

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ANGÉLICA SILVA COSTA

A NOÇÃO DE ENGAJAMENTO NO PENSAMENTO DE JEAN-PAUL SARTRE

UBERLÂNDIA

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

ANGÉLICA SILVA COSTA

A NOÇÃO DE ENGAJAMENTO NO PENSAMENTO DE JEAN-PAUL SARTRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea

Linha de Pesquisa: Ética e Conhecimento

Orientador: Prof. Dr. Simeão D. Sass.

UBERLÂNDIA

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ANGÉLICA SILVA COSTA

A NOÇÃO DE ENGAJAMENTO NO PENSAMENTO DE JEAN-PAUL SARTRE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea

Linha de Pesquisa: Ética e Conhecimento

Orientador: Prof. Dr. Simeão D. Sass

Uberlândia, 18 de Março de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Fabri (UFMS)

Prof^a. Dr^a. Georgia Amitrano (UFU)

Prof. Dr. Simeão D. Sass (UFU)

AGRADECIMENTOS

Mais uma empreitada vencida... Agradecimentos? São muitos, incontáveis talvez! A verdade é que nunca vencemos sozinhos e a contribuição de cada um é algo imensurável. Assim, vamos vivendo e tentando crescer em todos os aspectos, sobretudo, no âmbito humano. A minha gratidão é enorme a todos que direta ou indiretamente contribuíram para mais uma etapa vencida.

Agradeço a Deus pela oportunidade de vida e pelo aprendizado incomparável que é a superação dos desafios; logo, da maravilhosa oportunidade de viver.

Aos meus familiares queridos, minha estrutura fundamental. Ao meu pai Divino Ramos, à minha mãe Marlene Costa. Às minhas queridas irmãs Sharlene Costa, Priscila Costa. Ao meu esposo Plínio Costa, pelo amor, carinho e compreensão neste período.

Agradeço imensamente aos meus amigos estimados: Alex Muniz, pela companhia nos estudos árduos ao longo dos anos; Luciana Xavier, por sua amizade sincera em todos os momentos da minha vida e pelo incentivo acadêmico; Alexandre Nunes e Thaís Vieira, pelos debates sobre dramaturgia, artes, música, especialmente por serem meus companheiros no mundo artístico que me encanta tanto quanto a filosofia; à Ana Gabriela Collantoni, pela sinceridade sempre e amizade incondicional.

Em especial, agradeço imensamente ao Prof. Dr. Simeão Donizeti Sass, pela contribuição ímpar na execução deste projeto, principalmente pelo enorme estímulo, amizade, paciência, benevolência, orientação, confiança e apoio ao longo desses anos. Minha carreira acadêmica somente chegou até aqui, porque você, Prof. Simeão, me forneceu a ajuda necessária para que eu continuasse firme, apesar de todas as dificuldades enfrentadas ao longo desses dois anos. Sem o seu apoio, eu jamais estaria onde estou. Embora as palavras não sejam suficientes para expressar toda minha

gratidão, tento sintetizar também toda a admiração que tenho por você. Sem dúvida, você é um exemplo de ser humano e profissional que levarei por toda a minha vida. Espero um dia poder representar na vida de um futuro aluno tudo aquilo que você representa para mim e para todos aqueles que o admiram. Obrigada por tudo professor!!!

Agradeço de coração ao Prof. Dr. José Benedito de Almeida Júnior por ter me incentivado desde a graduação a ter coragem e humildade, principalmente ao projetar pesquisas filosóficas que estabeleceram a interdisciplinaridade com as artes.

Às Professora Dr^a Heliane Nardim, pelas orientações ao que se refere ao campo das artes plásticas, especialmente, pelos fervorosos debates sobre o movimento surrealista.

Ao Prof. Dr. Marcelo Fabri, pela generosidade na leitura e análise deste trabalho, principalmente por ter aceito compor a banca examinadora como também pelas contribuições.

À Prof^a. Dr^a Georgia Amitrano, por todo incentivo no que se refere ao campo da estética. Pelo auxílio quanto às fontes bibliográficas. Obrigada por ser parte da banca examinadora e pelas contribuições para a minha formação enquanto pesquisadora.

Por fim, agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão desta pesquisa, especialmente, a todos os que fazem parte do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia.

“ A força que a obra de arte possui, possui um engajamento tal ao ponto de determinar o que falta no mundo.” (Albert Camus)

“ Todas as artes contribuem par a maior de todas elas, a arte de viver”.
(Bertold Brecht)

“O que caracteriza o Ser humano é a possibilidade de superação de determinadas situações”. (Jean-Paul Sartre)

Dedico esse mestrado a Deus pelas bênçãos maravilhosas que me concedeu ao longo desse período tão desafiador e, simultaneamente, tão rico de aprendizados. Dedico também a todos os meus queridos familiares.

RESUMO

Esta dissertação pretende elucidar primeiramente os antecedentes históricos que culminaram no debate sartreano acerca da situação intelectual, artístico-cultural francês em meados do início do século XX. Especialmente, uma descrição sobre a contraposição pública de Jean- Paul Sartre (1905-1980) ao surrealismo, considerando tal discussão como ponte para a questão central que é a fundamentação do conceito de engajamento. Para tal, pretende-se expor uma descrição sucinta dos principais conceitos da ontologia fenomenológica e uma articulação entre o diálogo ético-estético, estabelecendo, assim, uma estreita ligação entre filosofia, literatura e o teatro de situações.

Palavras- chaves: existencialismo sartreano – engajamento – literatura – teatro

ABSTRACT

This dissertation aims to elucidate the historical background that led to the Sartrean debate about the intellectual, artistic and cultural situation of France at the beginning in the mid-twentieth century. Especially, we do a description of the public Jean-Paul Sartre's (1905-1980) opposition to surrealism, considering this discussion as a bridge to the grounding of the concept of engagement. To this end, we intend to bring a description of the principal concepts of phenomenological ontology and a relation between the aesthetic-ethical dialogue, thus establishing a close connection between philosophy, literature and theater of situations.

Keywords: Sartrean existentialism. Engagement. Literature. Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
I PARTE: OS FUNDAMENTOS PARA A NOÇÃO DE ENGAJAMENTO.....	16
CAPÍTULO 1 – O MOVIMENTO SURREALISTA <i>VERSUS</i> O POSICIONAMENTO DE JEAN-PAUL SARTRE.....	17
1.1 Contexto histórico e formação do Movimento Surrealista.....	17
1.2 O Debate de Jean-Paul Sartre e sua visão acerca da Literatura Surrealista.....	34
CAPITULO 2 – A LITERATURA SARTREANA.....	46
II PARTE: A IMBRICAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA E O ENGAJAMENTO SARTREANO.....	76
CAPÍTULO 3 – O TEATRO DE SITUAÇÕES.....	77
CAPITULO 4 – VIVÊNCIA E ENGAJAMENTO.....	105
CONCLUSÃO.....	123
BIBLIOGRAFIA.....	133

INTRODUÇÃO

A escolha do tema proposto neste trabalho é decorrente da leitura de algumas obras de Jean-Paul Sartre, em especial *Que é a Literatura?* (1948), e *Un Théâtre de Situations* (1947). A partir da pesquisa dessas obras, percebe-se a ênfase sartreana quanto à importância do engajamento, conceito presente tanto nas obras literárias quanto nas dramáticas. Em *Que é a Literatura?* fica evidente os questionamentos que o autor procura estabelecer a partir de uma análise da situação do escritor no período entre-guerras, bem como a sua contraposição pública aos ideais de *arte pela arte* representados, naquele momento, pelo mais importante movimento artístico-literário, o Surrealismo.

Defendendo a idéia de que “a palavra é ação”, o filósofo faz uma pesquisa histórica da relação do escritor com a sociedade e busca saber de que modo a literatura refletia essa aliança. Ao final da obra, tenta elucidar a situação do escritor em 1947, visando especificar o impasse daquele que escreve, o qual se encontrava dividido entre a filiação burguesa em relação ao modo de conceber o mundo e a necessidade de superar essa visão.

De qualquer modo, essa atitude, fácil para nós, em virtude da antiga tradição da negatividade literária, corria o risco, após a libertação, de se transformar em negação sistemática e efetuar, mais uma vez, o divórcio entre o escritor e o público. Havíamos glorificado todas as formas de destruição: deserções, recusa à obediência, descarrilamentos provocados, incêndio voluntário das colheitas, atentados, porque estávamos em guerra. Terminada a guerra, perseverar seria unir-se ao grupo surrealista e a todos aqueles que fazem da arte uma forma permanente e radical de consumação. Mas 1945 não se assemelha a 1918. (SARTRE, 2006, p. 170).

Indubitavelmente, trata-se de uma obra que deixa transparecer a insatisfação de Jean-Paul Sartre diante das concepções e métodos tradicionais do ambiente intelectual e social da sua época. Assim, estabelece uma discussão sobre o posicionamento ético-social acerca da

atividade do escritor, estendendo-a também esta crítica ao artista, ao intelectual e, de modo mais amplo, ao homem. Para tal, Sartre, através de seus questionamentos, procura demonstrar a importância da responsabilidade e assunção de seu tempo. Jean-Paul Sartre inscreve-se, segundo ele mesmo, numa tradição que buscava superar todo e qualquer tradicionalismo estéril, seja no conhecimento, no teatro ou na literatura. Nesse sentido, consolidava acirradas críticas a toda a produção intelectual daquele momento, entendida por ele como uma forma precária para representar os problemas do século XX. Em contraposição ao tradicionalismo literário, estende suas análises às mais diversas áreas artístico-intelectuais.

Dessa forma, a descrição sartreana pode ser considerada fundamento para uma reflexão acerca de seu tempo e para além deste, representa um sentido amplo ao demonstrar que a tradição é insuficiente para os questionamentos atuais. Em outros termos, um dos seus interesses é mostrar o estado de estilhaçamento da produção artístico-cultural no entreguerras, reflexo da decante sociedade.

Diante dessas reflexões, Sartre afirma que a reinvenção humana e do mundo humano se dão, portanto, na *situação-limite* de resistência às adversidades. Se não há nada que predefina os valores os quais justifiquem a existência humana e que imponham a ela uma moral, resta a cada homem criar o seu lugar no mundo, a partir da invenção de seus próprios valores, os quais definirão o que vier a ser. Se o homem está isento de qualquer justificativa que transcenda sua situação particular, é inegável a assunção de sua responsabilidade. Logo, encontra-se abandonado no mundo. Inevitavelmente também se encontra comprometido. Considerações que remetem à criação, característica essencialmente humana, pois se todo ato humano busca ser a livre superação de uma circunstância extrema, poderemos dizer que o ser humano está inelutavelmente atrelado ao que produz no mundo e, igualmente, é impossível esquivar-se de tal responsabilidade.

Por meio da *literatura engajada* e do *teatro de situações*, Jean-Paul Sartre esforça-se para evidenciar a importância fundamental da liberdade, das ações humanas e do comprometimento que devemos assumir. Na relação entre as escolhas individuais e suas implicações, especialmente, na questão ética, há o apelo ao engajamento. A noção de engajamento proposta é, seguramente, um alerta sobre a necessidade vigente que tem o homem de se libertar das amarras dos ideais da tradição e teses de opressão, com vistas à conquista de uma liberdade concreta. Sendo assim, o filósofo dirige inicialmente o seu convite aos escritores, intelectuais, artistas – enfim, aos principais formadores de opinião em dada época – incitando-os a fomentar esta emancipação humana de padrões rígidos e obsoletos que não comportam respostas e possíveis soluções à situação atual, sejam nos desdobramentos sociais, políticos, econômicos ou culturais.

Partindo dessas considerações, o ponto inicial deste trabalho, em seu primeiro capítulo, foi estabelecer uma investigação dos antecedentes históricos que culminaram no debate sartreano de cunho artístico-cultural daquele momento, especialmente, no que se referiu ao movimento surrealista, considerando-o como ponte para a fundamentação do conceito de engajamento. Dessa forma, o primeiro capítulo caracteriza-se pela apresentação dos principais antecedentes históricos, da cronologia e das peculiaridades mais importantes do surrealismo, especificamente no que concerne à literatura surrealista. Nesse contexto, é esboçado um paralelo entre as principais críticas realizadas por Jean-Paul Sartre à proposta literária surrealista, visando-se, assim, à demonstração da relevância do surrealismo como marco inaugural poético da primeira metade do século XX, bem como à articulação das contradições e limites existentes tanto no que tange à ideologia quanto em relação à literatura surreal, conforme os parâmetros realizados por Jean-Paul Sartre.

No segundo capítulo buscamos esclarecer o momento histórico em que se situa o escritor e a atividade literária, assim como demonstrar a negação de Jean-Paul Sartre aos maiores representantes da intelectualidade tradicional. Para isso, exemplificaremos tal posicionamento a partir da análise dos personagens principais do romance *A Náusea* (1938). Mediante a articulação dos principais conceitos filosóficos interligados à proposta da literatura crítica, pretende-se elucidar a noção de engajamento defendida pela literatura sartreana.

O terceiro capítulo constitui uma exposição crítica de alguns aspectos da dramaturgia contemporânea, levando em consideração os principais gêneros da tragédia e do drama burguês rejeitados por Jean-Paul Sartre. Posteriormente, tem-se a comparação e caracterização do *teatro de situações*. Além disso, pretendemos estabelecer a imbricação ético-estética presente nas produções literárias e dramatúrgicas sartreanas com o objetivo de demonstrar que o *teatro de situações* é uma forma de continuidade do apelo ao engajamento. Para tal, recorreremos à análise de duas peças teatrais sartreanas, escritas e publicadas em períodos diferentes: *As Moscas* (1946) e *O Diabo e o Bom Deus* (1951).

No quarto capítulo esboçamos a relação do homem como *ser-no-mundo*, base fundamental para se compreender a idéia de *vivência*, de forma a elucidar o conceito de *liberdade* defendido por Sartre. Conceitos fundamentais que estão interligados à idéia de posicionamento ético inerente a toda e qualquer atitude humana. Além disso, objetivamos responder às principais críticas e afirmações sobre o engajamento sartreano a partir da elucidação deste conceito no seu sentido mais amplo.

No decorrer deste trabalho, procuramos mostrar o quanto o conceito de engajamento, embora esteja posto de forma implícita em várias obras do autor, é extremamente importante para a compreensão de toda obra, uma vez que se encontra estritamente interligado aos

demais conceitos defendidos no pensamento filosófico do autor. Daí a necessidade de compreendermos melhor a relação ente Filosofia e Artes, a imbricação ético-estética e a ligação destas ao conceito de engajamento estabelecido por Jean-Paul Sartre em grande parte de sua produção. Restam, para tanto, pontos a serem abordados em pesquisas futuras, pois ainda não esgotamos todas as possibilidades a serem trabalhadas neste tema. No entanto, desde já podemos antecipar que a noção de engajamento sartreano jamais se limita a um posicionamento sócio-político ou partidário, tampouco se esvai no puro idealismo, ou nova doutrinação, conforme interpretam alguns críticos. O engajamento sartreano vai além destas afirmações, uma vez que levemos em consideração o cerne da filosofia sartreana, que é a *liberdade concreta*.

I PARTE: OS FUNDAMENTOS PARA A NOÇÃO DE ENGAJAMENTO

CAPÍTULO 1
O MOVIMENTO SURREALISTA *VERSUS* O POSICIONAMENTO
DE JEAN-PAUL SARTRE

1.1 Contexto histórico e formação do Movimento Surrealista

Nas duas primeiras décadas do século XX, as incertezas sócio-políticas, a expansão demográfica e as revoluções científicas, assim como a teoria da relatividade exposta por Einstein em 1905, modificaram a posição do homem acerca do universo e sua percepção do tempo e espaço. No âmbito da Filosofia, com Bergson e a fenomenologia husserliana iniciava-se um processo de discussão sobre a subjetividade e a objetividade, reaparecendo o idealismo e o espiritualismo em contraste com o materialismo de Marx e Engels. Nas ciências sociais e políticas, Weber surge com a teoria crítica à empiria (experiência) e, na arte, o cientificismo do impressionismo advindo do século XIX é colocado em cheque, enquanto que, para os cubistas, era considerada apenas vã arte de retina e das sensações visuais e não de cérebro; para os expressionistas existiria a arte de sensação e não de emoção.

Diante da Física, a geometria euclidiana do espaço tridimensional é colocada à prova e a física quântica dá seus primeiros passos com Reimann ao reafirmar-se pelas pesquisas da relatividade de Einstein. Além disso, os estudos psicanalíticos e o avanço dos debates sobre a psicologia criaram um clima favorável para o desenvolvimento de uma arte que criticava a cultura europeia e a situação humana diante de um mundo cada vez mais complexo. Questionamentos concernentes ao mundo moderno introduziam as artes no centro dos debates que, anteriormente, poderiam parecer distantes das preocupações alheias. Indubitavelmente, as discussões que gravitam nas poéticas artísticas do início do século XX levantaram

problemas de ordem intelectual, filosófica e estética. Exatamente sob este aspecto é que devem ser consideradas as grandes transformações históricas e suas influências para a fundamentação do movimento artístico e literário do surrealismo.

No início do século XX, Paris era a capital mundial das artes, mas também berço das idéias inovadoras em todos os campos do conhecimento humano. É nesse momento histórico que ressaltamos um período marcado por profundas mudanças, tanto nas ciências quanto no âmbito das idéias. No campo das artes, surgiram, então, movimentos estéticos que procuraram esboçar a falta de sentido da civilização contemporânea, a exemplo da criação da pintura metafísica¹, presente tanto no movimento Dadaísta quanto no Surrealismo. Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), artistas e intelectuais de diversas nacionalidades, contrários ao envolvimento de seus países no conflito, exilaram-se em Zurique e na Suíça, fundando um movimento artístico-literário que expressaria a decepção destes com o fracasso das ciências, da religião e das correntes filosóficas em voga, uma vez que estas se revelaram incapazes de evitar a grande destruição promovida pela guerra que assolava toda a Europa. Tal movimento foi denominado “Dada”² ou “Dadaísmo”. Conforme aponta Fortini (1978), “Em Zurique, surgira um movimento encabeçado por Tristan Tzara (1896) e por outros, de violenta negação de toda a forma literária ou até apenas lógica [...]” (FORTINI, 1978, p. 17).

A maioria dos historiadores da arte considera como marco para a criação deste movimento o ano de 1915. No entanto, grandes controvérsias envolvem as circunstâncias nas quais o dadaísmo foi criado. As explicações mais prováveis para sua criação dizem respeito a

¹ Cf. GRAÇA PROENÇA, Maria. **História da Arte**. São Paulo: Ed. Ática, 1995, p. 165: “Artista representante desse movimento é *Giorgio de Chirico* (1888-1978). O tema de seus quadros são cidades desertas, melancólicas e iluminadas por uma luz estranha. Para alguns críticos, tais elementos deste tipo de pintura remetem à oposição entre a técnica precisa e inquietação que a cena desperta no espectador”.

² Cf. GRAÇA PROENÇA, op. cit., p. 166: “O poeta húngaro *Tristan Tzara* conseguiu tal nome ao deixar cair o seu dedo, ao acaso, numa palavra qualquer da página de um dicionário: *dadá (cavalo)*”.

seus iniciadores, Hugo Ball (1886-1927) e Richard Huelsenbeck (1892-1974). O dadaísmo teve força como movimento até meados de 1922, em Nova York, Zurique, Berlim, Hannover e Paris e sua nomenclatura era de menor importância, pois, segundo seus representantes, a arte perdia todo o sentido, uma vez que a guerra havia instaurado o irracionalismo no continente europeu.

Ainda nos anos de 1910, em plena Primeira Guerra, nascera na Suíça o movimento dadaísta, em torno de Tristan Tzara e Hugo Ball. Dadá é uma palavra de autoria e sentido controversos, que em francês designa o cavalo de pau ou outro brinquedinho de criança e em alemão, segundo Ball, é um sinal de ingenuidade tola e disparatada. Ou ainda, conforme o Manifesto Dadá de 1918, “*Dadá não significa nada*”. Paralelamente a uma atitude anti-guerra, uma vigorosa rejeição das convenções artísticas vigentes faz do dadaísmo uma espécie anárquica e radical de recusa da arte [...] (RIVERA, 2002, p. 09).

Nesse período, os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud (1856-1939) chamaram a atenção para um novo aspecto da realidade humana ao afirmar que muitos atos praticados pelos homens são automáticos e independentes de um encadeamento de razões lógicas: o *inconsciente*³ impregnaria as ações humanas. Pautados nestes fundamentos, os artistas do movimento *Dadaísta* propunham à classe artística e literária que a criação deveria se libertar das amarras do pensamento racional sendo, conseqüentemente, resultado do *automatismo psíquico*⁴, o qual selecionaria e combinaria elementos ao acaso. Isto significa que a atividade

³ Cf. PIERON, Henri. **Dicionário de Psicologia**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966, p. 227. De acordo com o dicionário de Psicologia Henri Piéron, “*inconsciente* é o domínio dos processos nervosos que escapam inteiramente ao conhecimento pessoal, como a maioria das regulações orgânicas, reflexos, automatismos, dos quais somente os efeitos podem tornar-se conscientes. Diferencia-se dos processos igualmente inconscientes, num momento dado, mas que, em outro, possam ser objeto de conhecimento pessoal, domínio este chamado subconsciente. 2 – em sentido mais amplo, tudo quanto, num determinado momento, escape à consciência, sem diferenciar-se entre o subconsciente e o inconsciente essencial. 3 – No sentido de Freud, qualifica os processos dinâmicos que eficazmente atuam sobre a conduta, sem que atinjam a consciência; só se tornam conscientes esses processos quando rompam as resistências, no sonho, no decorrer de estados psicóticos, ou mediante tratamento psicanalítico”.

⁴ PIERON, op. cit., p. 46. Segundo Freud, automatismo psíquico ou mental é um conjunto de fenômenos psíquicos sentidos pelo paciente, mas não reconhecidos por ele como provindo de sua

criativa não seria regida por um cânone estético e, sim, satírico e crítico aos valores enraizados, os quais, segundo seus defensores, de um modo ou outro, eram responsáveis pelo caos em que a Europa via-se mergulhada. Segundo Rivera,

Principalmente, a partir da Primeira Guerra Mundial, contudo, o movimento de vanguarda literária e artística farão referências explícitas à psicanálise. Em nome de um novo canone estético, que se afirma por uma negação virulenta de todos os parâmetros vigentes e pela busca de uma expressão revolucionária que irromperia do inconsciente, alguns artistas se aproximaram das idéias de Freud. Um deles, o poeta francês André Breton, antigo aluno de psiquiatria lança em 1924 o primeiro Manifesto do Surrealismo o qual terá um papel decisivo para a influência freudiana no meio artístico (RIVERA, 2002, p. 08).

André Breton (1896-1966), principal mentor e líder do movimento surrealista, só entrou em contato direto com o dadaísmo por meio do poeta Apollinaire⁵ em 1917. O movimento dadá firmou-se em Paris apenas no ano de 1919 com a chegada de Tristan Tzara que, com André Breton, fundou um grupo e uma revista chamados *Littérature*. A revista era comandada por três diretores – André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault –, que realizavam estudos acerca da revisão de certos valores, dos motivos da criação artística e também sobre o destino do poeta; tais temáticas tornaram-se insuficientes para os futuros surrealistas, uma vez que pretendiam quebrar a circularidade da arte, ultrapassando-a. O rompimento definitivo com o dadaísmo se deu quando Breton concluiu que o movimento

personalidade, uma vez que atribuí-los a uma ação externa (alucinações diversas, fuga e eco do pensamento, gestos forçados, inibidos ou repetitivos etc.).

⁵ O poeta Guillaume Apollinaire tornou-se aos poucos o orientador intelectual de Breton, substituindo Valéry nas inspirações deste relacionadas à escrita e criação artística. Apollinaire manifestava um vivo interesse por todos os campos da cultura, incentivando de perto todas as experiências artísticas de vanguarda: futurismo, cubismo, bem como tudo aquilo que pudesse ser enquadrado no que se denominava, naquele momento histórico, *espírito novo*. Cf. COUTO, Geraldo. **André Breton** – a transparência do sonho. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984, p. 16-17.

nada mais fez do que substituir o impasse da arte tradicional pelo beco-sem-saída da agitação estéril.

Assim, o movimento dadaísta propiciou e fundamentou o surgimento do *Surrealismo* na França em 1924. O surrealismo foi um movimento artístico e literário inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo na história da arte, reunindo artistas anteriormente ligados ao movimento dadá. Cabe-nos ressaltar que o movimento foi influenciado também pelo futurismo⁶ e cubismo⁷, que se caracterizavam basicamente pela tentativa de ruptura com a tradição e padrões estéticos inseridos no decorrer da história da arte. Para Nadeau (2008), “O Surrealismo e o Dadá são dois estados de espírito diferentes, dois ‘sistemas’ que se tornaram opostos, dos quais um, historicamente, tinha necessidade do outro para nascer, mas que tinha não menos necessidade de abandonar para viver” (NADEAU, 2008, p. 34).

Breton, fortemente influenciado pelo estudo e releitura das teorias psicanalíticas e de algumas obras como *Interpretação dos Sonhos* (1899) de Sigmund Freud⁸, especificamente,

⁶ Cf. GRAÇA PROENÇA, Maria. **História da Arte**. São Paulo: Ed. Ática, 1995, p. 163: “O Futurismo teve uma forte relação com a literatura do início do século XX, influenciada em 1909 pelo Manifesto Futurista do poeta e escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti. Na pintura, como na literatura, os futuristas, como a própria palavra sugere, exaltavam o futuro e, sobretudo à velocidade, que passou a ser conhecida e admirada a partir da mecanização das indústrias e da crescente complexidade que ganharam os grandes centros urbanos. Segundo os pintores futuristas, os demais artistas limitavam-se ainda em uma visão estática da realidade, ignorando o aspecto mais evidente dos novos tempos: o movimento veloz das máquinas, que provoca a superação do movimento natural”.

⁷GRAÇA PROENÇA, op. cit., p. 154: “O Cubismo caracteriza-se fundamentalmente por um tipo de movimento artístico que representa os objetos com todas as suas partes num mesmo plano. É como se eles estivessem abertos e apresentassem todos os seus lados no plano frontal em relação ao espectador. Tal atitude demonstra-nos um descomprometimento com a realidade, em suma, significava, o abandono da busca da ilusão da perspectiva ou das três dimensões dos seres, tão seguidas e enfatizadas pela corrente artística renascentista. Há duas grandes vertentes do Cubismo. Cubismo Analítico, representado pelos artistas: Picasso e Braque (1908-1911) e Cubismo Sintético. Em geral, trabalhavam com poucas cores como: o preto, cinza e alguns tons de marrom e ocre, o mais importante para eles era a definição de um determinado tema e a apresentação deste de todos os lados possíveis”.

⁸ De acordo BRETON, André. **Primeiro Manifesto Surrealista**. Rio de Janeiro: Ed. Trapera, 1985, p. 32: “Com Freud, a imaginação está prestes a retomar seus direitos [...]”

ênfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Partindo disso, Breton estabelece a definição do movimento:

automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. (NADEAU, 2008, p. 80).

O movimento surrealista surgiu após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e a primeira obra literária considerada surrealista foi o livro *Les Champs Magnétiques* (1921), de Breton e Soupault. Feita em conjunto e de forma automática, começou a demonstrar a proposta do novo movimento. O surrealismo foi oficializado apenas em 1924 com a publicação do *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, de André Breton. Os dois anos seguintes à ruptura com o Dadaísmo, de 1922 a 1924, ficaram conhecidos como *L'époque des sommeils* (a época dos sonhos), período em que os surrealistas se dedicaram a uma série de experiências com hipnotismo, análise dos sonhos e ao automatismo psíquico. Segundo eles, o homem deveria incitar a realização e a satisfação de seus desejos mais íntimos, proclamando a destruição completa dos laços impostos pela sociedade tradicional burguesa, o que justifica a exaltação, por parte do movimento, aos literatos Marquês de Sade, Borel, Lautréamont e Rimbaud. Para Couto (1984),

o Manifesto fazia a síntese do caminho percorrido pelos surrealistas até então (1924) e dava vários passos adiante. Proclamando os plenos poderes da imaginação, do sonho e da loucura sobre a atitude lógica e realista, Breton reivindicava para os surrealistas a herança dos que tinham antes deles mergulhado no abismo de seu próprio inconsciente, perdendo-se para a vida mundana e vivendo sob a forma de poesia pura: Nerval, Baudelaire, Sade, Rimbaud, Lautréamont, Jarry. Era a esse caminho que os surrealistas se lançavam, só que agora coletivamente, e munidos de um substrato teórico

(a psicanálise) de um método de investigação (o automatismo psíquico). (COUTO, 1984, p. 35).

Tais atividades, teorias e objetivos do grupo aparecem resumidas no *Primeiro Manifesto* (1924), em que Breton propõe a definição clássica do Surrealismo. A partir desse período, as publicações periódicas tiveram um papel importantíssimo para o movimento. As mais importantes foram *Littérature*, nova série (1922-1924); a *Revolution Surréaliste* (1924-1929), *Le Surréalisme au Service da Révolution* (1930-1933) e *Minotaure* (1933-1939). André Breton, fortemente influenciado pela leitura de famosos escritores como Baudelaire, Mallarmé e Huysmans, também descobre na pintura de Gustave Moreau elementos que permearam toda sua escrita, a exemplo do ideal de beleza feminina, composta pela exaltação de cunho mítico-erótico às mulheres, entre outras características fundamentais que se resumiam numa combinação do representativo, do abstrato e do psicológico.

Os principais representantes surrealistas foram: Picabia, Masson, Miró, Tanguy, Giacometti, Brauner, Bellemer, Dominguez, Matta, Lam, Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí no campo das artes plásticas; André Breton, Paul Eluard e Louis Aragon na literatura e Luis Buñuel no cinema. Delvaux realizou obras à maneira surrealista, mas não participou diretamente do movimento. Picasso e Duchamp tiveram uma estreita relação com o movimento, colaborando com este, assim como Chagall e Klee.

A produção surrealista, em geral, é marcada por um campo de representação em constantes mudanças, um vez que se pretendia demonstrar que o “surreal” sempre foi uma parte integrante da consciência humana. Dessa forma, o movimento exaltou frequentemente a diferença ou o estranhamento para gerar significados múltiplos, ou seja, a associação destes elementos resultou em obras criadas que nada devem à razão, à moral, à realidade ou à própria tradição técnico-estética. As atuações do grupo surrealista, que se davam por meio de

formas provocativas mediante a publicação dos manifestos, revistas e panfletos, fizeram com que o movimento logo ficasse conhecido por toda a Europa. O grupo surrealista buscou de todo modo atingir a intransigência e a negação totais, proposta inicial que levou muitos artistas a se unirem para fundamentar o movimento.

