

# MITOLOGISMO MODERNO: A FILOSOFIA EXISTENCIALISTA E O ORESTES DE JEAN-PAUL SARTRE

Lidiane Cristine de Lima FERREIRA\*  
Guacira Marcondes Machado LEITE\*\*

**RESUMO:** Na peça *Les mouches*, escrita por Jean-Paul Sartre em 1943, o herói grego Orestes serve como ilustração de uma teoria existencialista que expressa as noções de liberdade e responsabilidade. Isso porque essa filosofia defende a ideia de que o que está na base da existência humana é a livre escolha que cada homem faz de si mesmo e de sua maneira de se construir, de forma que “a liberdade provém do nada que obriga o homem a fazer-se, em lugar de apenas ser” (SARTRE, 1970). Sartre utiliza a personagem de Orestes para representar esse “ser” livre, que pode escolher o que quer ser e como sê-lo, independentemente de qualquer convenção religiosa, institucional ou social; mas que é, acima de tudo, responsável por sua própria liberdade. Desta forma, buscamos compreender o papel da personagem de Orestes na peça sartreana e a maneira pela qual o diálogo com o mito traz à tona, de forma simbólica, o contexto da França dos anos 40 e a filosofia existencialista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sartre. Existencialismo. Orestes. Mito. filosofia.

Jean-Paul Sartre, falecido em 1980, deixou-nos uma vasta gama de ensaios filosóficos, obras literárias e cartas. O que sua companheira de filosofia e de vida, Simone de Beauvoir (1965, p.91), explica ser um “[...] esforço para conciliar o objetivo e o subjetivo, o absoluto e o relativo, o intemporal e o histórico.” Pois, se o filósofo escreve, também, obras ficcionais, não é porque pretende explorar, no

---

\* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lidiane.c.lima@hotmail.com

\*\* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – guacira@fclar.unesp.br

plano literário, verdades já estabelecidas no plano filosófico; mas porque encontra nela (na ficção) a melhor forma de “[...] manifestar um aspecto de experiência metafísica que não pode manifestar-se de outro modo: o seu caráter subjetivo, singular, dramático e também, a sua ambiguidade.” (BEAUVOIR, 1965, p.91). O movimento filosófico denominado “existencialista” do qual Sartre faz parte tem como premissa que “o homem nada mais é do que aquilo que faz de si mesmo”; o que resulta em uma visão mais subjetiva de mundo. Por isso, muitos escritores inclinados a essa filosofia optam às vezes por uma expressão indireta do pensamento, e o apresentam em forma de romance ou drama, ou, até mesmo, de diários íntimos; tudo para conservar, da melhor forma possível, um eco da vida pessoal (FOULQUIÉ, 1966) do indivíduo e para ilustrar no campo do concreto, suas ideias. Assim,

Sartre celebra, desde o início de *O ser e o nada* (cf. Sartre, J.P.,2003) o fim da dicotomia entre essência e aparência, interioridade e exterioridade, potência e ato: daí que as estruturas ontológicas coincidem com a vivência concreta, daí também a afinidade entre o *discurso filosófico* e a *ficção*. (SOARES, 2005, p.31, grifo nosso).

Como mencionam Adam, Lerminier e Morot-Sir (1972, p.735), havia mesmo nos anos 40 certa tendência dos filósofos de abordarem os campos da literatura (e de não filósofos abordarem a filosofia). Isto porque, segundo os autores, os pensadores tinham a consciência de que viviam uma crise na literatura. Se não uma crise tão generalizada, ao menos uma crise do julgamento literário. Sartre, certamente o notara, e a fusão entre criação e crítica em seus trabalhos concretizou-se a partir do momento em que sua produção literária se tornou o próprio ato de reflexão. Silva (2004) chamará essa relação entre filosofia e ficção de Sartre de “vizinhança comunicante”, alegando que a comunicação entre ambas acontece nas obras do autor de maneira tão natural que “[...] não precisaria, nem se poderia, sair de uma para entrar na outra.” (SILVA, 2004, p.13). Assim, suas obras literárias, como tudo o que escrevia, carregam consigo sua filosofia, somando a forma e o pensamento, o objeto e o abstrato.

Para Sartre, todo escritor é engajado, queira ele ou não, e “[...] qualquer ação, por seu exercício de liberdade diante de uma situação, é uma forma de engajamento, de se lançar historicamente.” (ALVES, 2006, p.48); pois, estamos todos envolvidos em um jogo participativo de forças: a questão é saber para que “lado” nos engajamos: se o das lutas de libertação ou o da conservação da ordem

social (LABOURET, 2013). Segundo esse preceito, mesmo o não dito, o que o autor silencia, é um engajamento; uma vez que faz parte da liberdade do autor escolher não mencionar determinado assunto e explorar outro.

A arte, sendo liberdade e compromisso, reflete o constante conflito da condição humana que ao mesmo tempo em que busca a livre ação da consciência, depara-se com a situação que demarca limites à ação (SOUZA-AGUIAR, 1970), o que Sartre chama de “situação”. Para o filósofo, diferentemente da poesia, que trabalha as palavras de forma a serem contemplativas e as coisificam, a prosa e o teatro, por sua vez, “[...] tomam a palavra como o meio de uma ação, a qual lança o autor em meio ao mundo.” (ALVES, 2006, p.46). Isso significa que ela comunica, ao invés de somente deixar-se contemplar. Por isso, colocar na cena teatral situações extremas que exigem reflexão é incentivar os espectadores a se identificarem com os problemas encenados pelos atores e busquem, junto a eles, soluções (SOUZA-AGUIAR, 1970). Com efeito, era inevitável que houvesse, entre as produções de Sartre no contexto francês dos anos 40, o gênero dramático:

Uma tal concepção do homem, em eterno conflito com o mundo e com os outros, é, por si só, altamente dramática [...] Sartre transforma-a no esquema básico de todas as suas peças; uma dada situação estabelece um problema moral, a que os personagens não conseguem fugir; toda a ação resultará das tentativas feitas para chegar a uma solução (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.103).

