

**O INFERNO DA EXISTÊNCIA: O TRÁGICO DE SCHOPENHAUER EM
ENTRE QUATRO PAREDES, DE JEAN PAUL SARTRE**

**THE HELL OF EXISTENCE: THE SCHOPENHAUER'S TRAGIC IN
ENTRE QUATRO PAREDES, BY JEAN-PAUL SARTRE**

Gustavo Ramos de SOUZA¹

Resumo: Intencionamos analisar *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, não para identificar as ideias existencialistas de seu autor, mas sim observar de que maneira é possível compreender a peça como uma tragédia. Para tanto, este ensaio será dividido em dois diferentes momentos, porém complementares. Primeiramente, buscamos formular uma síntese do trágico no pensamento de Schopenhauer, sobretudo, no que diz respeito à distinção que ele faz entre as três modalidades de tragédia; em seguida, analisamos a peça *Entre quatro paredes*, segundo os pressupostos schopenhauerianos acerca do trágico. Em outras palavras, objetivamos estabelecer um diálogo entre filósofos tão díspares, buscando uni-los num mesmo ponto de convergência: a literatura.
Palavras-chave: Arthur Schopenhauer; trágico; *Entre quatro paredes*.

Abstract: We intend to analyze *No Exit*, by Jean-Paul Sartre, not to identify the existentialist ideas of his author, but rather to note how it is possible understanding the play as a tragedy. Therefore, this essay will be divided into two different moments, but complementary. Firstly, we seek to formulate a synthesis of the tragic thought of Schopenhauer, especially with regard to the distinction he makes among the three modes of tragedy; then, we analyze the play *No Exit*, according to schopenhauerian presuppositions about the tragic. In other words, we aim to establish a dialogue between two philosophers so disparate, seeking to unite them in a single point of convergence: the literature.

Key-words: Arthur Schopenhauer; tragic; *No Exit*.

O trágico para Schopenhauer

Em 1819, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer publicou uma das obras mais importantes da história da filosofia: *O Mundo como Vontade e Representação*. A obra compõe-se de setenta e um parágrafos distribuídos em quatro livros, além de alguns suplementos publicados separadamente, mas que integram a visão filosófica de seu autor. Eis como se estrutura: o livro primeiro, “O mundo como representação: primeiro ponto de vista”, trata da representação submetida ao princípio da razão suficiente: o objeto da experiência e da ciência; o livro segundo, “O mundo como vontade: primeiro ponto de vista”, trata da objetivação da vontade; o livro terceiro, “O mundo como representação: segundo ponto de vista”, tem como assunto a representação considerada

¹ Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina (UEL). CEP: 86.057-970, Londrina, Paraná, Brasil. E-mail: gustavo-ramos-1989@hotmail.com

independentemente do princípio da razão, comentando-se sobre a ideia platônica enquanto objeto da arte; por fim, no livro quarto, “O mundo como vontade: segundo ponto de vista”, considera-se que, chegando a conhecer a si mesma, a vontade de viver afirma-se e depois se nega.

Como o próprio título sugere, trata-se de considerar o mundo enquanto vontade e sua representação, ou seja, o modo como se manifesta a essência íntima do mundo. O grande salto de Schopenhauer consiste em nomear a coisa-em-si kantiana, isto é, aquilo que se opõe ao fenômeno, às aparências. A coisa-em-si nada mais é que a Vontade. Se para o pensamento panteísta de Spinoza, por exemplo, a essência do mundo é Deus; para Schopenhauer, trata-se de algo demoníaco, irracional; ou seja, o mundo seria a criação de um demiurgo perverso. É disso que trata o capítulo XXVII, “O caráter da Vontade-de-viver”, retirado dos suplementos de *O Mundo como Vontade e Representação* (doravante *O Mundo*):

[...] este mundo de criaturas sempre miseráveis, condenadas, para viver um instante, a se devorarem umas as outras, a passar sua existência na angústia e na necessidade, a suportar constantemente atrozes torturas até o momento em que caem finalmente nos braços da morte; envolvamos todo este espetáculo num só golpe de vista e daremos razão a Aristóteles quando diz: *a natureza é demoníaca e não divina* (De divinat., cf. II, p. 463); admitiremos mesmo que um Deus que se apercebesse de ter se transformado em semelhante mundo, deveria ter sido verdadeiramente possuído pelo diabo (SCHOPENHAUER, 2006, p. 1-2).

A imagem que ele faz do mundo e, também, da existência humana é, de certa forma, uma descrição do inferno. Os homens vivem amontoados uns sobre os outros, devorando-se mutuamente, na esperança de aliviar os próprios sofrimentos até o momento do repouso eterno. Com efeito, por não haver outro mundo além deste em que vivemos, não há também castigos *post mortem*: o inferno é aqui mesmo, e o pecado que o homem paga é o de haver nascido. Lutar pela sobrevivência num mundo que lhe é hostil, buscando aliviar-se das inúmeras dores a que é submetido, é o papel que cabe ao homem na tragicomédia descrita por Schopenhauer em *O Mundo*. De fato, se por um lado, a vida é uma farsa ridícula devido ao fato de os homens não se darem conta do absurdo da existência; por outro lado, é uma tragédia em que todos lutam desesperadamente pela própria sobrevivência.