Como muitos dos primeiros participantes do Surrealismo vieram do movimento Dadaísta, uma separação enfática entre Surrealismo e Dadaísmo, tanto na teoria quanto no âmbito prático, poderá ser difícil estabelecer, apesar das declarações de André Breton sobre algumas de suas particularidades e diferenças. O surrealismo buscava criar estranheza ao que era familiar e isso se deu através das experiências; inicialmente, com a escrita e o desenho automáticos, por meio do uso do acaso e de estranhas justaposições como a ruptura das fronteiras entre o sonho e a realidade, entre o homem e o animal, assim como por meio da junção de formas geométricas incompatíveis. Couto (1984) afirma que

Breton ansiava por uma ação intelectual e política que ultrapassasse o nível do escândalo puro e simples. O movimento dadaísta dava mostras de esgotamento e resvalava perigosamente para a repetição de velhas fórmulas, assimiladas já pela burguesia, que depois do primeiro susto divertia-se com o dadá. (COUTO, 1984, p. 27).

Na concepção surrealista, a arte deveria ir além da consciência cotidiana, expressando o inconsciente, o irracional, o maravilhoso, o fantástico, o erótico e o mundo dos sonhos. No manifesto e demais textos teóricos, componentes essenciais como a contra-lógica e *no-sense* eram recursos utilizados com a finalidade de libertar o homem da existência utilitária, isto é, visavam fugir completamente das amarras do real. Conforme André Breton,

tão forte é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, vale dizer, na vida real, que, no fim de contas essa crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais descontente com seu destino, passa penosamente em revista os objetos que foi levado a utilizar, objetos que lhe

vieram ter à mãos por obra de sua indolência ou de seu esforço, quase sempre de seu esforço, visto que ele consentiu em tralhar ou, quando menos, não lhe repugnou tentar a sorte (aquilo que ele chama de sorte!) [...] (BRETON, 1924, p. 15).

As manifestações do inconsciente – as mais absurdas, bizarras e ilógicas, tais como as imagens das alucinações e/ou sonhos –, assim como a associação de elementos inexistentes na natureza que constituíram conjuntos irrealis, trouxeram à tona as criações surrealistas. Isso gerava mais polêmica para a época, inclusive entre André Breton e Freud, pois este último deixava bem claro que sua teoria sobre o inconsciente estava sendo completamente distorcida pelos representantes do surrealismo. Segundo as considerações de Rivera,

mais do que simples mal-entendidos, os desencontros entre Freud e os surrealistas refletem o fato de a psicanálise sofrer no surrealismo uma torção, uma distorção capaz de criar uma espécie de ficção da psicanálise. A intenção ‘sintética’ e ‘totalizante’ de Breton, nas palavras do psicanalista Jean-Bertrand Pontalis, nunca deixará de se chocar com a visão essencialmente analítica de Freud, fundada em pares sempre inconciliáveis, ao contrário dos ‘vasos comunicantes’ do escritor francês. Entre o surrealismo e a psicanálise há um hiato, uma impossibilidade de conjunção, um desencontro que é emblemático das relações entre a psicanálise e arte em geral, mas este encontro manco, justamente por fracassar, deixa nos dois campos profundas marcas, incitando-os a transformações e citações, em um jogo de influências mútuas. (RIVERA, 2002, p. 22).

Desde o início, o surrealismo foi um movimento heterogêneo representado por poetas, pintores, escultores e fotógrafos com uma diversificada produção de objetos, textos e filmes, no final dos anos vinte. Com uma vasta produção, os surrealistas se destacaram pela panfletagem de grande quantidade de revistas e obras. De modo geral, as obras caracterizavam-se por não pertencerem a uma unidade estilística, técnica e de conteúdo. Porém, uma das principais idéias comuns entre os surrealistas, especificamente no campo da literatura, era a escrita automática. Couto afirma que para os surrealistas, “A poesia era um caminho, entre outros, e podia ser praticada por todos, desde que de acordo com o

automatismo psíquico” (COUTO, 1984, p. 36). Segundo, Rivera a escrita surrealista deve-se fundamentalmente a alguns fatores, como:

A descoberta do inconsciente por Freud é contemporânea dessa preocupação e vem reforçar essa tendência. Num mundo balançado pela máxima de Paul Cézanne de que “a natureza está no interior” e pela ênfase expressionista na subjetividade, não é de espantar que o inconsciente freudiano seja alçado à condição de fonte temática e formal para a criação artística [...] De fato, a busca de uma pureza artística, de se retomar a arte em suas origens – ingênuas, loucas ou primitivas – integra em seu ideal revolucionário a noção de inconsciente como o que se oporia ao intencional, consciente ou racional, ponderado e permitiria portanto uma irradiação de imagens supostamente livres das amarras das convenções e exigências estéticas. Assim, os surrealistas adotam a escrita automática, procedimento que consistia simplesmente em escrever, sem entraves, tudo o que lhes passasse pela cabeça, à maneira de associação livre, regra fundamental que guia a fala em análise (RIVERA, 2002, p. 10-11).

O movimento surrealista caracteriza-se pelo uso da metáfora nos textos automáticos, nas obras plásticas, assim como no cinema, tendo em vista o objetivo de enriquecer a interpretação das obras por meio de símbolos que possuíssem significados múltiplos e inesperados sobre vários temas; trata-se de uma busca por uma nova realidade. Para isso, o sentido original do objeto e das palavras era completamente deslocado de suas perspectivas, causando, inclusive, muito estranhamento. A beleza convulsiva é outra particularidade importante no movimento surrealista e decorre do encontro de realidades distintas que, muitas vezes, são conflitantes, contraditórias, num mesmo espaço e tempo. Tais características geralmente causam estupor, como podemos observar na cena inicial do curta-metragem *Um cão andaluz* (1928), de Luis Buñuel, marco inicial do surrealismo no cinema.

A poética surreal buscou ressaltar a negação por completo do peso da realidade e de suas contingências, assim como negar as instituições que impunham regras e limitações tanto aos homens quanto à sua produção criativa. “[...] A atenção e sensibilidade de Breton para as obras poéticas mais radicais, afastava-o cada vez mais do lirismo tradicional e das formas

literárias convencionais [...]” (COUTO, 1984, p. 18). Aos textos automáticos, acrescentavam-se os relatos de experiências inusitadas – alucinações, hipnose, transe, bruxaria, sessões espiritualistas, etc. Alguns dos maiores expoentes da escrita automática foram Breton, Aragon, Artaud, Soupault e Desnos, dentre outros. Para Nadeau (2008), “os surrealistas “são revoltados, que querem mudar não somente as condições tradicionais da poesia [...]” (NADEAU, 2008, p. 63).

Dentre as principais peculiaridades podemos citar a exaltação do *amor louco*, o qual buscava romper as barreiras entre as quais a tradição social aprisionava o homem. Este seria o meio capaz de quebrar as normas, as amarras do falso moralismo burguês e dos padrões vigentes em busca de concretizar o máximo de realização quanto às atrações e desejos humanos, mesmo os mais bizarros possíveis, tendo por finalidade uma ruptura completa com os tradicionalismos sociais e morais. O humor negro é outra característica que pretendeu atacar as bases sólidas da sociedade. Nas obras de Buñuel, por exemplo, essa característica tornou-se bastante presente.

Outro exemplo de produção surrealista é o curta-metragem *A idade de Ouro* (1930), de Buñuel. O curta faz alusão crítica tanto em relação às questões políticas sobre os conflitos entre franceses e marroquinos quanto à decadência e ao autoritarismo existentes no interior da instituição católica. Além disso, a abordagem psicanalítica do filme traz à tona alguns questionamentos sobre a repressão dos sentimentos e desejos em detrimento das imposições rígidas da sociedade. Uma obra muito polêmica para a época, e que chegou a ser proibida em diversos países no período de seu lançamento.

Assim, o movimento surrealista constituiu uma vertente artística pautada, especificamente, na liberação da fantasia, no sensualismo, no princípio do prazer e, ao mesmo

tempo, na exteriorização de sentimentos contraditórios, bem como nos fundamentos estéticos que levaram essa vertente artística a ser considerada transgressora.

[...] o surrealismo leva primeiramente a um subjetivismo total, surgindo a linguagem como uma propriedade essencialmente pessoal, a de que cada um pode usar como bem entende. O mundo exterior é negado em proveito do mundo que o indivíduo encontra em si e que quer explorar sistematicamente: daí a importância dada ao inconsciente e às suas manifestações, que se traduzem numa nova linguagem, liberada (NADEAU, 1985, p. 166-167).

Diante de uma necessidade vigente de mudanças, os surrealistas deram início ao período “raciocinante” do movimento – sua última fase – ao se aproximarem do Partido Comunista Francês (PCF) em 1925. A adesão surrealista a um ideal político se deu em função de que era necessário mudar os próprios alicerces do poder. Nesse sentido, aderindo a uma nova corrente política, especificamente por meio da leitura particularizada de vários conceitos do materialismo dialético, seria possível uma luta mais efetiva contra a racionalidade e as instituições sociais.

No mesmo ano, acontecia a guerra entre a França e a colônia Marrocos. Os surrealistas apoiaram o Marrocos, o que acarretou diversos problemas internos ao movimento. Assim, os anos de 1928 e 1929 são caracterizados por grandes tensões no movimento, originadas, em parte, pelas dissensões em torno da questão da aliança entre o Surrealismo e Partido Comunista e, em parte, devidas ao idealismo autocrático de Breton, que se negava a tolerar qualquer descompromisso com os princípios iniciais surrealistas e, não vacilava em expulsar os dissidentes. No entanto, os tempos eram outros, a grande crise econômica e a fixação dos regimes autoritários em vários países europeus não permitiram a Breton e ao grupo surrealista uma participação política mais intensa.

A crise entre surrealismo e o Partido Comunista Francês tornou-se mais evidente em 1927, uma vez que este último pressionou o movimento artístico para uma mudança extrema de perspectiva. Como o surrealismo não se tratava de uma doutrina política positiva, continuou suas atividades defendendo, ainda, uma atitude de vida intransigente, numa concepção que não era comum para a época e pouco aceita pelos comunistas franceses. Segundo Breton (1930):

[...] nós vivemos em conflito aberto com o mundo imediato que nos rodeia, um mundo ultra-sofístico, um mundo que, interrogado de qualquer ponto de vista que seja, revela ao pensamento livre não dispor de um alibi. Em qualquer lado para o qual me volte o que se vê, no funcionamento deste mundo, é a mesma aparência de desrazão fria e hostil, o mesmo cerimonial exterior sob o qual se distingue de pronto a sobrevivência do signo à coisa significada. São todos os valores intelectuais submetidos a vexames, todas as idéias morais em destroços, todos os benefícios da vida eivados de corrupções, indiscerníveis. A nódoa do dinheiro cobriu tudo. As coisas designadas pela palavra pátria, ou pela palavra justiça, ou pela palavra dever tornaram-se estranhas. (BRETON, 1930, p. 252).

Assim, ao final de 1929, Breton publica o *Segundo Manifesto do Surrealismo*, visando explicar seu posicionamento político acerca da revolução necessária e da “nova empreitada” do movimento. Por meio desse manifesto, tentou uma solução para a crise interna advinda da aliança com o Partido Comunista Francês, enfatizando e disseminando mais uma vez o conceito de surrealidade através da argumentação sobre a existência de coisas aparentemente contraditórias como a vida e a morte, o real e o imaginário, o sonho e a realidade etc. Considerando ainda a possibilidade de retomada dos princípios iniciais do movimento, André Breton defendia que o surrealismo seria uma forma de arte que trazia em si a sua força revolucionária, sendo criação de homens que se sentiam e pensavam como revolucionários. Assim posiciona-se Breton (1930) a respeito:

está tudo por fazer e todos os meios devem servir para arruinar as idéias de família, de pátria, de religião. Não basta que a posição surrealista a esse respeito seja bem conhecida, é necessário que saiba também que ela não comporta quaisquer compromissos. Aqueles que se esforçam por mantê-la persistem em proclamar esta negação, a não ligar a mínima a qualquer outro critério de valor. Eles estão decididos a desfrutar plenamente da consternação tão bem encenada com que o público burguês, sempre ignobilmente disposto a perdoar-lhes alguns erros da juventude, acolhe a necessidade, que jamais os abandona, de chacotear como selvagens diante da bandeira francesa, de vomitar de nojo na cara de cada padre e de assentar sobre a corja dos ‘deveres fundamentais’ a arma de longo alcance do cinismo sexual. (BRETON, 2001, p. 158).

Posteriormente, a mudança de direção do surrealismo se deu rumo a um misticismo em que os conceitos dos objetos inanimados representaram a última fase do movimento – era a fase da mistificação das coisas cotidianas. É nesse contexto que, em 1930, o pintor Salvador Dalí passa a integrar o movimento, dando-lhe um novo viés ao demonstrar e sugerir seu método de análise *paranóico-crítico*, “um método espontâneo de conhecimento irracional baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes” (NADEAU, 2008, p. 139). Essa seria uma forma de sistematizar criticamente a paranóia e os delírios, provando, assim, a onipotência do desejo. Porém, Dalí percebe as falhas do método surrealista e critica o processo automático e onírico, considerando-os meios passivos, pois, segundo o artista, a paranóia seria uma atividade sistematizada e escandalosa no mundo dos desejos humanos, sendo assim, completamente regida pelo racional.

Em 1933, a ruptura total do surrealismo com o PCF se efetiva em razão de várias divergências em relação a objetivos e ideais. Se, por um lado, o partido comunista desvalorizava as idéias surrealistas que propunham uma modificação da condição humana e uma transformação total da realidade, por outro, os surrealistas perceberam que havia um conformismo por parte dos militantes comunistas, para os quais uma pequena mudança estrutural seria suficiente, fator que contrariava completamente as intenções dos representantes surrealistas.

Em 1935 foi fundada a *Contre-Attaque* (União de Luta dos Intelectuais Revolucionários), que se preocupava em conciliar o surrealismo e a verdadeira ação política transformadora. Os fundadores eram contra as idéias de nação e de pátria, contra o capitalismo e suas instituições políticas. Faziam oposição à Frente Popular em formação, almejando o poder no quadro das instituições burguesas. É possível observar aqui a contradição existente nos fundamentos do surrealismo e a trajetória que contribuiu para o seu próprio desgaste: o mesmo movimento que criticava e condenava o meio burguês, esforçava-se desmedidamente para ser reconhecido pela mesma classe.

No mesmo ano, o movimento surrealista passou a fazer uso da revista *Minotaure* como meio de expressão do movimento, apresentando diversas poesias, textos surreais e obras plásticas. Neste mesmo ano aconteceu o *Congresso dos Escritores* em Paris e os representantes do surrealismo marcaram presença com debates acerca da importância da arte e da literatura, especificamente, do posicionamento do grupo frente à situação caótica e conflituosa existente nos países europeus.

Da nossa parte, recusamo-nos a refletir, na literatura como na arte, a meia-volta ideológica que se traduziu recentemente, no campo revolucionário deste país, pelo abandono da palavra de ordem: transformação da guerra imperialista em guerra civil. Embora nos pareça falacioso sustentar que uma guerra que pusesse em campos opostos a Alemanha, de um lado, a França e a União Soviética, do outro, não seria uma guerra imperialista, (como se o imperialismo francês, somente pelo fato de ter assinado um pacto com Moscou, pudesse deixar de ser o que é! Será preciso admitir que esta guerra seria semi-imperialista?) nós não trabalharemos, refiticando nossa atitude para com o patrimônio cultural francês, para a asfixia do pensamento alemão – do pensamento alemão, dissemos, tão atuante de ontem e do qual não pode deixar de ser feito o pensamento alemão revolucionário de amanhã (BRETON, 2001, p. 281-282).

No início de 1938 foi realizada em Paris a *Exposição Internacional do Surrealismo*, setenta artistas de quatorze países expuseram suas obras, assinalando-se, assim, a vitória do

surrealismo, alcançada no plano artístico em âmbito internacional. Ao mesmo tempo, a Exposição representou uma provocação contra o gosto francês, contra a arte francesa e a arte burguesa em geral. Ainda em 1938, Breton vai ao México encontrar Trotski e o famoso pintor muralista Diego Rivera. Juntos, fundam a “Federação da Arte Revolucionária Independente” (F.I.A.R.I), lançando um manifesto denominado “Por uma arte revolucionária independente”, concluindo que a arte seria uma arma útil na emancipação proletária.

Em 1939 estoura a Segunda Guerra Mundial, o que ocasionou o desmembramento do grupo surrealista, posto que a maioria dos seguidores fugiu para outros países, principalmente para os EUA, o que fez com que o movimento descentralizasse do meio parisiense. Fortini (1978) aponta que “paralelamente a uma difusão internacional das posições surrealistas, deu-se um abrandamento da intransigência inicial, e a produção cada vez mais se integrou nos cânones tradicionais da arte e da literatura”. (FORTINI, 1978, p. 22).

Em meados de 1942, André Breton publica a revista *VVV* juntamente com Max Ernst, focando na publicação de textos mais agressivos, sinistros, acentuando-se a abstração lírica, as técnicas de automatismos, o apelo ao sensualismo, ao exótico e voltando-se para a ficção científica. Nos anos posteriores a 1942, Breton chegou a ministrar palestras em universidades norte-americanas, abordando a situação do surrealismo no entre - guerras. Não se pode afirmar que o movimento surrealista tenha sucumbido completamente nesta época, pois é fato que o surrealismo ainda resistia; mas é inegável que este perdeu grande parte de sua força em detrimento da guerra. Para Nadeau (1985),

o surrealismo tinha a ambição de ultrapassar os limites da subjetividade e pretendia não contentar-se com palavras. Para aqueles que o fundaram, depois de terem passado pelo Dadaísmo, não se tratava mais de que tudo recomeçasse como antes. O homem não era esta criatura moldada por um século de positivismo, de associacionismo, de cientificismo, mas de um ser dotado de desejo, de instintos e de sonhos, tal como descobriu a psicanálise.

Os surrealistas se fizeram marxistas e freudianos acentuando a dupla revolução a efetuar: ‘transformar o mundo’, ‘mudar a vida’. Pensavam chegar a isto através de uma atividade totalitária e por meio de um instrumento, *a poesia*, que se confundia com a própria atividade do espírito. Esta permanência criadora devia exercer-se numa liberdade incondicional de sentir e de recuperar todo o homem. Daí a ênfase dada aos aspectos noturnos do ser, a imaginação, ao instinto, ao desejo, ao sonho, às formas irracionais ou simplesmente lúdicas do comportamento, a fim de se livrar do homem mutilado, cortado, alienado, reduzido às categorias do “fazer” e do “ter”. O surrealismo foi uma tentativa de abertura de um campo de renovação total do homem, tanto com relação à sua própria vida como com relação à vida dos homens em grupos, e à evolução das formas de pensamento, de moral, de arte e de literatura. (NADEAU, 1985, p. 173).

O surrealismo foi considerado por seus fundadores e seguidores não só uma nova escola artística, mas um meio de conhecimento sobre conceitos, perspectivas e aspectos até então inexplorados que estavam na contramão dos aspectos lógico-rationais. Não havia um rigor de inspiração; bastava que se permitisse a libertação total dos padrões impostos pela lógica e pelas imposições advindas da tradição artístico-cultural. Consideramos, com efeito, que, enquanto a pintura, a escultura, o teatro e o cinema surrealistas foram absorvidos pelo desenvolvimento histórico de cada uma destas artes, as relações que os surrealistas tentaram estabelecer entre expressão literária e atividade ético-política definiram e qualificaram melhor suas pretensões e sua particularidade histórica em relação a quaisquer outras formas de arte.

Neste sentido, é possível entendermos o movimento surrealista, especificamente, como uma forma de escrita que, ao mesmo tempo, afirmou-o e o renegou. Porque é exatamente nesse contexto que podemos refletir acerca da importância e dos limites deste movimento frente às problemáticas e questões reais da Europa do século XX. Sendo assim, levantamos as seguintes questões: por que Jean-Paul Sartre fez tantas menções a esse movimento na obra *Que é a Literatura* ? Por qual motivo se contrapôs ao Surrealismo por meio de suas publicações tanto literárias quanto dramáticas? Qual a importância do debate

entre o filósofo e os representantes surrealistas para a fundamentação da proposta do engajamento sartreano?

1.2 O Debate de Jean-Paul Sartre e sua visão acerca da Literatura Surrealista

Sem dúvida, as respostas às questões anteriores podem ser encontradas partindo-se da análise do imenso vazio artístico-cultural após a 1ª Guerra Mundial (1914-1918). Inevitavelmente, o surrealismo assumiu um lugar na evolução dos movimentos artísticos de vanguardas, mas, ao mesmo tempo, situou-se alhures, posto que as relações mais ou menos conhecidas, naquele momento, com a psicologia, com a linguagem, com a física moderna, bem como a esperança de uma transformação total da realidade e da vida não se efetivaram de fato. Para muitos críticos, o surrealismo havia se situado muito mais no viés do escândalo, da agitação, da perturbação e da perversão. Se, por um lado, não se pode negar sua importância para história da arte e na revolução, no que tange à inovação estética, não podemos esquecer suas falhas no que se refere ao fim almejado por André Breton quanto ao papel sócio-político de cunho maior que o surrealismo poderia ter exercido.

Para compreendermos um movimento como o surrealismo, fez-se necessário ressaltar a proposta de emancipação e de efervescência de cunho intelectual que se encontraria nesse período, paralelamente às revoluções artístico-estéticas como também atreladas a um processo de evolução dos costumes sociais. Tais transformações provocaram uma divisão entre intelectuais e artistas comprometidos ou descomprometidos com as questões sociais, políticas e econômicas prementes daquele tempo. Por outro lado, aumentou-se o intercâmbio destes vários artistas e intelectuais com outros países da Europa, Estados Unidos e América Latina.

É nesse momento que a reflexão de Jean-Paul Sartre (1905-1980) põe em discussão o posicionamento ético-social dos movimentos artísticos-intelectuais, especificamente ao surrealismo, avançando para uma discussão filosófica acerca da atividade dos escritores, artistas e intelectuais. Assim, o existencialista francês, por meio de seus questionamentos, procura argumentar, a partir de uma visão anti-individualista, contra o ideal existente nos movimentos de *arte pela arte*.

Partindo desse pressuposto, demonstraremos a importância da noção de engajamento presente no pensamento filosófico sartreano – inserida tanto na *literatura crítica* quanto no *teatro de situações* – conceito fundamental que negou os ideais do movimento surrealista. Sob esse aspecto, devemos destacar algumas considerações, pautando-nos no pensamento filosófico de Jean-Paul Sartre acerca da diferença existente entre a proposta literária surrealista e a questão do engajamento.

De acordo com Jean-Paul Sartre, enquanto a escrita surrealista se baseou na poesia ou prosa poética e no automatismo psíquico, ambos descomprometidos com a realidade e com a concretude do mundo, a literatura engajada baseou-se na prosa. Esta, para Sartre, seria a única forma de escrita completamente comprometida e voltada às questões prementes de seu tempo, perpassando a poesia, pois desvelava toda a indignação social e a denúncia. Para o literato francês, os poetas surrealistas recusaram-se a utilizar a linguagem, e sequer almejavam a busca da realidade. Sendo assim, não poderíamos afirmar que os poetas desejaram discernir o falso do verdadeiro, o real do imaginário, tampouco nomear o mundo ou dá-lo a conhecer, pois não havia qualquer revelação, nem comprometimento em desvelar o homem no mundo.

Para Sartre, diferentemente, o prosador se serve das palavras, ou seja, com a prosa, a escrita tornar-se-ia um meio a serviço de uma causa. De modo contrário àquele que utiliza a poesia, o prosador lida com significados. A argumentação sartreana em relação à prosa, é a de

que o prosador, uma vez que procura nomear o mundo por meio da palavra, utiliza-a como signo e, se expõe sentimentos, preocupa-se em esclarecê-los. O prosador caracteriza-se por dar importância à linguagem que se remete a algo exterior a ela, diferentemente do poeta, que considera as palavras como coisas e não como signos: quando este último extravasa suas paixões, deixa de reconhecê-las, não as significa, não permitindo, assim, um desvelamento concreto. Para Sartre, tanto a poesia quanto a panfletagem, presentes na literatura surrealista, não foram capazes de exprimir com tal intensidade a realidade dos fatos. O excesso de produção e o descomprometimento do conteúdo levou a literatura surrealista a fechar-se sobre si mesma, tornando-se limitada ao se restringir no idealismo. Para Sartre (2006),

[...] o poeta se afastou por completo da linguagem instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. Pois a ambigüidade do signo implica que se possa, a seu bel prazer, atravessá-lo como a uma vidraça, e visar através dele a coisa significada, ou voltar o olhar para a realidade do signo e considerá-lo como objeto. O homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém. (SARTRE, 2006, p. 13-14).

A proposta surrealista, ao se limitar na poesia, concedeu apenas a possibilidade de usar as palavras como metáforas e nada mais. A ambigüidade do signo implica que, ao atravessá-lo, retornamos a atenção à realidade e podemos considerá-lo objeto. Em outros termos, a diferença entre o poeta surrealista e o prosador é que este último, em contrapartida, vai além, pois a palavra o joga no meio do mundo, é um processo que o arranca de si mesmo, devolve-o à fala, à delação, ao anúncio, ao desvelamento real; torna-se meio de reflexão acerca da realidade, isto é nada mais que o descortinar do homem entre outros imersos no mundo. Indubitavelmente, segundo a concepção sartreana, a linguagem é para o prosador o espelho do mundo, diferentemente da linguagem poética que necessariamente não possui tal comprometimento.

[...] o falante está em situação na linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as com o sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo. O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. (SARTRE, 2006, p. 14).

Para Jean-Paul Sartre, o movimento surrealista falha ao dissolver a subjetividade humana, ou seja, há um aniquilamento na produção surrealista à medida que não há mais distinções entre a vida consciente e o inconsciente, entre o sonho e a vigília. Todos os meios utilizados pelo movimento parecem válidos para escaparem à consciência de si mesmo e, em consequência, da sua situação no mundo. A escrita automática, para o filósofo, é antes de tudo a destruição da subjetividade, pois não se limita a substituir a consciência pela inconsciência – sobretudo, coloca o indivíduo como mero engodo em meio à realidade. Assim, o movimento surrealista trazia, especificamente, a partir da literatura, mensagens sem sentido, posto que tinha por finalidade multiplicar e ampliar a surrealidade, aniquilando a importância do mundo real.

Dessa forma, para Sartre, a decadência do movimento revelou-se, de início, na anulação simbólica do “Eu” pelos sonhos e pela escrita automática, tanto na extinção simbólica da linguagem, pela produção de sentidos aberrantes, quanto na destruição da arte pela arte, da pintura pela pintura e da literatura pela literatura, ou seja: o excesso de produção realizou o nada, porque à medida que insistiram numa produção pautada na rejeição ou fuga como aniquilação total da realidade anularam-se com ela. Para Sartre,

O surrealismo, ao contrário, penetra nesta vida como a consciência do escravo. Ai reside certamente o seu valor e é por ai, sem dúvida nenhuma, que o surrealismo pretende unir-se à consciência do trabalhador, que experimenta a sua liberdade no trabalho. Porém o trabalhador destrói para construir, sobre a destruição da árvore, ele constrói a viga e a estaca; apreende, pois as duas faces da liberdade, que é negatividade construtora. O surrealismo, buscando o seu método de análise burguesa, inverte o processo: em vez de destruir para construir, é para destruir que ele constrói. A construção do surrealismo, é sempre alienada, funda-se num processo cujo fim é a anulação. (SARTRE, 2006, p. 223).

Na obra *Que é a Literatura?*, Sartre enfatiza que os intelectuais e artistas deste movimento foram capazes de desempenhar um papel mais determinante na França que em outros países. No entanto, nem por isso executaram de fato a ajuda direta ao proletariado revolucionário, única força capaz de realizar a revolução exigida pelo próprio movimento. Isto significa apontar o fato de que os próprios surrealistas e suas manifestações turbulentas foram insuficientes para constituir uma força adequada de forma a coibir a classe burguesa, mesmo que muitas manifestações apontassem para as críticas situadas no plano sócio-moral. A própria classe via o movimento como estéril, pois sabiam que os escândalos morais eram insuficientes para que uma subversão social fosse vista e considerada como uma revolução intelectual.

A pintura e a escultura surrealista têm por único fim multiplicar essas explosões locais e imaginárias que são como ralos pelos quais o universo inteiro vai se escoar. O método paranóico-crítico de Dalí é apenas um aperfeiçoamento e uma complicação dessa técnica; por fim, esse método também se apresenta como um esforço “para contribuir para o descrédito total do mundo da realidade”. A literatura se esforçará para impor o mesmo destino à linguagem, destruindo-a pela imbricação de palavras. (SARTRE, 2006, p. 137).

Para o dramaturgo e literato francês, a literatura surrealista era o maior exemplo da crise da linguagem vigente, pois, independente das questões sociais e históricas, tal falência se deu nos acessos do escritor e da escrita em face das palavras. A literatura surrealista seria a

prova de que o poeta estava fora da linguagem, pois via as palavras fora do contexto, como se não pertencessem à condição humana. Assim, para Sartre, a maior falha do movimento consistiu em proclamar a inutilidade da atividade literária à medida que não reconheceram a eficiência da atividade coletiva, limitando-se apenas aos ideais defendidos pelo próprio grupo. Embora a base do movimento tivesse sido regida por conceitos fundamentais e de grande valia para a época – até então, pouco questionados – o movimento fracassou, pois não foi capaz de operar efetivamente a tão almejada transformação ou revolução. Conforme as afirmações de Sartre (2006),

Assim, a palavra poética é um microcosmo. A crise da linguagem que eclodiu no início deste século é uma crise poética. Quaisquer que tenham sido os seus fatores sociais e históricos, ela se manifestou por acessos de despersonalização do escritor em face das palavras. (SARTRE, 2006, p. 16).

Além disso, é necessário admitir que, antes mesmo da morte de Breton, o surrealismo havia perdido sua atualidade, sua força e todo potencial que poderia ter alcançado, sobretudo, como meio de transformação do homem. Embora tenha representado um fenômeno cultural ímpar de extrema importância como movimento revolucionário artístico, o próprio movimento esfacelou-se, tornando-se vítima do idealismo contra o qual tanto lutou. O movimento relutava para reafirmar seus pontos de vista, mas mascarava permanentemente a crise contínua que sofria. Ademais, a perda de vários membros importantes colaborou muito para a sua própria queda, uma vez que as divergências entre os componentes eram constantes, tornando-se cada vez mais escandalosas e públicas, fazendo com que o movimento caísse cada vez mais em descrédito.

Com isso, muitos dos principais representantes aderiram a outras vertentes de pensamento e de produção artístico-cultural. Alguns, por exemplo, permaneceram no PC até o

fim, mas a maioria fugiu para outros países no período entre-guerras; outros unicamente silenciaram. A falência do movimento se manteve e cresceu à medida que se tornava pública uma estreita ligação entre a censura interior ao próprio movimento e a opressão externa advinda das profundas transformações históricas. Para Nadeau (1985):

o surrealismo postulava a existência de uma ordem humana que se propunha precisamente suscitar, e chocou-se com uma ordem antes de tudo econômica, social, política e artística que o pensamento sozinho é incapaz de transformar: se esta ordem é uma criação humana, é também a criação de um homem constrangido por uma história e um tempo, ultrapassado por seu próprio objeto que o contém e do qual é prisioneiro. Entre o pensamento e a ação existe uma mediação indispensável: a própria história dos homens. Afora algumas tentativas de intervenção política (em sentido amplo), episódicas e geralmente anárquicas, o surrealismo não possuía meios desta intervenção (NADEAU, 1985, p. 174).

