

O inferno são os outros: uma análise da peça entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre

Antonio Almeida Rodrigues da Silva*

Resumo

O presente artigo objetiva discutir a ideia de Inferno na peça *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre, publicada em 1944. O tecido do texto, embora revele alguns elementos bem presentes da tradição cristã, como, por exemplo, grelhas, funis, torturas, carrascos e fogo, é na aparição do Outro que o inferno verdadeiramente se constitui enquanto angústia para os três residentes do local, quais sejam: Joseph Garcin, Inês Serrano e Estelle Rigault.

Palavras-chave: Inferno; Outro; Angústia.

HELL IS OTHERS: AN ANALYSIS OF THE PLAY BETWEEN FOUR WALLS, BY JEAN-PAUL SARTRE

Abstract

This article aims to discuss the idea of Hell in the play *Between four walls*, by Jean-Paul Sartre, published in 1944. The fabric of the text, although it reveals some elements that are very present in the Christian tradition, such as, for example, grills, funnels, torture, executioners and fire, it is in the apparition of the Other that hell is truly constituted as anguish for the three residents of the place, namely: Joseph Garcin, Inês Serrano and Estelle Rigault.

Keywords: Hell; Other; Anguish.

* Graduado em Filosofia (ICSH) e em Teologia (UMESP). É mestre em Ciências da Religião (UMESP). Doutorado e Pós-doutorado em Literatura e Interculturalidade (UEPB). É professor do Colegiado de Filosofia da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6452905064843468> . E-mail: antonio.rodrigues@unifap.br.

Introdução

Não se assuste, porém, porque eu sou realmente o Diabo, e por isso não faço mal. Certos imitadores meus, na terra e acima da terra, são perigosos, como todos os plagiários, porque não conhecem o segredo da minha maneira de ser. Shakespeare, que inspirei muitas vezes, fez-me justiça: disse que eu era um cavalheiro. Por isso esteja descansada. Na minha companhia está bem. Sou incapaz de uma palavra, de um gesto, que ofenda uma senhora.

Fernando Pessoa. In: A hora do Diabo

Tudo o que é vivo já foi inocente, bonzinho e pequeno, inclusive os diabos. Como eu sei? Simples, eu sou um Diabo [...]. A minha existência está sendo tomada pelo desespero, tenho que pensar em tantas coisas: na Anjinha, nas diabinhas, nos diabinhos, no meu pai, na minha avó, no meu passado, no meu presente e no meu futuro...

Escolher, escolher, escolher.

Aiyra Sofia Rodrigues. In: Desabafos de um simpático diabinho.

Na tradição judaico-cristã, desde as suas origens, ideias sobre Diabos, Demônios e Infernos fervilham de forma assustadora o nosso imaginário. No curso dessa história, os nomes atribuídos ao mal carregaram forças com o poder de anestesiarem corpos, calar desejos e amortecer revoltas. O silêncio do Diabo fez, e ainda faz, bispos(as), padres, pastores(as), missionários(as) e apóstolos(as) elaborarem falas assombrosas sobre ele. No entanto, como observaram Magalhães, Brandão, Ferraz e Leopoldo (2012, p. 11), “o demoníaco não está circunscrito à religião formal e institucional, antes se tornou um tema constitutivo de muitas narrativas literárias”. Além disso, para os autores, a recorrência do tema do demoníaco e suas mais diversificadas formas de representá-lo, tais como o Diabo, Satanás, Lúcifer, Serpente, Anjo Caído, entre tantos outros, são constantemente retomadas, reescritas, ampliadas e criticadas. Os exemplos, nesse sentido, são largos: *O paraíso perdido*, de John Milton; *Fausto*, de Goethe; *A divina comédia*, de Dante; *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente; *O evangelho segundo Jesus*, de José Saramago; *A igreja do diabo*, de Machado de Assis, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Em *Grande sertão: veredas*, por exemplo, Riobaldo, narrador-personagem do romance, após um longo e intenso questionamento a respeito da existência do Diabo – “O diabo existe e não existe” (ROSA,

2006, p. 10) -, passando por uma tentativa de pacto – “Lúcifer! Satanás! Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado” (ROSA, 2006, p. 422) -, conclui que: “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. travessia” (ROSA, 2006, p. 608).