Defendendo a liberdade de sentimentos do leitor, Sartre denuncia que há ainda aqueles autores que focalizam suas obras unicamente no processo de suscitar emoções. Esses alcançam o que almejam, pois “[...] dispõem de meios comprovados, seguramente capazes de suscitá-las.” (SARTRE, 2015, p.46). Para o autor, no entanto, tais emoções, apesar de proporcionarem certo prazer, alienam a liberdade do receptor e, por isso, não basta a ele que suas obras sensibilizem, é necessário que, antes, façam com que o público as julgue de forma consciente:

Desejando fazer do teatro uma tomada de consciência, tem que provocar o julgamento das soluções escolhidas e, para isso, é-lhe indispensável transmitir ao público os princípios que lhe permitirão aprová-las ou condená-las. Daí resulta uma estrutura que dá ao seu teatro uma dupla dimensão. (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.104).

Essa dupla dimensão, continua Souza-Aguiar (1970), é a ambiguidade entre a linguagem próxima e acessível, que nos remete à realidade atual, objetiva, e a mensagem filosófica, mais distante e somente revelada à luz da reflexão. A união de ambas resulta no movimento que Soares (2005) chama de **mitologismo moderno**.

Nascida entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, essa corrente tinha como tendência a “[...] retomada e reinterpretação dos mitos de um modo que tal sistema cosmológico e axiológico<sup>1</sup>, típico de culturas ancestrais, passou a ser tido como um atualíssimo fundamento da vida individual e coletiva.” (SOARES, 2005, p.159). Afinal, o mito é, segundo Soares (2005, p.38) “[...] uma forma de condensação que aparentemente toma distância da realidade imediata, mas para melhor apreendê-la.” Por isso, Sartre, assim como outros escritores dos anos 30 e 40, buscam a reescrita dos mitos da Antiguidade. Não para apresentá-los como molde de excelência, mas porque era viável utilizar do anacronismo e da atemporalidade para explorar os problemas de sua própria época sem, no entanto, tratar dela de forma tão próxima que os leitores/espectadores fossem totalmente tomados por emoções ou que as críticas fossem facilmente percebidas pelos colaboracionistas da França ocupada da época. Era preciso manter certo distanciamento crítico para ter a peça aprovada pela censura sem grandes problemas, Escrito entre guerras, ocupação e tortura, o teatro de Sartre vai focalizar situações extremas, de maneira que já não é mais possível não se posicionar (seja ativa ou passivamente) em relação a elas. O “teatro de situações”, que surgiu na França entre a Ocupação alemã e a pós-guerra (meados de 1944), contém nomes como os de Anouilh, Camus e Simone de Beauvoir, além do próprio Sartre, e é chamado de “situações” pelo seu caráter de compromisso histórico com as questões da época. Essa atitude de compromisso, no entanto, não se limita a reproduzir no papel o período histórico tal qual ele se mostra para o escritor. Sartre foi além e apresentou em seu teatro uma proposta cosmogônica em uma tentativa de educar para a ação. Isto porque buscava no teatro a celebração da universalidade humana sobre os confinamentos do particular (SOARES, 2005), o que mantinha, inclusive, o caráter “religioso” primordial do evento. Religioso, nos explica Soares (2005), no sentido de “religamento” que pressupõe a palavra<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Referente à axiologia: “[...] axiologia é um ramo da reflexão filosófica comprometido em estabelecer uma hierarquia de valores. Podemos dizer que axiológico é tudo aquilo relativo a valor; axiológico refere-se ao conjunto de valores aceitos e seguidos por determinada sociedade ou grupo social.” (AXIOLOGIA, 2018).

<sup>2</sup> Utilizamos a interpretação de “religião” originária de RELIGARE a fim de a relacionarmos com a proposta do autor. Há, no entanto, outras especulações a respeito da origem da palavra: “A origem

pois, o recurso de revelação da História que nos propõe Sartre permite tanto uma unificação por meio do distanciamento quanto uma identificação ritualística no momento de realização teatral. Assim, o espetáculo teatral era também “sagrado”. Não no sentido arcaico de encontrar-se com o divino, mas no sentido de projetar-se fora de si em busca do humano em geral. O teatro permite isso e, desta forma, pretende “revelar, pelo mito, a História” (SOARES, 2005, p.25).

O mito carrega consigo um caráter cíclico e infinito, atemporal e a-histórico de maneira que as civilizações que Eliade (1992) chama de “arquétipas” – pois encontram, renovados nos mitos, os arquétipos<sup>3</sup> de deuses e heróis – utilizavam do mito, segundo ele, para defender-se contra a história. Assim sendo, “[...] fosse por meio de sua periódica abolição, pela repetição da cosmogonia e de uma periódica regeneração do tempo, ou ainda dando aos acontecimentos históricos um significado meta-histórico [...]” (ELIADE, 1992, p.138), a história era projetada de forma mítico-transcendente para não ser encarada como a única coisa determinante. Tal perspectiva justifica-se porque, na concepção de Eliade (apud SOARES, 2005, p.188), o ser humano sem o mito “[...] é como um peixe agonizante na areia da praia: fora de seu ‘habitat’”; de maneira que estar “preso” pela historicidade é viver em desespero contínuo. Isto porque, com a historicidade, todas as crueldades, guerras e injustiças humanas perdem sua justificativa trans-histórica possível, deixando a humanidade desamparada em suas ações.

O movimento do **mitologismo moderno** trabalha com o mito para representar o universalismo da condição humana. Pois, uma vez que o problema moral não muda, o “tempo presente” é apenas um “microcosmo da ‘história universal’” (SOARES, 2005, p.165). Desta forma, o mito utilizado por Sartre em suas peças representa, ao mesmo tempo, uma revolta contra o tempo histórico e linear, e a revelação da História. Revelação porque, aproveitando da função cosmogônica do mito – de narrar a origem do mundo e dos seres –, Sartre quer educar seus leitores/espectadores para o nascimento da liberdade; o que lhe parece ser o ponto de partida exemplar para as futuras gerações e único destino coletivo possível (SOARES, 2005).