Apesar de um chamamento inovador frente às inúmeras necessidades de reformas artístico-intelectuais, sociais e políticas, e apesar da grandeza do empreendimento na tentativa de afirmação dos direitos da totalidade humana, sem nada excluir – seja o inconsciente, o sonho, a sexualidade, o imaginário etc. –, o movimento sucumbiu em face de suas ligações com um partido político que fora ineficaz, findando, assim, no isolamento e na agitação estéril sem conclusões concretas, especificamente no que se refere à proposta tanto de uma transformação político-social quanto ética. A limitação do surrealismo se deu no fechamento em si mesmo, pois embora o movimento tenha assimilado o conceito de totalidade marxista hegeliana, realizou de fato algo completamente diverso do proposto. Assim, a inevitável dissolução dos ideais fez com que seu método originasse a sua própria contradição, cujo fim resultou na aniquilação do próprio movimento. Para Nadeau (1985),

[...] o mundo continua vivendo como se os surrealistas não existissem, as maneiras de pensar e de se comportar sobre as quais eles queriam agir eletivamente não se transformaram por sua ação. Efetivamente, é que só

podem ser transformadas mediatamente, através das formas do mundo físico sobre as quais se proibiam voluntariamente qualquer influxo. O segundo tempo do movimento surrealista é então transformar objetivamente este mundo, superar o subjetivismo no materialismo capaz de agir diretamente sobre as coisas. Os surrealistas encontram-se no terreno preferido dos revolucionários políticos com os quais se esforçaram por colaborar. Suas ambições são outras: se a revolução econômica e social lhes parece uma condição necessária para a transformação total da vida, para eles não é suficiente, porque se limita ao homem econômico. (NADEAU, 1985, p. 167).

Se, por um lado, a atividade surrealista tinha por pressuposto básico os conceitos da destruição e negação totais, por outro lado, a ação surrealista levou o movimento, ao mesmo tempo, à afirmação do nada. Essa contradição talvez tenha sido mais evidente na produção surrealista do que propriamente na ação política, uma vez que, para manifestarem a sua diversidade ou oposição radical ao mundo das chamadas relações sociais, indubitavelmente, foi necessário ao movimento estar imerso numa realidade racional e mundana. Sendo assim, os sonhos só poderiam ser transcritos por quem estivesse acordado (em vigília) e a escrita automática somente poderia ser validada mediante uma escrita intencional.

Obviamente, André Breton e os demais surrealistas tiveram quase sempre clara consciência desta contradição – pelo menos durante toda a primeira fase da sua atividade, pois insistiram fortemente na necessidade de se organizar de modo artístico as mensagens do inconsciente. No entanto, isso comportava uma nítida separação entre as contribuições do irracional, do inconsciente, da paixão e do sonho; entre a atividade que as apresentava, as provocava ou as interpretava. Sendo assim, tal separação é evidente; de um lado estão os manifestos, os escritos polêmicos, as questões políticas e os inquéritos e, de outro, os escritos automáticos e as composições oníricas. A esse respeito, afirma Breton (1924):

vivemos ainda no reino da lógica, este é, naturalmente, o ponto aonde eu queria chegar. Mas, hoje em dia, os métodos da lógica só servem para resolver problemas de interesse secundário. O racionalismo absoluto, ainda em moda, não nos permite considerar senão fatos estreitamente relacionados

com a nossa experiência. Por outro lado, os fins lógicos que escapam. A própria experiência, escusa acrescentar, passou a ter seus limites estabelecidos. Ela se move para lá e para cá de uma jaula, de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair [...] (BRETON, 2001, p. 23).

Além disso, deve-se reconhecer que outra contradição existente na literatura surrealista consiste na tentativa de restituir o “funcionamento real do pensamento”, o que se limita apenas a desagregar certa ordem de relações lógicas do discurso, porém raramente altera os nexos sintéticos e gramaticais. Em outros termos, num texto automático não se pode afirmar que a linguagem esteja realmente em discussão, na medida em que conserva a aparência comunicativa do discurso. Por exemplo, quando um surrealista escreve “O parque, a esta hora, estendia suas louras mãos acima da fonte mágica [...]”⁹ poderemos verificar que as relações lógico-gramaticais permaneceram intactas. Além disso, não raro, os surrealistas tendem a tornar homogêneo o seu léxico, de modo a evitar os desníveis entre os diversos planos linguísticos, os quais remetem aos poetas simbolistas. Como podemos notar, o termo de referência continua a ser sempre uma racionalidade organizada que se pretendeu ridicularizar e destruir.

Sendo assim, quanto mais forte o efeito do paradoxo de perturbação angustiosa ou mágica presente numa determinada obra surrealista, será mais ainda necessário que o leitor fique enredado a uma normalidade, quer seja um texto, uma peça de teatro, um filme ou um quadro. Os processos da *paranóia crítica* liquidam a própria noção de automatismo psíquico ao propor em seu lugar a organização consciente e voluntária e um elevado grau de comunicabilidade racional, constituindo, assim, obras repletas de elementos da realidade.

⁹ BRETON, André. **Primeiro Manifesto Surrealista**, Trad. Sérgio Pacha. Rio de Janeiro: Ed. Trarepa, 2001, p. 67. Trechos retirados do texto *Peixe Solúvel* (1924).

Cabe aqui destacar que a maioria dos textos surrealistas era composta por recortes de jornais, isto é, eram utilizados como recortes da “realidade”. Nesse sentido, os literatos surrealistas limitaram-se ao restringirem suas produções numa espécie de imitação e continuação de determinados estilos literários antigos, inclusive do romantismo ao qual tanto criticaram; obviamente, com alguns retoques e aplicações de variadas correntes oriundas de diferentes épocas – recursos tais que não lhes permitiram o processo criativo de fato, pois no âmbito literário não foram além da mecânica de repetição.

Além disso, o tempo tornou praticamente ilegível a maior parte dos textos da escrita automática, deixando morrer igualmente grande parte da poesia surrealista, pois esta se tratava de produções e composições de consumo imediato que não estavam comprometidas de fato com o próprio tempo, tampouco a resistir ao tempo. Conseqüentemente, a força de choque e de escândalo das produções surrealistas era condicionada a um pequeno dado circunstancial.

Sendo assim, deve-se levar em consideração que o movimento surrealista situou-se em um determinado período histórico em que, se de um lado, havia uma multiplicação da potência técnica com o avanço industrial, herança da experiência bélica que contribuiu para aumentar os instrumentos e os modos de comunicação. De outro, estes mesmos homens eram alienados a incontroladas potências, originando um impacto violento da produção em massa, ao qual o surrealismo inevitavelmente sucumbiu.

Apesar das condições históricas e com seus próprios limites, o surrealismo constituiu-se numa tentativa revolucionária de transformação do mundo, visando despertar, por meio da poesia e da revolta, os sentidos e sentimentos humanos soterrados por séculos de civilização. Sem dúvida, uma busca por fazer o desejo triunfar sobre o bom senso, por destruir Deus, a pátria, a família de um só golpe e estabelecer novos debates para recriação do homem. Porém,

demonstrou a contraditoriedade de uma tentativa para a libertação do indivíduo, a qual não foi uma libertação histórica e, por conseguinte, coletiva. Não obstante, é inegável a extrema importância de sua tentativa, pois representou um momento decisivo na evolução das relações entre minorias intelectuais de origem burguesa e chefias revolucionárias.

Partindo desse ponto de vista, as relações entre surrealismo e comunismo demonstram que o primeiro pretendeu estar a serviço da revolução, mas não conseguiu servir-se da tática revolucionária. Se, em determinado sentido, representou o episódio das relações entre um movimento artístico-intelectual e uma tentativa revolucionária, por outro lado, suas falhas e limitações levaram-no para a separação entre moral e política. Do mesmo modo é possível afirmar acerca da vanguarda literária da qual os surrealistas foram os herdeiros e o extremo, mesmo quando se afastaram bastante ou se posicionaram parcialmente de modo conflituoso em relação às teses teóricas e políticas internas ao movimento.

A revolta surrealista, como contestação e a luta contra a tradição burguesa, não perdeu nenhum de seus focos, pois era evidente que o processo de despolitização tornava-se cada vez mais acentuado nas massas, mesmo em um país como a França. No entanto, no que tange à questão ética do surrealismo, há uma parte que deve ser considerada morta, na medida em que houve exacerbadas explorações comerciais dos maiores temas surrealistas pelos próprios representantes do movimento. Breton viu que a sociedade atrelada à indústria moderna ocuparia todos os espaços, inclusive o campo de investigação intelectual e científica. Com isso, a psicanálise foi aplicada ao universo onírico e as produções surrealistas limitaram-se, naquele momento, unicamente ao serviço da publicidade, sendo transferidas para as propagandas, para os filmes e muitos outros temas de ficção científica.

Além disso, é impossível desconsiderarmos que a Segunda Guerra Mundial e alguns fatos da subsequente era atômica trouxeram para a realidade acontecimentos anteriormente

considerados típicos de uma verdadeira surrealidade. Com isso, as maiores audácias surrealistas empalideceram em face de documentos, registros e relatos dos campos de concentração e extermínio, dos testes e explosões atômicas e frente ao grandioso progresso técnico e bélico que assolava a realidade.

Sem dúvida, Jean-Paul Sartre estava atento a todos os acontecimentos de sua época, especialmente no que diz respeito ao mundo artístico-intelectual. Observando o êxito e o fracasso do movimento surrealista, maior manifestação artístico-cultural em voga, cria uma literatura crítica e um teatro de situações que visavam trazer à massa tudo aquilo que até então era desconsiderado pelas correntes em destaque. A partir da análise da situação do homem no mundo, Sartre, introduzirá no campo filosófico e estético um novo conceito: o engajamento, como forma de desvelamento humano no mundo e apelo à necessidade de fazer da criação humana também uma forma de desvendar, por inteiro, a responsabilidade e a possibilidade de transformação como ato libertador.

CAPITULO 02

A LITERATURA SARTREANA

Em um ambiente formado entre argumentos filosóficos fundamentais como o homem, o conhecimento, as artes, a política e, entre outros, a moralidade, Sartre exerce o papel de intelectual engajado, isto é, “homem de letras” que não se furta a valer-se de seu reconhecimento público para agir sobre seu tempo em oposição às diversas forças intelectuais. Ao defender o existencialismo ateu, Sartre refuta¹⁰ aqueles que o consideravam pessimista (católicos, comunistas e marxistas) e apresenta para o público leigo as principais teses antropológicas do existencialismo. Consequentemente, busca esclarecer a todos o seu inovador caráter humanista. “De qualquer modo, o que podemos desde já afirmar é que concebemos o existencialismo como uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana” (SARTE, 1987, p. 03).

Ao distinguir as principais vertentes do existencialismo em voga¹¹, Sartre esclarece os conceitos fundamentais da corrente existencialista a partir da exposição das implicações antropológicas que se pautam na promoção da subjetividade, do projeto, da ação, da liberdade e da responsabilidade. Neste sentido, Sartre esforçou-se para compreender a condição humana

¹⁰ Cf. SARTE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Trad. Rita Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 04: “Será que no fundo, o que amedronta na doutrina que tentarei expor não é o fato de que ela deixa uma possibilidade de escolha para o homem?”

¹¹ SARTE, op. cit, p. 04: “O que torna as coisas complicadas é a existência de dois tipos de existencialistas: por um lado, os cristãos – entre os quais colocarei Jaspers e Gabriel Marcel, de confissão católica – e, por outro, os ateus – entre os quais há que situar Heidegger, assim como os existencialistas franceses e eu mesmo”.

e buscou romper com todo o aparato metafísico e teleológico, isto é, promoveu uma ruptura com as idéias gerais e abstratas atribuídas à realidade humana.

Partindo disso, desde os primeiros escritos, o filósofo deixa transparecer sua insatisfação diante das concepções e métodos tradicionais do ambiente intelectual e social de sua época. No ensaio *Uma idéia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade* (2005), podemos identificar a crítica sartreana e uma ruptura total com a “filosofia alimentar” francesa, bem como a inauguração de um novo eixo histórico-cultural: a aproximação com a filosofia alemã e a literatura americana. Sartre, nessa obra, postula:

ei-nos libertados de Proust. Libertados ao mesmo tempo da “vida interior”, em vão procuraríamos [...] como uma criança que se aninha no colo, a carícias, os mimos de nossa intimidade, pois afinal de contas tudo está fora, tudo, até nós mesmos: fora, no mundo, entre os outros. Não é em sabe-se lá qual retraimento que nos descobrimos: é na estrada, na cidade, em meio à multidão, coisa entre coisas, homem entre os homens (SARTRE, 2005, p. 57).

Assim, é possível afirmar que o estudo da obra *Que é a literatura?* (1948) investiga a concepção existencialista de homem a partir das considerações apresentadas em sua conferência *O Existencialismo é um Humanismo* (1946), em que podemos estabelecer uma relação entre uma perspectiva antropológica e a questão literária, isto é, o engajamento do escritor. Nessa obra, Sartre faz uma elucidação sobre o escritor, a qual pode ser também considerada a situação do intelectual, definindo o escritor a partir de uma descrição que se inicia no período medieval e se estende até o século XX.

Para o filósofo, na idade média, a situação do escritor caracterizava-se pela atuação dos clérigos, que escreviam para serem lidos exclusivamente por outros clérigos. Nesse contexto, o conhecimento e a cultura eram patrimônios exclusivos e limitados apenas aos pertencentes do círculo da nobreza, o que se diferenciou no século XVIII, quando a burguesia

se pôs a ler. A situação histórica encontrava-se, neste momento, bem diferente devido às melhores condições materiais, a cultura que já não se limitava mais às redomas da nobreza e, com o advento do iluminismo, o Homem passa a ser considerado o núcleo central do conhecimento. Assim como o clérigo foi uma espécie de intelectual da igreja, no século XVIII surgiram os filósofos e escritores iluministas como Voltaire e Diderot que se consolidaram no meio burguês.

Nesta época, a burguesia contribuiu de modo efetivo para formar esse grupo de representantes com a finalidade de consolidar sua supremacia. Nesse sentido, destinaram suas funções a cargo da justificação e disseminação dos ideais burgueses. Esses homens da intelectualidade eram os escritores, os poetas, os professores, os profissionais liberais, dentre outros, que assumiram a função de organizar e disseminar a ideologia burguesa, especialmente na França, que não mais se caracterizava pelos critérios de nobreza justificados pelas heranças de títulos, sangue etc., e sim pela busca de uma universalidade mediante a defesa do Homem iluminista. Se a nobreza esperava dos escritores uma literatura do lazer, a burguesia agora exigia um serviço.

Nesse período, o burguês tinha um exímio controle social, pois sabia como apropriar-se dos instrumentos e recursos de trabalho, organizá-los e dividi-los, como aponta Sartre: “Não concebe mais a obra literária como criação gratuita e desinteressada, mas sim como um serviço remunerado” (SARTRE, 2006, p. 87). Tudo o que o burguês incorporava e o que vinha a ter se dava pelo modo da apropriação, e com a literatura não ocorreu de modo diferente. O escritor do século XIX foi, então, uma criação da classe burguesa, que erigiu seu próprio modo de ser como categoria elevada. Assim, esse escritor foi uma espécie de herdeiro e, simultaneamente, prisioneiro, que se encontrava em situação um tanto diferente, pois, com

o acentuado progresso material, tornou-se apenas um técnico do saber que nada mais fez senão reproduzir as necessidades das imposições sócio-culturais.

Nessa época, todo o sistema de educação destinou-se a formar estes especialistas para que exercessem duas funções principais – desenvolver o saber prático e defender a ideologia dominante que o recrutou como funcionário. Tais representantes foram retirados das classes médias pelos burgueses e, assim, passaram a pertencer a outra classe – apenas como pequeno-burguês –, ou seja, não passavam de homens “adotados” e à mercê da classe dominante. Assim, quando pretendeu representar o ser humano, a literatura burguesa limitou-se apenas à descrição do mundo elitista, o que não foi uma mediação de conhecimento, mas simplesmente uma forma de manipulação e domínio. Como aponta Sartre,

pertencem em geral à burguesia, são subvencionados pela nobreza; como consomem sem produzir e como a nobreza também não produz mais vive do trabalho alheio, são parasitários de uma classe parasita... tem uma consciência tão tranqüila, ou quase, como os clérigos do século XII. Nessa época, é impossível falar de um público virtual, distinto do público real... Os autores dos séculos XVII têm uma função definida porque se dirigem a um público esclarecido, rigorosamente delimitado e ativo, que exerce sobre eles um controle permanente; ignorados pelo povo, o seu ofício é devolver à elite que os sustenta a sua imagem [...] (SARTRE, 1948, p. 71-752).

Na medida em que este profissional não assumiu tal posicionamento, escancarou a sua dilaceração, pois falou daquilo que não lhe cabia falar e, por conseguinte, perdeu a sua função, tornando-se desvinculado de tudo, pois não lhe era permitido criticar tampouco desvelar o que acontecia a sua volta. Dessa forma, tal escritor tornou-se isolado, porque nem retornou à sua classe de origem, tampouco permaneceu naquela que o controlava, caindo, assim, na solidão.

Tal singularidade é algo negativo, uma vez que o escritor do século XIX não aderiu mais aos interesses da classe dominante, mas também não foi bem recebido à classe

dominada. Por isso, quando escreveu, ainda que pensasse nas classes populares, não destinou sua escrita a elas – no máximo escreveu sobre elas e, ainda assim, não as conheceu de fato, por isso foi impossível que as classes populares se reconhecessem em tais textos. Sob tal perspectiva, o escritor do século XIX percebeu que o Homem do humanismo burguês não existia, era apenas pura abstração e que o homem individual também ainda não existia, ou seja: a humanidade concreta seria algo a ser criado.

Isto significa que a última coisa que a burguesia espera do escritor é que ele a critique ou a surpreenda. Para que a realidade corresponda a essa estabilidade, é necessário que ela seja constantemente traduzida para um sistema de idéias em que tudo se integre perfeitamente. As preocupações materiais da burguesia não a tornam propriamente realista, mas antes utilitarista, isto é, ela interpõe entre a consciência e as coisas uma interpretação utilitária da realidade, que consiste no cálculo do proveito que se possa tirar dela (SILVA, 2004, p. 207).

No período entre-guerras, o escritor que recusou a ideologia passada, bem como a ideologia presente, incidiu numa situação marginal. Com a defesa de que a literatura deixou de coincidir com os interesses burgueses, os maiores ícones literários enveredaram-se pela defesa da literatura pela literatura em nome de uma reivindicação de uma autonomia da qual já eram possuidores, embora não assumissem. Assim, romperam com antigos limites, experimentaram novas técnicas, mas limitaram-se em não saber determinar o conteúdo que defendiam. Caracterizavam-se, fundamentalmente, pela recusa, mas exauriram-se na negatividade. E, por tal razão escreveram como se não tivessem *para quem escrever*, assumindo publicamente que escreviam para si e para o absoluto, sendo que, de fato, destinaram toda criação ao mundo burguês, porque era este quem ainda os sustentava e decidia quanto ao futuro desses ícones, que poderia ser fadado à glória ou à queda. Conforme, Jean-Paul Sartre, critica:

A sociedade burguesa, do século XIX que se encerra, oferece este espetáculo sem precedentes: uma coletividade laboriosa, agrupada em torno do estandarte da produção, a qual emana uma literatura que, longe de refleti-la, jamais lhe fala daquilo que lhe interessa, vai contra a sua ideologia; identifica o belo com o improdutivo, recusa-se a deixar-se integrar, nem mesmo deseja ser lida e, no entanto, do seio de sua revolta, ainda reflete as classes dirigentes em suas estruturas mais profundas e em seu “estilo” (SARTRE, 2006, p. 110).

A questão do engajamento e, conseqüentemente, do dimensionamento ético, consiste nisso: o escritor ou intelectual é alguém que tem uma espécie de dever a cumprir que é, ao mesmo tempo, um compromisso a ser assumido para a construção desse homem concreto, o que seria uma tarefa crítica atrelada ao comprometimento da realização histórica. Chamamento este que é um grande desafio, pois, o escritor engajado, ainda assim, jamais estará completamente inserido na classe proletária tampouco na classe burguesa. Enquanto intelectual, é indesejado pela classe burguesa, porque é considerado um traidor e, na classe proletária, será considerado um traiçoeiro em potencial.

Considerando a literatura sartreana, pode-se observar que o protagonista do romance *A Náusea* (1939)¹², Antoine Roquentin, constitui uma espécie de negação de um modelo de homem enrijecido e representante da elite francesa do início do século XX. Roquentin é o símbolo – ou representante – do intelectual sem criticidade, constantemente perturbado pela náusea, que o faz cada vez mais distante dos demais homens, de si mesmo e do mundo.

¹² Escrito entre os anos de 1933 e 1938, *A náusea* é o primeiro romance de Sartre. Sua narrativa em forma de diário apresenta as descrições de um jovem historiador solitário. Antoine Roquentin, ante o empreendimento de escrever a biografia de Marques de Rollebon e a atmosfera inóspita da província de Bouville, experimenta as metamorfoses advindas da náusea. É o que vemos em: “[...] lembro-me melhor do que senti outro dia, junto ao mar, quando segurava aquela pedra. Era uma espécie de enjôo adocicado. Como era desagradável! E isso vinha da pedra, tenho certeza, passava da pedra para as minhas mãos. Sim, é isso, é exatamente isso: uma espécie de náusea nas mãos”. E, em outra passagem: “A Náusea não está em mim: sinto-a ali na parede, nos suspensórios, por todo lado ao redor de mim. Ela forma um todo como o café: sou eu que estou nela”(SARTRE, 1991, p.39). Notamos ainda tal fato em outras passagens. Cf. SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada** – Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução de Paulo Perdígão. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006, p. 24-25. Conferir também: SARTRE, op. cit., p. 37: “É importante destacar que a Náusea não é só um estado ou perturbação psicológica, ela é uma situação existencial”.

Nada melhor para ridicularizar o ideal de humanismo burguês, afinal o personagem constitui o exemplo de um homem que se depara com a realidade de estar entre outros indivíduos perdidos na ilusão de suas identidades e sem alternativa, a não ser criar um sentido para a própria vida. Talvez o exemplo maior seja o Autodidata, personagem sem nome próprio e caricato, que representa uma espécie de intelectual enciclopédico, o que pode ser comprovado por sua ambição: o projeto de ler em ordem alfabética, sem distinção de conteúdo ou estilo, todos os livros da Biblioteca de Bouville. Ora, a erudição desse personagem é a estratégia superficial de um “espírito de seriedade” que, incapaz de assumir a dimensão profunda de sua própria existência, compromete a sua vida com a ilusão de possuir e compreender o mundo, limitadamente, através dos livros.

As coisas não vão bem! Absolutamente não vão bem: estou com ela, com a sujeira, com a Náusea. E dessa vez é diferente: isso me veio num café. Até agora os cafés eram meu único refúgio, porque estão cheios de gente e são bem iluminados: já não haverá nem isso; quando me sentir encurralado em meu quarto, já não saberei aonde ir (SARTRE, 1991, p. 37).

A postura de Sartre como um homem “isolado e individualista”, bem como a expressividade desta situação em sua produção bibliográfica, revela sua insubordinação diante dos quadros fixos das instituições e, em especial, sua recusa em aceitar um determinado modelo de homem. A intenção sartreana sempre foi a de combater o *establishment*, aniquilando a miragem da realidade e, sobretudo, a concepção de natureza humana.

Partindo dessas considerações, para que possamos compreender a literatura sartreana e a tarefa daquele que escreve, fez-se necessário apontarmos alguns antecedentes históricos que colaboraram para que Jean-Paul Sartre pudesse trazer à tona as críticas acerca da crise literária, especificamente no que diz respeito à ênfase que o mesmo dá ao importante papel que o escritor deveria assumir. Em relação a isso, Sartre polemiza ao dizer, na apresentação

da revista *Tempos Modernos*: “Todos os escritores de origem burguesa conheceram a tentação da irresponsabilidade” (SARTRE, 2006, p. 9).

Obviamente, Jean-Paul Sartre está ciente da situação dos escritores daquela época. De modo geral, encontravam-se em meio a uma tensão, tentando satisfazer as contradições de dois públicos distintos: de um lado, a nobreza, que via no escritor a possibilidade de resgatar sua própria ideologia e, de outro lado, a burguesia, desejosa de se tornar a nova ideologia dominante. Nesse entremeio encontra-se o escritor, dividido entre as duas classes que o financiam. Eis a real posição do escritor: nem burguês tampouco nobre; sendo assim, não tinha compromisso com nenhuma dessas vertentes. Cabe, então, questionar: quem são esses escritores?

De modo geral, podemos classificá-los em duas vertentes: os representantes do realismo e os representantes da “arte pela arte”. Os escritores do movimento da “arte pela arte” são caracterizados pela publicação de obras que visavam um posicionamento a margem total da razão e realidade, como por exemplo, a literatura surrealista. A literatura realista, por sua vez, caracteriza-se pela imparcialidade, especialmente daquele que era detentor do saber. Embora tenham características próprias, as duas literaturas coincidem em uma questão: eram produzidas em grande quantidade com o objetivo único de serem comercializadas, visando apenas retorno financeiro, tanto para o escritor quanto para as editoras. “O erro do realismo foi acreditar que o real se revelava à contemplação e que em consequência, podia-se fazer dele uma pintura imparcial” (SARTRE, 2006, p. 50). Sobre esta questão Sartre considera:

parece que os meus adversários não estavam com muita disposição para a tarefa, e seus artigos não continham mais que um longo suspiro escandalizado, que se arrastava por duas ou três colunas. Gostaria de saber em nome de que, de qual concepção de literatura eles me condenavam; mas não o disseram, eles mesmos não sabiam. O mais consequente teria sido basear seu veredicto na velha teoria da arte pela arte [...] (SARTRE, 2006, p. 25-26).

Segundo o filósofo, as duas correntes são exemplos de sérias consequências advindas da irresponsabilidade dos escritores, originando, assim, a “crise de consciência” do escritor. Essas correntes conduziram a atividade do escritor a uma situação caótica e catastrófica, principalmente quanto aos surrealistas, que teriam destruído a literatura a partir do momento em que adotaram a técnica da “escrita automática” e disseminaram a poesia surrealista na tentativa de aniquilação total da realidade. Sartre afirma:

é preciso notar que o mais magnífico desses rojões, o surrealismo, reata com as tradições destruidoras do escritor-consumidor. Esses jovens turbulentos querem arruinar a cultura porque nela foram cultivados; o seu maior inimigo continua sendo o filisteu de Heine, o Prudhomme de Monnier, o burguês de Flaubert, em suma, o papai. Porém, as violências dos anos anteriores os levaram a combater pelo consumo a ideologia utilitária da burguesia, os surrealistas identificam mais profundamente a busca do útil com o projeto humano, isto é, com a vida consciente e voluntária. A consciência é burguesa, o Eu é burguês: a Negatividade deve exercer-se em primeiro lugar sobre essa Natureza que não passa, como diz Pascal, de um primeiro hábito [...] (SARTRE, 2006, p. 135).

Sendo assim, para Sartre, a poesia surrealista é exemplo maior do fracasso, na medida em que escolhe as palavras e as utiliza como meios incomunicáveis, distorcendo o próprio sentido. Para o literato, a poesia surrealista inverte a relação: o mundo e as coisas ocupam o lugar do inessencial, o que remete à pura intuição desinteressada da fala. Deste modo, segundo a concepção sartreana, os escritores surrealistas não lidaram com uma linguagem, isto é, não tinham o comprometimento de descrever algo que estava para além dela, posto que seu material não era composto pelos signos. Outros exemplos criticados pelo filósofo remetem à poesia de Baudelaire e Mallarmé. Para o filósofo, estes são dois poetas que anularam não só a poesia, mas também a condição humana. Sartre aponta:

Compreende-se facilmente a tolice que seria exigir um engajamento poético. Como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana e o convida

a considerar com os olhos de Deus, o avesso da linguagem (SARTRE, 2006, p. 17-18).

Para Souza (2008),

toda a poesia do século XIX, desde Baudelaire até Mallarmé, se define pela tentativa dos poetas de criarem essa aristocracia, de realizarem uma poesia de luxo e inútil, de se distinguirem pela negatividade e por terem decidido ser mortos em suas vidas. O poeta se vê como pura negação, e, resta é o não-ser dele mesmo; e, se é assim, o leitor passa a ser apenas um meio para o poeta se ver objetivamente em suas obras (SOUZA, 2008, p. 42).

Ao criticar a situação literária em meados do século XVIII e XIX, Sartre afirma que a poesia surrealista e o romance naturalista têm em comum o esmagamento da vida e a lenta desagregação humana a partir da tentativa de aniquilação total da realidade na desconsideração histórica, na valorização do escritor-consumidor e, especialmente, através da escrita gratuita pautada no excesso de produção que culminou, fundamentalmente, em uma obra inofensiva e ainda submissa à burguesia. Para Jean-Paul Sartre, com a literatura surrealista, a empreitada da escrita não passava de um entretenimento ingênuo – que se caracterizou muito mais como uma revolta cega do que com a revolução almejada. Para ele, o escritor surrealista já havia escolhido o seu posicionamento social, embora mascarado. Assumia-se submisso e dependente da burguesia porque necessitava dela para justificar a sua estética da oposição; por outro lado, não se via livre dos bens de consumo que ela os concedia, o que evidenciava, simultaneamente, o desejo e a necessidade de conservar a mesma situação social dessa classe opressora.

Com o advento do surrealismo, quando a literatura se torna uma provocação ao assassinato, veremos um escritor, por um encadeamento paradoxal, mas lógico, afirmar explicitamente o princípio da sua total irresponsabilidade. A

bem dizer, ele não expõe claramente as suas razões, refugia-se nos esconderijos da escrita automática. Mas os motivos são evidentes: uma aristocracia parasitária, de puro consumo, cuja função é queimar incessantemente os bens de uma sociedade laboriosa e produtiva, não teria como responder perante a coletividade que ela destrói. E como essa destruição sistemática nunca passa do escândalo, isso significa, no fundo, que o escritor tem como dever fundamental provocar o escândalo e, como direito imprescritível escapar às suas conseqüências. A burguesia deixa-o agir; ela sorri dessas maluquices [...] (SARTRE, 2006, p. 103).