O mal, no romance rosiano, não está agarrado a um ser com rabos e chifres, porém ao próprio ser humano:

O Hermógenes, homem que tirava seu prazer do medo do outros, do sofrimento dos outros. Aí, arre, foi que de verdade eu acreditei que o inferno é mesmo possível. Só é possível o que em homem se vê, o que por homem passa. Longe é, o Sem olho. E aquele inferno estava próximo de mim, vinha por sobre mim (ROSA, 2006, p. 181).

Sartre, por sua vez, na peça *Entre quatro paredes*, de 1944, atento às representações a respeito do mal, rompe com a ideia de um Inferno composto por tormentos físicos, com lagos de fogos, objetos de torturas, grelhas e etc., e cria um lugar, cujo sofrimento passa pelo olhar das próprias personagens, o que produz, no tecido da peça, crueldades inimagináveis. Na obra, *O diabo e o bom deus*, de 1951, o mal também aparece amarrado ao ser humano. Goetz, general alemão do século XVI, numa densa conversa com o padre Heinrich, diz:

O silêncio é Deus. A ausência é Deus. Deus é a solidão dos homens. Eu estava sozinho: e sozinho decidi pelo Mal. Sozinho inventei o Bem. Fui eu que fiz batota, fui eu que fiz milagres, sou eu que hoje me acuso, eu somente quem pode absolver-me. Eu, o homem [...]. Já não há maneira de escapar aos homens. Adeus, monstros, adeus, santos. Adeus, orgulho. Só os homens existem (SARTRE, [s.d.], p. 272-273).

Dito isto, o presente ensaio objetiva discutir o conceito de Inferno na peça *Entre quatro paredes*, de Jean-Paul Sartre. Para tanto, seguirei o seguinte percurso: num primeiro momento, já que a peça faz referências a imagens presentes na tradição judaico-cristã sobre Infernos e Diabos, considere importante passear, rapidamente, por algumas representações e ideias construídas ao longo dessa história; num segundo momento,

mergulharei mais detidamente nas concepções construídas a partir dos diálogos entre o Criado, Garcin, Inês e Estelle¹ a respeito do Inferno.

Sobre Diabos...

Partindo do texto de Carlos Nogueira, *O diabo no imaginário cristão*, podemos falar de uma possibilidade plural de reflexão, baseando-se nas profusas representações que o Diabo, polissêmico por natureza, tomou durante a sua história que, como é sabido, confunde-se com a própria história do Cristianismo. O Diabo, ao longo de uma tradição de séculos, foi pintado de abundantes cores e, apesar de agregar em torno de si resíduos do mundo judaico, foi influenciado por outras culturas; não sendo, de modo algum, conforme Fonseca (2002, p. 7), “alheio à transformação operada com o advento da cristandade medieval, que o colocara em lugar central da reflexão teológica sobre a existência do mal e sobre o problema do pecado”. Nesse sentido, fica evidente que o Cristianismo, embora dominante quanto aos conteúdos simbólicos, não abarca por completo as fartas representações do mal, ainda que, segundo Nogueira (2002, p. 13), tenha reunido, sustentado e determinado “a figura, as atitudes e a esfera de ação de nossa personagem: o Diabo”.

A grandiosidade de Satã negada pelo Antigo Testamento, para Nogueira, será devidamente estabelecida pela literatura apócrifa e, mais tarde, pelos evangelhos e pelo apocalipse de São João. Nesses textos, o Diabo assumira uma posição fundamental, o de príncipe das trevas. Ou seja, frente ao reino de Deus, numa posição de embate insistente, coloca-se o reino do Diabo, em que predomina a escuridão: “Satanás desempenha um papel tão importante quanto o Messias” (NOGUEIRA, 2002, p. 26).

Em tal acirrada polarização, o que afasta o ser humano de Deus está associado à manifestação do Diabo. Não é de se estranhar, tomando por base o conflito entre essas duas forças, de que a igreja cristã sempre utilizou a imagem do Diabo como forma de controle que, muito embora limitada, comparada com a imagem de Deus, permanecera atuante. Se o Diabo é poderoso, hábil para se apossar dos corpos humanos, induzindo-os ao pecado, a única forma de livra-se dele é recorrendo à Igreja.

¹ Nas citações retiradas da peça, os nomes das personagens aparecem da seguinte forma: C (Criado); G (Garcin); I (Inês); E (Estelle).

Não faltam recursos aos fiéis para escaparem de suas garras. A cristandade podia buscar a proteção da igreja contra as maquinações do mal, e persistia a esperança de que a fé, arrependimento e o sacramento final poderiam levá-la em segurança para a vida eterna [...]. Através de imagens e de ritos, a Igreja mantinha vívida a ameaça do inferno ante os olhos da população (NOGUEIRA, 2002, p. 46).