---

mais correta para a palavra “religião” vem do latim, e nasceu de RELIGIO, que significa “respeito pelo sagrado”. Discutisse que esta palavra do latim seja derivada de RE-, prefixo que reforça uma ideia, e o verbo LEGERE, que significa ler. Outra etimologia que é discutida é da palavra RELIGARE, também do latim, que significa atar ou ligar com firmeza. Esta palavra também tem o prefixo RE-, que reforça a ideia de LIGARE, que significa “atar”, ou até mesmo “atender um chamado”. (RELIGIÃO, 2018).

<sup>3</sup> Os arquétipos são vistos por Mircea Eliade como entes naturais e instituições humanas que servem como modelo cultural e podem variar de acordo com o contexto. Por isso, são transcendentais e necessários nas religiões (SOARES, 2005).

Apesar do universalismo inerente ao mito, é importante lembrar que há diferenças entre as situações históricas de cada época. E para manter-se engajado no momento em que a peça é escrita, Sartre se manteve atual na linguagem e em certos conceitos; o que fez com que esse “anacronismo linguístico-conceitual” trouxesse ao mesmo tempo o universalismo humano – seguido do distanciamento proporcionado pela não proximidade do mito com a realidade imediata – e a linguagem acessível e clara o suficiente para que a comunicação simbólica com a situação atual da França acontecesse. A opção por fazer uso do diálogo tradicional e valorizar o discurso, inclusive, remete-nos às inegáveis influências clássicas em Sartre, que prefere fazer uso de uma linguagem mais simples e direta para melhor propagação de suas ideias.

Cabe observar que o interesse de Sartre nos mitos não está relacionado com qualquer ideia de supremacia dos modelos da Antiguidade, mas sim, com as personagens ricas em vontade e experiências que esses mitos apresentam (CAMINO, 2012). As personagens mitológicas que carregam sobre os ombros as consequências de seus atos e os assumem são a representação mais natural e primitiva do que o existencialismo se propõe a apresentar como modelo de uma nova cosmologia, a da liberdade. Essa liberdade que, como mencionado, traz consigo a responsabilidade de escolher o mundo ao mesmo tempo em que escolhe a si mesmo, será a verdadeira fatalidade do herói sartreano; que, por sua vez, estará em constante angústia por saber-se livre. Esse herói representa, pois, a tensão existencial da condição humana, sempre dividida entre a liberdade de construir-se e a contingência que lhe impõe a situação. E, por isso, são base exemplar para expressar de forma mais distante – posto que utiliza do tempo transcendente do mito – o que se passa no contexto sócio histórico em que vive o filósofo francês.

*Les mouches*<sup>4</sup>, drama em três atos escrito por Jean-Paul Sartre em 1943, traz o conhecido mito dos Atridas com foco na geração de Orestes, o matador da mãe e vingador do pai. Apesar de explorar o antigo mito grego, o pensamento sartreano do século XX é muitíssimo diferente das concepções de mundo de Ésquilo, escritor da trilogia *Orestéia*<sup>5</sup> (século V a.C.), e de Racine, escritor de obras primas do Classicismo francês (século XVII) como *Andromaque* (1667)<sup>6</sup> – peça também baseada no mito de Orestes. Mesmo porque, como o próprio Sartre declarou: “Se não escrevemos mais como no século XVII, é porque a língua de Racine ou

<sup>4</sup> Confira Sartre (1962).

<sup>5</sup> Confira Esquilo (2004a, 2004b, 2004c).

<sup>6</sup> Confira Racine (1993, 1963, 1959).

de Saint-Évremond não se presta para falar de locomotivas ou do proletariado.” (SARTRE, 2015, p.31).

O “novo trágico” de Sartre não aborda a fatalidade da vontade dos deuses sobre os seres humanos como o trágico de Ésquilo; tampouco, a tragicidade cristã que opunha paixões e deveres orientados como as de Racine. É um trágico que trata do absurdo e da liberdade; da tragicidade natural da existência que está justamente “[...] neste esforço da realidade humana, tão crucial quanto reiteradamente fracassado, de atingir tal meta ou ‘projeto fundamental’, a fusão do Para-si da consciência com o Em-si das coisas.” (SOARES, 2005, p.33). Assim, ele expõe no enredo o problema moral e deixa que a ação leve o espectador a transcender o sentido da história ao refletir sobre as ações das personagens.

O enredo de *Les mouches* narra a chegada de Orestes em Argos, sua cidade natal, depois de 15 anos fora dela. Ao chegar à cidade acompanhado do pedagogo, seu mentor, reencontra sua irmã Electra que, feita escrava em seu próprio palácio, está decidida a vingar a morte do pai que fora assassinado por sua mãe e o amante da mãe. Para isso, aguarda a vinda de Orestes, seu vingador (sem saber que ele já se encontra ao seu lado dizendo chamar-se Filebo).

Argos é descrita aqui como uma cidade cheia de enormes moscas. E, recém-chegados, Orestes e o pedagogo presenciam uma cena chocante. Um evento no qual é celebrado o aniversário de morte do rei Agamemnon, pai de Orestes e Electra, e no qual os moradores de Argos, petrificados de medo, se preparam para receber, com lamentos de arrependimento, seus entes queridos que estão mortos. Orestes, percebendo que essa “festa dos mortos” não passa de um jogo de manipulação daqueles que se encontram no poder, não acredita no que vê. E comovido com a tentativa da irmã de rebelar-se contra os monarcas e vingarse, decide então agir. Mata Clitemnestra (mãe de ambos) e Egisto (amante de Clitemnestra), planejando fugir com Electra em seguida. Essa última, por sua vez, apavorada com o ato de Orestes e consumida pelo remorso, é convencida por Júpiter – que passa grande parte da peça tentando dissuadir Orestes de sua resolução de matar os detentores do poder – a “ser salva” por ele e afastar-se do irmão. Orestes, porém, assume seu ato sem qualquer remorso e leva com ele, ao partir do templo de Apolo (onde buscou proteção depois do assassinato), todas as moscas que atormentavam a cidade de Argos.

Sartre defende que uma vez que o teatro deve representar os indivíduos em ação, e esses indivíduos são somente um vazio essencial até que se construam, não é possível justificar suas ações de qualquer modo que seja. O teatro deve, pois, representar o momento dessas ações humanas e excluir de suas personagens



qualquer natureza ou psicologia pré-determinada. Assim, o teatro sartreano coloca em cena personagens que, sem qualquer determinação estabelecida de antemão, buscarão construir-se através de suas ações e escolhas.

