é, mais ou menos, como o tema do corpo se construiu em algumas obras da ficção sartriana – porque seria impossível esgotá-lo nestas breves páginas. Para fazer isso, inicio por um conto da juventude, o primeiro texto de Sartre publicado, intitulado *O anjo do mórbido*, ainda sem tradução para a língua portuguesa. Depois desse conto, Sartre começa a trabalhar num texto perdido conhecido como *Factum sur la contingence*, que vai se transformar na obra que o consagra, *A náusea*. O segundo passo então, é analisar como Roquentin vivencia a sua natureza e liberdade, como o historiador intelectual narra a descoberta da contingência e da facticidade em seu *diário*. Examinarei, especialmente, um trecho-chave, o de Roquentin no espelho. Na sequência, mostrarei como alguns importantes personagens viveram a sua existência corpórea: selecionei, para tal, alguns diálogos e excertos de

---

2

Especialmente já tratado em: HILGERT, L. H. Ontologia e moral na obra ficcional de Sartre. (Tese de Doutorado) Unicamp. – Campinas, SP, 2017 e HILGERT, L. H. “Questões de método: filosofia e literatura em Sartre”. *Analytica*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, 2018, pp. 221-246.

três gêneros literários diferentes: Lulu, do conto *Intimidade*; Estelle, da peça *Entre quatro paredes*; e o personagem Daniel, da trilogia romanesca *Caminhos da liberdade*. No final, na conclusão, retomarei, resumidamente, as considerações realizadas para avaliar as descobertas feitas acerca da concepção de corpo e corporeidade na ficção sartriana. É preciso observar como o tema do corpo vai *ganhando corpo* com o passar do tempo e conforme a evolução teórica do artigo. No primeiro texto analisado, é importante ter em mente que o jovem Sartre se opõe à idealização e romantização da morte e da doença o que representa, em alguma medida, a sua objeção à idealização do corpo e um início do que lhe será característico como a busca pela concretude. No segundo excerto, teremos que o sentido é dado na totalidade não na distinção do todo em partes, Roquentin fala do seu rosto a partir de duas dimensões da corporeidade e no terceiro texto veremos a terceira dimensão da existência do Para-si como corpo. Por fim, o último personagem analisado é Daniel, que personifica a disputa natureza e liberdade em cada ato e orienta seu projeto existencial no sentido de tentar aniquilar tanto um quanto outro pela via do mal.

## **1. Contra a idealização: a concretude do corpo**

*L'ange du morbide* é o primeiro texto publicado de Sartre e o mais conhecido dos escritos de juventude, o autor tinha apenas 17 anos quando o escreveu e estava cheio de audácia literária. Provavelmente o texto dos escritos de juventude que mais facilmente se reconhece como de autoria de Sartre em razão de traços característicos que se mantiveram nas obras de maturidade, como por exemplo, um certo fascínio pelo corpo que se revela na facticidade mais física e pútrida (líquidos, escarro, sangue; o famoso *viscoso* já está neste texto), além do clássico e virulento sarcasmo crítico ao que é relativo à burguesia. Veremos *respingos* de personagens deste conto em personagens da literatura futura.

O pequeno conto de pouco mais de 5 páginas retrata o universo comum dos adolescentes, é claramente um texto de adolescente escrito para outros adolescentes: ridiculariza o professor, a figura da autoridade e da intelectualidade convencida e exhibe asco ao romance entre adultos, com suas cerimônias, desejos latentes e inexpressíveis. Conta a história do professor de literatura, Louis Gaillard, intelectualmente medíocre e considerado gênio pelo seu pequeno grupo de amigos, se refugia no mundo da literatura fantástica, apreciador do mórbido, se perde em meio à romantização e à idealização do pútrido e do funéreo. A história se passa quando Gaillard viaja de férias a uma pequena cidade tão vazia e sombria que os hotéis se tornaram espécie de *hospital-resort* de recuperação de tuberculosos e doentes. De manhã, Louis Gaillard caminha solitário entre as grandes árvores, cultivando a melancolia e a morbidez na sua alma. O avizinhamo aos tísicos o excitava afetiva e sexualmente. Nos seus devaneios, aspira encontrar o amor com uma mulher moribunda, minúscula e frágil de ossos tão fracos pela artrite que se quebrariam com seu abraço.

O desejo do protagonista se realiza e ele conhece Jeanne Hongre, uma jovem tuberculosa por quem Gaillard se apaixona. O texto do jovem Sartre, na acidez de mostrar a verdade no ridículo, justifica o desejo do professor da seguinte maneira:

Porque ele era destes seres mesquinhos que se prendem em pequenas particularidades, às menores inferioridades das mulheres que amam. Não fazia dela, no fundo, uma representação bem honesta, estava muito mais fascinado pela etiqueta que colou sobre ela: “Tuberculosa”. (SARTRE, 1990, pp. 46-47<sup>3</sup>).

Jeanne Hongre se incomoda por ser essencializada por Gaillard, ela não quer ser a sua doença e evita tossir na frente deste que ela não ama, mas cuja companhia lhe agrada um pouco porque a faz esquecer, ao menos por alguns instantes do dia, a sua

---

3

Todas as traduções são minhas.

saúde debilitada. Pedante e verborrágico, Gaillard não cessa de falar teorias inventadas e pouco convincentes:

Louis sentia sua timidez se dissipar diante deste pobre ser em colapso e arriscava gestos brutos, falava alto, experimentava um tipo de alegria sádica quando pegava nas mãos de Jeanne: “Eu amo uma tuberculosa, é uma tuberculosa que eu amo, aquela que eu amo é uma tuberculosa”. Exultava sobretudo o fato de sentir-se macho e sadio. (Ibidem, p. 47).