O século XIII, seguindo o pensamento de Nogueira, é uma época de singular relevância para a história do Diabo. Além de respeitado e poderoso, as pessoas começaram a fazer pactos com o príncipe das trevas, almejando, através da entrega de suas almas, a satisfação de inúmeros desejos. Quanto mais poderoso o Diabo se tornava, maior a influência da Igreja. Em outras palavras, frente a esse inimigo destruidor, o ser humano agarrava-se cada vez mais aos ministros da igreja: “‘O horror diabólico’ domina as consciências cristãs. Nas igrejas, pregam-se as penas infernais [...]. O diabo causa terror e, através de sua figura e de sua ação no mundo, impõe-se um rígido código moral” (NOGUEIRA, 2002, p. 77).

Por toda a Idade Média, séculos V-XV, a figura do Diabo, nas suas mais fantásticas montagens, serviram às ambições da instituição cristã. Essa longa Idade Média, segundo Jacques Le Goff (1979, p. 38-39); “é dominada pela luta, no homem ou em volta do homem, das duas grandes potências, por pouco não iguais - se bem que uma delas esteja teoricamente subordinada à outra -, que são Satanás e Deus”. Ainda segundo o historiador, a longa Idade Média feudal pode ser representada pela luta do Diabo com o Senhor Deus.

Ao Diabo atribuíam-se todos os males que assombravam o ser humano na Idade Média, tais como: fomes, pestes e guerras. A Igreja, ao mesmo tempo em que dava poderes a Satã, aparecia como o único meio de acesso à salvação. O ser humano, por sua vez, definhava em meio às tragédias do período:

A iconografia diabólica desenvolvida pelos artistas do fim do medievo e do Renascimento legaram à Idade Moderna um vasto repertório iconográfico sobre o Diabo. Nos afrescos das igrejas a figura do Diabo deslocou-se da periferia para o centro. A importância desse fato refere-se ao reflexo que a obsessão diabólica estava causando na mentalidade e no imaginário dos cidadãos europeus. Com essa mudança de mentalidade,

Satã havia chegado ao auge. A Europa ocidental curvava-se aos seus cascos fendidos (ALMEIDA, 2008, p. 17).

Na Modernidade, parte do poder atribuído ao do Diabo começara a apodrecer, sobretudo com o desenvolvimento da ciência. A consequência dessas aceleradas mudanças, como era de se esperar, teve seus impactos no mundo da arte. Para Georges Minois (2003, p. 110), “entre o século XVI e o século XVIII, o discurso sobre o Diabo passa por uma mutação radical. Deixa de ser uma obsessão religiosa e, no período imediatamente anterior ao Romantismo, transforma-se num grande mito literário”.

O Romantismo, por seu turno, teve impactos significativos nas mutações sofridas pelo Diabo. Ou seja, o Diabo transformara-se, agora, num símbolo da liberdade e da vida alegre (Cf. NOGUEIRA, 2002).

Diante das incontroláveis variações, o Diabo, como observou Almeida (2008, p. 106), converteu-se no próprio ser humano: “O diabo somos nós”. O Diabo, por fim, “saiu dos afrescos das igrejas para entrar no universo da literatura trágica, cuja sobrevivência se dá através da ficção. Uma vez que a ficção enquadra-o ao olhar mais humano, em que o mal está contido no próprio homem”.

No século XX complexifica-se a discussão a respeito da representação e do papel do Diabo nas artes. Nos tempos modernos e contemporâneos, o Diabo é representado, tanto pelos escritores como pelos cineastas, como um ser humano, possuidor de traços malignos ou simplesmente irônico, mas raramente como um ser monstruoso [...]. A arte tem a possibilidade de expor o lado sombrio do homem, ainda que se ancore nas alegorias e nas descontinuidades de representação da personificação do mal – o Diabo (ALMEIDA, 2008, p. 108-112).