Conforme podemos constatar nas notas de rodapé inseridas ao final de *Que é a Literatura?*, para Sartre, uma vez que, nas mãos dos escritores surrealistas, a literatura tenha se tornado negação abstrata, o que poderíamos esperar seria justamente que os leitores não valorizassem seus mais fortes insultos, ao passo que, para a burguesia, a atividade literária tornou-se algo engraçado e inofensivo. Dessa maneira, a burguesia apropriou-se até da gratuidade literária, que parecia ser o último refúgio da literatura autônoma.

Nesse contexto, a aventura da poesia surrealista seria apenas uma desordem passageira que findaria brevemente, pois não haveria possibilidade alguma de que uma doutrina do consumo absoluto conseguisse contribuir e auxiliar na tomada de consciência de homens em outra situação econômico-social. Em outros termos, a revolução desejada nunca se consolidaria porque não havia atingido o mais importante: sua possível base para tal, a classe oprimida. O que evidencia a crítica de Sartre,

É o que acaba de se repetir: tentei um exame crítico do fato global “surrealismo” como engajamento no mundo, enquanto os surrealistas tentavam explicitar *pela prosa* as significações. Respondem-me que ofendo os poetas e que desconheço a sua “contribuição” à vida interior. Mas, afinal eles zombavam da vida interior, queriam fazê-la explodir, queriam romper os diques entre subjetivo e objetivo, e fazer a Revolução ao lado do proletariado. Concluamos: o surrealismo entra em período de recesso, rompe com o marxismo e o PC. Mas eu pergunto: que público ele espera atingir? Dito de outro modo: *em quais almas* ele espera arruinar a civilização ocidental?

O surrealismo afirmou e repetiu que não podia atingir diretamente os operários, pois estes não eram ainda acessíveis à sua ação. Os fatos lhe dão razão: quantos operários entraram na exposição de 1947? Por outro lado,

quantos burgueses? Assim, o seu propósito só pode ser negativo: destruir no espírito dos burgueses, que formam o seu público, os derradeiros mitos cristãos que nele ainda se encontram. É o que eu queria demonstrar. (SARTRE, 2006, p. 227).

Além disso, cabe-nos ressaltar que a evolução do movimento surrealista ao longo dos anos trazia à tona situações contraditórias aos ideais do próprio movimento e resumiu-se na pura contradição. Como aponta Sartre, “Contudo é lícito para um escritor que quer sublinhar a unidade entre a sua vida e a sua obra, mostrar por uma *teoria* a comunidade de propósitos entre a sua poesia e a sua *práxis*” (SARTRE, 2006, p. 226). A partir disso, o filósofo conclui que o século XIX, para o escritor, reafirmou a época do erro e da queda: a atividade literária de determinada época afirma-se e torna-se mera abstração quando é alienada e torna-se incapaz de atingir a consciência explícita da sua autonomia, submetendo-se aos poderes temporais ou a uma ideologia.

Alguns ingênuos declararam que eu era “antipoético” ou “contra a poesia”. Tão absurdo quanto dizer que eu *sou contra* o ar ou contra a água. Ao contrário, reconheço abertamente que o surrealismo é o *único* movimento poético da primeira metade do século XX; reconheço até que ele contribuiu, de certo modo, para a libertação do homem; mas o que o surrealismo libera não é o desejo, nem a totalidade humana: é a imaginação pura. Ora, justamente, o imaginário puro e a *práxis* dificilmente são compatíveis. Deparo, a esse propósito, com o tocante depoimento de um surrealista de 1947 cujo nome parece predispor à mais completa sinceridade: “Devo reconhecer (e, sem dúvida, entre os que não se satisfazem com pouco não estou sozinho) que existe uma distância entre o meu sentimento de revolta, a realidade de minha vida, os lugares, enfim, do combate de poesia que eu talvez trave, que as obras dos que são meus amigos me ajudam a travar. Apesar deles, apesar de mim, mal sei viver. Será que o recurso do imaginário, que é crítica à situação social, que é protesto e precipitação da história, implica o risco de destruir as pontes que nos unem, ao mesmo tempo, à realidade e aos outros homens?” (BONNEFOY, 1947 apud SARTRE, 2006, p. 226).

Partindo disso, Sartre formula suas considerações acerca da situação literária e do escritor frente à sociedade do século XX. Os anos posteriores a 1945 não poderiam ser

comparados a 1918, pois a guerra ainda continuaria a ser uma ameaça constante, assim como a fome e a ditadura. Neste momento de forte crise econômica, sócio-política e artístico-cultural, o luxo perde seu caráter supremo em detrimento do mercado negro, a invasão alemã desfacela o *glamour* da cultura francesa. A queda sócio-econômica da tradicional burguesia é inevitável na medida em que não se pode mais defini-la por sua posse de bens, nem pelo poder político; conseqüentemente, sua ideologia desaba com a queda da cultura refinada.

A situação francesa é completamente distinta em relação ao início do século, pois enquanto a preocupação da Europa inteira era reconstruir-se, a literatura revelava uma outra face. O mínimo que se poderia esperar daquele que escreve é a assunção do seu ofício como um trabalho continuado, pautado pela consciência profissional e pelo senso de responsabilidade, ao refletir e devolver a real situação da sociedade a ela mesma, a partir da negação do trabalho alienado e da afirmação do caráter criador humano. Sartre aponta a esse respeito:

é verdade que somos muito mais conhecidos do que nossos livros lidos. Atingimos as pessoas, mesmo sem querer, através de novos meios com novos ângulos de incidência. Sem dúvida, o livro ainda é a infantaria pesada que implica e ocupa o terreno. Mas a literatura dispõe de aviões, de bombas V1 e V2, que vão longe, inquietam e afligem, sem levar a uma decisão. (SARTRE, 2006, p. 179).

Para Sartre é inevitável uma grande tensão, pois a crise da linguagem é a marca do entre-guerras; não basta mais denunciar com belos escritos os abusos e as injustiças sociais, nem narrar ou descrever, tampouco tentar explicar. Antes de qualquer coisa é fundamental colocar o homem na posse de sua liberdade concreta. A boa vontade de escritores e intelectuais, nesta época, não é mais suficiente. Assim, o mínimo que se espera do escritor nesse momento é que este assumo seu dever de restabelecer a linguagem em sua dignidade. É, então, de fundamental importância que o escritor represente o mundo e testemunhe sobre ele,

isto é, o escritor engajado não tem outra escolha a não ser julgar os meios; não do ponto de vista de uma moral abstrata, mas segundo uma perspectiva de um fim preciso, o que não se limita a teorizações, mas demanda uma explanação sincera relativa aos problemas modernos. Para Sartre, “Guerra e construção, heroísmo e trabalho, fazer, ter e ser, condição humana – veremos, que esses são os principais temas literários e filosóficos de hoje” (SARTRE, 2006, p. 228).

A linguagem poética surge das ruínas da prosa. Se é verdade que a palavra é uma traição e que a comunicação é impossível, então cada vocábulo, por si só, retoma sua individualidade, torna-se instrumento de nossa derrota e receptor do incomensurável. Não que exista outra coisa a comunicar; é que, tendo malgrado a comunicação da prosa, é o próprio sentido da palavra que se torna o puro incomunicável. Assim, o fracasso da comunicação se torna sugestão do incomunicável; e o projeto de utilizar as palavras, contrariado, dá lugar à pura intuição desinteressada da fala. (SARTRE, 2006, p. 31).

É exatamente a partir dessa situação que Jean- Paul Sartre insiste no apelo ao engajamento literário através da polêmica obra *Que é a literatura?*. Para ele, aquele que escreve não deve se prender à posição de mero técnico, espectador da realidade ou comerciante; ao contrário, deve assumir-se e declarar que sua escrita é um compromisso. A crise literária era o reflexo de uma crise da própria sociedade, pois o escritor havia perdido sua importância social em função da própria desvalorização da escrita e, por conseguinte, havia perdido o seu público. Para Souza (2008), “[...] essa crise da linguagem, que se manifesta por meio de acessos de despersonalização do escritor em face das palavras, é sempre uma crise poética [...]” (SOUZA, 2008, p. 37).

Não se pode negar que o apelo sartreano ao escritor é um chamamento à realidade, pois, ao contrário de querer fugir de sua época, o escritor não poderia contentar-se somente em ser reconhecido pela construção de mundos imaginários; sobretudo, deveria efetuar o

resgate tanto do seu papel quanto do leitor, levando em consideração o momento presente. Para Sartre, fugir a qualquer situação não resolveria as questões prementes. Contrária à fuga ou à má-fé, estaria a tomada de consciência do seu tempo pelo escritor, assumindo-se, de modo ativo, o que seria a única possibilidade de superação de seus desafios e contradições. De acordo com as considerações sartreanas,

a tarefa da crítica tornou-se total, ela engaja o homem por inteiro. No século XVIII, o instrumento estava forjado; a simples utilização da razão analítica bastava para limpar os conceitos: hoje, quando é preciso ao mesmo tempo limpar e completar, levar a cabo noções que se tornaram falsas, porque se detiveram no caminho, a crítica também é sintética; põe em jogo todas as faculdades da invenção; em vez de se limitar a usar uma razão já constituída por dois séculos de matemática, é ela, ao contrário, que formará a razão moderna, de modo que tem por fundamento, enfim, na liberdade criadora (SARTRE, 2006, p. 212).

Em tal perspectiva, o apelo ao engajamento não retira a possibilidade de o escritor assumir sua tarefa de modo solitário ou em grupo, mas a literatura engajada apresentada por Sartre deve ser compreendida, sobretudo, como construção. Isso significa dizer que o compromisso maior do escritor engajado para com os seus leitores está em desvendar o mundo segundo as perspectivas de uma mudança possível, isto é, revelar a esses homens, em cada caso concreto, seu poder de fazer e desfazer, sua potencialidade de ação. Apresentar-lhes que a situação na qual estão inseridos não é um dado de fato, mas algo que poderá ser ultrapassado se assim o escolherem e que a sua situação se configura unicamente pela maneira como decidiram superá-la.

A cada dia é preciso tomar partido, em nossa vida de escritor, em nossos artigos, em nossos livros. Que isso se faça sempre conservando como princípio diretor dos direitos da liberdade total, como síntese efetiva das liberdades formais e materiais. Que essa liberdade se manifeste em nossos romances, nossos ensaios, nossas peças de teatro (SARTRE, 2006, p. 204).

Para Sartre, o ato de escrever é uma das formas de livre criação humana, ao mesmo tempo em que é um desvelar ao outro e um apelo àquele que lê. A atividade literária é um convite ao descobrimento do mundo por meio da relação dialética entre escritor e leitor, pois reconhecem, reciprocamente a liberdade e a possibilidade de criação e transformação. Assim, indubitavelmente, a escrita é outra maneira de protestar, denunciar e resistir a todo e qualquer tipo de opressão; algo que remete à liberdade, não de modo inquiridor ou coercitivo; por isso não se limita a ideologismos político-revolucionários tampouco à doutrinação. Neste sentido, o escritor, pode fazer da literatura um momento de realização possível em que a liberdade coincide com o apelo à liberdade do outro.

A linguagem, em qualquer situação, remove as inocências. A linguagem remove a imediatidade e, ao mesmo tempo, coloca a pessoa diante das suas responsabilidades. Oprimir os Negros, não é nada enquanto alguém não disser: os Negros são oprimidos. Antes disso, ninguém percebe, talvez nem mesmo os próprios negros: mas não é necessária mais que uma palavra de modo que aquilo tome um sentido. A partir do momento em que nomeio a conduta do meu vizinho, ele sabe o que ele faz. Além disso, ele sabe que eu sei disso. E, por conseguinte, a sua atitude no que diz respeito a mim é alterada. Ele sabe que os outros o sabem ou podem sabê-lo, e sua ação sai da subjetividade para se integrar ao espírito objetivo. A literatura consiste, precisamente porque ela é da prosa e porque ela nomeia, em colocar um fato imediato, irrefletido, ignorado talvez, no plano da reflexão e do espírito objetivo. (SARTRE, 1998, ps.18-19).¹³

¹³ SARTRE, Jean-Paul. **La Responsabilité de l'écrivain**. Paris: Ed. Verdier, 1998, p. 18-19, tradução minha. Segue o texto original: “La Langage ôte l'imédiateté et em même temps met la personne em face de sés responsabilités. Opprimer les Nègres, ça n'est rien tant que quelqu'un n'a pas dit: les Nègres sont opprimés. Jusque-là, personne ne s'em aperçoit, peut-être même pas les Nègres eux-mêmes: mais Il ne faut qu'un mot pour que cela prenne un sens. À partir du moment où jê nomme la conduite de mon voisin, Il sait ce qu'il fait. Em outre Il sait qu jê le sais. Et, par conségée. Il sait que d'autres le savent ou peuvent le savoir, et son action sort de la subjectivité pour s'intégrer dans l'esprit objectif. La littérature consiste, précisément parce qu'elle est de la prose et qu'elle nomme, à mettre un fait immédiat, irréfléchi, ignore peut-être, sur le plan de la réflexion et de l'esprit objectif”.

A tarefa do escritor vai além do simples fato de se escolher escritor. A escrita é uma forma de resistência por meio da arte literária. A responsabilidade do escritor, assim consiste em assumir-se perpetuamente diante dos fatos extremos do mundo, o que não se trata de uma agitação estéril em função de uma liberdade abstrata, pois o engajamento defendido por Sartre deve ser entendido a partir de seu existencialismo e não de uma postura político-partidária. Exatamente por isso, em *Que é a Literatura?* Sartre esforça-se para distinguir a prosa, frente às demais formas artísticas. Isso remete a responder às críticas de que ele queria assassinar a literatura e desvalorizar outras artes, bem como submeter a literatura ao partido comunista. Deve-se considerar que, para ele, a comunicação somente pode ser pensada e compreendida a partir de uma *situação concreta*. Isto significa que a palavra é um modo – dentre outros – de o indivíduo entrar em contato com o mundo, interagir com ele, tendo em vista transformá-lo. Para Sartre,

o escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. [...] sabe que as palavras são como diz Brice-Parain, são ‘pistolas carregadas’. Quando fala, ele atira. Pode calar-se, mas uma vez que decidiu atirar é preciso que o faça como um homem, visando o alvo, e não como uma criança (SARTRE, 2006, p. 20-21).

É neste sentido que Sartre nomeia a prosa como essencial para o engajamento, pois, ao lidar com signos, consiste em ação, na medida em que nomeia e significa as coisas no mundo, caracterizando-se essencialmente pelo compromisso com a construção e desvelamento da realidade humana. Desse modo, Sartre rejeita a defesa de que exista um paralelismo entre as artes. Para o filósofo, não é apenas a forma que diferencia as artes, mas também a matéria da qual estas se servem. Partindo disso, realiza uma separação entre as artes não-significantes (pintura, música e escultura) e as significantes. Essas últimas são aquelas

expressadas com palavras. Por isso, há uma distinção radical entre prosa e poesia. Embora ambas lidem com as palavras, a atitude da escrita é diferente em cada uma dessas.

Para Sartre, o poeta completamente alheio ao reino dos signos, ao tomar a palavra como coisa, iguala-se ao pintor e ao músico que tomam como coisas, as cores e os sons; como dito acima, o poeta não lidaria com a linguagem e sua obra não se caracteriza pela descrição do mundo. Para Souza, “a significação é, pois, essencial para se entender o engajamento como comprometimento; e a arte não-significante, justamente por não ser assim, não pode ser engajada neste sentido” (SOUZA, 2008, p. 28).

Diferentemente, o prosador e o dramaturgo priorizam a palavra como signo de algo, como designações de objetos, como linguagem, isto é, tornam a palavra um meio de ação, a qual lança o autor no mundo.

A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos. Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam a si próprias, mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada noção (SARTRE, 2006, p. 18).

No caso da literatura engajada, o leitor não é apenas aquele que lê e frui uma obra, mas também aquele que cria, experimenta e vivencia sua liberdade criadora e, dessa maneira dá existência a tudo aquilo que está nas páginas, ou seja, o livro somente pode ser considerado um objeto estético a partir da atuação criadora daquele que o lê. Por isso, é de fundamental importância esclarecer que a escrita, por conseguinte, requer o reconhecimento da liberdade do leitor, pois a leitura é a dialética correspondente da escritura. “É no fato de a prosa ser comunicação entre um autor e um leitor, de utilizar a linguagem como signo, que se pode dizer que ela é engajada” (SOUZA, 2008, p. 47).

Escrever é apelar ao leitor, conforme Sartre ressalta, é um convite a sua generosidade. Afinal, o leitor é livre e, por generosidade, propõe-se à criação do objeto imaginário, isto é, a leitura de tal obra. Dessa maneira, a atitude de escrever consiste em comprometer-se com aquilo que foi escrito. Sem dúvida, escrever significa assumir uma posição diante dos outros; logo, o engajamento literário pressupõe admitir tal responsabilidade. Sob esse aspecto, o escritor está inegavelmente atrelado ao que escreve e deve responder por tal. Sendo assim, é notória a sua ligação ao compromisso.

Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. O escritor engajado sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. O homem é um ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus... Desde já podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade (SARTRE, 2006, p. 20-21).

Não obstante, a leitura é um pacto de generosidade entre escritor e leitor, há uma livre decisão que é recíproca. Sartre defende que, como na arte literária, em nenhuma outra arte fica tão evidente a relação entre o ato criador e aquele que recebe a criação. É o ato da leitura que dará vida às palavras no papel, pois ler implica a previsão e a espera de cada frase, cada página ou capítulo. Trata-se de um movimento que se consolida na síntese da percepção e da criação, isto é, o leitor promove a reinvenção ou descoberta. A leitura é uma espécie de criação dirigida. “Assim, para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito; a obra só existe na exata medida das suas capacidades; enquanto lê e cria, sabe que poderia ir sempre mais adiante em sua leitura, criar mais profundamente [...]” (SARTRE, 2006, p. 39).

Nesse sentido, a obra literária se apresenta como uma tarefa a ser cumprida, pois, uma vez que o leitor assume a empreitada da leitura, o ato criador é solicitado como um imperativo

cujo fim, consentido e assumido pela própria liberdade daquele que a lê, é, sem dúvida, um valor. Sendo assim, a arte literária é valor porque é apelo e, cada vez que escolhe e institui um valor, o mundo é revelado.

Sob tal ótica, cabe-nos ressaltar que o escritor também se preocupa em colocar as palavras de modo que a composição seja harmônica e bela. Porém, não se limita à apreciação estética, pois o escritor almeja o reconhecimento, no sentido hegeliano, reconhecer a consciência de um pelos outros. A estética significa uma apresentação à distância, um retrocesso do objeto em relação ao espectador, denota que se o artista mostra uma injustiça em uma obra de arte, nem sempre visa tocar diretamente o espectador. No belo artístico, as combinações e a harmonia são lançadas pelo autor. Ele as cria livremente. Ao contrário, a obra não será um instrumento tendo em vista um fim. É fato que, por muito tempo, acreditou-se que, devido à apresentação estética de um objeto, uma manifestação simplesmente descompromissada possibilitaria fazer-se o mesmo com a tarefa do escritor. Como acontecera no movimento surrealista, que justificava a evasão do escritor, a irresponsabilidade da escrita como uma forma de continuidade expressiva da mostra pictórica.

Apelar para a liberdade sem que seja para transformar, simplesmente para que ela escute um momento próprio – mesmo em presença de uma bela obra de arte, isso se chama: arte pela arte. [...] Assim, a arte pela arte resulta da constatação de que o escritor não está de acordo nem com a sua classe, nem com nenhuma outra, não pode ajudar ninguém. Então, a teoria de que o escritor é irresponsável é o mesmo que dizer que ele é livre unicamente para criar e para criar na inocência (SARTRE, 1998, p. 37-38)¹⁴.

¹⁴ SARTRE, Jean-Paul. **La Responsabilité de l'écrivain**. Paris: Ed. Verdier, 1998, p. 37-38, tradução minha. Segue o texto original: Segue o texto original: “En appeler à la liberté sans que ce soit pour changer, simplement pour qu'elle ouïsse un moment d'elle – même en présence d'une oeuvre belle, cela s'appelle: faire de l'art pour l'arte. [...] Ainsi, l'art pour l'art résulte de la constatation que l'écrivain n'étant en accord ni avec sa classe, ni avec aucune autre, ne peut aider personne. De là la théorie que l'écrivain est irresponsable, c'est-à-dire qu'il est libre uniquement pour créer et pour créer dans l'innocence”.

Exatamente nesse ponto há a imbricação ético-estética. Conforme algumas afirmações de Jean-Paul Sartre, estética e ética são coisas distintas, uma vez que o belo é um valor aplicável apenas ao imaginário, o objeto estético é um irreal, e o bem é outro valor que advém das condutas no mundo concreto. Não obstante, devemos admitir que ética e estética entrelaçam-se à medida que levamos em consideração o requerimento da liberdade, independente se esta é a do leitor ou escritor. Contudo, é irrecusável entender que a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato que remete à liberdade de outrem. Sendo assim, para Sartre, o julgamento estético com vistas ao engajamento só é, por conseguinte, como reconhecimento de uma liberdade criativa e, ao mesmo tempo, uma tomada de consciência do mundo concreto. Além disso, trata-se de uma exigência, do escritor aos outros homens nas mesmas circunstâncias, para que lutem pela transformação da realidade. O engajamento sartreano é um chamamento à liberdade e à libertação destes homens oprimidos pelas situações extremas e reais do cotidiano.

É que a guerra recomeçava em nosso território: de um lado, propaganda clandestina, sabotagem, descarrilhamentos, atentados; de outro, toque de recolher, deportações, prisões, torturas, execução de reféns. Uma invisível barreira de fogo separava novamente alemães dos franceses; não queríamos mais saber se os alemães que arrancavam os olhos e as unhas de nossos amigos eram cúmplices ou vítimas do nazismo; diante deles não bastava mais guardar um silêncio altivo [...] (SARTRE, 2006, p. 59).

Sob tal ótica, Jean-Paul Sartre afirma que é possível tanto trazer ao leitor quanto ao espectador, através da literatura e da dramaturgia, o prazer estético entremeado à reflexão, à tomada de consciência e à mudança de atitude. “O escritor decide apelar para a liberdade dos outros homens para que, através das implicações recíprocas das suas exigências, eles reapropriem a totalidade do ser para o homem e fechem a humanidade sobre o universo” (SARTRE, 2006, p. 47).

A obra *Que é a Literatura?* deixa evidente que a literatura é engajada a seu próprio modo. Porém, devemos lembrar que a literatura também é uma arte, a liberdade que nela se manifesta é analisada pelo imperativo estético. De outro modo, não haveria verdadeiramente criação, tanto por parte do autor quanto do leitor. O engajamento literário jamais se restringe a tomada de um partido e/ou publicização propagandista contra a opressão. É de extrema importância reconhecer que o valor máximo na literatura engajada certamente consiste *em desejar a liberdade*, conceito fundamental em toda a produção sartreana. Portanto, a vinculação ético-estética remete ao fato de que a liberdade exultada por Jean-Paul Sartre, igualmente, não se atém ao campo abstrato e/ ou ideal, mas sim efetivamente no âmbito concreto e cotidiano.

E a idéia de liberdade? As críticas espantosas que se fazem ao existencialismo provam que as pessoas não entendem mais nada a esse respeito. Será culpa delas? Aí está o P. R.L. antidemocrático, anti-socialista, recrutando antigos fascistas, antigos colaboracionistas, antigos membros do P. S.F. No entanto, ele se denomina Partido Republicano da Liberdade. Se se colocar contra ele, você fatalmente estará contra a liberdade. Mas, os comunistas também reivindicam a liberdade, só que se trata da liberdade hegeliana, que é assumir a necessidade. E também os surrealistas, que são deterministas. Um rapazola ingênuo me disse um dia: “Depois de *Les Mouches* (As moscas), onde o senhor falou irrepreensivelmente sobre a liberdade de Orestes, o senhor traiu a si mesmo e nos traiu, escrevendo *O Ser e o Nada*, deixando de fundar um humanismo determinista e materialista”. Compreendo o que ele quis dizer: é que o materialismo liberta o homem dos seus mitos. Liberta, sem dúvida, mas para submetê-lo ainda mais. No entanto, desde 1760, colonos americanos defendiam a escravidão em nome da liberdade: se o colono, cidadão e o pioneiro, quiser comprar um negro, não é livre para fazê-lo? O argumento se conservou. Em 1947, o proprietário de uma piscina se recusa a admitir que a freqüente um capitão judeu, herói da guerra. O capitão escreve aos jornais, queixando-se. Os jornais publicam o seu protesto e concluem: “Admirável país a América. O proprietário da piscina era *livre* para recusar a acesso a um judeu. Mas, o judeu, cidadão dos Estados Unidos, era *livre* para protestar na imprensa. E a imprensa, *livre*, como se sabe, menciona o caso sem tomar partido, nem a favor, nem contra. Em conclusão, todo o mundo é *livre*”. O único desgosto é que a palavra *liberdade*, que recobre essas acepções tão diferentes – e cem outras – seja empregada sem que as pessoas vejam a necessidade de especificar o sentido em que lhes atribuem em cada caso (SARTRE, 2006, p. 231).

Seguramente, quando o filósofo chama o escritor à sua responsabilidade, questiona, com sua classe, que o escritor que vivencia seu tempo não pode ignorar o que se passa à sua volta; é impossível fingir ser ignorante ou afirmar que desconhece os dramas, as dores reais da vida concreta apresentadas em tempo real a si mesmo e aos demais homens. “Em suma, trata-se de saber a respeito do que se quer escrever: de borboletas ou da questão dos judeus. E quando já se sabe, resta decidir como se escreverá” (SARTRE, 2006, p. 23).

Neste ínterim, o engajamento requer do escritor um desvelamento de uma indignação concreta, um apelo à liberdade no seu sentido mais amplo, isto é, solicita um posicionamento frente à sociedade. Assim, cabe ao escritor a negação das formas literárias que alimentam determinadas ideologias opressoras e alienantes como a literatura propagandista estéril – literatura de folhetins –, forma inerte frente aos problemas concretos e objeto do determinismo materialista. Afirma Sartre que “para nós, um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, e que, mesmo que mais tarde os séculos nos contradigam isso não é motivo para nos refutarem por antecipação [...]” (SARTRE, 2006, p. 29). Sartre continua, nesse sentido:

Os exemplos que escolhemos nos serviram apenas para situar, em diferentes épocas, a liberdade do escritor, para esclarecer, pelos limites das exigências que lhe são feitas, os limites do seu apelo; para mostrar, pela idéia que o público tem do seu papel, os limites necessários da idéia que ele inventa da literatura. E se é verdade que a essência da obra literária é a liberdade que se descobre e deseja ser, totalmente, um apelo à liberdade dos outros homens, é verdade também que as diferentes formas de opressão, escondendo dos homens que eles são livres, ocultaram dos autores essa mesma essência, no todo ou em parte (SARTRE, 2006, p. 114).

A responsabilidade daquele que escreve pode ser considerada uma tarefa negadora, pois, ao passo que solicita a necessidade da libertação no seu sentido mais amplo – a liberdade de pensamento, a liberdade política, a liberdade de crença e expressão –, simultaneamente,

nega os valores éticos impostos aos homens, valores que conclamam precisamente a opressão, seja aos negros, aos proletários, às mulheres, aos povos colonizados ou aos homossexuais, enfim, aos párias da sociedade. Tal negação é reveladora, pois permite fazer com que esses homens reflitam sobre sua real condição e concluam acerca da potencialidade criadora, característica essencial que nos difere dos demais seres vivos.

[...] o engajamento na arte se dá de forma muito mais ampla e não-partidária, embora não se deva excluir a parte política do engajamento: o autor pode mostrar suas idéias políticas sobre a obra – e de certo modo todo autor faz isso, já que por trás de toda palavra encontramos a metafísica do autor -, mas não deve deixar que sua obra se torne propaganda, e o leitor não deve identificar o engajamento com essa escolha política (SOUZA, 2008, p. 48).

É neste sentido que a tarefa do escritor tem um caráter ético. Mediante a escrita, pode-se denunciar as injustiças em todos os aspectos, bem como delatar a violência e a vã exploração no presente, sendo capaz também de refletir sobre o passado ao quebrar o silêncio sobre os conflitos de ordem social e ideológico-político como as guerras e seus reflexos. Para além disso, o engajamento literário possibilita, a partir de um processo dialético entre autor e leitor, escrita e leitura, uma nova visão de mundo, e pode contribuir de modo ímpar para a formação de homens mais conscientes, críticos, reflexivos e atuantes. Indubitavelmente, a compreensão do homem, da sua liberdade, da moralidade e, especificamente, a convergência destes elementos na questão do engajamento é o tema central da literatura sartreana.

No que se refere ao campo histórico, é necessário destacar que o período entre-guerras permite a reflexão literária sobre as questões extremadas deste período ao mostrar que o homem é capaz de criar o Mal efetivo. Essa reflexão faz-nos, assim, reformular nossa definição do conceito do Mal absoluto advindo das concepções tradicionais. Aqui, pode-se afirmar que o papel da literatura e o da filosofia poderão mais estar dissociados. Se o mundo

se exprime unicamente por meio da história, a expressão filosófica assume as mesmas ambiguidades que a expressão literária, apesar de cada particularidade, importância, autonomia e interdependência entre ambas. A arte literária define-se por descrever, em sua própria linguagem e a cada momento, as complexidades e paradoxos humanos e a filosofia pela possibilidade de promover a reflexão, ou seja, enquanto a prosa descreve o contato humano com o mundo, com as coisas e com os outros homens, enfim, explicita o vivido; a filosofia o torna refletido.

Sendo assim, é inegável o paralelismo existente entre a filosofia e a literatura sartreanas, uma vez que ambas visam o desvendamento do mundo. No entanto, é necessário esclarecer a separação entre prosa e filosofia, que se dá no modo como operam tal desvelamento. Porque ambas podem retratar um mesmo objeto, descrever a mesma situação, porém o fazem de modos diferentes. Para Sartre, “ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E, o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa” (SARTRE, 2006, p. 22). Dessa maneira, a imbricação entre filosofia e artes se configura da seguinte forma: enquanto a filosofia realiza a elucidação da realidade do homem, a literatura e a dramaturgia sartreanas caracterizam-se pela descrição e busca pela compreensão da vivência humana.

Em consequência disso é impossível deixarmos de estabelecer a relação entre engajamento e eticidade, uma vez que, em cada ação, o homem se engaja totalmente no mundo e inevitavelmente responde por isso. “Não existe liberdade dada; é preciso conquistar-se às paixões, à raça, à classe, à nação e conquistar junto consigo os outros homens. O que conta, neste caso, é a figura singular do obstáculo a vencer, da resistência a superar; é ela que dá em cada circunstância, sua feição de liberdade” (SARTRE, 2006, p. 56).

Conforme Leopoldo e Silva (2006, p. 73), “o engajamento deve ser pensado a partir de tudo que nos falta para realizar a idéia de literatura e a idéia de sociedade”. Em outros termos, o escritor tem de pensar no campo das possibilidades, na elaboração da própria literatura e na disposição da vida social. Para Sartre, o escritor escreve para todos os homens, mas por meio da história percebemos que somente alguns têm acesso a sua obra. Os escritores, impedidos de atingir os homens, potencialmente produtores de realidades, parecem ficar à parte, a dissimular sua liberdade. Exatamente por isso seu engajamento pode ficar comprometido, dado o fato de não alcançarem nunca inteiramente o público visado e, além de seus leitores serem pessoas a quem eles já não têm mais nada a dizer.