Essas situações e personagens que compõem o mundo imaginário representado nas peças, apesar de fictícias, são de extrema importância; pois servem como um motivador para o engajamento no mundo real, onde encontramos os reais problemas. E,

[...] embora pareça dissociada do mundo real, a estrutura ativa do saber constituinte da imagem [...] assegura a ligação entre esse mundo imaginário e o mundo real, de forma que esse desvendamento do mundo real através do mundo imaginário torna-se engajamento concreto no mundo real e permite ao artista dar consistência à sua ação como intervenção no mundo. (ALVES, 2006, p.47-48).

A transposição mítica da realidade daquele contexto para os tempos primitivos favoreceu, segundo argumenta Maria Souza-Aguiar (1970, p.109), “[...] o alargamento do plano político.” O que permite que a situação de Argos narrada na estória seja elemento identificável em qualquer comunidade humana que esteja sendo ou tenha sido, em algum momento, oprimida. Sartre buscara, na época em que escreveu, todos os meios possíveis de estimular a resistência. Eis porque, mais do que falar de liberdade, ele clama por ela em plenos pulmões.

Cientes da situação extrema em que viviam os franceses no ano de 1943, não é difícil perceber que o apelo mais gritante dessa peça, dirige-se à capacidade do ser humano de saber-se livre e agir como tal. Em uma França aterrorizada com a guerra e devastada pela submissão, *Les Mouches* veio mostrar o caminho. Não o da salvação, posto que há, ainda, a angústia, mas o da inevitável liberdade humana.

Era preciso, no entanto, que os alemães e a crítica colaboracionista não encontrassem razões plausíveis para proibir a peça; e “[...] o mito de Orestes foi essa forma ambígua que [...] atingiu, na época, plenamente seu objetivo.” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.106). Com efeito, sendo Sartre um encorajador do engajamento político e escrevendo durante a ocupação nazista na França, *Les mouches* não podia deixar de ter um apelo de ordem política. Ele, assim como Prometeu<sup>7</sup>, rouba o “segredo” de reis e deuses e grita a todos que queiram ouvir: “somos livres”.

<sup>7</sup> Prometeu é conhecido na mitologia grega por roubar o fogo divino e levar aos homens. Uma metáfora da transgressão e libertação contra a tirania imposta.



Sob o ponto de vista de uma interpretação antropológica, a luta de Orestes e Electra, que se rebelam contra os detentores do poder, Egisto, Clitemnestra e o deus Júpiter, relaciona-se com a luta dos resistentes contra o governo de Vichy no século XX. Neste caso, Argos, cidade em que se passam as ações de *Les mouches*, espelhariam a França ocupada nos anos 40 e a luta dos irmãos, Electra e Orestes, representaria o enfrentamento que foi a Resistência (SOUZA-AGUIAR, 1970).

De acordo com os antagonismos apresentados por Bentley (1991), Electra estaria diretamente relacionada aos monarcas enquanto Orestes estaria relacionado a Júpiter. Os monarcas e Júpiter podem facilmente nos remeter aos dois grandes pilares simbólicos do autoritarismo francês da época: os poderes político e religioso (SOUZA-AGUIAR, 1970). Tais instâncias mantinham o poder sobre a França na época e manterão sobre Argos em *Les Mouches* até que Orestes decida mudar isso. Notemos que o termo “decidir” aqui não foi empregado por acaso. Pois, será precisamente essa capacidade de decisão e, principalmente, a forma de lidar com as consequências dela que farão com que a personagem grega de Orestes se torne símbolo exemplar da teoria existencialista de Sartre em *Les mouches* e, também, com que se diferencie dos Orestes de Êsquilo e Racine.

Como mencionamos nas observações anteriores sobre a filosofia sartreana, o ser humano existencialista se constrói através da ação. Assim, o Orestes de Sartre chega em Argos sem qualquer intenção ou crença, “[...] *affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements [...]*” (SARTRE, 1947, p.123)<sup>8</sup> e se constrói durante a peça, de maneira que esta construção é, na verdade, o próprio assunto do drama (BENTLEY, 1991).

Salientamos, então, que o Orestes apresentado em *Les mouches* não fora para Argos no intuito de vingar-se como o fizera o Orestes esquiliano e, tampouco, em busca de seu amor não correspondido como o fizera o Orestes raciniano. Ele se apresenta no primeiro ato de *Les Mouches* como um “conciliatório”. De forma que, segundo Bentley (1991, p.288), “[...] o jovem Orestes deste ato não é o vingador; já não sente que os problemas de Argos tenham alguma coisa a ver com ele; racional, conciliatório, distante, sente-se inclinado a deixar que os mortos enterrem seus mortos.”

Esse Orestes sartreano, feito cético por seu pedagogo e sem conseguir encontrar em seus estudos e viagens algo que pudesse chamar de “seu”, que lhe pertencesse de fato, procura em sua cidade natal algo do qual fazer parte. Ele é o

<sup>8</sup> “[...] libertado de todas as servidões e todas as crenças, sem família, sem país, sem religião, sem profissão, livre para todos os compromissos [...]” (SARTRE, 1947, p.123, tradução nossa).

que Alves (2006, p. 85) chama de um “bastardo” de Sartre: um ser deslocado do convívio social, que vê o mundo de fora e não encontra espaço nessa “totalidade ‘bem organizada’ que é o mundo”. Desta maneira, tendo nascido em Argos e sido criado em outra cidade, “[...] ele ao mesmo tempo é de Argos e não é, nada nessa cidade pertence a suas lembranças, ele é um homem que todos os homens ignoram.” (ALVES, 2006, p.85). Mesmo estando em seu lugar de origem, então, ele se sente um estrangeiro; pois, com sua “impertinente innocence” não pode compartilhar dos sofrimentos e remorsos da cidade, o que Electra faz questão de lembrar: “*Demeurerais-tu cent ans parmi nous, tu ne seras jamais qu’un étranger, plus seul que sur une grande route.*” (SARTRE, 1947, p.177-178)<sup>9</sup>.