De fato, o Diabo, como exposto até aqui, passou por profusas remodelagens: de criatura assombrosa, a serviço dos interesses da Igreja, a uma figura engraçada. Na literatura, o enigmático monstro, toma feições distintas, exibido, por vezes, como um ser humano. Conforme Magalhães e Brandão (2012, p. 283-284), as representações são ambíguas:

Numa riqueza polissêmica que transita entre o sério e o cômico, o espanto e a admiração, o belo e o grotesco, o oficial e o popular, o sacro e o profano, o bem e o mal [...]. Assim, a literatura continua a criar e recriar, refletir e retratar os diversos percursos temáticos e figurativos

do Diabo, evidenciando o seu caráter palimpséstico e pluridiscursivo, possibilitando que se estabeleça em seu interior um produtivo diálogo entre diversos discursos, onde vozes teológicas falam e polemizam com outras e entre si.

Feitas essas rápidas considerações em torno das concepções acerca do Diabo, temos condições de avançar na análise da peça *Entre quatro paredes*. As imagens do Diabo e do Inferno, em Sartre, não estão atreladas a entidades com chifres, chicotes e rabos; nem a lugares com lagos de enxofres e perversidades abundantes, mas ao próprio ser humano que, com seus olhares corrosivos, medonhos, fixos, cheios de medo e de pavor, produzem calafrios e tormentos. Entretanto, as noções a respeito de Infernos e Diabos que mais ganharam destaque, em especial no Medievo e no Renascimento, permanecem no imaginário das personagens que, ao entrarem no novo recinto, ficaram espantadas com o que encontraram ali.

No Inferno não existem estacas, grelhas, funis de couro...

O movimento da peça *Entre quatro paredes* acontece num salão Segundo Império. O salão, contendo apenas três sofás e uma lareira ornamentada com um bronze, é parte do visceral Inferno de Sartre. A peça está dividida em cinco cenas. Na primeira são reveladas as angústias e estranhamentos de Joseph Garcin, publicitário, homem de letras e o primeiro indivíduo a chegar ao Inferno. Ao entrar no salão, levado por um Criado, carregava a certeza de que iria direto a um lugar de fogo e enxofre, povoado por demônios carrascos. No entanto, ao perceber que o Inferno não era como o imaginava, tivera uma sufocante surpresa: “Então é assim...” (SARTRE, p. 2), pergunta ao Criado que, sem titubear, responde: “É assim” (SARTRE, p. 2). O Inferno, que se desvelava diante dos olhos atônitos de Garcin, não se assemelhava de nenhum modo com o que habitava em sua imaginação.

Na terra, Garcin, que sempre vivera em meio a móveis de que não se agradava, com o tempo, assim acreditava, adaptar-se-ia aos objetos presentes naquele espaço, colocados exclusivamente para ele, Inês e Estelle, personagens que chegariam depois àquele ambiente.

Já acostumado a circunstâncias corrompidas, **que achava, inclusive, adorável**, não seria difícil se moldar a “uma situação falsa numa sala

de jantar a Luís Felipe” (SARTRE, p. 2). Porém, ao olhar novamente os objetos do salão, esboçara toda a sua inquietação com o que estava presenciando ali:

G. Em todo caso, por essa eu não esperava... Mas não me diga que não sabe o que se diz por lá!

C - Sobre o quê?

G - Quer dizer... Sobre isso tudo.

C – Acredita nessas tolices? Gente que nunca pôs os pés aqui. Se ao menos já tivessem estado por aqui...

G – É mesmo. Onde estão as estacas?

C – O quê?

G – As estacas, as grelhas, os funis de couro...

C – Está brincando? (SARTRE, p. 2).

Mergulhado no que rezava a tradição cristã, Garcin tinha certeza de que, tomando por base suas escolhas enquanto vivo, após sua morte, encontraria lagos de fogo, espetáculos aterradores e demônios armados. Um Inferno sem grelhas, sem estacas e sem funis de couro, portanto, é absolutamente estranho a Garcin.

Nas Igrejas, como assinalou Nogueira (2002, p. 77), pregam-se as penas infernais. As fantasias criadas pelos religiosos tinham a função de amedrontar e produzir medo aos fiéis: “lagos de enxofre, diabos armados de chicotes, dragões, água e piche ferventes, fogo e gelo, infinitas torturas. Eis o Inferno: livre campo à fantasia, livre curso a todas as crenças tradicionais. O diabo causa terror”. Os seres humanos, ao adentrarem nesse espaço de tormentos eternos, estavam totalmente abandonados aos mais cruéis sofrimentos, conduzidos por monstros ferozes que ali habitavam.