Em relação ao trágico, no parágrafo § 51 do Livro Terceiro de *O Mundo*, ao tratar da literatura e mais especificamente da tragédia, Schopenhauer (2001, p. 267), remetendo a Calderón, afirma que o verdadeiro significado da tragédia é a expiação do pecado original, a saber, o de haver nascido. Trata-se de mostrar “o espetáculo de um grande infortúnio”, sendo que o poeta trágico vale-se de três meios para apresentá-lo. O primeiro caracteriza-se pela influência perversa de um indivíduo sobre os outros, como, por exemplo, ocorre em *Ricardo III* e *Otelo*, de Shakespeare, a partir de personagens como Ricardo III e Iago. No segundo caso, a infelicidade advém do destino cego e cruel, do acaso e do erro; exemplos deste tipo são: *Édipo Rei*, de Sófocles, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, sendo o modelo predominante nas tragédias antigas. Por fim, no terceiro tipo de tragédia, “a catástrofe pode ser simplesmente motivada pela situação recíproca das personagens, pelas suas relações” (idem, p. 268). É apontada como o modelo mais acabado deste tipo de tragédia a peça *Clavigo*, de Goethe. As relações de Hamlet com Laertes e Ofélia em *Hamlet*, de Shakespeare, seriam inseridas igualmente aqui, bem como as de Fausto com Margarida e seu irmão, em *Fausto*, de Goethe. De acordo com Schopenhauer,

neste último caso [de tragédia], não é preciso nem um erro funesto, nem uma coincidência extraordinária, nem um caráter nos limites da perversidade humana; caracteres como os que se encontram todos os dias, no meio de circunstância vulgares, estão, em relação uns aos outros, em situações que os induzem fatalmente a preparar conscientemente uns para os outros a sorte mais funesta, sem que a falta possa ser realmente atribuída nem a uns nem a outros (idem, p. 268).

A superioridade deste procedimento dramático estaria em apresentar *a vida como ela é*, ou seja, não se trata de distorcer a realidade, apresentando-a sob circunstâncias extraordinárias, mas sim de demonstrar como a simples relação recíproca entre os indivíduos pode converter-se no estopim de uma catástrofe. Não é a anormalidade da vida que nos aterroriza, mas a banalidade das situações que desencadeiam a infelicidade; como se nos dissesse: *poderia acontecer com você*. Uma coisa é representar a desdita de heróis, reis e semideuses; outra, a encenação da vida de seres banais, cotidianos, submetidos aos mais terríveis sofrimentos.

[...] esse terceiro procedimento trágico faz-nos ver as forças inimigas da felicidade e da existência em condições tais que podem em qualquer momento e muito facilmente ameaçar-nos mesmo a nós próprios; vemos as maiores catástrofes ocasionadas por complicações em que a nossa própria sorte pode estar naturalmente misturada, e por ações que nós próprios seríamos talvez capazes de cometer, de modo que não poderíamos acusar ninguém de injustiça para conosco (ibidem).

É importante destacar que a presença de personagens de *status* social não elevado, isto é, “gente comum” protagonizando obras literárias é um fato um tanto recente em termos históricos. Obviamente, já nas comédias antigas “os homens inferiores” (segundo a concepção aristotélica) estavam presentes na literatura; no entanto, o estatuto “elevado” da tragédia, conferindo dignidade a essas personagens, passou a ser mais frequente a partir do advento da modernidade, sobretudo, com a ascensão da burguesia – o que se evidencia no século XVIII com o surgimento do drama burguês. Desse modo, pode-se afirmar que somente a partir do século XVIII é que passamos a assistir com maior frequência às tragédias dos homens comuns, como se observa em Diderot, Lessing e em praticamente toda a literatura romântica. Embora seja tentador buscar compreender o contexto histórico-social por trás desta literatura, é forçoso nos limitar a analisar a visão trágica de Schopenhauer nas obras que se valem do supracitado procedimento. Peter Szondi, ao comentar o trágico schopenhauriano, afirma que

a apresentação que Schopenhauer faz da tragédia interpreta o trágico como autodestruição e autonegação da vontade. Nos conflitos que constituem a ação da tragédia (quer se deem entre homem e fatalidade ou entre homem e homem), Schopenhauer enxerga a luta das diversas manifestações da vontade umas com as outras, portanto a luta da vontade contra si mesma (SZONDI, 2004, p. 53).