O relacionamento entre o falador Louis e Jeanne não era mais que platônico até que Louis se decide pela ação, expõe suas concepções de amor a sua amante tísica e a toma nos braços. Ela se espanta, se sufoca, tenta falar, se libertar e tosse terrivelmente até perder as forças. Enxarca de sangue o lenço até que sua tosse se torna seca e dolorosa, seu corpo vibra em cada tossida aguda; por fim, a enferma se abandona ao seu mal, fatigada e miserável demais para reagir. A violência do acesso de tosse projeta seu peito de modo incontrolável, seus lábios torcidos e amassados, seu rosto toma um aspecto desagradável e assustador, seus olhos se fecham e ela se deixa cair como morta na grama.

As representações da morbidez que o falso intelectual aprendeu em fantasias acerca da morte e da tuberculose não o prepararam suficientemente para o horrível deste espetáculo real; sua mediocridade não era feita para suportá-lo: “Esquecera a doçura real desta mulher, seu verdadeiro caráter, parecia-lhe que um outro ser, assustador e misterioso, havia deslizado para dentro dela, alguma coisa como um anjo do mórbido, desta morbidez que ele tanto havia procurado” (Ibidem, p. 48). Gaillard se espanta com a realidade da doença que não é mais pura fantasia e literatura, a morte agora tem o rosto de Jeanne e se apresenta em *carne e osso*.

A ironia de Sartre também se inscreve na escolha do nome dos personagens: Hongre, em francês, se diz para um animal castrado, que tem o comportamento sexual e animalesco alterado em razão da eliminação da produção de hormônios, mais calmo e dócil; Gaillard, em francês, se refere a uma pessoa vigorosa, robusta, forte e alegre.

Louis Gaillard não apreciava a morbidez, mas a ideia romantizada, fingida e simplista da morte. Quando o “anjo da morbidez”, o “anjo do mórbido” deixa de ser apenas a forma, a ideia e se faz corpo e carne, Gaillard se aterroriza, se acovarda e a recusa, deixando Jeanne Hongre agonizante no chão. Sartre mostra como é ridículo aquele que faz da sua vida a busca do ideal, que romantiza e fantasia e, fazendo isso, se furta da realidade. Sartre ironiza aquele que se entrega a uma subjetividade pura e abstrata da moral idealizada ou do amor platônico (em sentido *lato*) e não suporta o concreto, tem horror ao que é do corpo.

Se o jovem Sartre zomba daqueles que se perdem em abstrações e idealizações, não poupa, tampouco, os que se entregam à objetividade pura e aos padrões estabelecidos. Ao final do texto, de maneira rápida e curta, o autor adolescente conta o que houve com o professor Louis Gaillard depois de assustar-se com o encontro corporal, com o toque físico e a visão realista do anjo do mórbido que só buscara em sonhos: a abandona e foge, covarde e cruelmente e, então, volta, ainda na mesma noite, para sua cidade, rompe com os antigos amigos e com seu modo de viver, se casa com uma moça rosada, robusta, loura, alegre e estúpida – mais parecida com o sentido de *gaillard*. Vive uma vida monótona e pacata de funcionário público, aos 55 anos ganha o símbolo máximo da burguesia, a medalha da Legião de Honra.

O modo de vida escolhido: conformado, tradicional, burguês, esperado se faz concreto nos corpos de Gaillard e da esposa. Sartre identifica aqui corpo e mundo e percebe a relação entre organismos naturais e estruturas subjetivas e intencionais. Especialmente antecipadora é a compreensão de que o projeto – essa noção tão cara ao existencialismo sartriano – se realiza em um corpo cuja condição mais própria de realização é a fragilidade. Particularmente interessante e original é que essa noção de vulnerabilidade corpórea, de fragilidade física, se torna especialmente preciosa neste conto na medida em que a carne se confunde com a descoberta e a assunção da finitude. Louis Gaillard faz isso de modo ridículo, fugindo e adotando para si uma vida patética, porém, não menos estúpida que a vida que levava antes, enquanto perseguia



uma morbidez figurada em idealização mesmo quando encarnada. Foi sua inautenticidade inicial se fazendo concreta na tosse desesperada, no catarro e no sangue, no viscoso de Jeanne Hongre que a vulnerabilidade e a mortalidade o fizeram desistir do ideal e adotar para si outro projeto. A tosse tísica da tuberculosa fez a morbidez – que antes só existia como ideia, como irreal, isto é, não existia – virar carne e esse processo desvelou a Louis a inautenticidade da sua busca pela morte. A morbidez feita corpo, feita carne na tosse de outrem revelou na finitude a impossibilidade da fuga do que é corpo e concreto.

## **2 Corpo: sobre a totalidade e as duas dimensões do ser-corpo**

A existência fática, a contingência, o corpo, são certamente temas de fundamental importância no romance *A náusea*<sup>4</sup>. Roquentin, nas primeiras páginas de seu diário, informa os leitores que seu corpo é meio para aplacar certas melancolias pelo prazer do ato sexual com Françoise, a proprietária do café que frequenta (SARTRE, 1981, p. 11<sup>5</sup>). Adiante, Roquentin, reflete, olhando seu rosto no espelho:

É o reflexo do meu rosto. Muitas vezes, nestes dias, perdido, fico a contemplá-lo. Não compreendo nada sobre este rosto. O rosto dos outros tem um sentido. O meu não. Nem posso decidir se é bonito ou feio. Acho que é feio porque me disseram. [...] Meu olhar desce lentamente, com enfado, por esta testa, por estas faces: não encontra nada de firme, afoga-se. Evidentemente, aquilo é um nariz, aquilo são uns olhos, aquilo uma boca, mas nada disso tem sentido, nem sequer expressão humana. [...] Olhei muito, muito tempo, com certeza: o que lá vejo está muito abaixo do macaco, na fronteira do

---

4

Escrito entre 1931 e 1934, publicado em 1938.