O destino do herói sartreano não é algo pré-concebido, mas sua própria liberdade. E isso se mostra ao longo da peça. Pois, vemos nascer, a partir de um Orestes nada comprometido – que chega a Argos sem qualquer ideia pré-concebida e sem nunca ter desembainhado sua espada<sup>10</sup> –, um outro que ele decide criar. Assumindo seu crime, a única coisa a que está fadado é a responsabilidade de sua liberdade. Esta, por sua vez, tão absoluta, que nem ele nem os deuses conseguem evitar (SOARES, 2005). Por isso, ele declara a Júpiter: “*Je ne suis ni le maître ni l’esclave [...]. Je suis ma liberté! A peine m’as-tu créé que j’ai cessé de t’appartenir*” (SARTRE, 1947, p. 235, grifo do autor)<sup>11</sup>.

Orestes sabe que uma ação consciente e tomada em liberdade tem grande poder de libertação. E, a fim de fazer-se pertencente à comunidade, o herói buscou um ato que pudesse provar seu valor para todos e para si mesmo:

*Ah, s’il était un acte, [...] un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m’emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon coeur, dussé-je tuer ma propre mère...*  
(SARTRE, 1947, p.126)<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> “Demore cem anos entre nós e nunca será mais do que um estrangeiro, mais sozinho do que em uma grande estrada” (SARTRE, 1947, p.177-178, tradução nossa).

<sup>10</sup> “ÉLECTRE – *Cette épée que tu portes au coté, t’a-t-elle jamais servi?*  
ORESTE – *Jamais.*”  
(SARTRE, 1947, p.173).

<sup>11</sup> “Eu não sou nem mestre nem escravo [...]. Eu sou minha liberdade! Assim que você me criou, eu deixei de pertencer a você” (SARTRE, 1947, p. 235, grifo do autor, tradução nossa).

<sup>12</sup> “Ah, se houvesse um ato, vê, um ato que me desse direito de cidadania entre eles; se eu pudesse me apoderar, mesmo por um crime, de suas memórias, de seu terror e de suas esperanças para preencher o vazio do meu coração, mesmo que tivesse que matar minha própria mãe ...” (SARTRE, 1947, p.126, tradução nossa).

Decidiu, então, matar a mãe e o rei, ambos símbolos de opressão, para tornar-se uno com o povo, em um ato digno de um **salvador** moderno: “*Il y a des hommes qui naissent engagés: ils n’ont pas de choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, leur acte*” (BENTLEY, 1991, p.123, grifo do autor)<sup>13</sup>.

Esse termo “salvador”, um tanto quanto cristão, ganha em Sartre um sentido contrário ao empregado pelo catolicismo, fazendo de Orestes um salvador “anti-cristo”; posto que salva seu povo ao matar e não ao morrer (SOARES, 2005). Assim, Orestes mantém a função de herói vingador que volta para Argos para livrar o palácio dos males dos crimes de Egisto e Clitemnestra. Mas diferente do herói esquiliano, que cumpre seu desígnio em favor do deus Apolo e acaba absolvido em seu julgamento de maneira a romper com o ciclo de “sangue por sangue”, para deixar surgir uma nova ordem democrática ateniense, o herói de Sartre faz o movimento contrário. Salva o povo de Argos de suas moscas e de seus manipuladores ao provar-se livre cometendo matricídio e regicídio sem remorso. Orestes legitima a ação sangrenta quando a considera “justa”: “*Des remords? Pourquoi? Je fais ce qui est juste*” (SARTRE, 1947, p. 205). Sobre isso, Maria A. Souza-Aguiar (1970, p.109) argumenta que, no caso da opressão,

[...] permiti-la ou combatê-la, derramando sangue, é, em última análise, o velho problema da legitimidade da violência, extremamente importante num período em que a pressão da História se faz sentir de forma tão intensa, através de guerras e revoluções.

O herói sartreano “[...] adquire a humanidade através da violência e em oposição à vontade divina [...]” (BENTLEY, 1991, p.292), o que legitima sua postura combativa em um momento de tensão extrema como era aquele em que viviam os franceses em 1943. Assim, ele representa, nas palavras de Souza-Aguiar (1970, p.109), “[...] a aprovação do autor a todos os que, lutando pela libertação do seu país, tiveram que recorrer a meios violentos.”

A postura combativa do Orestes de Sartre é alcançada no decorrer da peça, enquanto Orestes projeta aquilo que quer ser. Vemos em *Les mouches* um movimento que vai da passividade de um estrangeiro ou, nas palavras de Bentley (1991, p.293), de uma “atitude sofisticadamente distante” de Orestes para uma

<sup>13</sup> “Há homens que nasceram engajados: não têm escolha, foram jogados no caminho, no final da estrada há um ato que os espera, **seu ato**.” (BENTLEY, 1991, p.123, grifo do autor, tradução nossa).

participação passional por meio da qual realiza o assassinio da mãe e do tirano. Isso porque, como notamos ao longo do drama, apesar de ter nascido em Argos, Orestes não se sente pertencente a um lugar atormentado pelos fantasmas de seus próprios remorsos: “[...] *je m’en moque; je ne suis pas d’ici.*” (SARTRE, 1947, p.115)<sup>14</sup>; aliás, ele não se sente pertencente a parte alguma. No entanto, é isso que almeja. Orestes quer seguir seu “próprio caminho”, porque o caminho dos outros pertence aos outros (SARTRE, 1947, p.210); e porque ele é um indivíduo e “[...] *chaque homme doit inventer son chemin [...]*” (SARTRE, 1947, p.237)<sup>15</sup>.

Assim, mais do que sentir-se membro de Argos, o herói sartreano quer sentir-se parte da comunidade humana: “[...] *je veux être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes [...]*” (SARTRE, 1947, p.177)<sup>16</sup>, pois, sente um “vazio no coração”. Esse vazio nos remete à ausência de ação própria. À uma espécie de Para-si projetado em coisa alguma perante muitas possibilidades; de forma que “[...] o ‘ser’ Orestes é uma virtualidade abstrata antes de um efetivo *vir-a-ser* Orestes e assim fazer valer os referenciais pretéritos (o lugar de origem, os laços de parentesco com a irmã, o direito ao trono e aos bens usurpados).” (SOARES, 2005, p.122, grifo do autor). Por isso, o encontro com sua irmã, Electra, e a situação agonizante de Argos é de suma importância para a construção de sua identidade. Pois, “[...] é perante a irmã que a dimensão do ‘para-outro’ ganhará concretude e impulsionará Orestes a ‘assumir’ sua identidade de irmão e filho vingador, ou melhor, a construí-la.” (SOARES, 2005, p.120-121).