O que chama a atenção neste tipo de tragédia é que há apenas uma personagem, a Vontade, a qual se divide em vontades individuais que se chocarão na busca de tentar afirmarem-se como a única. As personagens são meramente fantoches da Vontade numa batalha encarniçada pela própria afirmação, não se dando conta que ao investir contra o outro está atacando a si mesma, que ao negar-se ao outro está rejeitando também a si. A

*anagnórise*² das tragédias antigas se dá aqui quando as personagens tomam consciência da própria condição e, em vez de afirmar a Vontade, passam a negá-la. Schopenhauer identifica o conhecimento com a reviravolta, caracterizando esta como o momento de inflexão no movimento de afirmação para a negação da Vontade; trata-se de uma reviravolta em direção a uma “consciência melhor”. Para Sandro Barbera, “o desejo de atenuar o sofrimento do outro nasce do esforço em evitar para nós mesmos a situação dolorosa, e por isso que equivale a um ‘retorno de nosso amor próprio’” (BARBERA, 2004, p. 13-14). É na negação da Vontade (*noluntas*) que o homem demonstra a sua superioridade, pois, ao abrir mão da tirania dos desejos, está também privando o *outro* de mais sofrimentos – visto que são duas vontades em conflito –; exerce, pois, algo semelhante à caridade cristã. Schopenhauer, no parágrafo § 68 de *O Mundo*, afirma que

Do mesmo modo que vimos o malvado, pela obstinação da sua vontade, suportar um sofrimento interior continuamente agudo, ou, quando todos os objetos do querer estão esgotados, acalmar a sede furiosa do seu egoísmo com o espetáculo das dores do outro, também o homem que chegou à negação do querer-viver, por mais miserável, triste, plena de renúncias que a sua condição pareça, também este homem está cheio de uma alegria e uma paz celestes. Não se trata nele dessa vida tumultuosa, nem desses transportes de alegria, que pressupõem e acarretam sempre um vivo sofrimento, como acontece aos homens de prazer; é uma paz imperturbável, uma calma profunda, uma serenidade íntima, um estado que não podemos impedir-nos de desejar, quando a realidade ou a nossa imaginação no-lo apresenta, porque reconhecemo-lo como o único justo, o único que nos eleva verdadeiramente, e o nosso bom gênio convida-nos “*sapere aude*”. É então evidente que a satisfação que o mundo pode dar aos nossos desejos se assemelha à esmola dada hoje ao mendigo e que o faz viver o suficiente para ter fome amanhã. A resignação, pelo contrário, assemelha-se a um patrimônio hereditário: aquele que o possui está livre de preocupações para sempre (SCHOPENHAUER, 2001, p. 408-409).

A resignação como forma de negação da Vontade, embora pareça uma solução digna, além de pouco realista, é, também, uma saída em direção ao quietismo, ao

² Segundo a definição clássica dada por Aristóteles na *Poética*, a *anagnórise*, ou “reconhecimento” “é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”, sendo que “também constitui reconhecimento haver ou não haver praticado uma ação” (ARISTÓTELES, 1979, p. 250-252). Aristóteles continua: “Posto que o reconhecimento é reconhecimento de pessoas, certos casos há em que o é somente de uma por outra, quando claramente se mostra quem seja esta outra; noutros casos, ao invés, dá-se o reconhecimento entre ambas as personagens” (idem, p. 251). Quanto à peripécia, ou “reviravolta”, trata-se da “mutação dos sucessos no contrário”, sendo que tal “inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossimil e necessariamente” (idem, p. 250).

niilismo passivo. Apenas os santos e ascetas conseguem abrir mão do querer, levando uma vida de privações e provações. Ademais, ainda que o indivíduo consiga preservar sua castidade por toda a vida, não se entregando aos apetites lúbricos, é-lhe interdito sobreviver sem alimentar-se ou dormir, por exemplo. A negação completa da Vontade é uma solução suicida. Logo, a *noluntas* não deve significar a total renúncia à Vontade, mas sim o conhecimento em direção a uma “consciência melhor”; ou seja, saber que a satisfação imediata dos desejos implica o sofrimento do outro – o que deve ser evitado. Trata-se de atenuar, mas não de evitar completamente. Conforme Schopenhauer:

Quanto mais poderosa é a vontade, mais estrepitosa é a manifestação da sua luta consigo mesma, e, por consequência, maior é a dor. Um mundo que fosse a manifestação de um querer infinitamente mais violento do que o nosso acarretaria infinitamente mais sofrimentos. Seria o inferno realizado (idem, p. 414).

É interessante observar a imagem que Schopenhauer faz do inferno³ na passagem acima, pois, não bastasse a vida resumir-se a um querer insaciável, como o suplício de Tântalo, é preciso ainda considerar que a simples existência do *outro* pode interferir sobre a minha vontade, anulando a possibilidade de realização. Com efeito, há aqui uma interessante aproximação com uma peça escrita por Jean-Paul Sartre e encenada pela primeira vez em 1944: *Entre quatro paredes*. Embora escrita a fim de comprovar teses do existencialismo, a peça de Sartre corrobora, em certa medida, a visão schopenhauriana do trágico, porquanto nela se encena o conflito da vontade consigo mesma – em virtude do princípio da individuação⁴ –, tornando a vida de cada indivíduo um verdadeiro inferno.