5

Uso aqui a edição das obras completas da Pléiade.



mundo vegetal, ao nível dos pólipos. Tem vida, não digo que não; mas não é nessa vida que Anny pensava: noto na imagem do espelho uns leves estremecimentos, vejo uma carne sem graça que se distende e palpita com abandono. Os olhos, principalmente, de tão perto, são horríveis. São uma coisa vítrea, mole, cega, com as bordas avermelhadas; parecem escamas de peixe. Amparo-me, com todo o meu peso, à moldura de cerâmica, aproximo meu rosto do espelho até tocá-lo. Os olhos, o nariz e a boca desaparecem: já não resta nada de humano. Rugas escuras de ambos os lados do inchaço febril dos lábios, gretas, montículos. Uma sedosa penugem branca corre sobre os grandes declives das bochechas; dois pêlos saem das narinas: é uma carta geológica em relevo. E, apesar de tudo, este mundo lunar me é familiar. Não posso dizer que lhe reconheça os pormenores. Mas o conjunto produz-me uma impressão de coisa já vista que me entorpece: resvalo lentamente para o sono.

Tento reagir: uma sensação viva e brusca libertar-me-ia. Espalmo a mão esquerda na face, puxo pela pele; desenha-se no espelho uma careta. Uma metade inteira do meu rosto cede, o lado esquerdo da boca torce-se e incha, destapando um dente, a órbita abre-se sobre um globo branco, sobre uma carne cor-de-rosa e ensanguentada. Não é o que eu procurava: nada de forte, nada de novo; tudo doce, indeciso, já visto! Estou prestes a adormecer de olhos abertos; já a cara cresce, cresce no espelho, torna-se um imenso halo pálido a boiar na luz... O que me faz acordar bruscamente é que estou a perder o equilíbrio. Dou por mim montado numa cadeira, de frente para trás, ainda estonteado. Os outros homens terão tanta dificuldade como eu em julgar o seu rosto? Parece-me que vejo o meu, como sinto o corpo, numa sensação surda e orgânica. E os outros? [...] Talvez seja impossível cada um compreender o próprio rosto. Ou talvez isso se deve porque sou um homem só? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a ver-se, nos espelhos, tal como aparecem aos seus amigos. Eu não tenho amigos: será por isso que a minha carne é tão nua? Poderíamos dizer que sim, digamos a natureza sem os homens”. (Ibidem, pp. 22-24).

Esse recorte de 3 páginas do texto, permite saber algumas coisas sobre o corpo: a) que meu rosto, meu corpo não me aparece tal como é para mim, no meio do mundo. Eu sou meu rosto, meus olhos, minha boca na medida em que não os vejo, mas sou. Roquentin afirma: “É o reflexo do meu rosto” porque a imagem que ele vê no espelho é objeto no meio do mundo, mas não é do mesmo modo que seu rosto *aparece* para si; b) ver a imagem refletida no espelho é como *estar do lado de lá*, do lado de fora, no mundo, captando um objeto constituído como um *isto* entre outros *istos*. E nessa perspectiva, é como se estivesse vendo o rosto de outro.

Esses dois níveis de ser diferentes, isto é, do meu corpo para mim e do meu corpo para o outro, são duas dimensões da existência do corpo e estão em dois níveis de ser diferentes e incomunicáveis porque são irredutíveis um ao outro. É possível fragmentar o corpo em partes interligadas: do corpo ao rosto, do rosto aos olhos, dos olhos à órbita e assim por diante, contudo, o corpo com sentido humano está na totalidade, na unidade deste corpo, na unidade do rosto com o corpo, dos olhos com o rosto. Tomando somente uma parte, a expressão humana se esvai, como no trecho: “aquilo é um nariz, aquilo são uns olhos, aquilo uma boca, mas nada disso tem sentido, nem sequer expressão humana”. O sentido do humano existe na totalidade.

O olhar tem papel fundamental na relação que se estabelece no descobrimento do mundo circundante e o rosto aparece aqui como algo no meio do mundo, cujo sentido Roquentin desconhece. Quando tomado como objeto no meio do mundo o rosto tem vida, mas adquire uma expressão de objeto, animal, vegetal, carta geográfica, como em-si, coisa, é despido de *humanidade*, aparece como pura *carne*. Decompondo o rosto em partes e o desfigurando em caretas, Roquentin descobre aquilo que no fundo já sabia: que era horrivelmente natural; que tem do seu corpo uma sensação surda, espontânea, direta, orgânica e física, é carne. Roquentin descobre que não tem um corpo, mas é um corpo e que esse corpo pode também ser tomado como coisa, como faço ao observar o corpo do outro. São duas dimensões do meu ser-corpo. Roquentin fala dos olhos fora da função natural, longe de serem considerados como a parte

corporal mais expressiva, mas ao contrário, para tomá-los como olhos de peixe morto e como vitrais e, para tal, é preciso que Sartre tenha separado o olho do olhar e realizado a petrificação dos olhos. O órgão da visão é dissociado do objeto da visão e da luz. Quando Roquentin analisa a percepção do seu rosto como se fosse Outro, como objeto, como rosto- apenas revela um gosto de si, se transforma em contingência pura da presença, isto é, a carne. É claro que todo corpo tem que ter um rosto, mas se este rosto tem estes lábios ou outros, se tem cabelos desta forma ou daquela, isso é contingente e esta apreensão do rosto-carne como contingência se dá na forma de náusea. A carne do rosto é normalmente disfarçada com um determinado corte de cabelo, chapéu, gola da camisa e etc., mas há um instante em que todos os disfarces são desfeitos e a presença pura da contingência aparece e se pode ter a intuição pura da carne. Essa intuição não é somente um conhecimento, é, antes, apreensão afetiva de uma contingência absoluta. Esta apreensão é, com efeito, um tipo muito particular de náusea. No texto, é nesse mesmo momento de descoberta do seu existir como corpo, da ausência de um sentido prévio da sua existência, em outras palavras, da sua contingência, facticidade e gratuidade, que Roquentin experimenta a náusea que não o deixará mais depois disso. Roquentin faz existir seu corpo, desconhecido como objeto tético e vivido de modo não posicionado.