Todas essas ideias sobre o Inferno, como se vê, estão latejando na cabeça de Garcin. Nesse sentido, tudo, no primeiro momento, provocava espanto. Já que no Inferno “real” não existem estacas, grelhas, fogo e enxofre e, muito menos, demônios perturbando a “vida” de quem ali está; não seria, por certo, tão difícil a adaptação. O tempo, responsável por tantas coisas, mais uma vez seria o elemento decisivo para a sua acomodação àquele lugar, acreditava Garcin.

No Inferno não se dorme nunca...

Outro elemento, logo notado por Garcin, não tão terrível como os outros que se seguirão, é o fato de que naquele lugar não era possível dormir. Para ele, uma existência sem interrupção era extremamente dolorosa. Na terra, dormir era, de certa forma, uma fuga da realidade: um descanso necessário diante de um cotidiano insuportável: “Nunca mais hei de dormir... Como poderei me tolerar?” (SARTRE, p.3). No Inferno sem noites, não era possível sonhar com coisas simples, como uma campina por onde se passeia. Lá, havia lâmpadas que não se apagavam nunca, o que provocava uma angústia de estar eternamente de olhos abertos. Com as pálpebras arrancadas, Garcin sequer podia piscar os olhos: “De olhos abertos. Para sempre. Será pleno dia em meus olhos” (SARTRE, p. 3). Os pequenos relâmpagos produzidos no bater das pálpebras, “cortina que cai e se ergue”, responsáveis pelos abruptos cortes, capazes de aniquilar o mundo por demais cruel, simplesmente desapareceram. A constatação de não poder fugir, inclusive de si próprio, era terrível. O ambiente, neste caso, sem pausas e intervalos, acompanhado de um cotidiano sem fragmentação, tornara-se plenamente impiedoso.

Neste ponto, Sartre contraria outra imagem de Inferno corrente na tradição cristã: lugar de escuridão permanente, contrastando com a ideia de céu: lugar de luz e de ruas iluminadas. O Inferno, longe de um ambiente marcado pelas trevas, é, na verdade, tomado por luzes que, através de seus brilhos, sufocam as personagens da peça.

No Inferno existem os Outros...

Que angústia descobrir subitamente esses olhos como um ambiente
universal do qual não posso fugir.
Jean-Paul Sartre. In: Sursis.

Na Cena 02, Inês Serrano, conduzida pelo Criado, chega ao Salão, e, na Cena 03, após um longo e denso diálogo entre Garcin e Inês, Estelle Rigault, de igual modo, é levada ao espaço pelo criado. Inês, logo que entrara, esboça uma pergunta inquietante: “O senhor? O senhor é o carrasco” (SARTRE, p. 4). Garcin, espantado com a pergunta extravagante, dirige-se a Inês pedindo que explique como se reconhecem os

carrascos: “Têm cara de quem tem medo” (SARTRE, p. 5), responde Inês. Na Cena 04, os moradores do inferno se apresentam; Garcin se dirige a Estelle afirmando que não é um carrasco; e Estelle, ao observar que o sofá não combinava com a sua roupa, anuncia que seria incapaz de sentar-se nele.

Na Cena 05 encontram-se os diálogos mais densos entre os três ocupantes do Inferno. Neste momento, a angústia de estar diante do olhar do Outro torna-se dramática. Sartre coloca-os absolutamente despidos frente a um olhar que tem a capacidade de dar uma identidade, ou seja, não basta conceber o Outro como aquele que está sempre vulnerável ao meu olhar, mas o Outro é aquele que olha e, através do seu olhar, apodera-se da minha subjetividade. Há, então, entre eles, um perpétuo conflito, já que cada um é aquilo que o Outro vê. No olhar é revelada a existência inescapável desse Outro: uma luta intensa de rostos nus.

O Outro, no pensamento de Sartre, é fundamental para a constituição de minha experiência no mundo, fazendo-se indispensável para o meu autoconhecimento: “Nestas condições, a descoberta de meu íntimo revela-me, ao mesmo tempo, o outro como uma liberdade colocada diante de mim, que sempre pensa e quer a favor ou contra mim” (SARTRE, 2008, p. 34). Alfredo Bosi (1988), referindo-se ao olhar no pensamento de Sartre, afirma que o olhar é uma força que penetra o ser olhado, com capacidade de tolher sua liberdade, ferindo-o, esvaziando-o, dessanguinando-o, tangendo-o para o nada. Ao ser atingido pela liberdade do Outro, o ser-visto chega à certeza de sua própria existência. Quanto ao Outro, não há como duvidar da sua presença, já que sofro, no meu próprio ser, a ação de sua liberdade. É uma liberdade que invade, destrói, diminui e aliena a minha liberdade: “O olhar é a expressão mesma desse poder. Esta é a linguagem da angústia e da finitude, tomando-se a palavra no seu sentido forte, grego, de ‘vale estreito’, ‘passagem sufocante’ e, daí transcendência ameaçadora” (BOSI, 1988, p. 80).