Entre quatro paredes: uma tragédia infernal

³ Há, pelo menos, duas outras referências sobremodo interessantes que Schopenhauer faz do inferno no Livro Quarto de *O Mundo*: no parágrafo § 57, diz: “tendo os homens colocado todas as dores, todos os sofrimentos no inferno, para encherem o céu não encontraram mais do que o aborrecimento” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 327); no parágrafo § 59, ao comentar *A Divina Comédia*: “E, aliás, de onde é que Dante tirou os elementos do seu *Inferno*, senão deste mundo real? Na verdade, fez dele um *Inferno* bastante apresentável. Mas quando se tratou de fazer um *Céu*, de lhe descrever as alegrias, então a dificuldade foi insuperável: o nosso mundo não lhe fornecia nenhum material” (idem, p. 341).

⁴ “[...] o fenômeno da luta da vontade de viver contra ela mesma, e esta luta tem como causas a multiplicidade de indivíduos e o egoísmo, duas coisas que não existiriam sem o princípio de individuação, essa forma sob a qual, apenas, o mundo pode ser representado na inteligência do ser individual. [...] esta luta é a fonte de mais do que uma das dores insuperáveis da vida humana; fonte inesgotável, aliás” (idem, p. 359).

Antes de tudo, é preciso esclarecer que não é nosso objetivo analisar *Entre quatro paredes* (*Huis clos*) de acordo com os elementos que compõem a tragédia, segundo a visão de Aristóteles sobre o gênero na sua *Poética*; mesmo porque a peça de Sartre não é uma tragédia *stricto sensu*. Interessa-nos compreender de que maneira *Entre quatro paredes* enquadra-se na terceira modalidade de tragédia, tal como é proposta por Schopenhauer no parágrafo § 51 de *O Mundo como Vontade e Representação*; ou seja, busca-se compreender a forma como Sartre apresenta indivíduos causando sofrimento uns aos outros a partir das relações recíprocas que estabelecem. Ressalta-se que *Entre quatro paredes* não se constrói conforme a formulação clássica de tragédia, porquanto não se trata de imitação de uma “ação de caráter elevado”, mas sim de indivíduos medíocres que se debatem no inferno. De fato, o elemento mais importante da peça de Sartre não é o mito, “a imitação de ações”, tal como postula Aristóteles (1979, p. 246), mas sim o “reconhecimento”, haja vista que todas as ações concorrem em direção ao despertar das personagens sobre sua condição. É sabido que, mais do que fazer uma obra literária, a intenção de Sartre é comprovar teses filosóficas com a sua literatura, como fez, por exemplo, em *A Náusea* (1938) e *Os caminhos da liberdade* (1945-1949); logo, pode-se afirmar que Sartre propõe uma censura ao sofisma do isolacionismo e à má-fé daqueles que se negam a aceitar sua *responsabilidade* para com o outro. Se o homem não tiver consciência sobre como suas ações interferem na vida do próximo, transformará a convivência mútua em um verdadeiro inferno. É por essa razão que Francis Jeanson questiona-se: “Não seria *Huis Clos* o drama de todos aqueles que vivem uma vida fechada, dobrada sobre si mesma, uma vida sempre na defensiva diante do outro e por isso totalmente entregue ao olhar do outro?” (*apud* SARTRE, 1977, p. XXIII). Com efeito, a peça desenvolve-se na direção de comprovar a tese que quer propor: “o inferno são os outros” – como será dito pela boca de Garcin. Este, aliás, é o clímax da peça e também o momento de “reconhecimento”, é quando a coruja de Minerva levanta voo e as personagens enxergam o que são para si e para o outro.

Vale lembrar que, inicialmente, *Huis Clos* chamar-se-ia *Les Autres*, o que corrobora as inquietações de Sartre com o tema da alteridade e do engajamento, isto é, as implicações que a nossa existência têm sobre *os outros*. Aliás, já em 1943, em *O Ser e o Nada*, há um longo capítulo dedicado à existência do outro, no qual se analisa as