Decidido a agir para construir-se enquanto o Orestes que projetara, a apatia inicial do herói se transforma gradativamente em envolvimento. E ao comprometer-se com a irmã e sua “missão”, “[...] o rapaz que chegou em Argos não só livre de ideias pré-concebidas, mas também de afetos, percebeu que a liberdade que advém da falta de laços é uma condição muito mais fácil de ser exercida [...]” (CAMINO, 2012, p.206); pois, esse comprometimento de assassinar a própria mãe é a morte simbólica do Orestes alienado que, assim como as pessoas de má-fé, depositava nos deuses a desculpa para não se responsabilizar pelas consequências de seus atos. Isso, o próprio Orestes declara à Júpiter: “[...] *hier encore tu étais un voile sur mes yeux, un bouchon de cire dans mes oreilles; c’était*

<sup>14</sup> “Não me importo, não sou daqui” (SARTRE, 1947, p.115, tradução nossa).

<sup>15</sup> “Cada homem deve inventar seu caminho” (SARTRE, 1947, p.237, tradução nossa).

<sup>16</sup> “Eu quero ser um homem de algum lugar, um homem entre os homens” (SARTRE, 1947, p.177, tradução nossa).

Mitologismo moderno: a filosofia existencialista e o Orestes de Jean-Paul Sartre

*hier que j'avais une excuse: tu étais mon excuse d'exister, car tu m'avais mis au monde pour servir tes desseins [...]*” (SARTRE, 1947, p.235)<sup>17</sup>.

Detentores do poder, Egisto e Júpiter compartilham um segredo:

JUPITER – [...] Le secret douloureux des Dieux et des rois: c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas.  
ÉGISTHE – Parbleu, s'ils le savaient, ils mettraient le feu aux quatre coins de mon palais. Voilà quinze ans que je joue la comédie pour leur masquer leur pouvoir. (SARTRE, 1947, p.200)<sup>18</sup>.

Nesse importante diálogo entre Egisto e Júpiter, percebemos que, de fato, a “paixão pela ordem” faz com que ambos estejam associados aos tormentos de Argos. Um porque usurpou o trono de Agamemnon e incentivou um “teatro” baseado no temor aos mortos para manter o controle sobre a população e o outro porque se “alimenta” desse remorso humano.

Com esse trecho, o leitor/espectador é levado a compreender, juntamente com Orestes, a aliança que se estabelece entre esses dois domínios, simbolicamente, o político e o religioso. Seu simbolismo, como frisa Soares (2005), está relacionado com o terror psicológico disseminado pelo governo de Vichy na França ocupada e que contava com o apoio da Igreja cristã. Com um discurso de que os franceses estavam pagando por pecados como a falta de valores morais e rebeldia, esse governo autoritário impunha o sentimento de culpa e remorso nos cidadãos a fim de justificar as atrocidades cometidas pelo regime; assim como vemos acontecer na versão sartreana de Argos.

O sentimento religioso de culpa pela crença de uma “paga pelos pecados anteriormente cometidos” convém ao Estado autoritário, “[...] na medida que embute não só o auto-encapsulamento de cada indivíduo, mas também a apatia política da sociedade civil como um todo.” (SOARES, 2005, p.123). Pois, desta maneira, o conquistador não possui somente o território, mas também a mente e a moral da população. Ele “[...] destrói assim a dignidade dos vencidos, impedindo

---

<sup>17</sup> “Ontem você era um véu sobre meus olhos, um tampão de cera nos meus ouvidos; ontem eu tinha uma desculpa: você era minha desculpa de existir, porque você me havia colocado no mundo para servir seus designios [...]” (SARTRE, 1947, p.235, tradução nossa).

<sup>18</sup> “JUPITER – [...] O segredo doloroso dos deuses e dos reis é que os homens são livres. Eles são livres, Egisto. Você sabe disso e eles não.  
EGISTO – Por sinal, se eles soubessem, iriam atear fogo aos quatro cantos do meu palácio. Tenho encenado essa comédia por quinze anos para mascarar seu poder. (SARTRE, 1947, p.20, tradução nossa).

o renascimento de energias morais capazes de opor-se ao seu domínio.” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.108)

Construindo uma Argos quente, castigada pelo sol, cheia de portas fechadas e pessoas aterrorizadas que fogem de qualquer presença estranha, Sartre faz crescer uma atmosfera de sufocamento que simboliza muito bem também o estado de terror de seus moradores. A cidade vive, então, em constante terror como observa o pedagogo: “*Ces gens-là sont en train de mourir de peur*” (SARTRE, 1947, p.152-153)<sup>19</sup>; e tudo devido à união entre a encenação religiosa e uma política do remorso: “*Voilà pourtant l’effet de la superstition.*” (SARTRE, 1947, p.152-153)<sup>20</sup>. Além da atmosfera de horror, a cidade vive coberta de enormes moscas; símbolos do remorso que são alimentados pela superstição. E a população só se vê livre delas quando Orestes assume seu ato de matar a mãe e, sem qualquer remorso – mas com o reconhecido peso da angústia de saber-se responsável por si e pelos outros – leva consigo as moscas, como o fizera uma vez o encantador de ratos da lenda do Flautista de Hamelin<sup>21</sup>. O povo de Argos, como nos conta Electra (SARTRE, 1947, p.140), sente prazer em confessar publicamente seus pecados, pois, ao fazê-lo, sente que os transportam para “ninguém”, não assumem a responsabilidade: “[...] *un crime que son auteur ne peut supporter, ce n’est plus le crime de personne, n’est-ce pas?*” (SARTRE, 1947, p.246).