Significa defender que embora tal sociedade não apresente integralmente as condições para a realização deste, isso não pode ser utilizado como justificativas para o escritor agir de má-fé e abdicar do comprometimento com a realidade concreta, ou seja, fugir às suas reais responsabilidades. Pelo contrário, é fundamental e necessário que o escritor apele para a história, para os fatos, para o tema único da literatura que sempre foi o homem no mundo. Para Sartre,

A liberdade faz-se no dia a dia e concretamente nas ações concretas em que é implicada e, por conseguinte, quando falamos de um compromisso do escritor, de uma responsabilidade do escritor, não se trata de um compromisso em nome de uma liberdade abstrata; a liberdade à qual recorre quanto à escrita, é uma liberdade concreta... É a uma indignação concreta sobre um acontecimento específico, é a uma vontade de transformar uma instituição específica, particular, que ele recorre (SARTRE, 1998, p. 33)¹⁵.

¹⁵ SARTRE, Jean-Paul. **La Responsabilité de l'écrivain**. Paris: Ed. Verdier, 1998, p. 33, tradução minha. Segue o texto original: Segue o texto original: “La liberté se fait au jour le jour et concrètement dans des actions concrètes où elle est impliquée et, par conséquent, lorsque nous parlons d'un engagement de l'écrivain, d'une responsabilité de l'écrivain, il ne s'agit pas d'un engagement au nom d'une liberté abstraite; la liberté à laquelle il fait appel quand il écrit, c'est une liberté concrète.... C'est à une indignation concrète à propos d'un événement particulier, c'est à une volonté de changer une institution particulière qu'il fait appel”.

A idéia de literatura engajada só poderá se dar numa sociedade democrática e destinada à justiça, o que possibilitaria ao escritor atingir todos os homens e afetar a totalidade histórica. O que não é permitido, se considerarmos que tal perspectiva é como uma barreira histórica ao engajamento do escritor, porque será justamente essa possibilidade de realização de uma “sociedade inteira” a base do comprometimento com a história. Observa-se que, ao tratarmos da questão do engajamento literário, parece que estamos nos referindo a uma “escolha a ser realizada” e que conciliaria um “absoluto metafísico e a relatividade do fato histórico” (SARTRE, 2008, p. 164).

Isso porque Sartre entende a metafísica como algo inseparável da condição humana, o que permite considerá-la, em princípio e independente do contexto, como apelo à liberdade dos homens. Convém destacar, com Leopoldo e Silva (2006, p. 74), que a liberdade é “escolha originária, isto é, invenção simultânea do ato, do critério, do valor e da finalidade”, como “um começo radical que em cada ato define o sujeito como projeto de si mesmo”. Aqui, podemos mais uma vez perceber o comprometimento histórico que a atividade literária envolve, principalmente quando o escritor assume reafirmar continuamente sua liberdade histórica ao criar valores e fins.

A palavra tem o poder de tornar o ato falado um ato refletido: se, antes de ser dito, o ato podia passar despercebido, após ser mostrado, nomeado, é preciso assumi-lo, reconhecê-lo ou mudá-lo. Nomear uma coisa é transformá-la, é fazer com que o autor desse ato não mais possa ignorar o que fez e se coloque face às suas responsabilidades. É por isso que não devemos considerar a prosa como uma arte inofensiva: na medida em que é discurso, é ação, ela revela a conduta de cada um e faz com que não possamos ignorá-la. Desse modo, a prosa revela o homem ao próprio homem e por isso tem uma importância fundamental para a realidade humana e seu autor precisa responsabilizar-se por sua mediação. É nesse desvendamento do mundo, mostrando o homem como livre e angustiado diante da contingência, perante a qual ele deve se responsabilizar, que consiste o engajamento da prosa (SOUZA, 2008, p. 50).

Portanto, a liberdade humana, de acordo com o pensamento sartreano, sempre será absoluta e inalienável, por mais obscuro que pareça o horizonte e por mais reduzidas que sejam as possibilidades de atuar na história, pois o indivíduo sempre terá escolhas a fazer. Desse modo, o escritor não pode renunciar aos apelos históricos, pois, assim como ele exige do leitor que este faça da obra sempre um ato, o desenrolar da história também exige deste escritor que ele entenda a literatura sempre como uma “narrativa” em torno das *situações*. Sem dúvida, a tarefa ética da literatura é construir a mediação necessária para que o homem tome consciência de si e de seu tempo. Portanto, escrever é agir, pois significa comprometer-se com uma ação social concreta e prática, não se limitando apenas a uma atitude contemplativa do mundo.

A literatura, tal qual o vidro atravessado pelo sol, é um espelho crítico no qual as pessoas se olham, se percebem e diante do qual já não podem alegar ignorância: se antes elas podiam fingir não ser responsáveis pelo ato, ou se antes esse ato era feito de modo irrefletido, após essa olhada no espelho tudo é revelado, não só para eles, mas para os outros que as vêem – e com isso é preciso estabelecer uma relação mais autêntica e responsável com seus atos (SOUZA, 2008, p. 51).

Dessa maneira, cabe ao escritor engajado esclarecer aos seus leitores que todos nós somos vítimas e que somos responsáveis por tudo, bem como elucidar que nenhum ato está em continuidade com o Bem ou com o Mal, enquanto referências universais; em cada ato, o Bem e o Mal estão absolutamente imbricados. Assim, o engajamento do escritor requer uma assunção de si junto aos demais homens que se encontram historicamente na mesma adversidade. Aponta Sartre que, “em certo sentido, cada situação é uma ratoeira, há muros por todos os lados: na verdade me expressei mal, não há saídas a escolher. Uma saída é algo que se inventa. O homem é para ser inventado a cada dia” (SARTRE, 2006, p. 215).

Através da literatura, conforme mostrei, a coletividade passa à reflexão e à mediação, adquire uma consciência infeliz, uma imagem não equilibrada de si mesma, que ela busca incessantemente modificar e aperfeiçoar. Mas, afinal, a arte de escrever não é protegida pelos decretos imutáveis da Providência; ela é o que os homens dela fazem, eles a escolhem, ao se escolherem. Se a literatura se transformasse em pura propaganda ou em puro divertimento, a sociedade recairia no lamaçal do imediato, isto é, na vida sem memória dos himenópteros e dos gasterópodes. Certamente, nada disso é importante: o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem. (SARTRE, 2006, p. 218).

Jean-Paul Sartre conclui sua defesa de que se determinada situação histórica, política, social, com suas perspectivas e entraves, promoverem circunstâncias que contribuam de modo negativo para o desenvolvimento e ampliação de soluções para a circulação do desvelamento à coletividade, cabe ao homem criar e reinventar uma saída em vistas de novas possibilidades.

Significa dizer que não resta senão aos homens, cada qual com seu estilo, técnica e ousadia, recorrer ao movimento da livre criação como possibilidade de superação dos limites de sua própria humanidade. “De modo geral, a situação do escritor melhorou, graças, sobretudo a meios extraliterários (rádio, cinema, jornalismo), de que ele outrora não dispunha. Quem não pode ou não quer recorrer a esses meios deve exercer um segundo ofício, ou viver em dificuldades” (SARTRE, 2006, p. 229). Sartre continua:

Tentei apenas descrever uma situação, com suas perspectivas, ameaças, diretrizes, uma literatura da práxis começa a nascer na época do público inencontrável: eis o dado; para cada um, a sua saída. A sua saída quer dizer: o seu estilo, a sua técnica, os seus temas. Se o escritor estiver convencido, como eu estou da urgência desses problemas, não há dúvida de que proporá soluções *na unidade criadora da sua obra*, ou seja, na indistinção de um movimento de livre criação (SARTRE, 2006, p. 217).

Indubitavelmente, pode-se concluir que o pensamento de Jean-Paul Sartre é uma relação entre filosofia e artes, e vice-versa; assim a imbricação ético-estética presente visa despertar o esclarecimento, a responsabilidade e a libertação concreta do homem; sobretudo, trata-se de uma profunda reflexão para além do seu tempo. Assim, é inegável que a defesa do

conceito de engajamento inicia-se com a literatura sartreana e tem sua continuidade por meio do teatro de situações.

II PARTE: A IMBRICAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA E O ENGAJAMENTO
SARTREANO

CAPÍTULO 3

O TEATRO DE SITUAÇÕES

Na vasta produção de Jean Paul Sartre, talvez o teatro tenha sido a parte mais polêmica e marcante de seu tempo. Embora tenha deixado contribuições ímpares no que tange à produção literária e filosófica, a noção de engajamento deixa clara a preocupação de Sartre no que concerne aos problemas sociais, políticos, econômicos, culturais e na conduta que o homem deve assumir perante a realidade que o circunda. No teatro burguês, que trazia mascaradas as contradições da realidade, as peças se distinguiam por seus conteúdos, mas sempre se referiam ao mesmo gênero.

O teatro crítico sartreano mostra, assim, as contradições presentes na realidade e nas artes. Para isso, inicia-se pela recusa fundamental da psicologia, por meio da não aceitação da idéia de que há um determinismo psicológico e uma natureza humana. Posteriormente, caracteriza-se pela negação da intriga corriqueira em face do escândalo revelador, com o intuito de focar onde realmente interessa: a consideração do homem como sujeito consciente em suas atuações mundanas. Tais recusas mostram-nos que o teatro sartreano reenvia ao tema fundamental, o homem como centro da atitude de tomada de consciência.

A caracterização existencial do teatro e a conseqüente crítica à produção dramaturgica contemporânea que Sartre empreende leva o autor a propor um novo gênero teatral. Abandonando os gêneros da tragédia e do drama burguês, optará por uma inovação chamada *Teatro de Situações*, a qual ele considera a único gênero dramaturgico adequado às problemáticas de sua época. Afinal, uma vez que o homem é livre em determinadas situações

e realiza suas escolhas dentro dessas situações¹⁶, o que o teatro pode mostrar de mais verdadeiro é o momento da escolha, da livre decisão, de tal forma que falar em teatro de situações é o mesmo que falar em teatro da liberdade.

Significa que não é possível, na obra sartreana, falar em liberdade sem se referir à situação. A liberdade é definida por Sartre como um recuo diante do ser *Em-si*¹⁷, dado no real, isto é, tal liberdade deve manifestar-se concretamente, através da escolha, da tomada de decisão e na sua efetiva prática pela ação. Ser livre nada mais é que realizar escolhas concretas. A liberdade subentende o fato de que não é possível a realização de todos os possíveis, ou seja, a consciência é livre por ser inacabada. E uma vez que a consciência não vive apartada do mundo, comprometida pelo corpo com o mundo, a liberdade só pode ser situada.

Assim, ao assumir as contradições internas do teatro de sua época, Sartre busca oferecer uma saída ao propor uma produção que negue totalmente o psicologismo em cena. As temáticas apresentadas em suas peças visam cumprir o papel da literatura, isto é, apresenta uma descrição da vivência humana, uma exposição de como as estruturas presentes no âmbito da ontologia fenomenológica são experienciadas por esses homens jogados às pressões, limitações e obstáculos advindos do mundo. Diante de tal perspectiva, não podemos considerar que as produções de Jean-Paul Sartre se resumem apenas à divulgação do seu pensamento filosófico, mas sim, que está inserida numa inovadora produção intelectual de sua

¹⁶ Uma primeira definição de *Situação* aparece em *O Imaginário* (1940) e é proposta como sendo diferentes modos imediatos de apreensão do real.

¹⁷ SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008, p. 39: “Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mas a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. Resulta, evidentemente, que o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é. Os trânsitos, os vir-a-ser, tudo que permite dizer que o ser não é ainda o que será e já é o que não é, tudo é negado por princípio. Porque o ser é ser do devir e, por isso, acha-se para-além do devir. É o que é; isso significa que, por si mesmo, sequer poderia não ser o que é; vimos, com efeito, que não implicava nenhuma negação. É plena positividade [...]”

época, seja dramaturgicamente ou literária. Trata-se de uma tentativa de compreensão da vivência humana tal qual ela se dá, mediante a apresentação de uma inovação estética. Para Sartre:

O teatro psicológico, aquele de Eurípedes, o de Voltaire e o de Crébillon, anuncia o declínio das formas trágicas. Um conflito de caracteres, independentemente das mudanças radicais que lhe colocamos, não é apenas uma composição de forças cujos resultados são previsíveis: tudo é decidido com antecedência. O homem não é apenas um concurso de circunstâncias... Há grandeza na sua queda que se dá por sua própria culpa. Se a psicologia incomoda, no teatro, não é pelo o que há de demasiado nela, mas pelo que não é o bastante; é uma pena que os autores modernos tenham descoberto este conhecimento bastardo e o tenham aplicado fora do alcance. Faltou-lhes a vontade, o juramento, a loucura do orgulho que são as virtudes e os defeitos da tragédia (SARTRE, 1992, p. 19)¹⁸.

Assim, há uma dimensão de engajamento na obra teatral de Jean-Paul Sartre, uma vez que, tal qual a literatura, é arte significativa, lida com a palavra, e, sobretudo, visa descrever a realidade de sua época para homens que sentem na pele o peso da vida real. Conforme Souza, “Assim, embora esteja mais explícito na arte significativa, na medida em que podemos e devemos exigir um comprometimento do escritor, o engajamento também é possível em outras artes” (SOUZA, 2008, p. 27). Assim, prosador e dramaturgo utilizam a palavra como instrumento de uma atividade e, sendo assim, a finalidade da prosa e do teatro não é contemplar as palavras, tal como fazia o poeta, mas comunicar.

¹⁸ SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 19, tradução minha. Segue o texto original: Segue o original: “Le théâtre psychologique, celui d’Euripide, celui de Voltaire et de Crébillon fils, annonce le déclin des formes tragiques. Un conflit de caractères, quels que soient les retournements qu’on y mette, n’est jamais qu’une composition de forces dont les résultats sont prévisibles: tout est décidé d’avance. L’homme qu’un concours de circonstances [...]. Il n’y a de grandeur dans sa chute que s’il tombe par sa faute. Si la psychologie gêne, au théâtre, ce n’est point qu’il y ait trop en elle: c’est qu’il n’y a pas assez; il est dommage que les auteurs modernes aient découvert cette connaissance bâtarde et l’aient appliquée hors de portée. Ils ont manqué la volonté, le serment, la folie d’orgueil qui sont les vertus et les vices de la tragédie”.

A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante: vale dizer, as palavras não são, de início, objeto, mas designação de objetos. Estamos na linguagem como em nosso corpo; nós a sentimos espontaneamente ultrapassando-a em direção a outros fins, tal como sentimos nossas mãos (SARTRE, 2006, p. 15).

Embora utilize uma reconstrução imaginária que é característica da obra de arte, a produção sartreana vai mais além, na medida em que busca recuperar o mundo em uma dramatização de questões pertinentes aos homens de seu tempo, proporcionando um desvelamento das contingências e da real situação para o público. Além disso, o autor mostra-se também atento às discussões sobre a própria forma ou modelos técnico-artísticos, tanto literários quanto teatrais. É sob tal ótica que devemos entender a forma teatral proposta por Sartre. Há um autor preocupado em encarar as questões prementes de seu tempo, exatamente por isso deve-se destacar uma resistência às formas tradicionais de se fazer teatro e literatura de sua época. Dessa maneira, encontramos a crítica ao modelo burguês de produção artística como forma desgastada e não mais apropriada para representar os problemas do século XX.

A descrição sartreana sobre o evento teatral serve como base para uma análise da produção de sua época, ou seja, ela tem um sentido amplo de demonstrar que o gênero tradicional é insuficiente para os questionamentos atuais e, do mesmo modo, demonstra o estado de estilhaçamento da produção artística-cultural daquele momento. Essa arte crítica comporta uma posição reflexiva de Jean-Paul Sartre. Através de suas obras são questionados o próprio sentido e os limites da situação cultural da época.

Nós tivemos, depois da morte-de-Deus, como diz Nietzsche, e da inspiração, que era Deus-falando-ao-ouvido, o romance crítico de Flaubert, a poesia crítica de Mallarmé, isto é, uma arte que comporta a posição reflexiva do artista. A aparição do cinema e de diversos fatores sociais criou, a partir de

1950, o que se poderia chamar de teatro crítico (SARTE, 1992, p. 184-185)¹⁹.

Tanto o teatro quanto a literatura vigentes não comungavam mais com aquele rigor formal e tradicional encontrados em épocas anteriores. Diferentemente, a proposta sartreana está para além de uma crítica concentrada no formalismo ou rigor estético, sobretudo, porque consiste numa reflexão de cunho ético ao propor aos homens uma atuação efetiva, um assumir-se perante as situações concretas e históricas.

Nesse sentido, a noção de engajamento incide na necessidade de os homens estarem voltados para a análise da situação real em que vivem, tornando-se solidários aos acontecimentos sociais e políticos de seu tempo. Assim como o escritor, o dramaturgo desvenda e, como tal, age pela transformação da situação desvendada, posto que ela não se apresenta mais como anteriormente; exatamente por isso não é possível ao prosador e dramaturgo construir um retrato imparcial da situação, pois ambos estão completamente envolvidos e comprometidos com esse desvendamento.

Dessa forma, há uma dupla implicação moral, uma do escritor/dramaturgo, responsável por empreender o desvendamento, outra do leitor/espectador, os quais não poderão mais ignorar o mundo e sua real situação. Sob esse aspecto, pelo engajamento, a liberdade deixa de estar apenas no plano abstrato e passa a ser situada e estar comprometida com a ação. Ao escrever a peça de teatro *Les Mouches* (“As moscas”, de 1943), que versa

¹⁹ SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 184-185, tradução minha. Segue o texto original: « Nous avons eu, après la-mort-de- Dieu, comme dit Nietzsche, et celle de l’inspiration, qui était Dieu-parlant-à-l’oreille, le roman critique de Flaubert, la poésie critique des Mallarmé, c’est-à-dire un art qui comport la position réflexive de l’artiste par rapport à lui.L’apparition du cinéma et de divers facteurs sociaux a créé, à partir de 1950, ce que l’on pourrait appeler le *théâtre critique* ».

sobre o tema do mito grego de Orestes e Electra, Sartre, na verdade, faz uma referência à ocupação alemã de Paris.

A partir de tal crítica, o autor acrescentará uma forma de rejeição a toda e qualquer convenção e método tradicionais do ambiente intelectual e social da sua época. Essa peça se trata de uma audaciosa obra dramaturgical que transforma o mito grego clássico de Orestes numa readaptação que critica a situação caótica de Paris, bem como revela a necessidade de um apelo à Resistência. Nessa obra, o dramaturgo transforma a vingança de Orestes em metáfora para os temas da liberdade e da má-fé e critica a idéia tradicional de destino presente no governo autoritário de Vichy durante a ocupação nazista da França (1940-1944). Tal governo, apoiado pela hierarquia da igreja católica francesa, difundia uma ideologia religiosa de culpa e resignação diante da derrota militar para Hitler. Vejamos um trecho da peça.

Orestes

Eu me chamo Filebo e sou de Corinto. Viajo para me instruir, com um escravo que foi meu preceptor.

Júpiter

Perfeitamente. Eu diria então: “Meu jovem, ide-vos embora! Que buscais aqui? Quereis fazer valer vossos direitos? Eh! Sois ardente e forte, daríeis um bravo capitão num exército aguerrido, teríeis mais que fazer que reinar sobre uma cidade semimorta, uma carcaça de cidade atormentada pelas moscas. As pessoas daqui são grandes pecadoras, mas finalmente se engajaram no caminho da redenção. Deixai-os, meu jovem, deixai-os, respeitai seu esforço doloroso, afastai-vos na ponta dos pés. Vós não poderíeis compartilhar de seu arrependimento, pois não participastes de seus crimes, e vossa impertinente inocência vos separa deles, como um fosso profundo. Ide-vos embora, pois ireis levá-los à perdição: se o fizerdes parar, por pouco que seja, se os desviardes, ainda que por um instante, de seus remorsos, todas as suas culpas vão se coagular sobre ele como gordura resfriada. Eles têm a consciência pesada, eles têm medo – e o medo, a consciência pesada exalam um aroma delicioso nas narinas dos deuses. Sim, agradam aos deuses essas almas dignas de piedade. Gostaríeis de tirar delas o favor divino? E que lhes daríeis em troca? Digestões tranquilas, a paz morosa das províncias e o tédio, ah!, esse tédio cotidiano da felicidade. Boa viagem, meu jovem, boa viagem; a ordem de uma cidade e a ordem das almas são instáveis: se tocardes nela, provocareis uma catástrofe. (*olhando nos olhos*) Uma terrível catástrofe que recairá sobre vós. (SARTRE, 1947, p. 13-14).

Essa peça pode ser lida como apologia ao movimento da Resistência antifascista dos franceses, uma revelação da realidade imposta a todos, um apelo ou grito sócio-político. Por meio dela, Sartre denuncia valores morais e religiosos ligados à má-fé, conduta típica que, na situação específica de Vichy, traiu a liberdade humana ao atrelar o poder e a história ao determinismo. Além disso, traz à tona uma reflexão acerca da atuação humana, da potencialidade do homem ante as ações e de sua conseqüente responsabilidade, algo a que ninguém pode escapar.

Por outro lado, é inegável que a peça *As Moscas* representa uma espécie de grito por libertação, há um apelo essencial à ação como horizonte fundamental da condição humana, sua renovação; não como fuga, mas sim como revelação radical do homem enquanto transformador. Pode-se afirmar que foi a partir desta obra que o *teatro de situações* começou a ser conhecido pelo público, que vivia na pele a situação representada pelos personagens. O entrelaçamento da vida real à arte foi retratado nesta peça. Vejamos a fala de Orestes:

Orestes (*depois de se endireitar*)

Ei-vos então, meus mui fiéis súditos! Sou Orestes, vosso rei, o filho de Agamêmnon, e este é o dia de minha coroação. (*a multidão murmura, desconcertada*). Não gritais mais? (*a multidão se cala*) Eu sei: vos dou medo. Há exatos 15 anos, ergueu-se diante de vós outro assassino, ele tinha luvas vermelhas de sangue, e não tivestes medo dele, pois lestes em seus olhos que ele era um dos vossos e que não havia coragem em seus atos. Um crime que seu autor não pode suportar, não é mais um crime de ninguém, não é mesmo? É quase um acidente. Vós acolhestes o criminoso como vosso rei, e o velho crime se pôs a vagar entre os muros da cidade, gemendo docemente, como um cachorro que se perdeu de seu dono. Vós me olhais, argivos, vós compreendestes que meu crime é bem meu; eu o reivindico à luz do sol, ele é minha razão de viver e meu orgulho, não podeis nem me castigar nem me lamentar, por isso vos dou medo. E, todavia, ó meus homens, eu vos amo, e é por vós que eu matei. Por vós. Eu tinha vindo reclamar meu reino, e me repelistes porque eu não era um dos vossos. Agora sou um dos vossos, ó meus súditos, somos ligados pelo sangue, e mereço ser vosso rei. Vossas culpas e vossos remorsos, vossas angústias noturnas, o crime de Egisto, tudo é meu, eu tomo tudo para mim. Não temais mais vossos mortos, eles são meus mortos. E vede: vossas fiéis moscas vos trocaram por mim. Mas não tenhais medo, argivos, eu não me sentarei, todo manchado de sangue, sobre o trono de minha vítima: um Deus me ofereceu

isso e eu disse não. Quero ser um rei sem terra e sem súditos. Adeus, meus homens, tentai viver: tudo é novo aqui, tudo está começando [...] (SARTRE, 1947, p. 111-112).

Neste sentido, o teatro tem um papel próximo ao da literatura, o de constituir reflexão sobre a vivência humana. Coincidentemente, ambas são capazes de propor uma compreensão da liberdade e contingência do homem. Segundo Jean-Paul Sartre, o papel do dramaturgo é pôr em cena conflitos que interessem ao espectador: os conflitos da vida real. E, dada a diversidade do público, o dramaturgo deve escolher situações tão gerais que digam respeito a todos. “Em regra geral, um público de teatro é composto de elementos muito diversos [...]. Essa situação é, entretanto, um desafio para o dramaturgo: ele precisa criar seu público, fundir todos esses elementos díspares em uma só unidade” (SARTRE, 1992, p. 64)²⁰.

Se o teatro e a literatura devem mostrar o momento de livre escolha em determinada situação, então, para Sartre, não é mais adequado à nossa época o drama psicológico, que coloca em cena o conflito entre discussões prontas, ou seja, o homem tributário apenas de seus instintos. É necessário inserir justamente o momento de formação desses questionamentos, é preciso mostrar como os personagens vivenciam sua falta constitutiva e a agem para superarem tal falta, isto é, como não há mais para o homem determinações *a priori* de sua existência, ambos os movimentos artísticos devem mostrar homens vivenciando seu vazio existencial. No caso do teatro, o enfoque será a ação dos personagens, isto é, a ação de um personagem não é determinada pelo seu caráter, mas seu caráter é construído por suas ações. Significa dizer que os atos de um personagem apreendidos pelo espectador são fundamentais para o teatro sartreano, pois o ato rompe com o psicologismo da cena. O ato

²⁰ SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 64, tradução minha. Segue o texto original: “En règle générale un public de théâtre est composé d’éléments très divers [...]. Cette situation est pourtant un défi pour le dramaturge: il lui faut créer son public, fondre tous ces éléments disparates em une seule unité”.

joga o espectador acima do plano psicológico, situa-o no plano moral, uma vez que cada ato compreende seus próprios fins e qualquer um que o realiza está persuadido de que tem razões para isso.

Uma vez que se trata agora da apresentação do momento constitutivo desses questionamentos em situações, o dramaturgo julga que não há mais espaço para a psicologia no teatro, no sentido de que não é possível fazer com que o drama funcione como uma análise das estruturas afetivas dos indivíduos, pois estas só existirão no momento em que os personagens agirem. Como nas peças sartreanas não há um narrador e sim personagens agindo diretamente, também se expõe a ambiguidade da situação. O que reflete a facticidade e a liberdade do sujeito, quer dizer, desvela a maneira como ele organiza-se com sua liberdade, por meio do projeto de suas possibilidades, escolhendo-se e, conseqüentemente, agindo no mundo. Além disso, a ação coloca diretamente em cena os sujeitos em suas relações com o outro demonstrando, assim, a relevância da alteridade.

Aquilo que o teatro pode mostrar de mais comovente é um caractere em processo de criação, o momento da escolha, da livre decisão que compromete uma moral e toda uma existência. A situação é um apelo; ela nos rodeia, propõe-nos soluções que cabem a nós decidir. E para que a decisão seja profundamente humana, para que ela coloque em jogo a totalidade do homem, a cada vez é necessário trazer à cena situações-limites. Assim, a liberdade se descobre no seu mais elevado grau, uma vez que ela aceita se perder para poder se afirmar (SARTRE, 1992, p. 20)²¹.

²¹ SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 20, tradução minha. Segue o texto original: Segue o texto original: “Ce que le théâtre peut montrer de plus émouvant est un caractère en train de se faire, le moment du choix, de la libre décision qui engage une morale et toute une vie. La situation est un appel; elle nous cerne; elle nous propose des solutions, à nous de décider. Et pour que la décision soit profondément humaine, pour qu’elle mette en jeu la totalité de l’homme, à chaque fois il faut porter sur la scène de situations-limites. Ainsi, la liberté se découvre à son plus haut degré puisqu’elle accepte de se perdre pour pouvoir s’affirmer”.

O teatro sartreano se torna, assim, um teatro moral, mostrando, com isso, o homem em sua verdade, em sua ação concreta. Não se trata, porém, de mostrar exemplos morais, modelos de condutas a serem seguidos pelos espectadores, mas mostrar esse real conflito entre homens. Dessa forma, para atingir tal objetivo, esse gênero teatral deve concentrar a ação no ponto decisivo e na *situação-limite* que é desvendada pelo dramaturgo. Exatamente por isso tais peças são curtas, violentas e centradas em um único evento. Há poucos atores e a ação transcorre em pouco tempo, em pequenos lugares fechados. Sendo assim, o espectador é diretamente lançado ao núcleo das contradições entre os personagens.

Exemplo disso é a peça *O Diabo e o Bom Deus* (1951), que retrata a Alemanha do século XVI e narra a história de Goetz, apresentando, a partir daí o tema fundamental do fracasso humano e a inconsistência da idéia de moral absoluta. Embora a peça tenha sido comparada com outra obra chamada *Mãos Sujas* (1948), pois ambas apresentam a questão do agir humano segundo a moral absoluta; diferentemente, a obra *O Diabo e o Bom Deus* leva-nos para um desfecho inovador ao apontar para uma saída do impasse imposto pela moral absoluta. Nessa peça, há o questionamento sobre a importância da escolha, da decisão, da atitude humana, e do assumir responsável de todas as consequências, pois retrata por meio do personagem o decidir em fazer o bem ou o mal através de um jogo de dados.

Inicialmente, Goetz realizava o mal. Ao que parece, achava que o fazia de fato. O personagem demonstrava seu desejo na realização do mal pelo mal, mas, com isso, trazia o mal para si mesmo. A ambição de Goetz era estar no mesmo plano de igualdade com Deus, ou seja, se Deus era o detentor do bem absoluto, deveria estar do outro lado, do mal absoluto. Mas, Goetz pensava que para efetivar o mal, bastava não agir. Em dado momento, aparece Heinrich, o padre benfeitor que faz com que Goetz perceba a impossibilidade de se fazer o bem absoluto; o que o faz sentir-se desafiado por Deus. Em um jogo de dados, Goetz trava um

embate com Deus e aposta: se Deus ganhar, Goetz faz o bem, mas se Deus perder, destruiria o vilarejo e todos os moradores. Goetz perde.

A genialidade da peça está em colocar o fato de que Goetz não perdeu por acaso ou porque seu adversário era Deus, o Todo Poderoso. Goetz trapaceou no jogo para que perdesse. Sendo assim, escolheu como agiria, ou seja, por si só decidiu o próprio destino. Obviamente, sua escolha trouxe consequências. Ao se decidir a fazer o bem, Goetz colheu resultados tão catastróficos quanto aqueles que experimentou enquanto fazia o mal.

Escondendo-se na desculpa de ser instrumento de Deus, o que camuflava seu desejo de ser Deus, doa todas as suas terras aos camponeses e, após este ato de “generosidade”, estabelece uma comunidade, a “Cidade do Sol”. Tal comunidade tinha como lei o amor e a recusa total a todo e qualquer tipo de violência, ficando limitada apenas no plano abstrato. Interessante notar que se trata do mesmo lema do movimento surrealista: “O amor é a lei”, provavelmente uma espécie de crítica sartreana à ideologia surrealista que, segundo o filósofo, ficou apenas na abstração.