Quero destacar a riqueza deste longo trecho que escolhi para analisar porque mostra duas dimensões ontológicas do Para-si-Corpo: perceber a si como corpo e perceber a si como corpo-para-outro. No primeiro caso, Roquentin existe seu rosto sem que tenha que olhar para os vincos dos seus lábios e as rugas ao redor dos olhos: seu corpo é tomado como ponto de partida e referência, como ponto de vista a partir do qual todo o mundo exterior se organiza. Temos, então, aqui expresso que: não vejo meus olhos olhando, mas eu olho o mundo do ponto de vista do meu corpo. No segundo caso, diante do espelho Roquentin olha para seu rosto e o analisa como se fosse corpo de outrem e, não somente existe seu rosto, mas agora este rosto assume o ser de objeto; é como se fosse rosto de outro tomado como objeto de conhecimento.

Este rosto não deixou de ser o rosto de Roquentin, mas a estrutura ontológica do corpo compreende a possibilidade de analisar o próprio corpo ao modo do corpo do outro. A náusea descrita por Roquentin é a revelação do corpo à consciência que aparece desde antes da escrita do diário e é, na verdade, a motivação da escrita do diário porque é preciso compreender que náusea é essa que o acomete. Como dito, Roquentin busca no prazer do corpo, seja sexual ou pela experiência estética, livrar-se dessa náusea, mas o prazer é também existido pela consciência e manifesta, por sua vez, a facticidade e a contingência sobre o plano de fundo da náusea e não poderia ser sem o corpo.

No trecho final, um elemento fundamental da existência humana é incluído na reflexão de Roquentin: o papel e a presença efetiva do outro. O outro é este a quem o meu corpo é “enviado” e o personagem se pergunta que função esse outro desempenha no conhecimento de si: será impossível compreender o próprio rosto? Ou esse impedimento se limita aos que são solitários? Por que a carne de Roquentin lhe parece tão nua?

Os questionamentos de Roquentin revelam uma terceira dimensão da existência do corpo: existo para mim como conhecido pelo outro a título de corpo. Sou corpo-para-outro. Há uma dimensão de mim que me escapa em direção ao outro, essa imagem que sou eu e não sou eu ao mesmo tempo e que desconheço. Há uma imagem de mim que o outro capta e isso me incomoda justamente porque ela corresponde a mim na medida em que se desprende de mim e se dirige para o outro, mas não corresponde a mim totalmente porque é apenas uma *fatia* de quem sou. Os problemas advindos dessa relação infernal entre mim e outro serão melhor explorados na peça *Entre quatro paredes*, que examinarei adiante.

### 3. A negação do corpo-para-outro

Os contos de *Le mur* tratam do confronto do homem com a experiência do prosaico e a recusa espontânea ou refletida da contingência e da facticidade da existência. As cinco histórias que compõem a coletânea relatam singularmente essa recusa usando figuras como solidão, afastamento e desespero. Sartre apresenta a renúncia da liberdade por meio de pequenas fugas em direção ao isolamento em *espaços murados*, sejam eles físicos ou não. O conto *Intimidade* problematiza as relações afetivas entre Lulu; o marido impotente, Henri; o amante, Pierre; e a amiga e Rirette. As situações de traição, amor e amizade que aparecem no conto são permeadas pela questão do corpo. Nas primeiras dez páginas, Lulu está em sua casa pensando sobre o seu círculo de relacionamentos e impressões, são reflexões que descrevem o autoerotismo e a sensualidade da protagonista, a impotência sexual e a personalidade inerte de Henri e certa homossexualidade ou bissexualidade latente da personagem central. Lulu dorme nua porque gostar de acariciar-se sob os lençóis ao lado do marido e se masturba enquanto o esposo está acordado imóvel ao seu lado. Ela pensa na intimidade que a sujeira das roupas cria; na impotência do marido; nas famílias; no amor; nas suas vísceras; no seu corpo, em especial, no seu “traseiro”:

Henri não dormia ainda, mas não se mexia. Ele sempre dizia a Lulu que, assim que fechava os olhos, sentia-se amarrado por liames fortes e resistentes, não conseguindo sequer levantar o dedinho. Uma grande mosca presa numa teia de aranha. Lulu gostava de sentir contra ela aquele grande corpo cativo. Se ele pudesse ficar assim paralisado, seria eu quem cuidaria dele, que o limparia como a uma criança; de vez em quando o viraria de bruços, lhe daria umas palmadas e outras vezes, quando sua mãe o viesse ver, eu o descobriria por um pretexto qualquer, retiraria as cobertas e sua mãe o veria inteiramente nu. [...] Ouviu um gru-cru: um ventre que faz barulho me aborrece porque nunca posso saber se é o seu ou o meu. Fechou os olhos; são líquidos que gorgolham nas tripas, todo mundo tem isso [...]. Ele me ama, mas não ama minhas tripas; se lhe mostrassem meu apêndice num vidro, não o reconheceria; ele vive a me apalpar mas se lhe pusessem o vidro nas mãos não sentiria nada intimamente, não pensaria “isto é dela”; a

gente devia poder amar tudo de uma pessoa, o esôfago, o figado, os intestinos. Talvez não gostem dessas coisas por falta de hábito, se as vissem como veem nossas mãos e nossos braços, talvez as amassem; é por isso que as estrelas do mar devem amar-se melhor que nós; elas se estendem sobre a praia quando faz sol e expelem o estômago para fazê-lo tomar ar e todos podem vê-lo; eu me pergunto por onde fariamos sair o nosso, pelo umbigo. [...] Eu amei Henri porque a sua coisinha jamais endurecia, não levantava nunca a cabeça, eu sorria, acariciava-a algumas vezes, tinha tanto medo dela como de uma criança; à noite, eu pegava sua doce coisinha entre meus dedos, ele corava e aquilo não se mexia, continuava bem quieto na minha mão, eu não o apertava, permanecíamos longo tempo assim e ele adormecia. Eu, então, me deitava de costas e pensava em padres, em coisas puras, em mulheres, primeiro acariciava meu ventre, a minha barriga bonita e chata, descia as mãos, continuava descendo até sentir prazer; não há quem saiba me dar prazer como eu mesma. (SARTRE, 1981, p. 280-283<sup>6</sup>).