proposições de Husserl, Hegel e Heidegger sobre o assunto. Segundo Sartre, “o que encaro constantemente *através* de minhas experiências são os sentimentos do outro, as ideias do outro, as volições do outro, o caráter do outro. É porque, com efeito, o outro não é somente aquele que vejo, mas aquele *que me vê*” (SARTRE, 1997, p. 297). Ora, isso pressupõe uma relação dialética, na qual o eu e o outro sobrevivem à custa de uma colaboração mútua; do contrário, tornam a convivência intolerável – fórmula em muito semelhante à célebre postulação hegeliana da “dialética do senhor e do escravo”, que preconiza uma relação assentada necessariamente no desequilíbrio. Se em *Huis Clos*, a constatação final é a de que “o inferno são os outros”, Sartre diz veladamente que “o paraíso também são os outros”, bastando para isso que o homem desperte sobre sua própria condição e passe a agir de acordo com o interesse comum. Há neste ponto ecos da ética schopenhauriana exposta em *Sobre o fundamento da moral*: “Já que não posso entrar na pele do outro, então só através do *conhecimento* que tenho dele, isto é, da representação dele na minha cabeça, é que posso me identificar com ele” (*apud* BARBERA, 2004, p. 13). Isso significa que, tanto para Sartre quanto para Schopenhauer, o caminho para uma vida menos conflituosa e, portanto, menos dolorosa está em, primeiramente, despertar para a própria condição, para que se possa, em seguida, abrir mão dos interesses individuais e egoístas em favor do bem comum.

Nesse sentido, observa-se que, apesar das diferenças substanciais de suas filosofias – Sartre nega qualquer determinismo, ao passo que Schopenhauer torna o homem escravo da vontade –, no tocante à ética os dois filósofos guardam afinidades. Ademais, outra aproximação se dá no plano da linguagem: Sartre, antes de ser filósofo, é romancista; ao passo que Schopenhauer rompeu com a escrita árida e fria da tradição filosófica, reinante durante séculos, e trouxe ironia e *pathos* para a escrita de sua obra. Não à toa, sua filosofia desperta interesse, sobretudo, no meio literário, em autores como Thomas Mann, Marcel Proust, Tolstói, Machado de Assis, entre outros.

Assim, feitas as considerações sobre os pontos de proximidade e afastamento entre os dois filósofos, cumpre-nos agora efetivar uma análise do nosso *corpus*. Ressalta-se que não intencionamos fazer uma análise pormenorizada dos elementos estruturais da peça, tampouco analisá-la a partir da teoria aristotélica; o nosso objetivo resume-se a identificar os traços de tragicidade, conforme a definição de Schopenhauer, na peça em questão.

Entre quatro paredes é composicionalmente uma peça simples: um único ato dividido em cinco cenas, sendo que as quatro primeiras limitam-se a apresentação das personagens e a última concentra o conflito que se configura à medida que as três personagens são alojadas por um criado no mesmo espaço. Este espaço é descrito como um salão decorado no estilo do Segundo Império, com três poltronas, uma estátua de bronze sobre a lareira e uma campainha “caprichosa” junto à porta. Além dessa descrição cênica, não há nada mais que caracterize este lugar onde o conflito se desenvolve. Pressupõe-se que seja o inferno, porque as personagens *já estão mortas*; sabe-se também que há outros quartos, outros corredores e escadas, como o criado esclarece ainda na primeira cena. E mais: não há espelhos.

Além do criado, que conduz todos até este salão, a peça traz um número reduzido de personagens, apenas 3: Garcin, Inês e Estelle. Joseph Garcin, morto com doze tiros no peito por deserção, dirigia um jornal pacifista; Inês Serrano, morta asfixiada pelo gás junto de sua amante, era empregada dos correios; Estelle Rigault, que morre acometida por uma pneumonia, casou-se com um burguês por interesse. Como se pode observar, são personagens banais, medíocres, do tipo com quem cruzamos diariamente sem nos darmos conta de suas existências. Embora tenham em comum o fato de não serem indivíduos extraordinários, nada mais os une; são pessoas com interesses diversos, oriundos de classes diversas, tendo vivido e morrido segundo suas diferentes crenças. Estelle, com todo o seu preconceito de classe, questiona: “Mas nós, nós, por que foi que nos juntaram?” (SARTRE, 1977, p. 34). Garcin responde que foi o acaso que os uniu, pois foram agrupados por ordem de chegada; diante de tal hipótese, Inês replica com ironia: “O acaso! Então, é por acaso que estes móveis estão aqui? É por acaso que o sofá da direita é verde-espinafre e o da esquerda é bordô? Por acaso, não é? [...] O que lhes digo é que tudo isto foi preparado com carinho, nos mínimos detalhes. Este aposento estava à nossa espera” (idem, p. 36). Com efeito, a premissa da peça parece ser a seguinte: agrupar alguns indivíduos num mesmo espaço até que tornem a convivência intolerável. E, de fato, visto a impossibilidade de uma existência isolada, o homem não é um *ser-aí* (o *Dasein* de Heidegger), não se encontra simplesmente lançado no mundo, mas sim diante de indivíduos semelhantes a ele, que buscam afirmar a todo instante a sua individualidade; são consciências individuais que se chocam. É nesse sentido que deve ser interpretada a afirmação de Inês: “Estamos no

inferno, minha filha; e aí não pode haver erros, e não se condena ninguém à toa” (idem, p. 40). Ora, da mesma forma que não se condena ninguém à toa, também não se vive à toa, isto é, não é possível levar uma vida isolada que não interfira sobre a existência alheia. O simples fato de o *outro* existir pressupõe que haverá um conflito, pois não se pode furtar do peso que ele exerce sobre nós e que nós exercemos sobre ele. Em outras palavras, não se escapa de seu julgamento e de sua condenação, pois o homem não existe apenas *em-si*, mas também *para-si*; e o ser *para-si* é *para-si* apenas mediante o outro.