Assim que entrara no salão, Garcin logo percebera que no Inferno não existem espelhos nem janelas, nada que seja frágil. Apesar de os três se incomodarem com o fato de não poderem contemplar suas imagens num objeto domesticável, é Estelle que mais sofre com a ausência dos espelhos. Sem os espelhos, embora apalpando-se, Estelle colocava em dúvida sua própria existência. Cada um, a partir de

então, terá uma concepção sobre si a partir do olhar do Outro: “Como é desagradável não poder julgar-me por mim mesma” (SARTRE, p. 10), desabafa Estelle. Em contrapartida, Inês, fitando seus olhos em Estelle, diz: “Mas eu vejo você inteirinha. Faça-me perguntas. Nenhum espelho será mais fiel!” (SARTRE, p. 10). Na casa de Estelle, enquanto viva, existiam seis espelhos grandes: “Quando eu falava, sempre dava um jeito para que houvesse um espelho em que eu pudesse me ver. Eu falava e me via falar” (SARTRE, p. 10).

No Inferno, os espelhos quebraram, ruíram, sumiram. As imagens e os reflexos, doravante, só poderão ser conhecidos através do olhar do Outro. “Minha imagem, nos espelhos, era domesticada. Eu a conhecia tão bem!” (SARTRE, p. 11), lamenta Estelle. Ficar sem espelho por toda uma eternidade seria, para Estelle, o pior e mais cruel dos castigos.

Em meio à conversa, subitamente surge uma dúvida: por que estavam juntos naquele espaço? Sorte? Destino? Acaso? Ou, na verdade, tudo, como assinalou Inês, foi preparado com carinho, nos mínimos detalhes, para eles. Inês, então, sugere que as respostas para os constantes questionamentos assentavam-se numa possível confissão e, para isso, era necessário coragem. Abruptamente dirige-se à sua companheira: “O que foi que a senhora fez? Por que a mandaram para cá?” (SARTRE, p. 8). Cheia de vivacidade, Estelle diz não saber absolutamente nada, sugerindo aos outros dois moradores que seria melhor pensar que estavam ali por algum equívoco.

I – É tudo que nos tem a dizer?

E – Que mais quer saber? Não tenho o que esconder. Eu era órfã e pobre e educava meu irmão mais moço. Um velho amigo de meu pai me pediu em casamento. Era rico e bom. Aceitei. Que faria a sra. no meu lugar? [...]. Invocando certos princípios, talvez, haja quem possa me culpar de ter sacrificado a um velho a minha mocidade. (*A Garcin*): Acha que isso seja um crime? (SARTRE, p. 8).

G – Eu dirigia um jornal pacifista. Rebentou a guerra. Que fazer? Todos os olhos estavam grudados em mim. “*Vamos ver se ele terá coragem!*” Pois tive coragem: cruzei os braços e eles me fuzilaram. Que crime há nisso? Que crime? (SARTRE, p. 9).

Num primeiro momento, as personagens tentam a todo custo amenizar as suas malfetorias cometidas na terra, omitindo as verdadeiras razões de estarem ali. Estelle afirma que era órfã e pobre, escondendo com unhas e dentes o crime que havia cometido; Garcin, de igual modo, declara que dirigia um jornal pacifista e que estava ali porque torturava sua mulher, negando, rigorosamente, o medo que sentia de ser descoberto como um covarde. Ambos escondem os motivos de estarem no Inferno, a despeito de saberem, perfeitamente, que jamais poderiam fugir de si mesmos. Sartre (2008, p. 118) assinala que o “ato primeiro de má-fé é para fugir do que não se pode fugir, fugir do que se é”. O próprio projeto de fuga já é um revelador da má-fé. Em outras palavras, o plano de fuga é, por si mesmo, uma desagregação íntima no seio do ser: “Fujo para ignorar, mas não posso ignorar que fujo, e a fuga da angústia não passa de um modo de tomar consciência da angústia. Assim, esta não pode ser, propriamente falando, nem mascarada nem evitada” (SARTRE, 2008, p. 89).