A concepção que Lulu tem do próprio corpo e da sexualidade é bastante controversa: por um lado, ela gosta de sentir o lençol no seu corpo, a intimidade do toque, o movimento do seu corpo, o prazer da masturbação, confessa o desejo de ser amadas “até as tripas”; por outro lado, contudo, sente vergonha do seu bumbum, se sente incomodada quando a olham de trás, não quer que pensem que ela tem uma vida sexual ativa, tem aversão a certas características corporais, como à menstruação, ao corpo masculino, ao pênis ereto e ao esperma:

[...] parece que há homens que fazem aquilo com mulheres indispostas e depois ficam com sangue no ventre, sangue que não é deles, e que mancha o lençol, fica por toda parte, é repugnante, por que é preciso que tenhamos corpos? [...] Eu queria conhecer um belo rapaz, puro como uma moça e nós não nos tocaríamos nunca [...]. (Ibidem, pp. 285-286).

Lulu recusa o prazer com o outro, renega as características naturais do corpo, tem nojo e horror às coisas viscosas, como o barulho da barriga, o esperma, o sangue.

O sexo é fonte de líquidos viscosos, seja o esperma, a ejaculação, a menstruação e todos despertam a repugnância de Lulu:

[...] ele [Pierre] se sente poético quando acaba de fazer aquilo, ele já me disse, e leve como uma vaca que foi ordenhada, não pensa mais nisso – e eu aqui toda suja. Não me espanto que ele se sinta puro neste momento, pois deixou a sua imundície aqui, na escuridão, a toalha está cheia, o lençol úmido no meio da cama, e eu não posso esticar as minhas pernas porque sentirei o molhado sob minha pele – que imundície! - enquanto isso, ele está seco [...]. Dói entre as minhas coxas, me coça e me assa, tenho vontade chorar e assim serão todas as noites, menos a próxima porque estaremos no trem. Lulu mordeu os lábios e estremeceu ao lembrar-se que havia gemido. Não é verdade, não gemi, respirei um pouco forte somente porque ele é pesado, quando está em cima de mim quase me sufoca. Ele me disse: “Você geme, está gozando”. Tenho horror dos que falam enquanto fazem aquilo, eu queria que as pessoas se esquecessem, mas ele não para de falar obscenidades. Eu não gemi, primeiro porque não consigo sentir prazer, é um fato, o médico já me disse, só eu mesma posso me dar prazer. (Ibidem, pp. 304-305).

As propriedades desagradáveis do *visqueux* são encarnadas por Henri que frequentemente cheirava a vômito, é sexualmente impotente (mole), seu corpo é flácido, mas é com Henri que Lulu termina a história. O matrimônio de Lulu é a garantia de que seu corpo não será facilmente objeto de interesse. Henri é o Outro que serve de refúgio para Lulu não precisar encarar a si própria como corpo sexual. A protagonista afirma que o que desejaria mesmo era conhecer alguém com quem viveria junto, mas não teria contato sexual: “Eu queria conhecer um belo jovem, puro como uma moça, nós nunca nos tocaríamos”. Henri cumpre mais ou menos essa função, ele é aquele com quem Lulu pode refugiar-se do seu desprezo pelo corpo. A impotência de Henri funciona para Lulu como uma espécie de reforço à negação do corpo, pois o marido não oferece *perigo* de fazê-la gozar, de fazê-la viver seu corpo sexualmente. Henri é praticamente assexuado, a imagem que Lulu faz do marido é ligada às figuras de pureza, infância, maternidade, fraternidade e religiosidade. Enquanto o amante, Pierre, é o oposto, ele a faz gemer, a excita, adora colocar-se por trás dela, pois ele se



excita ao saber que ela tem vergonha e a empurra a reconhecer e experimentar as vergonhas; ao contrário de Henri.

O conto *Intimité* é a fuga da vivência da dimensão sexual do para-si como corpo, é a recusa do para-outro na forma da sexualidade por meio de uma relação matrimonial unilateral de negação do desejo carnal partilhado. Aqui a relação matrimonial, em princípio relação do tipo amoroso, afetivo e sexual, é vivida como negação do seu ser-corpo-para-outro que permite Lulu viver seu ser-corpo apenas como corpo-para-si. Seus desejos sexuais são satisfeitos na masturbação e toda a relação com o marido é vivida fora do âmbito da sexualidade. O casamento é a maneira encontrada por Lulu de realizar seu projeto de má-fá na medida em que é a negação de um dos modos de ser do para-si.

#### **4 A terceira dimensão da corporeidade**

A peça *Entre quatre paredes, Huis clos* no original, escrita no outono de 1943, estreou em maio de 1944 e foi publicada na forma de livro em 1945, pela editora Gallimard. Escrita e encenada durante a Ocupação Alemã, a peça continua sendo a mais popular de Sartre, tematiza, especialmente, as relações concretas com o outro<sup>7</sup>.

O cenário é o inferno: um salão decorado no estilo Segundo Império Francês. Inès, Estelle e Garcin representavam a imagem oposta à da *renovação moral* pretendida para a França pelo regime de Vichy: uma infanticida, uma lésbica e um covarde. Os três personagens principais estão mortos e chegam ao inferno, um mordomo os recebe. A peça é composta de cinco cenas em apenas um ato, sem pausas, ininterruptamente. O inferno de Sartre é o lugar de onde não se escapa jamais às relações intersubjetivas, é

---

7

A peça se chamava, inicialmente, *Os outros* (*Les autres*).

impossível evitar a presença ao outro já que nunca se faz noite e não se dorme jamais. É um inferno onde todas as defesas contra o outro são cuidadosamente suprimidas, e o verdadeiro eu é revelado na relação com os companheiros e a presença constante de uns aos outros.