Mas, se só temos confirmada nossa existência devido ao olhar do *outro*, é esse mesmo olhar que nos agride, ou seja, somos concebidos pelo outro apenas para sermos subjugados, para servirmos como seu escravo, e vice-versa. Nessa complexa dialética da alteridade, assume-se simultaneamente o papel do *eu* e do *outro*, do carrasco e da vítima. No caso de *Entre quatro paredes*, apesar da confusão que Inês e Estelle fazem tão logo adentram o vestibulo do inferno, acusando Garcin de carrasco – afinal, no inferno é preciso haver um carrasco –, tal papel não é assumido unilateralmente por ninguém, mas sim compartilhado concomitantemente por meio de suas relações recíprocas. No entanto, pelo menos a princípio, são incapazes de enxergar isso, visto que concebem a si mesmos isoladamente, isto é, não percebem que o mal que causam ao outro causam também a si. Schopenhauer pontua isso da seguinte maneira:

Aquele que sabe, vê que a distinção entre o indivíduo que faz o mal e aquele que o sofre é uma pura aparência que não atinge a coisa em si, que esta, a vontade, está ao mesmo tempo viva em ambos; apenas, enganada pelo entendimento, seu servidor natural, esta vontade desconhece-se a si mesma; num dos indivíduos que a manifestam ela procura um acréscimo do seu bem-estar, e ao mesmo tempo, em outro, ela produz um sofrimento penetrante. Na sua violência, ela enterra os dentes na sua própria carne, sem ver que é ainda a si que se rasga; e, desta forma, graças à individuação, ela patenteia essa hostilidade interior que traz na sua essência. O carrasco e a vítima são apenas um (SCHOPENHAUER, 2001, p. 372).

Para Schopenhauer, é o princípio da individuação o responsável pela cegueira humana e, por conseguinte, do mal que os homens praticam entre si, pois, ao se considerarem individualmente, não se dão conta que a vontade que os rege é a mesma que rege os seus semelhantes: por isso se hostilizam mutuamente. Vale a pena destacar que, na visão schopenhauriana, isso se refere tanto a agressões psicológicas quanto

físicas, ao passo que na peça de Sartre o sofrimento é sentido apenas psicologicamente, por meio do conflito entre as consciências e desejos individuais. A primeira a perceber isso na peça é Inês: “Não existe tortura física, não é mesmo? E no entanto estamos no inferno. E ninguém mais chegará. Ninguém. Temos que ficar juntos, sozinhos, até o fim. Não é isso? Quer dizer que há alguém que faz falta aqui: o carrasco” (SARTRE, 1977, p. 41). Mais adiante, num momento de reconhecimento – quase no sentido trágico –, ela confirma sua intuição, enxergando além do princípio da individuação: “Pois é. Fizeram uma economia de pessoal. Só isso. São os próprios fregueses que se servem, como nos restaurantes cooperativos. [...] Cada um de nós é o carrasco para os outros dois” (idem, p. 42). Depois disso, já conscientes de sua própria condição, as personagens poderiam caminhar na direção de uma “consciência melhor”, ou seja, poderiam fazer valer o que Schopenhauer preconiza no subtítulo do Livro Quarto de *O Mundo*: “chegando a conhecer a si mesma, a vontade de viver afirma-se; depois nega-se”; no entanto, fazem justamente o contrário. Uma vez sabendo o que são e onde estão, primeiramente negam a possibilidade de se agredirem, para, em seguida, infernizarem-se com todas as forças. Os esforços do covarde Garcin são inúteis:

Não serei o carrasco de ninguém. Não lhes desejo mal, e nada tenho que ver com as senhoras. Nada. É muito simples. Vejam só, cada qual no seu canto; esse é o jogo. A senhora aqui, a senhora ali, eu lá. E silêncio. Nem um pio. Não é difícil, não é mesmo? Cada um de nós tem muito que se incomodar consigo mesmo. Acho que eu seria capaz de passar dez mil anos sem falar (idem, p. 42).

