

CAPÍTULO 03

3.1 – *Aux armes citoyens* ou a literatura empenhada.

Poderíamos, a princípio, ter dado como encerrada a investigação da noção de liberdade na peça "As Moscas". Traçamos a estrutura teórica que permite o entendimento filosófico da peça e analisamos os dois personagens centrais da trama. Mas, ao recorrermos à teoria literária sartriana, descobrimos mais uma faceta da liberdade.

Pra Sartre, a liberdade é tão fundadora na condição humana como em uma obra literária que, enquanto tal, é capaz de se tornar um centro de convergência. Veremos que, ao escrever, o escritor clama pela liberdade do leitor, e este, ao aderir em sua leitura à obra proposta, através de sua liberdade, dá vida ao drama proposto pelo autor.

Mas para que seja compreendido este caráter libertário da obra literária, é preciso antes saber como Sartre a entende, e qual a sua diferença para outras expressões artísticas. Descobriremos também a característica fundadora da literatura que a faz ser um centro receptor da liberdade do autor e do leitor. A obra central para este estudo será o livro "O que é literatura?".

Sartre inicia o livro *Que é literatura?* citando vários equívocos associados comumente com a idéia de engajamento. Ao enumerar esses equívocos, o nosso autor conclama o leitor a perceber que as críticas contra o engajamento são infundadas por nunca terem sido alicerçadas sobre um solo seguro. Muito se fala de arte e literatura, mas pouco se disse sobre exatamente o que se está falando. Perguntas como “que é escrever?” e “por que escrever?” não costumam ser feitas, muito menos respondidas.

Por isso, Sartre se propõe a respondê-las a fim de definir a natureza da literatura e a afirmar a necessidade de pensar a questão do engajamento.

Sartre rejeita de imediato a idéia de uma “arte única”, com várias formas de manifestação. Cada forma artística impõe uma abordagem, reclama do seu criador capacidades distintas e possui uma matéria de trabalho única. Quando se utiliza uma nomenclatura típica de uma forma artística para se referir a outra, se faz por modismo, e não por terem a mesma natureza (por exemplo, falar de uma melodia doce ao se referir a um romance). Do mesmo jeito, pode-se falar, por exemplo, de um tipo de música e de literatura que comunguem pontos comuns resultantes de um “espírito de época”, mas isto, em nenhum momento, autoriza dizer que estas artes possuem uma mesma natureza.

Uma questão relevante nesta discussão é distinguir a literatura das outras artes. A relação que temos com cores e sons é distinta da que temos com as palavras. As cores e os sons “não são signos, não remetem a nada que lhe seja exterior”¹. Elas não transitam na relação significante-significado, característica da linguagem. O sentido lhe é próprio, emanando dela mesma.

O artista, ao lidar com sons e cores, não busca representar nada. Ele usa objetos – o objeto-vermelho, o objeto-amarelo – para formar um outro objeto. Não há recurso a uma linguagem. Por outro lado, não devemos imaginar que haja uma construção vazia de sentido na arte. Os próprios objetos (cores, por exemplo) já emanam um sentido, mas não da esfera da significação, como já explicado. Ao fazer uma pintura, o artista não produz uma somatória de sentidos sutis, mas sim uma outra “coisa” que irradia o seu próprio sentido. Desta mistura, surge algo novo, que “ninguém será capaz de identificá-las com clareza”² isoladamente, mas que permite diversas compreensões.

Quando um artista cria, ele mistura suas intenções aos objetos em si, não podendo mais decompor, na obra acabada, o que era seu sentimento e o que era do

¹ Sartre 2004, p.10.

² Ibid., p.11.

próprio objeto utilizado, ou seja, no caso de uma música, o seu desejo aplicado na composição da melodia e as notas musicais anteriormente estanques³. Esta radical diferença entre a literatura e as outras formas de arte é demonstrada no seguinte exemplo dado por Sartre:

O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação. Já o pintor é mudo: ele nos apresenta um casebre, só isso; você pode ver nele o que quiser. Essa choupana nunca será o símbolo da miséria: para isso seria preciso que ela fosse signo, mas ela é coisa⁴.

Qualquer tentativa de carregar de sentido uma obra artística resultará ou num esforço fracassado, mantendo o objeto final impermeável a este dirigismo, ou a obra se curvará a esta agressão a tal ponto que deixará de ser uma obra de arte e passará a ser um signo como outro qualquer⁵. Diferentemente de um músico ou de um pintor, que são impedidos de engajamento graças a natureza de sua arte, o escritor tem nos significados o seu instrumento principal.