O olhar remete à presença do outro, ao *ser-visto*. Em um movimento recíproco, ver e ser visto demonstram ao mesmo tempo a objetivação que o outro é capaz de fazer e, conseqüentemente, a alienação sofrida com a presença do outro. O olhar, o ser visto, não significam apenas dar-se conta da presença física do outro, mas o fato que “eu sou vulnerável” (SARTRE, 1943, p. 298). A presença do outro expõe a fragilidade física, corporal e moral daquele que é visto. É sempre diante do outro que se tem vergonha, por exemplo, pois a indignidade de um ato é conhecida e devolvida através dos olhos do outro. A vergonha só pode existir para o outro, a vergonha “é vergonha de si, ela é reconhecimento de que eu sou este objeto que o outro observa e julga” (Ibidem, p. 300); assim, naquilo que o outro enxerga e julga, eu me reconheço: é meu ato, sou eu. Quando o outro me observa, ele toma conhecimento do que sou por uma ação petrificada no tempo. A vergonha é um “sentimento de queda original, não do fato que eu teria cometido esta ou aquela falha, mas simplesmente do fato que eu estou ‘caído’ no mundo, em meio às coisas” (Ibidem, p. 336). A vergonha não tem origem na má ação, mas na objetivação que o outro faz de mim pelo meu ato que me cola nesta ação vergonhosa e termina por identificar-me a ela e a nada mais. Em resumo, me envergonho porque o outro me capta como uma coisa entre as coisas sem que haja chance de defesa.

O recorte que farei é sobre a personagem Estelle, a *femme fatale* infanticida que se relaciona com os homens por intermédio do seu corpo e da sua aparência física. Sente justificada a própria existência na imagem que os homens fazem dela, é dependente do reconhecimento que o outro (sobretudo na figura masculina) faz de si. É por isso que para se sentir um existente, carrega espelhos na sua bolsa e encrustou de espelhos a parede da casa quando era viva. A ausência de espelhos é o inferno de

Estelle na medida em que é entregue *pura* de si a este outro a quem ela confiou a justificativa da sua existência sem saber a imagem que ele tem dela:

Estelle: O senhor teria um espelho? Um espelho, um pequeno espelho de bolso, qualquer coisa? Se o senhor me deixar completamente sozinha, pelo menos procure por um espelho.

Inès: Eu tenho um espelho na minha bolsa. Ah, não tenho mais. Devem tê-lo retirado.

Estelle: Que desagradável!

Inès: O que você tem:

Estelle: Eu me sinto estranha. Isso não tem o mesmo efeito sobre você: quando eu não me vejo acho melhor ficar calada, me pergunto se eu existo verdadeiramente.

Inès: Você tem sorte. Eu me sinto sempre a partir do meu interior.

Estelle: Ah! Sim... do interior... Tudo o que se passa na mente é tão vago, me chateia. Há seis grandes espelhos no meu quarto. Eu os vejo. Eu os vejo. Mas eles não me veem. Refletem a poltrona, o tapete, a janela... como é vazio, um espelho onde eu não estou. Quando eu falava, me colocava sempre de uma forma que eu pudesse me ver. Eu falava e me via falando. Eu me via como os outros me viam, isso me mantinha atenta. Meu batom! Eu tenho certeza que não passei direito. Não poderei ficar sem espelho por toda a eternidade!

Inès: Você gostaria que eu te servisse de espelho? Venha, eu te convido para me visitar. Sente-se no meu sofá. [...] Venha mais perto. Veja-se nos meus olhos: consegue se ver?

Estelle: Eu sou tão pequena! Vejo-me tão mal.

Inès: Eu te vejo. Inteira. Pergunte o que quiser, nenhum espelho será mais fiel<sup>8</sup>. (SARTRE, 2005, pp. 106-107).

Na relação com o outro, nesse momento preciso em que duas consciências se olham, uma torna-se sujeito que olha e a outra o objeto que é olhado. Na ausência de reflexo, os personagens devem servir de espelho uns aos outros. A observação de Estelle “Eu sou tão pequenininha” ao ver-se refletida nos olhos de Inès, reproduz bem a preocupação que temos em relação a nossa imagem frente ao outro e o poder que o outro tem em relação à minha imagem: o olhar do outro sempre me capta de maneira inferiorizada e distorcida. Além disso, a ausência de reflexos não deixa de ser uma

metáfora para a ausência de reflexão, uma vez que Estelle nega para si e para os outros o verdadeiro crime que a condenou ao inferno e a personagem se nega a refletir sobre as verdadeiras causas da sua condenação – continua repetindo que houve um engano, mas ela alcançará a *verdadeira imagem* de si mesma na relação com os outros personagens, pela imagem que seus companheiros devolverão dela.

## 5. O divórcio entre natureza e liberdade

A trilogia *Os caminhos da liberdade* conta com os volumes *A idade da razão* (*L'âge de raison*), *Sursis* e *A morte na alma* (*La mort dans l'âme*)<sup>9</sup>. Começa como a promessa de realização concreta do seu projeto de escritor, uma vez que as proposições de *A Náusea* já eram, em alguma medida, superadas. O projeto é planejado desde 1938, mas Sartre arquiva seus escritos em 1941 em razão da situação política na França e somente em 1944 envia à Gallimard os manuscritos dos dois primeiros volumes da coleção. A gênese da trilogia remonta aos escritos de juventude e às reflexões entre filosofia e psicologia datadas de 1925 a 1929. O grande projeto romanesco de Sartre foi pensado inicialmente em dois tomos, o primeiro *A revolta* (*La révolte*) e o segundo, *O juramento* (*Le serment*). O título da coletânea seria *Lúcifer* e traçaria a continuação das aventuras de Roquentin, mas agora em direção à sua libertação autêntica. Muito mais ambicioso que os trabalhos anteriores, a trilogia é um marco na produção de prosa de Sartre porque significa a efetivação do ideal sartriano de contemplar filosofia e literatura na mesma obra, de tratar do tema da liberdade pela via ficcional. Por outro lado, como se sabe, *Os caminhos da liberdade* marcam o fim da carreira de escritor de prosa de Sartre.