A peça de Sartre critica esse lema por meio da “Cidade do Sol”, uma cidadela fechada, um amor estéril, uma vez que é limitado à comunidade modelo e fechado aos demais homens. Esse fator traria sérias consequências, posto que a doação feita por Goetz incitou outros camponeses a uma revolta contra os barões, mas os moradores da “Cidade do Sol” se recusaram a ajudar na revolta desses camponeses e o resultado disso foi sua aniquilação. A “Cidade do Sol” foi destruída pelos revoltosos e todos os moradores foram assassinados por terem se recusado a juntar-se a eles. Com isso, Goetz torna-se o homem mais odiado em toda Alemanha.

Após um tempo, Goetz reencontra Heinrich o padre benfeitor. Este prometera que, chegaria o dia em que julgaria os resultados das ações de Goetz. Este, apresenta-lhe os

fracassos decorrentes de sua escolhas. Eis a *situação-limite*, sem saída para o bem ou para o mal; Goetz não tem alternativa a não ser criar a sua própria saída e o sentido para a sua existência. O desfecho se dá na recusa de Goetz a Deus e a sua escolha do mundo humano. O fracasso da moral absoluta leva Goetz a escolher e descobrir uma moral humana, histórica e particular. De acordo com o trecho da peça:

Goetz: Heinrich, vou revelar-te uma travessura importantíssima: Deus não existe (Heinrich atira-se sobre ele e bate-lhe. Goetz, sob as pancadas, ri e grita). Ele não existe. Alegria! Lágrimas de Alegria! Aleluia! Louco! Não me batas mais: estou me libertando e libertando-te, a ti. Não mais inferno, não mais céus: a terra, apenas a terra (SARTRE, 1974, p. 267).

A recusa de Goetz remete à recusa sartreana, pois quando Goetz chega a sua conclusão final, a negação de Deus é, ao mesmo tempo, a representação da negação sartreana ao seu público. Nesse sentido, o apelo de Sartre vai além da encenação, trata-se das questões presentes em todos os aspectos: intelectual, cultural, artístico, sócio-político e metafísico-religioso. A partir do momento em que Goetz se vê homem entre homens, sente-se solidário em relação a estes. Ao se converter à realidade humana, o personagem assume o projeto concreto e, com isso, seus atos passam a ter consistência. Goetz abandona o distanciamento que o caracterizava em função de uma revolta apenas subjetiva, assumindo-se homem igual e em relação aos demais homens.

É importante destacar que *O Diabo e o Bom Deus* é a única peça de Jean-Paul Sartre em que tal conversão ocorre. Nas demais, os protagonistas fracassam em tentar a superação desse momento (situação) limite. Segundo o pensamento sartreano, a importância da responsabilidade daquele que escreve não se limita apenas ao literato, mas ao ator, ao cineasta, assim como ao dramaturgo. Obviamente, há profundas diferenças entre teatro e cinema. O cinema se aproxima mais do romance que o teatro, por exemplo. A esse teatro que

surge com o advento do cinema, Jean-Paul Sartre denominará *teatro crítico*, o qual comportará uma posição reflexiva dos autores, mostrando que os mesmos visam fazer das insuficiências das artes, especificamente do teatro, seus instrumentos de comunicação.

É nesse contexto que podemos destacar o teatro, pois, para Sartre, não se pode considerar qualquer parte de uma determinada obra como elemento que funcione separadamente de seu contexto, a genialidade da obra está na sua capacidade de levar o público ou espectador em meio a situações inúmeras que requerem desses homens um posicionamento. Além disso, deve-se destacar a importância das considerações sartreanas, uma vez que estas remetem a reflexões sobre os tipos de artes existentes, a exemplo do próprio sentido e os limites das produções artísticas. Para Sartre, “Ao lançar, nossos protagonistas no paroxismo dos seus conflitos desde a primeira cena, recorreremos ao método bem conhecido da tragédia clássica, que se apodera das ações no momento preciso em que ela se dirige rumo à catástrofe”²². Ainda, para Sartre,

outrora, havia o teatro de “caracteres”: fazia-se aparecer em cena personagens mais ou menos complexas, mas inteiras, e a situação tinha como único papel fazer interagir esses caracteres, mostrando como cada um era modificado pela ação dos outros. Já mostrei, em outra parte, como importantes mudanças ocorreram nesse domínio ultimamente: vários autores retornaram ao teatro de situação. Não há mais caracteres: os heróis são liberdades aprisionadas em armadilhas, como todos nós. Quais são as saídas? Cada personagem será tão somente a escolha de uma saída e não valerá mais que a saída escolhida. É de se desejar que toda a literatura se torne moral e problemática, como esse novo teatro. Moral-não moralizadora: que ela mostre simplesmente que o homem é também valor e que as questões que ele se coloca são sempre morais (SARTRE, 2006, p. 215).

Jean-Paul Sartre compreendia bem que o advento da Segunda Guerra Mundial foi um

²² SARTRE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 66, tradução minha. Segue o texto original: Segue o texto original: “ En projetant dès la première scène nos protagonistes au paroxysme de leurs conflits, nous recourons au procédé bien connu de la tragédie classique, qui s’empare de l’actions au moment même où elle se dirige vers la catastrophe ”.

marco divisor em todos os aspectos do conhecimento e produção humanos. O público não era mais o mesmo, a concepção de mundo deste havia sido transformada pelos conflitos. A situação não seria mais a mesma, os espectadores estavam cada vez mais críticos e exigentes. Observando as novas necessidades do público, a partir deste gênero dramático Sartre lança o público no plano moral, fazendo com que os expectadores reflitam acerca da dimensão de suas escolhas, atitudes e, conseqüentemente, de suas responsabilidades. A partir da reflexão de cada ato representado nas peças, compreenderão seus próprios limites, fins, e, logo, as conseqüências de cada ato realizado. Sem rodeios, o dramaturgo insuflou todo o tipo de questionamento necessário à realidade humana por meio dessa empreitada dramática, fazendo com que o público tenha acesso aos vários sentimentos existentes, especificamente do momento entre-guerras, bem como das possibilidades transformadoras da realidade.

[...] dramas inteiramente centrados num acontecimento - geralmente um conflito de direitos, no entanto sobre alguma situação muito comum, escritos num estilo claro e propenso ao extremo, comportando um pequeno número de personagens que não são apresentados para os seus caracteres individuais, mas precipitados numa situação que os obriga a fazer uma escolha - eis, resumidamente, o teatro austero, moral, mítico e de aspecto ritualístico que deu nascimento às novas peças em Paris durante a ocupação e, especialmente, após o fim da guerra (SARTRE, 1992, p. 68)²³.

É sob esse aspecto que podemos considerar uma espécie de teatro moral, uma vez que se trata de um gênero preocupado em mostrar o homem em meio a seus conflitos com os

²³ SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 68, tradução minha. Segue o texto original: “[...] drames entièrement centres sur un événement – le plus souvent un conflit de droits, portant sur quelque situations très générale – écrits dans un style Clair et tendu à l’extrême, comportant un petit nombre de personnages qui ne sont pas presentes pour leurs caracteres individuels mais precipites dans une situation qui les oblige à faire un choix – voilà, em bref, le théâtre austère, moral, mythique et rituel d’aspect qui a donné naissance à de nouvelles pièces à Paris Durant l’occupation et spécialement depuis la fin de la guerre”.

demais homens e mergulhados em problemas sócio-políticos. O que justifica as principais características do teatro sartreano que é composto principalmente por peças simples, densas e chocantes, capazes de impactar o espectador, lançando-o diretamente rumo ao núcleo das contradições apresentadas no cotidiano de cada um e, ao mesmo tempo, de uma totalidade, fazendo com que o espectador compreenda sua real situação. Não há espetáculos luxuosos, tampouco ideologismos que enalteçam ou valorizem uma dada classe social.

Dentre as principais características das peças sartreanas, é importante ressaltar que a maioria delas não dispunha de um narrador, o que remete à necessidade de apresentar os atores agindo diretamente, o que nos leva a uma dupla análise: de um lado, há a facticidade e a liberdade do indivíduo que, a partir do seu projeto existencial, organiza-se conforme as suas possibilidades; por outro lado, a ação colocada em cena aborda indivíduos relacionando-se a outros, isto é, há um jogo dialético no qual cada um age de uma forma segundo o seu projeto, ou seja, há demonstração concreta de homens entre homens. Para Sartre,

A ação no teatro revela o sentimento. O ódio, a inveja, o amor desesperado. O gesto mais claro, ou seja, a representação mais clara do ato, é a palavra. Mas é necessário que se compreenda: a palavra no teatro é necessariamente a apresentação de um ato. Eloquência e teatro (SARTRE, 1992, p. 96)²⁴.

Ainda para o filósofo,

Nossas peças são violentas e curtas, centradas em um só acontecimento; há poucos atores e a história é limitada a um pequeno espaço de tempo, às vezes, apenas a algumas horas. O resultado é que elas obedecem a uma espécie “de regras das três unidades”. Uma decoração única, algumas

²⁴ SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 96, tradução minha. Segue o texto original: “[...] L’action au théâtre revele le sentiment. La haine, la jalousie, l’amour désespéré. Le geste le plus clair, c’est-à-dire la représentation la plus claire de l’acte, c’est la parole. Mais il faut comprendre: la parole au théâtre est nécessairement la présentation d’un acte. Éloquence et théâtre”.

entradas, algumas saídas, vivas disputas entre os personagens que defendem seus direitos individuais com paixão - eis o que coloca as nossas peças a uma grande distância das fantasias brilhantes da Broadway. No entanto, algumas delas, com a sua austeridade e a sua intensidade, não deixaram de ser apreciadas em Paris (SARTRE, 1992, p. 66)²⁵.

A peça teatral *O Diabo e o Bom Deus* (1951), sem dúvida, é a obra que expressa com maior clareza os ideais ateístas de Jean-Paul Sartre, além de representar a ruptura com os padrões tradicionais estéticos da arte dramática. Trata-se de uma peça que propõe e expande seu ideal filosófico com o objetivo de tornar as pessoas mais engajadas no que tange à forma de ver e agir no mundo. Os personagens são pessoas comuns, típicos exemplos que em seu cotidiano, expressam as preocupações, fracassos e dúvidas existenciais. Além disso, constituem objetos de discussão sobre a irracionalidade da vida e a segurança artificial concedida pela adesão aos valores convencionais burgueses, discussão ainda extremamente contemporânea.

Tal peça revela com afinco o humanismo sartreano na figura do capitão alemão Goetz que, para orientar sua ação eficaz entre os homens, oscila dos valores absolutos aos relativos. Goetz é um gênio militar que, em meio às guerras religiosas do período medieval, insiste em afirmar sua onipotência perante os conceitos do Bem e do Mal, acreditando que seus atos são sempre resultados de seus desejos, apenas. Seu orgulho impetuoso não o permite admitir ao menos a possibilidade de sofrer influências de quaisquer fatos ou de personagens externos – dentre os quais inclui Deus e o Diabo. Sendo assim, o personagem Goetz pratica o Mal como

²⁵ SARTRE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 66, tradução minha. Segue o texto original: “Nos pièces sont violentes et brèves, centrées sur un seul événement; il y a peu d’acteurs et l’histoire est comprimée dans un court espace de temps, parfois seulement quelques heures. Il en résulte qu’elles obéissent à une sorte de “règles des trois unités”. Un décor unique, quelques entrées, quelques sorties, de vives disputes entre les personnages qui défendent leurs droits individuels avec passion – voilà ce qui situe nos pièces à une grande distance des fantasies brillantes de Broadway. Pourtant certaines d’entre elles, avec leur austérité et leur intensité, n’ont pas manqué d’être appréciées à Paris”.

forma de reafirmar a potência de sua vontade: toda a violência ou massacres que comete são afirmações de sua capacidade de decidir o que vai ou não realizar, sem que este se importe com as consequências; trata-se simplesmente da prática do mal pelo mal.

Na primeira parte da obra, quando Goetz é desafiado a realizar apenas o bem – atitude “muito mais difícil” em relação à prática do mal – o militar tenta asseverar sua vontade, optando por alterar sua conduta, trapaceando em um jogo. Na verdade, ele não crê nem em Deus nem no Diabo: sonha com o Absoluto, quer fazer absolutamente o mal ou absolutamente o bem para ser ele mesmo Deus ou o Diabo. Ao final, o capitão constata que nenhum desses conceitos está completamente desprendido um do outro: o mal só é compreendido a partir do bem e para se praticar o bem, às vezes deve-se utilizar o mal e vice-versa.

Para vivenciar os conceitos – tanto do bem quanto do mal –, Goetz, de certa forma, tem dois companheiros em suas experiências: o revoltado Nasty, que estimula em Goetz seu lado impetuosamente maléfico, e o padre Heinrich, que questiona o bem prometido pelo capitão. Entretanto, estes personagens mesclam os valores, não possuem práticas estritamente ligadas ao bem ou ao mal: os dois propõem-se a defender o bem, dentro de suas próprias perspectivas; mesmo que para isso tenham que praticar o mal. Goetz não compreende as posições de ambos e, por isso, tenta manter a distinção entre os valores.

Pode-se perceber que Goetz é um personagem deslocado de seu tempo e espaço, cujas reflexões e dúvidas não se encaixam às perspectivas dos outros personagens, o que, no fundo, esboça o pensamento filosófico sartreano: “Assim, embora esteja mais explícito na arte significativa, na medida em que podemos e devemos exigir um comprometimento do escritor, o engajamento também é possível em outras artes” (SOLAL, 1986, p. 414). Não podemos desconsiderar que se trata de um período em que o dramaturgo e filósofo tentava resolver a

crise que surgia entre o seu constante embate com católicos, marxistas e demais representantes das correntes em voga naquele momento. É exatamente por meio de um discurso que defende o “homem de ação”, aquele capaz de mudar sua realidade, que podemos perceber a constante reflexão acerca do engajamento, não só na produção literária, mas também nos temas de sua dramaturgia.

Momentos de confrontação com tais valores estritamente humanos estão apresentados em diferentes segmentos da obra. O dramaturgo dividiu suas obras em partes, cada uma destinada a refletir e expor seus pontos de vista sobre esses valores e a relação entre estes e os homens. O bem e o mal, a ordem e a desordem, o santo e o sacrílego, Deus e o Diabo são representações de uma espécie de valores e símbolos sociais, religiosos e morais.

É interessante notar a constante crítica do dramaturgo à religião, à política e à cultura vigentes. Na peça, Goetz se apresenta aparentemente como dono de seu destino: age de acordo com suas escolhas individuais. Contudo, no decorrer da história, reconhece que não estava completamente livre para optar; na verdade, nunca conseguira fugir de concepções sociais e religiosas e seria impossível a resolução de dramas coletivos de modo individual.

Nasty e Heinrich são os homens de ação que acompanham Goetz, não determinando seu destino, ou a escolha de suas opções, mas sendo mentores para que este compreenda a ausência de uma barreira rígida entre os valores do bem e do mal. Goetz só se torna completamente livre quando admite não se orientar mais pelos valores que lhe são impostos, reconhecendo, assim, que o absoluto só leva à destruição do que há de mais humano. Reconhece que é capaz de se libertar e nada mais lhe resta senão abraçar a luta real ao lado das massas populares contra os opressores, ou seja, não há senão homens entre homens.

O teatro de situações é indubitavelmente exemplo de um tipo de dramaturgia que revela ao extremo a rebeldia, a recusa de toda e qualquer ordem que esteja além do homem,

isto é, constitui uma espécie de exposição do desespero humano. Nessa forma teatral, a valorização do agir humano cumpre o papel de possibilidade de libertação no sentido mais geral, histórico-social. É importante notar que, para o dramaturgo, suscitar questionamentos e conflitos entre as decisões pessoais é, ao mesmo tempo, apresentar críticas a uma moralidade universal e abstrata. O momento da decisão é algo conflituoso; o desespero, a angústia da decisão advém do fato de que as ações, uma vez realizadas, não poderão mais ser desfeitas – o que remete ao apelo moral das peças. O homem, completamente envolvido por tal conflito, descobre a passagem da revolta à libertação. Para Jean-Paul Sartre a autenticidade individual, assumida mediante as ações particulares e, portanto, segundo um posicionamento moral particular, só poderá ser atingida se o homem assumir a revolução.

A obra *O Diabo e o Bom Deus* evidencia o apelo do dramaturgo ao apontar que os homens são coibidos e somente terão condições de superar tais situações emancipando-se. Sendo assim, são os homens capazes de ultrapassar o dilaceramento após um violento conflito. Não se pode negar a forte dimensão política inserida nessa obra teatral. Aqui, Goetz é o exemplo do homem que se apresenta como um ser hostil a si mesmo, dilacerado por contradições intoleráveis, numa condição em que é dominante o absurdo essencial. É exatamente essa hostilidade, este impacto do dilaceramento intolerável que, para o dramaturgo, deverá ser colocado em cena, ou seja: são situações-limites impactantes que escancaram as contradições, em todos os âmbitos, a cada homem de uma época.

Goetz: “Arrebenta, então, meu irmão! (*Apunhala-o*). Quanto a vós, escutai! Assumo o comando contra a vontade, mas não o abandonarei. Acreditai-me: se houver uma possibilidade de eu ganhar esta guerra, eu a ganharei. Proclamai, imediatamente: todo soldado que tentar desertar será enforcado. Quero, esta noite, uma relação completa das tropas, das armas e os víveres: respondereis sobre tudo isso com vossas cabeças. Estaremos certos da vitória quando vossos homens tiverem mais medo de mim do que do inimigo. (*Eles tentam falar*). Não. Nem mais uma palavra. Retirai-vos. Amanhã, conhecereis meus planos. (*Saem. Goetz empurra o cadáver com o pé*). O

reinado do homem está começando. E começando bem. Vamos, Nasty, serei carrasco e carnicheiro” (SARTRE, 1974, p. 281).

Eis o que Jean-Paul Sartre intitula *Teatro de Mitos*. Trata-se de uma retomada dos procedimentos da tragédia antiga como modo de empreender um desvendamento da realidade concreta por meio dos mitos, oferecendo temas e imagens fortemente enriquecidas com as próprias experiências humanas. Não se trata de algo simbólico – entendendo-se por símbolo a expressão indireta ou poética de uma realidade que não se deixa apreender diretamente – pois isso representaria uma espécie de recuo ao teatro burguês do século XIX, mas deve ser um teatro capaz de utilizar grandes mitos da humanidade (o mito da morte, do amor etc).

É importante esclarecer que, no teatro sartreano, os personagens não são símbolos, mas sim pessoas reais em situações inúmeras que dizem respeito a todos os demais homens em suas experiências concretas. Dessa forma, tem por característica recorrer à cerimônia, ao ritual, como meio de encantamento do público, o que o mantém a certa distância²⁶ da cena, havendo, ao mesmo tempo, no entanto, uma comunicação desta com os expectadores. Tal estratégia dramaturgica deixa clara a negação não só do teatro psicológico burguês, mas também do teatro filosófico, forma teatral cujo objetivo esteja na exemplificação de qualquer tese filosófica. Conforme esclarece Jean-Paul Sartre, “No entanto, se rejeitamos o teatro de símbolos, nós queremos, que o nosso seja um teatro de mitos: queremos tentar demonstrar ao público os grandes mitos da morte, do exílio, do amor” (SARTRE, 1992, p. 65)²⁷.

²⁶ A noção de distância empregada por Jean-Paul Sartre não se aproxima da noção de distância empreendida por Brecht (1898-1956). Para Brecht, a distância entre espectador e cena se dá por rompimentos da cena que se realizam através de intervenções musicais, ou falas dos atores nas quais estes não representam personagens e se dirigem diretamente ao público, proporcionando, com isso, o rompimento com a cena ilusionista do drama burguês.

²⁷ SARTRE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 65, tradução minha. Segue o texto original: “Pourtant, si nous rejetons le théâtre de symboles, nous voulons cependant que

A dramaturgia sartreana supera ambas correntes teatrais, porque não se limita à especulação psicológica e estéril, típica do teatro burguês, não se restringe a uma classe unicamente, tampouco se fecha no plano filosófico e ou abstrato. O teatro de situações vai além ao colocar em cena as circunstâncias em que os indivíduos se encontram. Não se trata de levar aos palcos qualquer situação, mas sim a gravidade ou limite das situações mais gerais, bem como levantar a reflexão quanto à liberdade, à dimensão das escolhas, ao esclarecimento da vivência e contingência humanas bem como da importância do agir e do inevitável engajamento. É sob este aspecto fundamental que podemos aproximar o papel do teatro à função da literatura sartreanos. Conforme Sartre:

[...] Uma mudança, sim. Uma ruptura, talvez não. Em todo caso, o abandono das tradições do teatro burguês e o retorno à tradição teatral: aquela anterior à época burguesa. Porque apenas o teatro burguês não era um teatro popular. Toda a tradição do teatro foi popular até o advento da burguesia. Sob o Antigo Regime, a luta de classes foi feroz como em nosso tempo, mas as estruturas da cidade não a refletiam, todos iam ao teatro e o teatro era para todos. Mas, a partir do século XIX, a cidade é burguesa. Colocam-se os teatros no centro, no meio da sua cidadela. O teatro torna-se então um teatro de classe: o teatro da burguesia. É claro que, antes do século XIX, o teatro podia refletir as preocupações de uma classe, mas não era, nunca havia sido, exclusivamente um teatro de classe (SARTRE, 1992, p. 77-78)²⁸.

le nôtre soit un théâtre de mythes: nous voulons tenter de montrer au public les grands mythes de la mort, de l'exil, de l'amour”.

²⁸ SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 77-78, tradução minha. Segue o texto original: “[...] Un changement, oui. Une rupture, peut-être pas. En tout cas, l’abandon des traditions du théâtre bourgeois et le retour à la tradition théâtrale: celle d’avant l’époque bourgeoise. Car seul le théâtre bourgeois n’a pas été un théâtre populaire. Toute la tradition du théâtre a été populaire jusqu’à l’avènement de la bourgeoisie. Sous l’Ancien Régime, la lutte des classes est féroce comme en notre temps, mais les structures de la ville ne la reflètent pas, tout le monde va au théâtre et le théâtre est pour tout le monde. Mais dès le XIX siècle, la ville est aux bourgeois. Ils placent les théâtres au centre, au coeur de leur citadelle. Le théâtre devient alors un théâtre de classe: le théâtre de la bourgeoisie. Bien sûr, avant le XIX siècle, le théâtre pouvait refléter les préoccupations d’une classe, mais il n’était pas, il n’avait jamais été exclusivement un théâtre de classe”.

Não podemos desconsiderar a importante contribuição que as correntes teatrais anteriores trouxeram à dramaturgia da época. De certa forma, serviram como fonte de inspiração para o teatro de Jean-Paul Sartre e para os gêneros posteriores. O teatro de Brecht²⁹, por exemplo, inovou a dramaturgia no sentido de tornar as peças populares e críticas, o que influenciou muito a produção teatral sartreana.

O *teatro épico* caracteriza-se, em Brecht, pelo cunho narrativo e descritivo e seu tema consiste em apresentar os acontecimentos sociais em seu processo dialético. Busca mostrar o ato individual e o social que condiciona este ato, ou seja, as contradições que há em qualquer ação, e, simultaneamente, a questão social que gera essas contradições. É caracterizado principalmente pela dupla função que além de divertir o público levava-o a reflexão. A dramaturgia de Brecht foi inegavelmente uma das primeiras tentativas de tornar o público mais politizado.

Para Brecht, nossas contradições íntimas e as contradições que nos opõem aos outros indivíduos não são nunca acidentais: originalmente, elas exprimem as contradições da sociedade. Trata-se, por conseguinte, do fato de que a ação dos personagens individuais nos apresenta o nosso mundo, o quanto ele está dilacerado pelas contradições sociais. Em suma, como os indivíduos e as ações individuais manifestam as grandes correntes sociais e seus significados. Eis o porquê de este teatro ser épico. Jamais é a aventura

²⁹ Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956) foi um importante dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Fortemente influenciado pelos experimentos teatrais de Erwin Piscator e Vsevolod Emilevitch Meyerhold, do conceito de *estranhamento* do formalista russo Viktor Chklovski, do teatro chinês e do teatro experimental da Rússia soviética, entre os anos 1917-1926. Seu trabalho como artista concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia, o *Berliner Ensemble*, realizadas em Paris durante os anos 1954 e 1955. No final dos anos 1920, Brecht torna-se marxista, vivendo o intenso período das mobilizações da República de Weimar, desenvolvendo o seu *teatro épico*. Para o dramaturgo, o papel do autor dramático não se reduz a reproduzir, em sua obra, a sociedade de seu tempo. O principal objetivo, seja pelo conteúdo ou forma, é exercer uma função transformadora, que atue revolucionariamente sobre o ambiente social.

de uma pessoa apenas, pelo contrário, é a aventura da sociedade (SARTRE, 1992, p. 97)³⁰.

Este gênero teatral se distanciava completamente do *teatro burguês* ou *dramático* que, ao contrário, focava apenas em uma história individual, mesmo que mencionasse implicações anteriores. Normalmente, trazia os temas típicos do mundo burguês que patrocinava a arte da época, gerando mais rentabilidade e força de coerção desta classe. Sendo assim, era apenas um tipo de gênero dramático voltado a uma única classe. Diferentemente, o teatro de situações tem suas próprias características, embora tenha sido fortemente influenciado pela técnica utilizada por Brecht e por alguns aspectos trazidos pelo teatro épico para a dramaturgia.

Jean-Paul Sartre assistiu, em Cuba, a uma peça que trazia uma forma teatral bem diferente para a época. A peça trazia uma forma ritualística ou cerimoniosa de apresentação na qual havia danças religiosas negras acompanhadas de narrações e cantos, o que causava um estranhamento, uma sensação de participação total, de representações e, ao mesmo tempo, distanciamento. Segundo as afirmações de Sartre:

A primeira oposição que nos aparece é aquela da cerimônia e da irreversibilidade única da representação [...]. *Os Negros*, peça de Jean Genet, constitui simplesmente uma “missa negra” [...]. O efeito sobre o espectador

³⁰ SARTRE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 97, tradução minha. Segue o texto original: “Pour Brecht, nos contradictions intimes et les contradictions qui nous opposent à d’autres individus ne sont jamais accidentelles: originellement, elles expriment les contradictions de la société. Il s’agit donc que l’action des personnages individuels nous présente notre monde en tant qu’il est déchiré par des contradictions sociales. Bref, en tant que les individus et les actions individuelles manifestent les grands courants sociaux et leurs significations. Voilà pourquoi ce théâtre est épique. Ce n’est jamais l’aventure d’une personne seulement. à ravers elle, c’est l’aventure de la société ”.

branco é certamente a indisposição - que é o objetivo almejado por Genet [...]” (SARTRE, 1992, p. 185)³¹.

Influenciado pela concepção de teatro como rito ou cerimônia, o dramaturgo a utiliza em várias peças. Por meio dessa característica peculiar do teatro é possível manter certo distanciamento espacial e temporal do espectador e da cena. Podemos observar este recurso em praticamente todas as peças do dramaturgo, tais como *As Moscas* (1943), *Mãos Sujas* (1948), *O Diabo e o Bom Deus* (1951), as quais, embora trouxessem temas atuais sobre a Europa, especificamente a França, foram projetadas em lugares diversos da antiguidade.

Embora o teatro de situações conservasse algumas características do teatro épico, conseguiu perpassar a popularidade e a criticidade ao trazer a possibilidade real de desmistificação de certos personagens, a exemplo do padre Heinrich em *O Diabo e o Bom Deus*, tipificação de um homem mistificado. Heinrich, embora seja um religioso, vê-se completamente perdido junto à situação: o fato de ser um “homem de fé” não o faz diferente dos outros, pois possui igualmente todas as limitações, más tendências e fracassos em meio a uma situação caótica. “E o problema, para ele, é absolutamente sem solução, porque é totalmente mistificado. Então, neste horror de si mesmo, ele se escolhe perverso. Podem haver situações desesperadas” (SARTRE, 1992, p. 316)³². No final da peça, completamente

³¹ SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 185, tradução minha. Segue o texto original: “La première opposition qui nous apparaît, c’est celle de la cérémonie et de l’irréversibilité unique de la représentation... Les Nègres, pièce de Jean Genet, constitue tout simplement une « misse noire »... L’effet sur le spectateur blanc est certainement le malaise - qui est le but recherché par Genet [...]”.

³² SARTE, Jean-Paul. **Um Théâtre de Situations**. Paris: Ed. Gallimard, 1992, p. 316, tradução minha. Segue o texto original: “[...] Et le problème, pour lui, est absolument sans solution, car il est mystifié jusqu’à la moelle. Alors, dans cette horreur de lui-même, il se choisit méchant. Il peut y avoir des situations désespérées ”.

desgastado pelos acontecimentos e sem fé, não tem alternativa a não ser concluir pela inexistência de Deus antes de sua morte.

Heinrich

Ninguém. O homem é o nada. Não finjas surpresa: sempre soubeste. Já o sabias, quando lançastes os dados. Se não o sabias, por que, então trapaceaste? (*Goetz quer falar*) trapaceaste, sim: Catarina viu. Impuseste tua voz, para cobrir o silêncio de Deus. És tu mesmo que te envias as ordens que pretendes receber.

Heinrich

Porque tu não contas. Podes torturar os fracos e martirizar a ti próprio; beijar os lábios de uma cortesã ou os de um leproso, morrer de privações ou de volúpia. Deu não toma conhecimento.

Goetz

Henrich, vou revelar-te uma travessura importantíssima: Deus não existe. (*Heinrich atira-se sobre ele e bate-lhe. Goetz sobre pancadas, ri e grita*). Ele não existe. Alegria! Alegria! Lágrimas de alegria! Aleluia! Louco! Não me bata mais: estou me libertando e libertando a ti. Não mais Inferno, não mais Céu: a terra, apenas a terra...

Heinrich

Será cômodo demais. (*Atira-se sobre ele*). Não recomeçarás. Está tudo acabado: é hoje o dia do julgamento.

Heinrich

Ai! (*Pausa*) Não quero cessar de odiar, não, não quero cessar de sofrer. (*Cai*). Não haverá nada, nada, nada. E, amanhã tu verás o dia. (*Morre*). (SARTRE, 1974, p. 267-268)

Aqui, fica claro que a intenção sartreana é colocar nas peças, a partir de uma situação histórica e social, o momento em que o homem se encontra em pé de igualdade com os demais homens, de que modo se decida entre o sim e o não de uma dada *situação-limite* imposta: aderir ou não a uma greve, a uma revolta ou a uma guerra. O dramaturgo busca construir suas peças mostrando os personagens em um momento explosivo, entremeados à complexa realidade, a qual nada assegura e conforta esses homens; nem mesmo o faz a religião ou a posição social, tampouco a ciência, as imposições tradicionais ou as instituições políticas.