Em um diálogo entre Júpiter e Orestes, percebemos a crítica à alienação, um dos mais fecundos temas do existencialismo. Júpiter diz a Orestes que quando o rei apareceu nas portas da vila 15 anos antes, e Clitemnestra levantou para ele os braços, o povo de Argos nada fez: “[...] *à ce moment-là il aurait suffi d’un mot, d’un seul mot, mais ils se sont tus, et chacun d’eux avait, dans sa tête, l’image d’un grand cadavre à la face éclatée.*” (SARTRE, 1947, p.112)<sup>22</sup>. Em seguida, pergunta à uma velha que passa:

JUPITER – [...] *De qui portes-tu le deuil?*  
LA VIEILLE – *C’est le costume d’Argos.*

<sup>19</sup> “Essas pessoas estão prestes a morrer de medo” (SARTRE, 1947, p.152-153, tradução nossa).

<sup>20</sup> “Eis o efeito da superstição” (SARTRE, 1947, p.152-153, tradução nossa).

<sup>21</sup> A lenda conta a história de um flautista que encantou os ratos da cidade de Hamelin na Alemanha, livrando-a deles. Mas, que, quando não recebeu o pagamento prometido, encantou todas as crianças da cidade fazendo com que desaparecessem para sempre (BROWNING, 1994).

<sup>22</sup> “Naquele momento, teria sido suficiente somente uma palavra, uma única palavra, mas eles ficaram em silêncio, e cada um deles tinha, na sua cabeça, a imagem de um grande cadáver com um rosto explodido”. (SARTRE, 1947, p.112, tradução nossa).

*JUPITER – Le costume d’Argos? Ah! je comprends. C’est le deuil de ton roi que tu portes, de ton roi assassiné.*

*LA VIEILLE – Tais-toi! Pour l’amour de Dieu, tais-toi!*

*JUPITER – Car tu es assez vieille pour les avoir entendus, toi, ces énormes cris qui ont tourné en rond tout un matin dans les rues de la ville. Qu’as-tu fait?*

*LA VIEILLE – Mon homme était aux champs, que pouvais-je faire? J’ai verrouillé ma porte. (SARTRE, 1947,113-114)<sup>23</sup>.*

Notemos que, com o intuito de fazer uma crítica à alienação moderna, Sartre frisa as características de isolamento e individualismo humano. De forma a mostrar que, tomadas pelo remorso, pela culpa e pelo medo, as personagens acabam renunciando a si mesmas como pessoas pertencentes a um grupo humanitário geral e tendo uma semivida, como verdadeiros cadáveres cheios de moscas. Sartre chega, inclusive, a ironizar esse arrependimento que faz parte do cotidiano de todos, como se fosse um mal generalizado que atravessa gerações. Vejamos a seguinte situação: ainda no diálogo com a velha, Júpiter diz que ela deveria se ocupar de ganhar o perdão do céu por seu arrependimento. Ela responde:

*Ah! Je me repens, Seigneur, si vous saviez comme je me repens, et ma fille aussi se repent, et mon gendre sacrifie une vache tous les ans, et mon petit-fils, qui va sur ses sept ans, nous l’avons élevé dans la repentance: il est sage comme une image, tout blond et déjà pénétré par le sentiment de la faute originelle. (SARTRE, 1947, p.115)<sup>24</sup>.*

Orestes, por sua vez, conhece o segredo da liberdade humana e “[...] descobre de repente que, pregando o conformismo, eles se tornam o suporte da opressão.” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.110). Assim, tendo ciência de sua liberdade ele se

---

<sup>23</sup> “JUPITER – [...] Por quem você está de luto?

A VELHA – É o traje de Argos.

JUPITER – O traje de Argos? Ah! Eu entendo. É o luto do seu rei, do rei assassinado.

A VELHA – Feche a boca! Pelo amor de Deus, cale-se!

JUPITER – Porque você tem idade suficiente para ter ouvido, aqueles gritos enormes que se ouviam todas as manhãs nas ruas da cidade. O que você fez?

A VELHA – Meu homem estava nos campos, o que eu poderia fazer? Tranquei minha porta.” (SARTRE, 1947,113-114, tradução nossa).

<sup>24</sup> “Ah! Eu me arrependo, Senhor, se você soubesse como eu me arrependo, e minha filha também se arrepende, e meu genro sacrifica uma vaca a cada ano, e meu neto, que está para completar sete anos, nós o criamos em arrependimento: ele é sábio como uma imagem, todo loiro e já penetrado pelo sentimento da falha original” (SARTRE, 1947, p.115, tradução nossa).



torna perigoso para os detentores do poder, uma vez que não podem mais atingi-lo e que ele pode propagar na cidade a “notícia” de que são livres, acabando com o arrependimento e, conseqüentemente, com a submissão humana:

*EGISTHE, vivement – Il sait qu’il est libre, [...] Un homme libre dans une ville, c’est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon oeuvre. Dieu tout-puis-sant, qu’attends-tu pour le foudroyer? [...]*

*JUPITER – Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d’homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c’est une affaire d’hommes [...]*  
(SARTRE, 1947, p.203)<sup>25</sup>.

É interessante notarmos, a partir desse trecho, algumas anacronias na peça. Como o vocativo “*Dieu tout-puis-sant*” que vemos acima e a frase “*La paix soit sur vous*” (SARTRE, 1947, p.119) dita por Júpiter e, em seguida, por Orestes no primeiro Ato. Ambas as expressões são do universo cristão e não estão relacionadas com a Grécia Antiga, de onde se origina o mito de Orestes. O mesmo acontece com o deus Júpiter e sua estátua. Sendo tanto uma quanto a outra provenientes de Roma (o equivalente ao deus Júpiter na mitologia grega seria Zeus), a presença de ambas no contexto do mito de Orestes prova a anacronia desejada por Sartre em um intuito de negar a historicidade linear. Também a noção de “pecado original” está presente na peça e não se relaciona com as noções religiosas dos mitos gregos. O que podemos compreender disso, então, é uma crítica às doutrinas religiosas que propagam a noção de pecado em detrimento do poder. Poder esse que perde sua força perante a consciência da liberdade humana pregada por Sartre por meio da personagem de Orestes.