O personagem central é o professor de filosofia Mathieu Delarue, mas o personagem que será objeto da minha atenção é o seu amigo, Daniel Sereno, rico de

---

9

Que se tornaram, no final, quatro tomos; o último não chegou a ser concluído.

significações em razão da recusa pela sua homossexualidade e dos atos que realiza em razão dos dilemas que enfrenta. Daniel é o grande exemplo do conflito entre natureza e liberdade: é um homossexual com dificuldades em aceitar seus desejos e conviver bem consigo mesmo. As maneiras escolhidas pelo personagem para fazer mal a si se voltam a esses dois âmbitos da existência humana: Daniel mutila seu corpo para fazer mal à carne, à sua natureza física, e porque quer punir seu espírito, suas emoções e sua consciência se casa com Marcelle e decide afogar os gatinhos filhotes, por exemplo. Daniel não procura alterar a sua natureza, sabe que é impossível, mas destruí-la. Quanto mais suas ações avançam nesse sentido mais longe ele é levado: seduz homens para possuí-los e humilhá-los e se casa com Marcelle para martirizar-se. Daniel representa o divórcio irreconciliável entre espírito e carne, entre liberdade e natureza:

Aberto, aberto, a coisa explode, aberto, aberto, preenchido, eu mesmo pela eternidade, pederasta, mal, covarde. Veem-me; não. Não é isso: *aquilo* me vê. Ele era *o objeto* de um olhar. Um olhar que lhe examinava minuciosamente até o fundo, que penetrava como fachada e não era o seu olhar; um olhar opaco, a noite em pessoa, que o aguardava ali, no funo de si e que o condenava a ser ele mesmo pela eternidade, covarde, hipócrita, pederasta. [...] Eu sou *visto*. Transparente, transparente, transpassado. Mas por quem?

[...]

Deus olhava Daniel. Chamá-lo-ei de Deus? Uma única palavra e tudo muda. [...] Tudo seria eterno. [...] Meu olhar é vago, o olhar de Deus o atravessa de ponta a ponta. [...] Esta noite, no suor dos lençóis, havia sua presença [de Deus] e Daniel se sentia Caim: “Eis-me aqui, eis-me aqui como você me fez, covarde, vazio, pederasta. E agora?” E o olhar estava lá, em todo lugar, mudo transparente, misterioso. (SARTRE, 2005, p, 852; pp. 907-908)

O personagem é um homossexual aprisionado em uma sociedade que compreende a sua natureza como degeneração, degradação, vício moral, um perverso fisiológico, traidor da sua natureza de macho. Daniel é reduzido a nada além da sua própria natureza, dela traidor e prisioneiro: um homossexual. Para sempre prisioneiro da sua carne, não lhe é possível transcender sua natureza (como o são

também as mulheres, coisa que Simone de Beauvoir mostra bem nos dois volumes de *O segundo sexo*). Para contrariar a natureza, Daniel se furta a ela na supressão dos seus desejos afetivos, na tentativa de destruir a sua natureza evitando o tanto o sexo e a afetividade porque entende a homossexualidade como uma escravidão. Afoga os gatinhos para punir-se, fazer mal a si, para provar que é mestre dos seus sentimentos; se autoflagela com a navalha por revolta ao determinismo natural do instinto de conservação; se casa com Marcelle para punir-se e sofrer. Toda a vida de Daniel é um caminho de tentativas de destruição da sua Natureza.

## **Conclusão**

Louis não estabelece com Jeanne uma relação autêntica, não a vê na sua corporeidade nem na sua individualidade de sujeito, mas somente como carne tísica. Com as obras de literatura posteriores, vemos que o carinho, a ternura, é uma situação a dois, em que a presença do outro, que se manifesta como presença do Para-si como corpo e o corpo do outro aparece com o pano de fundo do mundo. A relação de Jeanne e de Louis é bastante diferente. Louis a percebe na sua carne, na sua inércia de tísica, o corpo de Jeanne é que faz pano de fundo para que ela seja captada como doença em lugar de ser captada como sujeito que transcende seu corpo e sua condição. Louis é sujeito e Jeanne é o grande Outro, o Outro Absoluto; ela é carne tuberculosa que não se revela para além de carne tuberculosa. Louis não diz, eu amo Jeanne e ela é tuberculosa, diz “Eu amo uma tuberculosa”. A inércia da carne putrefata de Jeanne desvela para o leitor a condição a que seu corpo está encerrado, mas esse estatuto de sujeito não lhe é conferido por Louis. Em *O ser e o nada*, Sartre afirma que corpo é a totalidade das relações significantes com o mundo e, nesse sentido, se define em referência à mesa que olha, ao livro que lê, as ações que faz em direção ao futuro e esclarece que vida não se refere ao corpo fisiológico. O corpo de Jeanne não expressa a

morbidez, mas faz a morbidez existir na tosse, no sangue e no seu pulmão carcomido pela tuberculose.

Em seguida temos Roquentin que nos mostra a descoberta da existência da facticidade da realidade humana. É uma descoberta nauseante e dolorosa, contudo, contrariamente ao que a tradição afirmou, não é porque o corpo é armadilha para a consciência, mas porque a dimensão da minha facticidade é revelada somente em segunda instância. Conheço primeiro o corpo do outro, como Sartre mostra em *O ser e o nada* ao falar das crianças que primeiramente descobrem a existência do corpo da mãe e experimentam o seu próprio corpo como se fosse corpo do outro quando olham as mãos sem saber que são as suas mãos. A descoberta da força das coisas, do peso da facticidade é a descoberta da situação e de como o mundo condiciona o Para-si. A náusea narrada por Sartre pela voz de Roquentin é a apreensão pela consciência de si como existência de fato, é a captação perpétua do Para-si na sua totalidade como gosto. E essa náusea insuperável revela o corpo à consciência: para aplacá-la o homem/a mulher pode buscar refúgio na dor física ou no prazer, mas tanto um quanto o outro existem pela consciência, o que, no limite, significa a manifestação irremediável da corporeidade.