Goetz (*erguendo a cabeça*): Eu, sozinho, padre: tens razão. Eu sozinho. Supliquei, pedi um sinal, enviei mensagens ao Céu. Nenhuma resposta. O céu ignora até o meu nome. Eu me perguntava, a cada minuto o que eu poderia ser aos olhos de Deus. Agora, já sei a resposta: nada. Deus não me vê, Deus não me ouve, Deus não me conhece. Vês este vazio sobre nossas cabeças? É Deus. Vês está brecha na porta? É Deus. Vês este buraco na terra. É Deus, ainda. A ausência é Deus. O silêncio é Deus. Deus é a solidão dos homens. Eu estava sozinho: sozinho, eu decidi o Mal, sozinho, inventei o Bem. Fui eu quem trapaceou, eu quem fez milagres, eu quem se acusa, agora, eu somente, quem pode absolver-me. Eu, o homem. Se Deus existe, o homem nada é; se o homem existe... para onde vais? (SARTRE, 1974, p. 266).

O personagem Goetz, ao romper com a moral absoluta, prefere ser um homem violento ao se mostrar pacífico diante da realidade, isto é, compreende a necessidade da ação concreta para se libertar.

O objetivo principal da peça em que figura Goetz não consiste em questionar ou comprovar a existência ou não de Deus. Sem dúvida, todos os personagens estavam mergulhados no ambiente religioso do século XI, tempo ao qual remete a peça, portanto, há uma dimensão religiosa. No entanto, a inovação e o escândalo residem no fato de que o dramaturgo trava um diálogo com as ideologias de sua época e decorrem da insistente influência ainda presente no século XX. O diálogo reflexivo de Jean-Paul Sartre nessa peça questiona a rigidez dos preceitos católicos e também os modos violentos por meio dos quais esses preceitos foram impostos à sociedade. Sartre denuncia escancaradamente uma instituição religiosa atrelada aos interesses político-econômicos que foram imputados a outros povos de modo deliberadamente desumano.

Na peça *O Diabo e o Bom Deus* a ruptura realizada por Goetz é, indubitavelmente, um chamamento à libertação, é a conversão da idéia de um Deus abstrato ao ateísmo, isto é, a passagem de uma moral abstrata a um engajamento concreto.

Goetz

Não se preocupe, não fraquejarei. Hei de fazer-lhes horror, já que não tenho outra maneira de amá-los: dar-lhes-ei ordens, já que não tenho outra maneira de obedecer; ficarei só, com este céu vazio sobre minha cabeça, já que não tenho outra maneira de estar com todos. Há esta guerra a fazer – e eu a farei (SARTRE, 1974, p. 281).

A inovação que Jean-Paul Sartre empreende ao papel do dramaturgo é a possibilidade de trazer à tona inúmeras reflexões, entre estas a de que todo homem sempre precisa tomar partido acerca de uma causa, levando em consideração os direitos da liberdade. Aqui, o papel do teatro demonstra que a denúncia não é mais suficiente, seja mediante a uma inovação de estilo ou pela novidade dos temas artísticos. As novas obras devem apresentar ao público uma dupla perspectiva: desvelar a negatividade e a construção.

A negatividade consiste em apontar, pela análise crítico-reflexiva, o que é próprio à tradição, tal como as mistificações do opressor, ou seja, denunciar que um pequeno número de indivíduos se servem de conceitos fixos usando-os em seu favor mediante a influência e ao trabalho dos escritores, dramaturgos e intelectuais em geral. Trata-se de apontar a existência de uma espécie de acordo entre determinadas instituições, seus propósitos e o gênero de opressão que ela exerce, além de um outro sentido das artes, nesse contexto.

A construção criativa reside em reconhecer a liberdade situada, retirar os mitos, os aparatos metafísicos, romper com tradicionalismos estéreis e infundados que não correspondem mais às expectativas dos homens da atualidade. É apontar a estes homens sua potencialidade criadora e transformadora, a possibilidade de profundas superações, mesmo diante de um fracasso coletivo como uma guerra. De várias maneiras, Jean-Paul Sartre enfatiza não ser necessário aguardarmos uma guerra mundial para sermos engajados, o que é extemporâneo. Além disso, leva-nos a refletir acerca da necessidade de uma negação a toda e qualquer opressão, seja no campo do conhecimento ou político. Sartre mostra que não

devemos jamais considerar a situação como um dado de fato, mas como um problema a ser resolvido, mostrando que cada homem pode romper com seus limites a partir de um infinito horizonte de possibilidades.

Sartre escreveu, especialmente para um grande público, peças de teatro, novelas, contos – enfim, obras dramáticas e de ficção nas quais pretendia divulgar, em forma mais acessível, com exemplos e situações concretas, as idéias mais abstratas que desdobrou em seus ensaios teóricos, estes, como reconheceu, ‘destinados estritamente aos técnicos e filósofos’. Romances e peças serviram como expressão simplificadora da obra teórica (PERDIGÃO, 1995, p. 19).

O que Sarte buscou mostrar, seja pela literatura quanto por meio da dramaturgia, consiste em trazer aos homens o debate acerca da necessidade de reflexão sobre a própria vivência, o que requer tomar consciência e colocar o homem no domínio do que ele realmente é –simultaneamente oprimido, opressor e cúmplice como também responsável por tudo diante de todos. Sendo assim, não se pode jamais desconsiderar a realidade de que o mundo em que vivemos só pode ser definido por referência a um futuro projetado, neste momento, por todos nós.

CAPITULO 4

VIVÊNCIA E ENGAJAMENTO

Somente o homem é capaz de dotar a realidade de um caráter relacional por meio da produção criativa, da reflexão, do questionamento, dos juízos, dos sentimentos, da expressão e dos valores. Em outros termos, a consciência é capaz de se relacionar com os objetos dispostos no mundo, à sua volta, e consigo mesma.

Na obra *O Imaginário* (1940) percebe-se o esforço de Jean-Paul Sartre para estabelecer uma tentativa de ruptura com toda filosofia tradicional da percepção e da imaginação que as concebia como correlatas. Embora Sartre dê importância para o imaginário e para a imaginação, defenderá que a base dentre todos é o mundo real. Este mundo nos apresenta os fenômenos e apenas percebemos e os relacionamos como os objetos na medida em que intencionamos com tais objetos. “Neste sentido, perceber este ou aquele dado é percebê-lo sobre o fundo da realidade total como conjunto” (SARTRE, 1996, p. 236).

Nessa obra, Sartre defende que a consciência é absoluta. Assim, a percepção e a imaginação são importantes e diferentes modos de ser da consciência, sem hierarquias. Desse modo, tenta demonstrar que a imaginação é constituição e nadificação, ou seja, ela apresenta o mundo, ao mesmo tempo em que nega. Significa afirmar que toda transformação tem sua origem na imaginação de uma realidade que não existe de fato, ou seja, o ato de imaginar e criar assinala o aspecto humano.

Para Sartre, a possibilidade de o homem imaginar ocorre devido ao fato de que este é consciente e a essência da consciência é exatamente irrealizar o mundo. Sendo assim, o homem nunca permanecerá apenas no plano da materialidade. Imaginar é fundamental para criar e traçar metas, o objetivo da transformação pressupõe o não realizado; logo, a dimensão

irrealizante está imbricada no mundo real. Se visto àquilo que eu ainda não tenho (por exemplo, uma casa), eu a imagino de acordo com os parâmetros dispostos no mundo real, projeto e vou em direção à realização de tal empreendimento. Sendo assim, é necessário ressaltar o fato de que a consciência humana recusa-se a ser coisificada, por si mesma e pelos outros. Dessa forma, a consciência nada mais é que um movimento dinâmico que nos indica sua proximidade e, ao mesmo tempo, a distância em relação a si mesma e ao mundo que a circunda. Neste sentido, não podemos conceber o ser da consciência sem o mundo, ou seja, o estar-no-mundo é base fundante do homem.

Num mundo imaginário, não há sonho de possibilidades, já que as possibilidades supõem um mundo real, a partir do qual as possibilidades são pensadas. A consciência não pode recuar em relação as suas próprias imaginações para imaginar uma seqüência possível à história que ela está representando [...] (SARTRE, 1996, p. 222).

Para o filósofo, admitir que o homem tenha uma natureza nada mais é que aceitar passivamente o mundo da fatalidade e da repetição. A ética se apresenta no âmbito do concreto e não no campo abstrato, pois é na concretude que vislumbramos que o mais importante é exatamente o saber escolher. Conhecer concretamente o mundo só é possível pelo agir, embora não se limite na visão empírica. A escolha singular implica consequências universais e o homem resiste ao mundo existindo nele, exatamente por isso a vida humana é um incessante combate contra a inércia: vida versus morte, ação versus repouso, eis a vivência no mundo. Sendo assim, é inadmissível ao homem não assumir a responsabilidade por seus atos ou escolhas.

Dessa forma, o engajamento somente poderá ser pensado na defesa da liberdade concreta – não no campo partidário, mas, ao contrário disso, pois o critério fundamental é a própria liberdade como meio de valor, ou seja, aquela que se constrói dioturnamente. A

liberdade é o que organiza tudo na vida humana, e só se efetiva porque o homem se faz como ser livre e dotado da capacidade de escolher entre suas possibilidades.

Nessa perspectiva, a escolha é o que determina o homem. Portanto, tais considerações sobre a condição humana remetem diretamente à sua produção, seja artística, literária ou dramaturgica. Significa dizer que o existencialismo sartreano requer uma postura que coloca a consciência como o absoluto, mas um absoluto fundado no concreto, isto é, viver no mundo é ter consciência deste mundo, vivenciar é estar presente e, inelutavelmente, o vivido está impregnado da realidade.

O existente do qual devemos fazer a análise, escreve Heidegger: é nós mesmos. O ser desse existente é meu'. Ora não é indiferente que essa realidade humana seja eu, porque, precisamente para a realidade humana, existir é sempre assumir seu ser, isto é, ser responsável por ele em vez de recebê-lo de fora como faz uma pedra. E, como a "realidade humana é por essência sua própria possibilidade, esse existente pode 'escolher-se' ele próprio em seu ser, pode ganhar-se, perder-se. "Essa 'assunção' de si que caracteriza a realidade humana implica uma compreensão da realidade humana por ela mesma, por obscura que seja essa compreensão (SARTRE, 2006, p. 22-23).

Se a consciência é em seu ser *para-si*, isto significa que ela nunca é involuntariamente passiva. A consciência não é só conhecimento de si: ela decide o que quer ser, ela é remissão, projeção, saída de si, é transcendência, consciência do mundo. Sem dúvida, é a vivência que está na base de todas as tomadas de consciência que o homem realiza. Consequentemente, vivência é ação humana e somente mediante a ação se pode estabelecer a imbricação homem-mundo. De acordo com Sartre, "[...] o que significa que me faço homem ao compreender-me como tal" (SARTRE, 2006, p. 56). Assim, a atitude reflexiva está sempre voltada para o vivido, isto é, a tradicional defesa da supremacia do "mundo das idéias" em relação ao "mundo real" ou "mundo da vida" inexistente no pensamento sartreano. Se, por um lado, vislumbramos o conceito de liberdade, intrinsecamente temos a ação humana, a consciência

dos fins, a decisão e a responsabilidade. Toda decisão é sempre decisão de criar valores. Cada vez que escolhemos, instituímos valores e o mundo se revela a nós. O exercício da liberdade é sempre uma ocasião de revelação do mundo, pois o mundo se constitui a partir dos projetos que nos fazem inserir-nos nesse mundo. A cada decisão, o *para-si* se revela a si próprio no processo contínuo de seu fazer-se, pois é escolhendo que nos fazemos ser. Nesse sentido, nossa relação com o mundo e conosco mesmos ocorre sempre pela liberdade e na liberdade.

Significa afirmar que tudo aquilo que apreendemos do mundo é certamente o que ele nos revela de si a partir dos modos como escolhemos conduzir-nos nele. Sendo assim, os obstáculos e estímulos que o homem encontra no mundo dependem de seus projetos em relação a esse mundo. Logo, o que o homem apreende acerca de si mesmo também advém das escolhas realizadas, pois é por meio delas que este vivencia suas forças e limites, os quais dependem dos projetos serem realizados.

Nesse sentido, o pensamento sartreano traz à tona a ambiguidade do homem, até então não inserida nas correntes otimistas: seu êxito e fracasso. É importante ressaltar que o filósofo não pretende propor uma máxima para orientar as ações humanas, o que ele faz é retirar do homem as máscaras e colocá-lo ante suas próprias possibilidades. O que Sartre tenta esclarecer através de seu pensamento filosófico e suas obras literárias e dramáticas é que não há conduta sem decisão e não há decisão que o homem não tenha que tomar, por mais exterior que possam parecer as fatalidades.

Para Sartre não há determinações teológicas e metafísicas para o que acontece ao ser humano, ou seja, tudo o que ocorre ao homem diz respeito a sua posição e atribuição de valor. O que, de certa forma, parece-nos paradoxal, se levarmos em consideração o fato de que cada um está abandonado a si mesmo e, no entanto, simultaneamente interligado aos demais homens pelos acontecimentos. “O que acontece comigo acontece por mim... estou sempre à

altura do que me acontece enquanto homem, pois aquilo que acontece a um homem por outros homens e por ele mesmo não poderia ser senão humano” (SARTRE, 2008, p. 612). Resta-nos concluir que somos, simultaneamente, vítimas e algozes.

Assim, a responsabilidade alcança a tudo e não é possível fugirmos dela, porque se decidimos ficarmos indiferentes, ainda assim há uma posição assumida ante o mundo. Nenhum valor está estabelecido, e, portanto, nenhuma ação é justificada previamente. Estamos abandonados no mundo, mas inevitavelmente comprometidos. É exatamente dessa maneira que a existência repercute: como existentes, temos de criar continuamente os valores a partir dos quais nos posicionamos no mundo. Apontamentos que nos levam diretamente à dimensão ética e, logo, à conceituação do engajamento.

Dessa maneira, faz-se necessário esclarecer que o termo “engajamento” está presente em várias obras de Jean-Paul Sartre: *O Ser e o Nada*, *Apresentação de Tempos Modernos*, *A Nacionalização da Literatura*, *A República do Silêncio*, *Paris sob a ocupação* e se encontra em vários dos ensaios de *Situações*. Embora a frequência desse termo seja recorrente, não se trata de um conceito claro e distinto, tampouco pode este ser reduzido a poucas palavras ou a idéias. Sendo assim, é inconcebível aceitar determinadas afirmações e argumentações no sentido de que o engajamento sartreano é uma doutrina ou idealismo – como muitos críticos consideram, argumentando aa idéia de uma postura político-partidária.

Levemos em consideração a *literatura engajada* e o *teatro de situações*, é exatamente à retratação dos dramas existenciais vividos concretamente na realidade que Sartre dá preferência em suas obras. O que há de mais marcante em suas obras é o desvelamento desse homem frágil, inquieto perante suas possibilidades de fracasso mediante suas escolhas e angustiado diante do fato de que a natureza é pura contingência. Logo, a inegável tomada de consciência de si e o irrestrito comprometimento pela existência.

De princípio, podemos afirmar que o engajamento está num vasto campo de significados correlatos; dentre eles, o que se refere ao modo como cada pessoa se posiciona no mundo. A exemplo de Orestes, que, em *As Moscas* (1943), toma consciência de sua liberdade.

Orestes:

Mas não: não me queixo. Não posso me queixar: tu me legaste a *liberdade* desses fios que o vento arranca das teias da aranha e que flutuam a dez pés do solo; não peso mais que um fio e vivo no ar. Sei que isso é uma sorte e a aprecio como convém. (*Pausa*) Há homens que nascem *engajados*: não têm escolha, foram lançados num caminho, ao fim do caminho há um ato que os espera, *o ato deles*; eles vão, e os pés deles, nus, apertam fortemente a terra e arranham-se nas pedras. Isso te parece vulgar, a alegria de ir em algum lugar? E há outros, *silenciosos*, que sentem no fundo do coração o peso das imagens turvas e terrestres; a vida deles mudou, porque, num certo dia de sua infância, aos cinco anos, aos sete anos [...] (SARTRE, 2005, p. 18).

Portanto, seria impossível um esboço a respeito da noção de engajamento sem a apreciação de conceitos fundamentais como liberdade, situação, projeto e ser-no-mundo, conforme foram esboçados. Para se tentar uma compreensão do engajamento defendido por Jean-Paul Sartre, impreterivelmente deve ser considerado o fato de que é necessária uma análise profunda e autêntica do existencialismo sartreano, para não cairmos no equívoco de uma defesa limitada que entende o conceito de engajamento como a afirmação de qualquer posicionamento político.

Inicialmente, foi no contexto da escrita que fizemos uma análise do sentido desse termo, o que não remete ao fato de ser limitado apenas a esta forma de ação humana; porém, foi nesta ocasião que o termo ficou mais conhecido e mais debatido. O posicionamento sartreano sobre o engajamento tornou-se mais evidente na obra *Que é a literatura?* (1948).

Para Sartre:

Trata-se de uma moral da liberdade. Se não existir contradição alguma entre essa moral e a nossa filosofia, nada mais se pode exigir. Os tipos de engajamento diferem em função das épocas. Numa época em que engajar-se era fazer a revolução, era preciso escrever o *Manifesto*. Numa época como a

nossa, em que existem vários partidos que se dizem revolucionários, o engajamento não consiste em aderir a algum deles, mas em procurar esclarecer os conceitos, para definir com mais rigor a posição de cada um desses diversos partidos revolucionários e, simultaneamente, tentar agir sobre eles (SARTRE, 2006, p. 23-24).

Em *Que é a literatura?* o filósofo ressaltou a necessidade de compromisso do escritor para consigo mesmo, para com os leitores e, sobretudo, para com o seu tempo histórico. De modo geral, pode-se afirmar que engajar-se é assumir responsabilidades, é comprometer-se; logo, tornar uma produção pública é expressar e assumir o que quer que seja perante aos demais homens, levando em consideração o momento histórico.

Para Sartre, a palavra tem o poder de tornar o ato falado em ato refletido: se, antes de ser dito, o ato poderia passar despercebido, após ser mostrado, isso já não é mais possível. Ao contrário, é necessário assumi-lo, reconhecendo-o ou o transformando. Nesse entendimento, a palavra não é utilizada, em última instância, para descrever intenções, mas sim manifestar intenções. No campo da literatura sartreana, a prosa revela o homem ao próprio homem e, por tal evento, a prosa é de suma importância para a realidade humana. Escreve-se porque há uma determinada intenção para tal: há um fim na escrita, um valor, ou seja, nada mais é que uma escolha intencionada.

Quanto a mim, que leio, se crio e mantenho em existência um mundo injusto, não posso fazê-lo sem que me torne responsável por ele. E toda a arte do autor consiste em me comprometer. Eis que nós dois arcamos com a responsabilidade pelo universo. E precisamente porque esse universo é sustentado pelo esforço conjugado de nossas duas liberdades, e porque o autor tentou, por meu intermédio, integrá-lo ao humano, é preciso que o universo apareça verdadeiramente *em si mesmo*, em sua massa mais profunda, como que atravessado lado a lado e sustentado por uma liberdade que tomou por fim a liberdade humana (SARTRE, 2006, p. 50).

Quando Jean-Paul Sartre analisa a situação dos escritores dos séculos passados, que se caracterizavam por um posicionamento não muito definido em relação às ideologias vigentes

visando muito mais o deleite estético do público, de certa forma, conclui que, limitadamente, foram engajados. É certo que tais escritores não são os melhores exemplos de intelectuais comprometidos; por outro lado, suas obras tinham como efeito a libertação do homem de si mesmo, de modo restrito e, conforme as suas limitações históricas, tentaram descrever a situação humana naquela época, o que de certa maneira remeteu à historicidade.

É neste sentido que o engajamento sartreano deveria ser entendido, como um desvendamento concreto do homem pelo homem, levando em consideração sua situação, isto é, a liberdade de cada um; não como uma liberdade ideal, mas sim algo que se desenrola dioturnamente. O engajamento está presente em cada ato, em cada palavra dita, igualmente em cada silêncio e, de modo inevitável, está atrelado à historicidade. Independentemente do meio pelo qual for escolhido – seja através da escrita, da fala, pelo teatro ou pelas mais variadas formas de expressão e produção humanas – é impossível esquivar-se de tal comprometimento. Em um sentido mais amplo, pode-se afirmar que o homem está inegavelmente atrelado ao que produz no mundo.

[...] ao falar eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo a mim mesmo e aos outros, para mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir (SARTRE, 2006, p. 20).

O modo como Sartre compreende o conceito de engajamento já pressupõe o *estar-no-mundo*, isto é, a necessidade inegável de posturas, sejam elas de afirmação ou negação, concomitante a uma série de ações que teremos que assumir pelo fato inelutável da relação humana com o meio concreto. Sendo assim, a proposta de engajamento e suas peculiaridades evidenciam a necessidade da compreensão do projeto humanista existencial, bem como a compreensão do posicionamento filosófico imerso ao mundo. Sob tal ótica, o sentido de

engajamento presente na obra *Que é a literatura?* (1948) é radical, porque se trata de um apelo ao compromisso ao tempo histórico.

A origem do termo engajamento remete a duas situações específicas: o lançamento da revista *Tempos Modernos* (1945) e a influência de Paul Nizan, com sua obra *Os cães de guarda* (1933), em Jean-Paul Sartre. O objetivo central da revista *Tempos Modernos*, título inspirado no filme de Charles Chaplin era exatamente o chamamento para o debate sobre o tempo presente.

Jean-Paul Sartre pretendeu, a partir da publicação da revista, levantar uma discussão sobre o posicionamento dos escritores e intelectuais daquela época. Dentre outros, certamente, sua crítica foi destinada principalmente aos representantes do movimento literário-artístico mais importante, o surrealismo. Ao dirigir publicamente críticas acirradas ao movimento, Sartre considera-o como o maior representante da decadência literária. É neste ínterim, que o filósofo lança o convite para se resgatar a responsabilidade do escritor, o qual deveria assumir que está imerso na historicidade, em um mundo de transformações e de alienação.

Nada é mais nefasto que o exercício literário que se chama, creio, prosa poética, que consiste em usar palavras pelos obscuros acordes harmônicos que ressoam em torno delas, sentidos vagos, em contraposição ao significado claro. Eu sei: o propósito de muitos autores foi destruir as palavras, como o dos surrealistas foi destruir ao mesmo tempo o sujeito e o objeto: foi o ponto extremo da literatura de consumo (SARTRE, 2006, p. 208).

O engajamento, para Jean-Paul Sartre, seria a assunção necessária a que o homem deveria proceder ao abarcar sua época, seu tempo, vivendo suas contradições, concomitantemente, buscando a saída dessas situações a partir do desvendamento de suas obras. O chamamento era exatamente o oposto de tudo aquilo que os ícones artístico-literários da época representavam. Para Sartre, contrariamente à tentativa de aniquilação do real, a fuga

do concreto, a atitude a ser tomada seria comprometer-se com a realidade, visando enfrentar suas contradições e limites visando superá-las.

Nessa perspectiva, Jean-Paul Sartre critica Flaubert e Goncourt, outros ícones literários, por não terem escrito nada a respeito da repressão advinda da Comuna e busca exemplos de escritores que atuaram como agentes sociais. Dentre vários, cita Voltaire, Zola e Gide e afirma que situações como o processo de Calas, a condenação de Dreyfus, a administração do Congo, situações extremas vividas e correspondentes ao tempo de cada escritor, foram temas de seus escritos e manifestações. Para Sartre, “ [...] cada um desses autores, em uma circunstância particular de sua vida, calculou a sua responsabilidade de escritor” (SARTRE, 2006, p. 13).

Aqui podemos mencionar Paul Nizan, escritor comunista, autor da obra *Cães de Guarda*, publicado com o objetivo de criticar os filósofos e professores franceses de sua época. Para ele, estes intelectuais da década trinta eram os verdadeiros “cães de guarda”, os representantes fiéis da filosofia francesa. Estes estariam preocupados apenas com a manutenção de valores tradicionais universais, se limitavam apenas a conceitos abstratos como a liberdade, a fraternidade, a igualdade e, além disso, representavam os fiéis disseminadores das imposições de uma única classe.

Pode-se considerar que *Cães de Guarda* foi uma espécie de delato precursor da sociedade conservadora. Nizan atenta para o fato de que a realidade demonstrava outro aspecto destes conceitos: tais conceitos caíram no vazio, uma vez que não se definiam no âmbito prático nem se davam efetivamente na vida das pessoas. Além disso, devemos levar em consideração que a situação política européia também contribuía muito para uma reflexão crítica acerca da teoria e prática de conceitos fundamentais preservados pelo tradicionalismo intelectual. Por exemplo, em 1933 já havia a Revolução Russa, o Nazismo começava na

Alemanha e o fascismo na Itália se desenvolvia rapidamente, bem como havia a Guerra Civil Espanhola.

Dessa maneira, podemos salientar que o fato histórico mais marcante, que fez com que Jean-Paul Sartre adotasse a tese do engajamento foi, sem dúvida, a Guerra. A ocupação da França pelo exército alemão nazista, viver a situação extremada de tortura e pressão, resistindo a toda espécie de atos desumanos, suplícios sem delatar o outro em prol de ideais comuns: isso era sofrer na carne o peso real do comprometimento. Suportar solitariamente, sem qualquer aparato metafísico ou ideológico que o sustente, todo o peso da decisão e responsabilidade em relação a si, aos demais e ao próprio momento histórico configurava um momento angustiante e devastador frente às torturas.

Na situação-limite da tortura, ao torturado apenas resta uma decisão: delatar os companheiros, talvez sair vivo e fracassado frente aos ideais com os quais compactuava anteriormente ou silenciar-se, consciente da perda da própria vida, mas com a esperança de que o ideal ainda pudesse permanecer latente nos demais companheiros. Conforme Sartre, “[...] estou tão longe de rejeitar a explicação da obra pela situação do homem que sempre considerarei o projeto de escrever como a livre superação de uma dada situação humana e total” (SARTRE, 2006, p. 61). É exatamente no ápice de dor inigualável, seja física ou psíquica e sob a aniquilação bélica que se perdem todos os valores sociais: a família, a religião e a moral, conforme podemos perceber em *O Diabo e o Bom Deus*, quando o personagem Goetz se depara com a destruição da Cidade do Sol.

Goetz

Não estamos juntos, Hilda. Quiseste ver-me? Pois bem: olha-me, toca-me. E, agora, vai-te. Jamais, em minha vida, olharei um rosto. Só terei olhos para a terra e para as pedras. (*Pausa*). Interroguei-te, meu Deus, e tu me respondeste. Sê bendito porque me revelaste a maldade dos homens. Castigarei suas faltas em minha própria carne; atormentarei este corpo pela

fome, pelo frio e pelo açoite: a fogo lento, a fogo bem lento. Destruirei o homem, porque o criaste para ser destruído. Era meu povo: um pequeno povo, uma única aldeia, quase uma família... Meus súditos morreram e eu, o vivo, morrerei para o mundo e passarei o resto de minha vida a meditar sobre a morte...

(*A Hilda*) Ainda estás aqui? Vai-te! Vai procurar em outro lugar a miséria da vida!

Hilda

O mais miserável é tu – e aqui é o meu lugar. Ficarei! (SARTRE, 1974, p.238-239)

É neste contexto histórico, marcado por situações extremadas e sob o impacto das duas grandes guerras que, indubitavelmente, se origina o termo engajamento, como um convite defendido não apenas na literatura, mas também estendido ao teatro sartreano. Se, por um lado, a função essencial da literatura deveria ser a denúncia de uma situação-limite de escravidão e um apelo ao ato de revolta, por outro, o teatro de situações configura uma extensão, meio de retratação acerca da possibilidade da transformação vivida pelo ato criador, o que fica evidente nas peças *As Moscas* (1947) e *O Diabo e o Bom Deus* (1951).

Sem dúvida, a dramaturgia sartreana continua o papel da produção literária, pois apresenta uma descrição da vivência humana, esmiúça e desvela – noutra perspectiva – os conceitos presentes na ontologia fenomenológica. É necessário esclarecer que as peças teatrais não se limitam à divulgação do pensamento sartreano, mas ultrapassam-na à medida que levam ao público a compreensão da vivência concreta. O teatro de situações busca trazer à tona o mundo real por meio da dramatização de questões pertinentes aos homens de uma época, possibilitando o exercício reflexivo através da revelação da vivência, tal qual ela se faz, em meio às contradições. Neste sentido, em que consistiria noção de *engajamento*?

Podemos dizer que tal noção perpassa a disputa política entre comunistas e anti-comunistas, libertários ou não, posto que todos nós somos responsáveis por tudo diante de todos. Por outra via, entendemos que o convite sartreano ao engajamento não se limita apenas

a uma “palavra de efeito”, nem se restringe ao prosador, mas configura um chamamento à lucidez, à necessidade urgente de cada indivíduo refletir criticamente sobre si mesmo, sobre as próprias ações e sobre tudo aquilo que o cerceia, algo que é extemporâneo. Para Sartre, “cada palavra tem conseqüências. Cada silêncio também [...]” (SARTRE, 2006, p. 13). Não se trata de uma imposição, tampouco de uma doutrina da agitação estéril, nem mesmo um radicalismo da ingenuidade ou idealismo, mas trata-se de um apelo ao fato de que o homem responde plenamente por uma dada época, num sentido mais amplo, independentemente de sua especialidade profissional.

Jean-Paul Sartre esforça-se para evidenciar a importância fundamental da liberdade e das ações humanas. Na relação entre as escolhas individuais e suas implicações, especialmente, no âmbito da moral está certamente a questão do engajamento. Sendo assim, o engajamento constitui-se como um projeto existencial no qual cada ato livre é uma adesão completa à humanidade. Em outros termos, para o homem, o engajar-se é assumir-se como um ser inacabado que encontra nas relações humanas e no mundo direção e significado para a sua existência.

Deste modo, a noção de engajamento proposta por Jean-Paul Sartre constitui, certamente, um alerta acerca da necessidade, que tem o homem, de libertação das amarras dos ideais da tradição e teses da opressão. Sendo assim, o filósofo dirige, inicialmente, sua proposta aos intelectuais, artistas, escritores, formadores de opinião em dada época, para que seja o fomento desta emancipação humana de padrões rígidos e obsoletos que não comportam respostas à situação atual, sejam nos desdobramentos sociais, políticos, econômicos e culturais.

Para, além disso, o engajamento sartreano leva-nos a outro viés reflexivo que é analisar o caráter da própria filosofia, isto é, atentar para o fato de que por mais que uma

filosofia pretenda ser universal, é fundamental e necessário que ela busque, primeiramente, analisar e compreender as relações concretas da realidade. Isso posto, focalizar o tempo presente, assumir sua historicidade, atentando para o âmbito da vivência e, assim, contribuir de modo efetivo e prático para a possibilidade de superação e/ou transformação da realidade. Significa dizer que o absoluto filosófico deve ser defendido em cada ato, o que não se reduz a questões políticas, posto que a filosofia é uma atitude no mundo e só tem sentido imbricada no mundo humano.