O mito de Orestes ganha em *Les Mouches* um caráter de cosmogonia da liberdade. A intenção, segundo Soares (2005), é a de romper com um tempo cíclico doloroso de remorso e fazer nascer um tempo de revelação de um doloroso segredo: de que os homens são livres. Tendo a teoria existencialista como base, essa liberdade não se limita ao contexto político, mas ultrapassa-a:

---

<sup>25</sup> “EGISTHE, calorosamente – Ele sabe que ele é livre, [...] Um homem livre em uma cidade é como uma maçã podre em um cesto. Ele contaminará todo o meu reino e arruinará meu trabalho. Deus Todo-Poderoso, o que você está esperando para derrotá-lo? [...] JÚPITER – Uma vez que a liberdade explodiu em uma alma humana, os deuses não podem fazer nada contra ela. Porque é um assunto de homens.” (SARTRE, 1947, p.203, tradução nossa).

As moscas [...] é um drama político de resistência à tirania, de crença na liberdade.[...] Mesmo assim, o significado político da obra é secundário; pois a liberdade política é retratada como o produto de uma liberdade maior, uma liberdade mais difícil tanto de conceber como de compreender [...]a liberdade que surge por se descobrir e compreender o eu. (BENTLEY, 1991, p.293).

Assim, a liberdade de Orestes é um paradoxo. Pois, ao deixar sua posição de apatia superior e “descer” para experimentar construir-se pela ação, ele “descobre” sua liberdade ao mesmo tempo em que assume um inevitável compromisso com ela. Ela se torna seu exílio.

Orestes ensina que a liberdade não é o esquecimento de um crime, mas tomar a responsabilidade por ele. O que Bentley (1991) observa é que, diferente do jovem “ausente” e descompromissado, o homem livre e exilado é, apesar de tudo, engajado e comprometido com a sociedade humana. Sua liberdade e responsabilidade são as marcas de mudança que o século de Sartre anseia. São ação e resistência.

### **MODERN MITOLOGISM: THE EXISTENTIALIST PHILOSOPHY AND JEAN-PAUL SARTRE'S ORESTES**

**ABSTRACT:** *In the play “Les mouches”, written by Jean-Paul Sartre in 1943, the Greek hero Orestes serves as an illustration of an existentialist theory that expresses the notions of freedom and responsibility. This is because this philosophy defends the idea that what is at the basis of human existence is the free choice that each man makes for himself and his way of building himself, so that “freedom comes from the nothingness that compels man to be made, rather than just being” (SARTRE, 1970). Sartre uses the character of Orestes to represent this free “being,” who can choose what he wants to be and how to be, regardless of any religious, institutional or social convention; but who is, above all, responsible for his own freedom. This way, we seek to understand the role of Orestes's character in the Sartrean play and the way in which the dialogue with the myth brings to the surface, symbolically, the context of the 1940 France and the existentialist philosophy.*

**KEYWORDS:** Sartre. Existentialism. Orestes. Myth. Philosophy.

### **REFERÊNCIAS**

ADAM, A.; LERMINIER, G.; MOROT-SIR, E. **Literatura Francesa:** séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Ed. Larousse do Brasil, 1972. v.2.

Lidiane Cristine de Lima Ferreira e Guacira Marcondes Machado Leite

ALVES, I. S. **O teatro de situações de Jean-Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

AXIOLOGIA. Meus Dicionários Online. Disponível em: <<https://www.meusdicionarios.com.br/axiologico>> Acesso em: 08 mar. 2018.

BEAUVOIR, S. **O existencialismo e a sabedoria das nações**. Tradução de Manuel de Lima; Bruno da Ponte. Porto: Editorial Minotauro, 1965.

BENTLEY, E. **The life of the drama**. New York : Applause Theatre Books, 1991.

BROWNING, R. **Os mais belos contos do mundo**. Porto: Livraria Civilização, 1994

CAMINO, A. L. S. **Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra** revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre. 2012. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <[http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images\\_AnaLuisaCamino.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_AnaLuisaCamino.pdf)> Acesso em: 27 dez. 2017.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004a. (Coleção Dionisias). Orestéia, 1.

\_\_\_\_\_. **Coéforas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004b. (Coleção Dionisias). Orestéia, 2.

\_\_\_\_\_. **Eumênides**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004c. (Coleção Dionisias). Orestéia, 3.

FOULQUIÉ, P. **L'existencialisme**. 14.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.

LABOURET, D. L'existencialisme et la littérature engagée. In :\_\_\_\_\_. **Littérature française du XXe siècle**. Paris: A. Colin, 2013. p.122-129.

RACINE, J. **Andromaque/ Iphigénie/Britannicus**. Paris : Broadard et Taupin, 1993.

\_\_\_\_\_. **Andrômaca - Britânico**. Estudos introdutórios de Paulo Rónai. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. v.II.

\_\_\_\_\_. **Andromaque**. Notas de Bernard Lalande. Paris: Larousse, 1959.

RELIGIÃO. Gramática.net.com. Disponível em: <<https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-religiao/>> . Acesso em: 02 mar. 2018.

SARTRE, J.-P. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.

Mitologismo moderno: a filosofia existencialista e o Orestes de Jean-Paul Sartre

\_\_\_\_\_. **As moscas**. Tradução de Nuno Valadas. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

\_\_\_\_\_. **Huis clos suivi de Les mouches**. Paris: Gallimard, 1947.

SILVA, F. L. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

SOARES, C. C. **Sartre e o pensamento mítico**: Revelação arquetípica da liberdade em *As Moscas*. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SOUZA-AGUIAR, M. A. Teatro ideológico: Sartre. In: MORTARA, M. (Org.). **Teatro francês do século XX**. Rio de Janeiro: Editora do Livro, 1970. p.101-109.

### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAM, A.; LERMINIER, G.; MOROT-SIR, E. **Literatura Francesa**: desde as origens até o fim do século XVIII. Rio de Janeiro: Ed. Larousse do Brasil, 1972. v.1.

ALBOUY, P. **Mythes et mythologies dans la littérature française**. Paris: A. Colin, 1969. (Collection U2).

BRANDÃO, J. S. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**: Letras J-Z. Petrópolis: Vozes, 1991. v.1.

SARTRE, J.-P. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução, prefácio e notas de Virgílio Ferreira. Porto: Editorial Presença, 1962.