E é por isso que os contos da coletânea *O muro* são tão relevantes para o presente texto: são cinco histórias de tentativas de negação dessas descobertas, mas que foram impedidas por um *muro*. No caso de Lulu, o corpo é vivido como maneira de alienação e revela o seu projeto de má-fé pela negação da sexualidade, ironicamente, no matrimônio. A sexualidade e o matrimônio, atividades integradoras e de união, em que o outro é parte fundamental, são transformados aqui em estratégia em direção à solidão, à negação do outro e o uso do outro como recusa de si. Lulu se refugia da própria existência no casamento com o marido sexualmente impotente e encontra nas carícias solitárias embaixo dos lençóis a sexualidade como recusa da relação com o outro e afirmação da relação consigo mesma como única forma de relação sexual. A



masturbação diante e distante do outro, sem o toque do outro, sem a presença de corpo e alma do outro. Lulu vive seu corpo-para-outro na forma de corpo-para-si.

Com a personagem da famosa peça de Sartre, *Entre quatro paredes*, Estelle, temos a terceira dimensão do para-si corpo, o corpo-para-outro. Contudo, Estelle faz o oposto de Lulu: seu corpo-para-si é vivido somente na forma de corpo-para-outro. Estelle é condenada ao inferno pelo projeto de má-fé que viveu, por justificar sua existência não a partir de si, mas na forma de objeto de desejo para o outro. É justamente porque é corpo que Lulu pode negar o desejo, porque é corpo que Daniel pode tentar destruir o desejo e é porque é corpo que Estelle pode perder-se na objetividade.

A razão pela qual alguns personagens de Sartre têm repulsa pelo desejo com tamanha violência é porque o desejo representa uma das formas essenciais do nosso Para-si na medida em que é adesão total à carne. O desejo não é somente desejo sexual, ou desejo do corpo do outro, mas é a consciência se fazendo corpo. O desejo revela a escolha do Para-si de ser sobre um outro plano de ser, de fazer-se pela facticidade. Por seu corpo, o homem e a mulher participam da imanência fundamental do mundo dos existentes que encarna um perigo permanente, o de perder-se para sempre. Mas dizer que o homem e a mulher estão condenados e serem engolidos neste em-si pleno de si mesmo, de perderem-se na inautenticidade a priori por ser corpo-para-outro é equivocado. A experiência alienante do corpo não é determinada pela Natureza, mas pela falsa segurança de que a recusa da assunção do corpo livremente garantirá a autenticidade. Então, com isso temos que o obscuro, o desprezível, o que fora censurado pelos críticos das peças e da literatura, é mais que mera subversão gratuita, é escrita engajada na dimensão física e corpórea do sujeito.

Por fim, queria observar como a simbologia do *viscoso* característica do pensamento sartriano, presente desde *O anjo do mórbido*, será tratada na obra *O ser e o nada* como uma metáfora em razão do estado *indefinido* que aparenta ter, ao mesmo tempo, a fluidez do líquido e a dureza do sólido, ainda que esteja um e outro e não sendo nem um, nem outro. Normalmente, Sartre associa o líquido, a dinamicidade, a

fluidez ao domínio do Para-si pelo caráter de indeterminado, fugidio, transparente; enquanto o sólido, o duro, remetem à opacidade impenetrável do em-si. O viscoso é o líquido em vias de solidificação ou o sólido em curso de liquidificação e simboliza, portanto, a contaminação do Para-si pelo em-si. Seguidamente Sartre demonstra repulsa pelo viscoso em razão dessa característica indefinida:

O horror do viscoso é horror de que o tempo se torne viscoso, de que a facticidade progrida contínua e insensivelmente até absorver o Para-si que *a existe*. É o temor, não da morte, não do Em-si puro, não do nada, mas de um tipo de ser particular, que não tem mais existência real do que o *Em-si-Para-si* e está somente *representado* pelo viscoso. (SARTRE, 1943, 657).

E se transforma em *antivalor*. “Um ser ideal que rejeito com todas as minhas forças e me obceca tanto quanto o *valor* me obceca em meu ser: um ser ideal em que o Em-si não fundamentado tem prioridade sobre o Para-si e que denominaremos *Antivalor*” (Idem). O viscoso é um antivalor que simboliza um tipo de ser-em-si não realizado que ameaça constantemente a consciência. É interessante observar como o viscoso aparece nestes textos pelo feminino: a) a tosse, o catarro: Jeanne tossia, uma tosse aguda que começou como uma reclamação insuportável na garganta para terminar no derramamento viscoso, com o som que faria uma onda de vaselina batendo contra o rochedo, ou de uma água-viva sendo esmagada no mármore; a menstruação: Lulu reclamando de homens que *fazem aquilo* com mulheres nesse estado e depois ficam com sangue no ventre, sangue que não é deles; o esperma: Pierre já está seco, se sente puro; Lulu está na cama, com o lençol úmido, não quer se mexer para não toca na “imundície”.

Os homens, quando associados ao viscoso, são representados com características que afastam do mundo masculino e o aproximam do feminino, como Henri que é impotente, mole e de carnes flácidas; Daniel, que é homossexual. O que temos é a ideia de que nas obras de Sartre o tema do corpo é vivido, antes de tudo, pelas mulheres. As mulheres se encontram do lado do observado, com seu corpo

exposto, viscosas, são esse ser para quem o em-si não fundamentado tem prioridade sobre o Para-si, o antivalor. Se Sartre assim o faz de maneira consciente ou apenas como mais um homem imerso em seu tempo, o certo é que Simone de Beauvoir demonstra, na obra *O segundo sexo*, como o modo da existência das mulheres é sempre ao modo do ser-para-outro na categoria secundária e absoluta do Outro e nunca como Um, mas isso é tema para outro dia.

## REFERÊNCIAS

SARTRE, Jean-Paul. *Écrits de jeunesse*. Paris : Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. *L'être et le néant*. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris : Gallimard, 1943.

\_\_\_\_\_. *Œuvres romanesques*. Dir. Michel Contat. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1981.

\_\_\_\_\_. *Théâtre Complet*. Dir. Michel Contat. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 2005.