Assim, a transformação do mundo não está dissociada de sua compreensão. Pois se visam transformá-lo primeiramente é necessária a sua compreensão e quando se visa os fins somos obrigados a nos interrogar sobre os meios. A moral não está dissociada do pensamento sartreano, a moral é parte presente do engajamento, é moral concreta, é uma dimensão da transformação real. Do mundo real. (GAUDEAUX, 2006, p. 199)³³.

Para Sartre, o engajamento é contínuo, pois a atividade humana está em perpétuo desenvolvimento e transformação conforme as novas necessidades e à luz das transformações reais do mundo. A possibilidade de transformação do mundo pelo engajamento não é um idealismo: o engajamento sartreano leva em consideração o *engajamento possível* em determinada época, isto é, o *homem em situação*. Para o filósofo, “todo um homem, feito de todos os homens, que os vale todos e a quem vale não importa a quem” (SARTRE, 2005, p. 168). Exatamente por isso, a interpretação da realidade está atrelada ao conceito de *situação* e, conseqüentemente, às inúmeras possibilidades do agir humano de se inventar e reinventar sua própria maneira de *ser-no-mundo*.

³³ GAUDEAUX, Jean-François, **L’Aventure de L’engagement**. Paris: L’harmattan, 2006, p. 199, tradução minha. Segue o texto original: “ La morale n’a pas disparu de la pensée de Sartre, la morale est partie prenante de l’engagement et, morale concrète, elle est une dimension de la transformation réelle. Du monde réel ”.

Partindo disso, não podemos admitir que o conceito de engajamento sartreano limite-se no otimismo, pois se o engajamento é algo que se desenvolve continuamente e, em detrimento de certa situação, devemos admiti-lo como necessário. Dessa maneira, *engajamento* e *situação* não podem ser concebidos separadamente: estão entrelaçados e estritamente ligados aos demais conceitos sartreanos que culminam na defesa de uma moral da liberdade numa dimensão prática. Para Gaudeaux,

Sartre abre a conferência com a célebre frase de Dostoievski: “Todo homem é responsável por tudo perante todos”. À época da multiplicação dos jornais, dos rádios, dos cinemas, a literatura não pode se apresentar como uma atividade sem consequência, um sopro que toca de leve o mundo (GAUDEAUX, 2006, p. 204)³⁴.

Indubitavelmente, o homem é meio pelo qual as coisas se manifestam e, além de atribuir um significado às coisas, somente o homem estabelece as relações entre os objetos. Partindo disso, devemos ressaltar que, na concepção sartreana, o homem é o Nada que busca também ser; é existência que se pretende ser essência. Levando em consideração as afirmações de Jean-Paul Sartre em *A Náusea*, percebemos que o personagem Roquentin conclui ser a contingência absoluta. Exatamente para fugir dela, Roquentin decide escrever um romance, pois, para ele, ao escrever um livro, tornar-se-ia essencial, indispensável ao mundo. Logo, daria sentido à própria existência. No entanto, a náusea surge como desveladora da contingência humana e de sua liberdade – não mais dessa liberdade absoluta, mas de uma liberdade que também se mostra como angústia e se desenrola no cotidiano.

³⁴ GAUDEAUX, Jean-François. **L’Aventure de L’engagement**. Paris: L’harmattan, 2006, p. 204, tradução minha. Segue o texto original: “Sartre ouvre la conférence par la célèbre formule de Dostoïevski: “Tout homme est responsable de tout devant tous”. À l’époque de la multiplication des journaux, de la radio, du cinéma, la littérature ne peut plus se présenter comme une activité sans conséquence, un souffle de langage effleurent le monde”.

O personagem também desvela outra situação: o mundo em que vivia, todo ordenado e justificado pelas aventuras e pesquisa, de repente desmorona e, junto com ele, desmoronam todas as certezas e necessidades. O que resta a Roquentin é a esmagadora existência, a contingência e a liberdade. Simultaneamente, conclui que não possui o controle de nada e se descobre entre os demais no mundo real. Apavorado pela liberdade, pela náusea, nega aceitá-las e busca o tempo todo desfazer-se delas. A partir desse momento, descobre que, pela arte – como o romance e a música –, poderia restituir a necessidade que a vida o roubara.

Eu sentia que o êxito do que se empreendia estava em minhas mãos: o instante tinha um sentido obscuro que era preciso elucidar e completar: determinados gestos tinham que ser feitos, determinadas palavras pronunciadas: o peso da minha responsabilidade me esmagava [...] (SARTRE, 1991, p. 99).

Assim, a arte surge para Roquentin como possibilidade de negar a realidade e de escapar à existência contingente, ou seja, recuar perante o mundo. A arte enquanto criação do imaginário é o que fará com que Roquentin negue todo o real, criando o irreal. Desse modo, a negação do imaginário parece ser alienação e abstração do homem como ser-no-mundo, uma espécie de má-fé daqueles que preferem criar a necessidade, mesmo que, para isso, tenham de viver em um mundo irreal. Nesse sentido, para muitos críticos na filosofia sartreana o imaginário parece ser a possibilidade de alienação da realidade humana.

É necessário ressaltar que o imaginário constitui possibilidade de negação e afastamento do mundo, da situação. Essa negação que o imaginário realiza, para Sartre, está próxima do sentido dialético proposto por Hegel; não é uma simples superação e esquecimento do dado anterior, mas a conservação mesma deste – o que difere completamente de aniquilação do mundo real, conforme almejaram os escritores surrealistas.

Assim, é inegável a ambiguidade existente no imaginário. Ao mesmo tempo em que, pelo ato de imaginar, a consciência parece libertar-se momentaneamente do mundo, ela também só imagina em situação no mundo. Sua transcendência, seu afastar-se do mundo exige, necessariamente, a imanência do ser-no-mundo, simultaneamente. Na medida em que indica e realiza a nadificação, o recuo em relação ao mundo, a consciência imaginante se insere ainda mais no mundo. Dessa forma, não temos, no conceito sartreano do imaginário, a realização necessária e total de um mundo totalmente abstrato, desligado de qualquer relação com a realidade. Nesse sentido, não devemos nos limitar ao entendimento de que o imaginário, em Sartre, seja visto como alienação e abstração. Outrossim, deve ser entendido como uma imersão mais profunda na realidade, justamente por ser negação, um afastamento do mundo que exige um aprofundamento maior ainda na situação.

A obra de arte é apelo ao exercício da liberdade. A arte é ação que tem como origem a liberdade e diante de uma criação livre, é necessário responsabilizar-se. Não há contemplação passiva na arte: o belo só aparece por meio de uma atividade. No exercício livre criador encontra-se a responsabilidade que deve ser assumida frente ao mundo, o qual é também desvendado na e pela arte. Dessa maneira, a observação estética não é passividade: configura o construir livremente da própria arte e, com isso, configura igualmente a obtenção do prazer estético. Entretanto, tanto a escrita quanto a leitura são atos; o autor e o leitor/público são responsáveis pelo modo como desvendam a obra e, conseqüentemente, o mundo. Não somente os escritores e os leitores estão imersos nesta liberdade e responsabilidade, mas todos os homens, o que justifica a imbricação ético-estética atrelada ao conceito de engajamento.

Sartre visa explicar que o meio produz o autor, mas nada pode produzi-lo na medida em que é liberdade. O público é, para Sartre, o outro. Assim, a obra de arte é superação de uma dada situação humana e total, ou seja, é transcendência tal como os outros atos humanos.

Neste aspecto, é inegável que a arte é essencial à realidade humana por revelar suas questões e paradoxos. Se todo ato humano busca ser a livre superação de uma dada situação, podemos dizer que todos os homens estão engajados e o engajamento é próprio da condição humana.

Em suma, a dimensão da realidade é o mundo do vivido, é a inegável e complexa dinâmica da existência. Portanto, cultura, artes, política e a própria filosofia, decisivamente são correlatos. Considerar o pensamento sartreano é, sem dúvida, pensar numa filosofia que negou as imposições conservadoras, advindas das principais correntes de pensamento, e que foi capaz de revelar uma teoria do concreto, mais apropriada para sobrepor-se à pura abstração.

CONCLUSÃO

Ao pesquisarmos a literatura sartreana e o teatro de situações, levando em consideração as discussões mais acirradas de Jean-Paul Sartre aos principais representantes da classe intelectual e artística de sua época, deparamo-nos com uma dualidade: a relação de complemento recíproco entre filosofia e artes (literatura e teatro); o esclarecimento de temáticas filosóficas por via da criação ficcional³⁵; a constatação da insuficiência da exposição teórica e uma espécie de tentativa para abarcar de modo mais abrangente as questões prementes através de uma inovadora forma de tratar os mais variados temas filosóficos – uma proposta de debate sobre a necessidade de se encontrar outras formas de expressão para uma nova possibilidade de abordagem temática.

Sem dúvida, o projeto sartreano é o de pensar e, simultaneamente, compreender a existência humana como condição e suas inevitáveis contingências. Parece óbvio quando afirmamos que Jean-Paul Sartre diz a mesma coisa ao fazer filosofia, literatura e teatro, mas, por outro lado, nada nos comprova concretamente o motivo principal que o levou a se manifestar de tal maneira. Se renunciarmos ao fato de que tanto a literatura quanto o teatro ilustram teses filosóficas apresentando situações, em concreto, as quais a teoria considera de modo abstrato, restaria afirmar que as três formas de expressão não dizem o mesmo. Mais absurdo seria ainda acreditar que Sartre deixa afirmações completamente distintas quando atua como filósofo, como prosador ou como dramaturgo.

³⁵ SOUZA, Thana Mara, **Sartre e a Literatura Engajada**. São Paulo Ed. Edusp, 2008, p. 60: “[...] há uma relação de imanência entre filosofia e ficção. A ficção não tem por objetivo criar cópias ou duplos, mas liberar potências encerradas ou obstruídas. A ficção deve ser um instrumento de acesso ao real, pintar liberdades em ação e fabricar variações eidéticas e esquemas. Teríamos nessa fase um papel bastante definido e delimitado da ficção, a qual seria claramente distinguida da filosofia: embora haja uma relação entre elas, essa divisão é nítida”.

A literatura e o teatro não servem apenas para ilustrar as teorias filosóficas, há uma identidade profunda entre essas instâncias de expressão. A diferença entre a elucidação da realidade humana e a descrição compreensiva de como os homens a vivem é, ao mesmo tempo, a identidade entre as estruturas descritas fenomenologicamente e a questão das vivências narradas historicamente. Significa dizer que, Jean-Paul Sartre vai além de uma estratégia ao relacionar o universal e o particular, o abstrato e o concreto, pois a descrição no plano universal já é concreto, ou seja, o que diferencia a ontologia fenomenológica da afirmação tradicional da natureza humana é a compreensão das vivências individuais, o que se estende pela via da ficção ao inserir o drama existencial. É exatamente isso que libera a narração sartreana do estilo romanesco em que, por exemplo, a personagem encarna uma essência, o que faz com o que indivíduo permaneça preso somente no âmbito abstrato – algo típico no teatro burguês.

É necessário destacar que o existencialismo sartreano não reserva um lugar para a abstração e que, portanto, dizer que, no homem “a existência precede a essência” é, sem dúvida, inserir outra indagação filosófica e talvez mais complexa, que é assumir o fato de que o homem é uma permanente questão para si mesmo e, por tal, a sua definição não poderá ser tomada como início e nem fim último da filosofia. Afinal, esta última caracteriza, sempre e continuamente, o questionamento acerca da condição humana.

Sendo assim, a pretensão sartreana distingue-se, fundamentalmente, pela busca de compreender a vivência humana, trata-se de uma filosofia que investiga acima de tudo o homem. O que implica – nada mais e nada menos – no reconhecimento de que a realidade é humana qualquer que seja a dimensão em que a tratemos. O mundo humano se constitui e adquire sentido a partir de projetos humanos. Em outros termos, Jean-Paul Sartre visa assumir a vivência humana, levando em consideração a fragilidade do homem e de suas contingências.

Fatalmente, por isso, abarca em suas obras o processo de historicidade pelo qual o homem elabora sua existência e torna-se o que vier a ser, o que inevitavelmente, remete à importância da ação, uma vez que quaisquer que sejam as ações, recairão sobre si as conseqüências. Significa afirmar que a atitude humana está impregnada de historicidade, logo, de deliberação e projeto. O que justifica, ao menos de modo sintético, a questão ética presente no pensamento sartreano e sua relação com o conceito de engajamento, tão enfatizado pelo filósofo em várias de suas obras. Engajamento, este, que não se limita a um posicionamento sócio-político ou partidário, tampouco cai no viés do idealismo, no manifesto da ingenuidade ou no grito de uma nova doutrinação. Conceber o engajamento somente desses pontos de vistas seria demonstrar ter sido o pensamento sartreano mal interpretado, pois o engajamento vai além destas afirmações, uma vez que levamos em consideração o cerne da filosofia sartreana, que está sempre em vista à *liberdade concreta*.

Além disso, a defesa de que o homem age, atua e afeta o mundo e, portanto, responderá por sua atuação sem quaisquer justificativas ou aparatos metafísico-teológicos, significa não se limitar jamais a qualquer tipo ou viés de doutrinação. O engajamento sartreano está além de qualquer singularidade, pois não se refere de modo restrito ou limitado às atividades artístico-culturais e/ou científicas; seu cerne encontra-se tanto na liberdade concreta quanto na vivência humana em seu sentido mais amplo.

Exatamente por isso, é inegável o fato de que quaisquer afirmações, em toda a obra sartreana não possuam ressonância ética, logo que não estejam integradas ao engajamento. Indubitavelmente, a ética configura a base intencional de tudo o que Sartre escreveu, seja no âmbito filosófico, literário e dramático. Isso não se deve ao fato de que o homem seja um ser histórico ou que aja historicamente, pois há uma concepção de história que remete à idéia de que somos condicionados a agir sob determinação histórica. Ao contrário, a ação humana é

histórica no sentido que é mediada e constituída pela liberdade, isto é, a ação do homem é contingente enquanto livre e essa imbricação é o que constitui o núcleo ético e o conceito de engajamento, o qual permeia toda a existência humana.

Mediante a tal perspectiva, é necessário ressaltar que a dimensão ética é de fundamental importância para que possamos examinar as relações entre o pensamento e a produção artístico-literária de Jean-Paul Sartre, pois é em torno desse questionamento que a própria relação se constitui como forma característica – a dualidade expressiva na produção sartreana é pautada pelo diálogo ou abordagem ético-estética.

Afinal, devemos atentar para o fato de que Jean-Paul Sartre, enquanto filósofo, literato e dramaturgo estava atento a tudo o que permeava sua época, seja no âmbito do conhecimento, da filosofia ou da psicologia, como igualmente no campo das manifestações artístico-culturais, especificamente a literatura e o teatro. Exatamente por isso dirigiu críticas acirradas aos vários representantes dessas classes, especialmente, ao movimento surrealista, ícone da manifestação artístico-cultural em voga na pintura e na literatura. No campo da literatura, esses representantes eram os divulgadores da escrita automática e da poesia surrealista ou prosa poética e, sem dúvida, os maiores representantes da panfletagem, ou seja, homens muito influentes que, apesar de um idealismo plausível em determinada instância para a época, fracassaram na medida em que se aniquilaram na tentativa de anulação total da realidade, algo que o filósofo condena e nega a partir de suas publicações. Cabe ressaltar, que a crítica sartreana à dramaturgia justificou-se, uma vez que o teatro burguês continuava com a mesmice decadente de promulgar a ideologia burguesa, restringindo-se na limitação técnica e em temas obsoletos e alienantes.

Ciente das crises vigentes em todos os âmbitos da sociedade, Jean-Paul Sartre propôs novos gêneros intelectuais e artístico-culturais. No campo do conhecimento, por meio da

filosofia existencial, travou um debate com a tradição filosófica, ao passo que também dialogou com as principais correntes da psicologia. No campo artístico-cultural, através da literatura engajada e do teatro de situações, negou e se posicionou em contraposição aos maiores movimentos artísticos. Sua inovação estética inaugurou outros focos temáticos tanto através dos romances quanto por meio das peças teatrais, bem como também ultrapassa modelos tradicionais técnicos. A inovação existente na dramaturgia e nos romances sartreanos está em negar os padrões e rigores estéticos e, ao mesmo tempo, criar e inserir novos meios técnico-estéticos para se levar a arte e a reflexão, até então desconsiderada pelos representantes tradicionais do mundo artístico-intelectual daquela época.

Partindo dessa análise, pode-se dizer que os problemas éticos esboçados em *O Ser e o Nada* são reencontrados tanto nos romances – por exemplo, em *A Náusea* (1938) – como também nas obras dramáticas – em *As Moscas* (1947) e *O Diabo e o Bom Deus* (1951), por exemplo, dentre outras não mencionadas aqui. Para Jean-Paul Sartre, o homem é o ser para o qual o seu próprio ser está em questão, ou seja, não há uma resposta total e definitiva. Para Sartre, é impossível negar que as nossas questões sejam exatamente aquelas colocadas pelo nosso tempo. Certamente, é o comprometimento ou engajamento que está em foco quando Sartre traz como reflexão por meio de suas obras os questionamentos: como será o mundo após as duas grandes guerras? Num sentido mais amplo, como será a vivência desse homem depois da Segunda Guerra? Inegavelmente, seja no plano abstrato, característico da reflexão filosófica, quanto nas experiências imaginárias e concretas pelos romances e peças teatrais, Jean-Paul Sartre esforçou-se pela compreensão da consciência humana empenhada no seu presente, ou seja, na vivência humana no mundo.

Uma das principais características do pensamento existencialista sartreano, presente tanto na filosofia quanto nos romances e peças, é o eixo histórico-existencial da condição

humana, o que remete ao fato de que não há sempre a clareza total. A reflexão filosófica, neste caso, está muito mais voltada para o entendimento e compreensão do sentido geral das situações determinadas quanto do seu papel nas condutas humanas.

Quanto à literatura e ao teatro, ambos devem ser situados, uma vez que as representações literárias e dramáticas implicam em mostrar a realidade concreta pela ficção, é o perspectivismo e a particularidade da experiência humana singular que devem prevalecer, ou seja, é pela irreducibilidade da consciência que o homem vive a relatividade histórica. Neste sentido, é necessário que tanto o literato quanto o dramaturgo compartilhem com seus personagens a intensidade de cada situação, que se dá entre a consciência e a realidade, ou consciência subjetiva e o outro, entre o sujeito e si mesmo, ressaltando-se o motivo fundamental do pensamento sartreano: o homem como permanente questão. Uma obra que trabalha, por via das diversas situações que configuram a existência, principalmente as questões prementes de uma dada época, é caracterizada pela renúncia da simples descrição de estados de consciência, quaisquer que sejam. Tal obra tem por singularidade a busca por examinar o problema que, a cada momento, é colocado para as consciências, nas suas mais variadas relações com as coisas, consigo mesmas e/ou com as outras consciências.

De fato, a realidade humana não é objeto de contemplação, uma vez que a literatura e a dramaturgia são feitas para os homens, com esses homens e por eles. Assim, é inevitável que estas evidenciem a situação histórica, a qual reflete uma época em que a liberdade não é uma expansão natural, mas uma experiência cada vez mais difícil e incerta; o que não difere da situação em que nos encontramos na atualidade. Dessa forma, tanto as representações literárias quanto as dramáticas sartreanas partem de uma conclusão realista, fruto de uma reflexão autêntica sobre o homem e a historicidade, o qual é realizado no momento em que desvela o ser humano determinado pelas condições mais absurdas e adversas. Neste sentido,

no caso da literatura, a escrita é um exercício libertador que somente se completa apelando para a liberdade do outro e a leitura é mais que uma fruição contemplativa, é exercício de liberdade, o que acontece unicamente porque a literatura, ao dirigir-se à liberdade do outro, visa-o como fim e não como meio. Assim, o ato literário eleva-se acima de suas próprias condições, não porque liberta, sobretudo, porque evoca no outro a liberdade.

O caráter da obra de arte, sob tal perspectiva e, em especial, também a obra dramaturgica é, para Sartre, o apelo à liberdade numa outra perspectiva. Diferentemente das considerações advindas da metafísica clássica, a qual não permitia uma valorização da arte, uma vez que a consideravam apenas uma cópia subordinada ao rigor do pensamento filosófico. Segundo Sartre, para que tal apelo deixe o âmbito formal é fundamental que se torne histórico, perpassse o limiar do presente, para que a liberdade saia da mera abstração e se torne reivindicação do real. Sendo assim, tanto a obra literária quanto a dramaturgica são representações imaginárias da realidade. Cabe ressaltar aqui que o imaginário representa o real pelo poder de negação. Porém, para que a liberdade inserida na obra não se exerça somente no âmbito imaginário, segundo Jean-Paul Sartre, é fundamental que a obra provoque mais que mera fruição imaginária: é necessário que ela vá além e que leve à consciência efetiva da liberdade na história. Sendo assim, é inegável que tal apelo à liberdade contido nas obras sartreanas seja de caráter ético, pois a ética está intrinsecamente presente no questionamento acerca do comprometimento do ato criador, logo, na escolha de temas que retratem momentos em que já não é mais possível ocultar a verdade. O que remete tanto o leitor quanto o expectador para a consciência reflexiva de sua situação real e concreta da qual é impossível fugir, mas que pode ser transformada se assim for escolhido.

É refletindo sobre a situação crítica que Jean-Paul Sartre redescobre a função do ato criador e a necessidade de engajamento, trazendo tal possibilidade de reflexão tanto pela

literatura quanto pelo teatro. Se levarmos em consideração que a realidade da situação vivida está ligada à irredutibilidade da consciência e, esta última é absoluta a partir do momento que cada consciência escolhe, age, faz e vive no mundo, criando assim uma forma particular ou individual de atravessar as contingências ou situações históricas, pode-se afirmar que o caráter da situação é certamente determinado em relação ao plano da vivência das opções e das ações humanas no presente, pois tal absoluto, segundo o pensamento sartreano, não transcende a situação, pois é a irredutibilidade da consciência que a vive. Significa dizer que são nos momentos mais caóticas e de crise que surge o absoluto inesperado e os temas fundamentais das obras sartreanas.

Tal imbricação faz aparecer a realidade oriunda do tempo da adversidade absoluta. Exemplo disso são as situações que colocaram os homens frente a frente com a tortura, com a morte, com o terror, com as guerras, guerrilhas e conflitos; situações que fizeram e ainda fazem com que tais homens experimentem o gosto amargo que desmonta e destroça qualquer base ideológica tradicional, colocando em cheque qualquer sistema de crenças em todos os âmbitos do conhecimento humano, revelando, assim, ao filósofo, a constatação de que as atitudes levaram e levam os homens igualmente a um abismo, a situações extremadas, terríveis, inesperadas, surreais e inexplicáveis. Provavelmente, tais reflexões são fruto de um homem que viveu no ápice das duas grandes guerras mundiais, algo que não temos a nítida idéia, já que não vivenciamos um conflito de tal magnitude.

Diante dessas reflexões, Sartre afirma que é exatamente este o momento da invenção (ato criador) humana que se dá mediante a derrocada de toda e qualquer idéia prévia de homem, ou seja, a criação do mundo humano. A reinvenção humana e do mundo humano se dá, portanto, na situação-limite de resistência às adversidades. Indubitavelmente, tem-se um

renascimento humano advindo da iminência da morte; eis a experiência absoluta onde sucumbir é render-se absolutamente, é a aniquilação total, e resistir é vencer absolutamente.

Dessa forma, se não existe uma escala pré-definida de valores por meio dos quais possa o homem justificar a sua existência e que imponha a cada um a sua posição no âmbito moral da humanidade; é porque cada homem é capaz de inventar o seu lugar no mundo, criando os valores que o faz ser o que é, sem qualquer relação a justificativas que transcendam à sua situação particular, requerimento inelutável da responsabilidade. É essa invenção ou ato criador que confere a cada escolha de si, o valor absoluto, ou seja, é dentro das limitações humanas que se apresenta o absoluto. É exatamente na situação histórica que lhe cabe viver e a partir da sua conduta, respondendo aos apelos do tempo nas suas contradições, entremeados a outros homens, levando adiante certos projetos de vida que se apresenta a consciência comprometida com o mundo. Sendo assim, é a partir da invenção e da criação do mundo humano que vislumbramos o resultado da plena responsabilidade do homem.

Enfim, Jean-Paul Sartre, através da *literatura engajada* e do *teatro de situações*, demonstra que, a partir da criação artístico-literária, é possível reunir o absoluto e a relatividade histórica, ou seja, é no momento das grandes crises que a realidade humana aparece de modo mais nítido e dramático e, tal relatividade perante a história é forma concreta de viver a finitude de uma consciência que experimenta suas limitações mediante as consequências de suas atitudes e, inevitavelmente responde por elas. O caráter da contingência retira qualquer suposição de que a relatividade do homem e de suas ações isente-o da plena responsabilidade; por exemplo, a situação-limite da guerra e da tortura tem a finalidade de demonstrar o limite extremo da criação e assimilação histórica do valor. Aqui, podemos relembrar o que retratou a peça teatral *O Diabo e o Bom Deus*: somente o indivíduo que experimenta concretamente tal situação de abandono completo pode ser solidário aos

demais homens, escolhendo-se homem por toda a humanidade. É esse caráter universal e concreto implicado na conduta singular que revela a atitude ética absoluta da ação individual, ou seja, que desvela o conceito de engajamento. Se relembarmos a ênfase do filósofo, de que não é necessário esperar uma guerra mundial para que sejamos engajados e, a partir disso, traçarmos uma ponte histórica de análise a qual reflete em nossa situação em pleno século XXI, tal apelo é fundamental e, ainda, contemporâneo. Porque não precisamos viver a iminência de uma catástrofe de âmbito global para nos comprometermos com uma reflexão autêntica sobre o sentido de nossa realidade.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. Edusp. São Paulo, 1976.
- ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. Ed. Scipione, São Paulo, 1995.
- ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1992.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Estampa, 1978.
- BAZIN, Germain. **História Del Arte**. Barcelona: OMEGA, 1972.
- BEAUVOIR, S. **A cerimônia de Adeus**, seguido de Entrevistas com Jean-Paul Sartre, agosto-setembro 1974. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **Por uma Moral da Ambigüidade**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BILEMDJAM, Sophie. **Premières Leçons sur L'Existentialisme est um Humanisme de Jean-Paul Sartre**. Paris. Presses Universitaires de France, 2000.
- BORNHEIN, G. **Sartre**. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. Lisboa: Moraes, 1985.
- _____. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- CABESTAN, P.; TOMES, A. **Sartre (1905-1980)**. Paris: Ellipses Edition, 2002.
- CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHEN-SOLAL, A. **Sartre**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L& PM, 2005. (Coleção L&PM Pocket).
- CROCE, Benedetto. **Breviário de Estética**. São Paulo: Ática, 1997.
- FORTINI, Franco. **O Movimento Surrealista**. 2. ed. Lisboa: Ed. Presença, 1978.
- GAUDEAUX, Jean-François. **Sartre, L'Aventure de L'Engagement**. Paris: L'Harmattan, 2006.

- GERASSI, John. **Hated Conscience of his Century**. v. I, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- GOMBRICH, E. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. 7a. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HUSSERL, Edmund. **Idéias para uma Fenomenologia Pura**. Tradução Márcio Suzuki, Ed. Idéias e Letras, São Paulo, 2006.
- LEOPOLDO E SILVA. **Ética e Literatura em Sartre**. Ensaios introdutórios. São Paulo: Unesp, 2004.
- LEROY, Cathrin Klingdöhr. **Surrealismo**. Tradução de João Bernardo Paiva Boléo. Lisboa: Taschen, 2004.
- LÉVY, Bernard-Henry. **O século de Sartre: inquérito Filosófico**. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MICHELI, Mário de. **As vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MOUTINHO, L. D. **SARTRE – Existencialismo e Liberdade**. São Paulo: Editora Moderna, 1995. Coleção Logos.
- NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PERDIGÃO, P. **Existência & Liberdade – uma introdução à Filosofia de Sartre**. Coleção L&PM: Porto Alegre, 1995.

PIÉRON, HENRI. **Dicionário de Psicologia**. Tradução de notas e rodapés Dora de Barros Cullinan. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.

PINA, Álvaro. **O belo como Categoria Estética**. Lisboa: Horizonte, 1981.

PROENÇA, Graça. **História da Arte** – a Arte no Mundo Ocidental. 6. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

RAYMOND, M. **De Baudelaire al Surrealismo**. Ed. F. Cultura Econômica. Petrópolis: Vozes, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: SARTRE, J. P.; HEIDEGGER, M. **O existencialismo é um humanismo**; A imaginação; Questão de método; Conferências e escritos filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

_____. **A Náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

_____. **As Moscas**. Tradução de Cario Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Em Defesa dos Intelectuais**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____. L'écrivain et sa langue. In: _____. **Situations IX**. Paris: Éditions Gallimard, 1972b.

_____. **L'être et l'être Néant** – Essai d'ontologie phénoménologique. Édition Corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre. Paris: Gallimard, 1943.

_____. **L'imaginaire**. Paris: Gallimard, 1940.

_____. **Les Mouches**. Paris: Gallimard, 1943.

_____. **Morts sans sépulture**. Paris: Gallimard, 1947.

_____. **O Imaginário**. Tradução de Duda Machado. Ed. Ática: São Paulo, 1996.

_____. **O Ser e o Nada** – Ensaio de uma ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdiggão. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

- _____. **Questão de Método.** Tradução de Bento Prado Júnior. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- _____. **As palavras.** Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. **Esboço para uma teoria das Emoções.** Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2006b.
- _____. L'artiste et sa conscience. In: _____. **Situations IV.** Paris: Éditions Gallimard, 1964.
- _____. **L'idée de la phénoménologie.** Traduit par Alexandre Lowit. Paris: P.U.F., 1970.
- _____. **La responsabilité de l'écrivain.** Paris : Editions Verdier, 1946.
- _____. **L'engrenage.** Paris: Editions Nagel, 1948.
- _____. **Les Mots.** Paris: Gallimard, 1964.
- _____. **L'imagination.** Paris: Presses Universtaires de France, 1965.
- _____. **O Diabo e o Bom Deus.** Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1974.
- _____. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos F. Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. **Saint Genet:** comédien et martyr in Oeuvres complètes de Jean Genet. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. **Situações I – Críticas Literárias.** Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Un Théâtre de Situations.** Textos reunidos por M. Contant e M. Rybalka. Paris: Gallimard/Folio, 1992. Colection Essais.
- _____. **A Imaginação.** Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SASS, S. D. **O Problema do “Agente Moral” na Filosofia de Sartre.** Cadernos filosóficos. Uberlândia, v. 2, n. 1/ 2, p. 67-80, jan./dez., 2006.
- _____. **Ensaio sobre Filosofia Francesa Contemporânea.** São Paulo: Fapesp, 2009.

SOUZA, Thana Mara. **Sartre e a Literatura Engajada: Espelho Crítico e Consciência Infeliz.** São Paulo: Edusp, 2008.

STAGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna.** Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

UPJOHN, E. M. **História Mundial da Arte.** Lisboa: Bertrand, 1996.

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna.** Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.