É Inês a primeira a se opor ao isolacionismo e ao quietismo de Garcin, pois sabe que a existência implica necessariamente em conflito; afinal, não se pode viver sem o *outro* – embora viver com o *outro* seja também insuportável. Ou em termos schopenhaurianos: não se pode deixar-se dominar pela vontade, pois causaríamos inúmeros sofrimentos a nós mesmos e aos outros; entretanto, anular a vontade por completo é sinônimo de morte. A existência é, pois, um impasse insolúvel. É por isso que Inês opta por aceitar de bom grado o seu inferno:

Ah! esquecer! Que infantilidade! Eu o sinto até nos meus ossos. Seu silêncio grita em minhas orelhas. Pode soldar a boca, pode cortar a língua, será que por isso o senhor deixaria de existir? Faria parar esse seu pensamento que estou ouvindo, que faz tique-taque como um

despertador? E sei que o senhor ouve o meu. É inútil encolher-se todo no sofá, o senhor está por toda parte, os sons me chegam sujos porque o senhor os ouviu quando passavam. O senhor roubou até meu próprio rosto, o senhor conhece o meu rosto e eu não conheço? [...] Tire essas mãos da cara. É cômodo, não é? Mas eu não deixo. [...] Nada disso! Quero escolher meu inferno, olhar para o senhor de olhos abertos e de rosto nu (idem, p. 52).

Embora Inês afirme ser má e desejar o sofrimento alheio para existir (idem, p. 59), não se trata simplesmente de maldade, no sentido cristão do termo, mas sim de afirmação incondicional da vontade-de-viver. Afinal, a vontade não conhece nem reconhece as leis ou os códigos sociais, “a vontade é em si a única realidade puramente livre, que se determina a ela mesma; para ela, não existe lei” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 300). Assim, quando diz querer escolher o próprio inferno, ela está dizendo que não abre mão da sua individualidade, quer seja para impingir dores aos outros, quer seja para sofrer ela mesma tormentos atrozes. Contudo, apesar da *vontade* – ou por causa dela –, a realidade humana, limitada pela *representação*, concebe tal posicionamento como insensato, absurdo: forçar o outro a se submeter à nossa *vontade* ou a adotar uma postura contrária ao seu arbítrio é visto como uma violação de nossos direitos mais básicos. Segundo Schopenhauer,

Esta invasão no domínio onde a vontade é afirmada por outrem é conhecida sob o nome de *injustiça*. Os dois indivíduos, com efeito, dão-se conta perfeitamente do que se passa então, e fazem-no instantaneamente, não de uma maneira abstrata e clara, mas têm o sentimento do que se passa. A vítima da injustiça sente essa invasão na esfera onde ela afirma o seu próprio corpo, a negação dessa esfera por um estranho; experimenta imediatamente uma dor moral, muito distinta, muito diferente da dor física causada pelo próprio fato, ou do mal-estar produzido pela perda que lhe foi infligida (idem, p. 350-351).

Em outras palavras, trata-se de uma dor moral, desencadeada pelo conflito de consciências, causando talvez um sofrimento mais dilacerante do que qualquer castigo físico. É disso que se queixa Garcin ao suplicar para se livrar deste inferno psicológico:

Abram! Vamos, abram! Aceitarei tudo: todos os suplícios, as tenazes, o chumbo derretido, as pinças, o garrote, tudo o que queima, tudo o que rasga; quero sofrer de verdade. Prefiro cem dentadas, prefiro a chibata, o vitríolo a este sofrimento cerebral, esse fantasma de sofrimento, que roça, que acaricia e que nunca dói o bastante (SARTRE, 1977, p. 90).

É, enfim, uma dor sem lágrimas, uma dor que afeta muito mais a mente do que o corpo; o que nos remete a outra passagem que merece destaque: quando Estelle tenta chorar e tem uma crise de soluços secos, Garcin diz: “É inútil. Aqui as lágrimas não correm” (idem, p. 64). É interessante notar aqui a analogia que Sartre faz com o inferno de *A Divina Comédia*, haja vista que no Canto XXXII do *Inferno*, ao descrever o nono e último círculo, Dante descreve um lago de gelo onde os condenados são lançados, ficando submersos até o pescoço, com apenas a cabeça fora do gelo. Quando choram, suas lágrimas congelam instantaneamente, cerrando-lhes as pálpebras. Se para Dante, tal castigo era reservado apenas aos traidores; no inferno sartriano, a ninguém é permitido chorar.

Além disso, todos estão literalmente presos ao mesmo destino, não apenas porque não se pode escapar do inferno, mas porque, semelhante a uma gangorra, a descida de um implica a subida do outro. Quando Garcin propõe mais uma vez uma forma de atenuar os sofrimentos, a partir de uma colaboração mútua: “Será que a gente não poderia experimentar ajudar-se uns aos outros?”, Inês responde-lhe: “Não preciso que me ajudem”. A tréplica de Garcin é: “Inês, eles embaraçaram todos os fios. Se você fizer o menor gesto, se erguer a mão para se abanar, Estelle e eu sentiremos o abalo. Nenhum de nós pode se salvar sozinho. Temos que nos perder juntos ou nos desvencilhar juntos” (idem, p. 65). Com efeito, o que propõe Garcin é uma ética para a convivência, algo que torne a existência mais tolerável; entretanto, pela recusa de Inês, todos estão fadados à danação. Ressalta-se, mais uma vez, que o seu comportamento não se deve à pura e simples maldade – se é que é possível falar sobre a existência do mal –, mas sim à afirmação da vontade ou à recusa de entregar-se ao quietismo. Embora compreenda a sua condição, sabendo qual é a causa de seus sofrimentos, ela prefere a “desmedida”, o desejo, as paixões; uma espécie de afirmação trágica da vida, no sentido nietzschiano.