Inês, indignada com as confissões de seus colegas, informa-os que não precisam representar uma comédia. Se estão sós no Inferno, por certo não foram condenados à toa: são assassinos. “No Inferno! Condenados! Condenados!” (SARTRE, p. 9). Garcin, espantado, manda Inês calar-se, contudo, Inês, com mais veemência, profere: “Condenada, a santinha. Condenado, o herói sem mácula. Tivemos nossos momentos de prazer, não é verdade? Houve pessoas que sofreram por nós até a morte, e isso nos divertia bastante. Agora temos de pagar” (SARTRE, p. 9).

Por conseguinte, reconhecem, finalmente, que cada um é o carrasco do Outro, e que, apesar de estarem no Inferno, ali não existia tortura física. A única maneira de salvarem-se, segundo Garcin, é calarem-se e jamais erguerem a cabeça. Aparecem, na fala de Garcin, dois tipos de angústia: a angústia do olhar e a angústia da palavra. Ambas, por remeterem sempre ao Outro, são Insuperáveis. Impossível, naquele Inferno, esquecer a presença do Outro: “Por mais que enterrasse os dedos nos ouvidos, as senhoras falavam dentro de minha cabeça” (SARTRE, p. 11), confessa Garcin. Fechar os olhos, soldar a boca, não faz com que o Outro deixe de existir, porquanto, como reconheceu Inês, dirigindo-se a Garcin: “seu silêncio grita em minhas orelhas [...]”. O sr. roubou meu

próprio rosto. O sr. conhece meu rosto e eu não” (SARTRE, p. 11). Ou seja, Inês, Estelle e Garcin, naquele inferno, estão nus e sem máscaras.

Temos, então, o conflito como essência das relações entre eles. Nessa luta infinita entre “as liberdades”, todos brigam intensamente para livrarem-se do domínio do Outro. Garcin, Inês e Estelle são seres-vistos. O olhar, manifestado nas páginas da peça, faz brotar vergonha, orgulho, ódio, angústia, medo, entre outros sentimentos. Por serem objetos em face da liberdade do Outro-sujeito, todos encontram-se em constante perigo. Para Sartre, ao ser olhado, o para-si experimenta toda a força da liberdade do Outro-sujeito, sentindo-se desamparado e ameaçado: “O medo de ser surpreendido em estado de nudez é apenas uma especificação simbólica da vergonha original: o corpo simboliza aqui a nossa objetividade sem defesa” (SARTRE, 2008, p. 369). A carne, para o filósofo francês, é a contingência pura da presença, geralmente disfarçada pelas roupas, maquiagem, barba, corte de cabelo e, até mesmo, pelas expressões. Contudo, ao longo do convívio, chega um determinado momento em que todos esses disfarces caem por terra e, assim, encontramos-nos em presença da contingência pura do Outro. Daí o símbolo bíblico da queda ser a descoberta da nudez. O Outro, para Sartre, cumpre a cruel função para a qual somos incapazes, apesar de executá-la: “ver-nos como somos”.

Ao descobrirem-se totalmente nus, compreendem, finalmente, que não podem mais se utilizar da má-fé. Aí aparece o segundo momento das confissões: o desvelamento das verdades secretas, daquilo que toca diretamente a existência, o dramático, o dolorido, o cruel. Verdades que, entre aquelas paredes, não poderiam ser negadas, esquecidas e, muito menos, dissipadas: “Olha para mim: estamos nus. Nus até os ossos, e conheço você até o fundo do coração”, queixa-se Garcin (SARTRE, p. 15). Garcin sempre foi um covarde, nunca conseguiu ser um herói na terra como desejava. Por fim, terá de conviver eternamente com esse dilema, sendo acusado, perpetuamente, por Inês e Estelle. Desesperado, suspira: “Não quero apodrecer nos seus olhos” (SARTRE, p. 20). Estelle, por sua vez, confessa ter atirado sua própria filha pela janela e sabe, perfeitamente, que, por mais que tentasse, esse fato não poderia ser escondido: “Vocês sabem que eu sou um lixo” (SARTRE, p. 16), lamenta Estelle. Inês, a mais sincera do grupo, deixa claro que é má:

“preciso do sofrimento dos outros para existir” (SARTRE, p. 13). Como já era, ainda na terra, considerada uma “mulher condenada”, Inês não tinha muitas verdades a serem reveladas naquele Inferno. Já Garcin e Estelle, com seus excessos de passados, cheios de segredos desagradáveis, tinham imenso medo de revelá-los.