Mais adiante, no momento mais importante da peça, quando a *anagnórise* (“reconhecimento”) coincide com o seu clímax, Garcin sintetiza o que significa realmente estar no inferno:

O bronze... (*Apalpa-o.*) Pois bem! É agora. O bronze aí está, eu o contemplo e compreendo que estou no inferno. Digo a vocês que tudo

estava previsto. Eles previram que eu havia de parar diante desta lareira, tocando com minhas mãos esse bronze, com todos esses olhares sobre mim. Todos esses olhares que me comem. (*Volta-se bruscamente.*) Ah! Vocês são só duas? Pensei que eram muito mais numerosas. (*Ri.*) Então, isto é que é o inferno? Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... são os Outros (idem, p. 98).

Embora a filosofia existencialista não seja essencialmente uma filosofia pessimista, o desfecho de *Entre quatro paredes* mostra-se extremamente pessimista, visto que não deixa qualquer saída; o título original (*Huis clos*), aliás, guarda esse significado: “porta fechada” Com efeito, ainda que a porta do salão se abra, não se pode sair desse inferno – tampouco morrer adiantará. Está-se irremediavelmente preso ao outro que nos atormenta. É isso que Inês clama cinicamente quando Estelle tenta esfaqueá-la: “Morta! Morta! Morta! Nem a faca, nem o veneno, nem a forca. Está tudo *acabado*, compreende? E estamos juntos para sempre” (SARTRE, 1977, p. 99). Uma vez que escolheram viver conforme seus valores egoístas, dispensando a possibilidade de uma colaboração mútua para mitigar os sofrimentos, a única coisa que resta é seguir em frente no inferno que reservaram para si.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, procuramos demonstrar a importância do trágico tanto para a compreensão da condição humana quanto para a sua representação enquanto gênero literário, ou seja, buscamos compreender de que modo a literatura é capaz de mimetizar o conflito do homem contra a ordem do mundo. Dessa maneira, se partimos do pressuposto que a existência é trágica, há de se considerar também que a superioridade da tragédia sobre os outros gêneros – o que já fez Aristóteles na sua *Poética*. Apesar da falência da tragédia com o surgimento de Sócrates e o advento do pensamento metafísico, como aponta Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, subsistiu, no entanto, um “espírito do trágico”, o qual foi revisitado e sistematizado ontologicamente a partir de Schelling, de acordo com Peter Szondi. É pela tragicidade do pensamento de Schopenhauer, porém, que nos interessamos aqui, e foi pela sua visão que buscamos compreender a peça *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre.

Em um primeiro momento, observamos o significado de tragédia conforme definido por Schopenhauer no parágrafo § 51 de *O Mundo*. Em seguida, efetivamos

uma análise da peça *Entre quatro paredes*, buscando compreendê-la de acordo com os pressupostos schopenhaurianos acerca do trágico. O que depreendemos é que, quer seja nas tragédias antigas, quer seja nas peças e romances modernos, a literatura tem-se mostrado um veículo sobremodo eficaz na difusão de ideias filosóficas. Mais do que isso: por meio dela, o homem tem sua vida dignificada, elevada à condição estética, tornando-se espectador da própria existência.

Em relação a *Entre quatro paredes*, buscamos elaborar uma interpretação que conciliasse o existencialismo de Sartre à visão de Schopenhauer sobre o trágico, visando demonstrar em que medida os dois filósofos dialogam e divergem. Observou-se que, tanto para Schopenhauer quanto para Sartre, o inferno da existência humana pode ser mitigado se os homens despertarem sobre a sua condição e caminharem em direção a uma “consciência melhor”, ou seja, abrindo mão da tirania dos desejos e percebendo que todos são vítimas do mesmo carrasco: a Vontade. E reiterando o que foi dito anteriormente: se o inferno são os outros, o paraíso também só pode ser encontrado nos outros.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: **Metafísica: Livro 1 e Livro 2/ Ética a Nicômaco / Poética**. Seleção: José Américo Motta. Trad.: Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BARBERA, Sandro. **Une philosophie du conflit: études sur Schopenhauer**. Paris: PUF, 2004, p. 155-184. In: _____. “O fenômeno originário da ética. Da compaixão à negação da vontade”. Trad.: Volnei Edson dos Santos.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. Trad.: Guilherme de Almeida. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

_____. **O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad.: Paulo Perdigão. 13ª ed. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad.: M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

_____. “O caráter da Vontade-de-viver”. Trad.: Volnei Edson dos Santos. In: **Le monde comme volonté et comme représentation**. Paris: PUF, 1996, p. 1075-1087.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad.: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.