O contato com a terra, com amigos e familiares, com os espaços cheios de significações, aos poucos foi se apagando. A terra desapareceu por completo, ficando, apenas, memórias grávidas de tormentos. Tudo quanto eles tinham, a partir de então, está entre aquelas quatro paredes. Ali, a mentira e a má-fé sucumbiram diante de um tempo vagaroso, lento e sem qualquer rachadura. Os acontecimentos na terra passavam rápidos e fragmentados, possibilitando a mentira e a má-fé. No Inferno, há uma quebra assustadora da velocidade do tempo; os ponteiros dos relógios, tão cruéis e insistentes, lá não faziam qualquer sentido. Não é possível fugir e nem se esconder do Outro. Pois é, fala Inês: “Acho que com a Terra está tudo acabado. Nada de álibi” (SARTRE, p. 15).

O Outro, portanto, tem o poder de fazer emergir emoções que jamais poderiam ser desnudadas sem tal mediação. Descobrir-se através dos olhares “selvagens” e corrosivos do Outro é, para Garcin, o pior dos tormentos. Por isso desabafa:

Aceitarei tudo: as tenazes, o chumbo derretido, as pinças, os garrotes, tudo que queima, tudo o que dilacera. Quero sofrer de verdade! Prefiro cem dentadas, prefiro a chibata a esse sofrimento cerebral, esse fantasma de sofrimento, que roça, que acaricia, e que nunca dói o bastante [...]. Todos esses olhares que me comem! Ah, vocês são só duas? Pensei que fossem muitas, muitas mais! Então, é isso que é o inferno! Nunca imaginei... Não se lembram? O enxofre, a fogueira, a grelha... Que brincadeira! Nada de grelha. O inferno... O inferno são os outros! (SARTRE, p. 21-22).

Os demônios de Sartre não têm rabos, muito menos chifres, possuem apenas olhos: que comem, que castram, que aterrorizam, que destroem. Nesse lugar, pleno de claridade, as lágrimas não correm; é inútil fingir um choro. O olhar é uma tônica: um olhar sem intervalos, sem estremecimento de pálpebras e completamente insuportável. Garcin, Inês e Estelle serão vistos por toda a eternidade, e o pior, sem interrupções. Diante de olhares tão perturbadores, Garcin, desafiando as

ideias a respeito do Inferno, ainda vivas em suas memórias, preferiria dentadas e chibatadas a esse fantasma de sofrimento que “roça, que acaricia, e que nunca dói o bastante”. Estelle, num ato de fúria perante o olhar perverso de Inês, toma a faca de cortar papel, precipita-se em direção à companheira, desferindo-lhe vários golpes. Inês, vendo o desespero de Estelle, acaba-se no riso: “Que está fazendo? Ficou louca? Bem sabe que já estou morta!” (SARTRE, p. 23).

Por fim, nada, absolutamente nada, poderá separá-los: nem a faca, nem o veneno, nem a forca. Ou seja, estarão juntos para sempre, para sempre! Um Inferno vazio de lagos de enxofre, de demônios armados de chicotes, de grelhas, de água e piche ferventes, no entanto, completamente tomado por olhares. Sim, por olhares famintos, mordazes, ferozes, corrosivos e descontrolados, perpetuamente *ávidos por verdades secretas e veladas*.

Referências

ALMEIDA, Marcos Renato Holtz de. **As metamorfoses do diabo**: a secularização do mito e sua apropriação pela indústria cultural no século XX. Tese (Doutorado em sociologia). UNESP, Araraquara, 2008.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

FONSECA, Luís Adão. Prefácio. In: NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1979.

MAGALHÃES, Antonio; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael (Orgs). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MAGALHÃES, Antonio, BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In: MAGALHÃES, Antonio; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael (Orgs). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MINOIS, Georges. **O Diabo**: origem e evolução histórica. Lisboa: Terramar, 2003.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

PESSOA, Fernando. **A hora do diabo e outros contos**. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2015.

RODRIGUES, Aiyra Sofia. **Desabafos de um simpático diabinho**. Delmiro Gouveia: Edições Parresia, 2022.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Abril Cultural, [s.d.].

_____. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **O diabo e o bom deus**. Lisboa: Editores associados, [s.d.].

_____. **Sursis**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

Submetido em: 21-7-2023

Aceito em: 17-8-2023