É preciso diferenciar também a prosa da poesia⁶. Esta distinção é fundamental para que se compreenda em que medida a noção de engajamento permite a Sartre manter, ao mesmo tempo, o compromisso com o mundo e a autonomia da literatura. Quando Sartre se refere à literatura engajada, pensa na prosa⁷. A poesia, graças à sua natureza, se aproxima das outras artes que recusam qualquer tipo de engajamento⁸. Sartre diz que a poesia não se serve das palavras, ela é que serve às palavras. Na poesia, não há o recurso instrumental da linguagem; o poeta não se utiliza da

³ Sartre se refere a uma transubstanciação.

⁴ *ibid.*, p.12

⁵ “restarão apenas coisas habitadas por uma alma obscura”. (*Ibid.*, *ibidem*).

⁶ Prosa aqui não é uma oposição ao verso, o que levaria a negação de uma prosa poética. É uma distinção de gênero. De um lado a poesia e do outro a escrita não-poética, chamada por Sartre de prosa.

⁷ “O império dos signos é a prosa”. (*Ibid.*, p.13).

⁸ Se fosse possível falar em engajamento nas outras artes, certamente não seria no sentido “forte” do termo utilizado na literatura. O artista, diferentemente do prosador, dá conta do seu tempo ao revelar o seu *ser-no-mundo* impresso em sua obra, sem que isto seja fruto de uma tomada de posição, de uma intenção declarada.

linguagem, nem pretende conhecer ou buscar a verdade, como também não visa nomear o mundo⁹.

A relação que o poeta tem com a linguagem é radicalmente diferente. Sartre ilustra bem esta questão com a análise do termo “cavalo de manteiga”¹⁰. Se o poeta estivesse no registro da instrumentalidade, este termo criado seria taxado de monstruoso por desrespeitar todos os limites do sentido, da significação. Mas por estar à margem da relação significante-significado, o poeta não se relaciona com as palavras como se fossem signos, mas como se fossem objetos, repetindo aqui a relação já descrita do pintor com as cores, por exemplo. Para o nosso autor, o poeta está aquém das palavras¹¹. Ele não habita a linguagem dos signos, ele não retira das palavras seus significados. Sua relação é outra, pois ele se encontra num momento anterior. Sua aproximação com a língua possui um caráter de observador. Ele lida com as palavras antes que elas assumam completamente o seu posto no fluxo enlouquecido da comunicação corrente.

Mas, por outro lado, não há como negar que toda palavra possui um grau de significação. O que ocorre na poesia, através do olhar do poeta, é que a palavra absorve o significado e o incorpora à sua natureza. Assim, a palavra deixa de ser vista como transportadora de significados e passa a ser um objeto novo. Como diz Sartre, “o poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso”, enquanto o homem comum “as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo”¹².

É por esta relação especial que o poeta tem com as palavras que a sua forma de agrupá-las gera estranhamento aos que costumam lidar com a linguagem instrumentalmente. Ele, o poeta, não se joga no mundo tentando conhecê-lo, mas

⁹ “A nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto, ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – esta, sim, essencial”. (Ibid., p.13).

¹⁰ Este termo é utilizado por Bataille em “A experiência interior”.

¹¹ Enquanto o escritor está além das palavras. Ele ultrapassa os signos como se estes fossem vidros transparentes para alcançar, no final, o sentido desejado.

¹² Ibid., p.14.

tenta observar o brilho próprio de cada palavra, instaurando assim, uma nova relação com o mundo, não mais de busca da expressão do significado, mas de incorporação carnal do mesmo. Ou seja, é como se as palavra deixassem de ser veículos, para serem “o espelho do mundo”¹³.

Quando o poeta reúne vários objetos-palavras, temos a ilusão de se formar uma frase de significados, visando um fim pré-determinado. Mas, como na pintura, a associação de palavras-objeto pelo poeta está longe de construir uma cadeia de significações, “elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto”¹⁴.

O poeta não só estabelece uma relação distinta com as palavras, mas por se relacionar de forma única com a linguagem”¹⁵, ele o faz convidando o leitor a olhar o objeto, o poema, pelo o seu avesso, fora da relação ordinária da linguagem. E este “fora” não é só no sentido de diferente, mas também fora de sua imersão natural nos signos. É como se o leitor pudesse olhar para o poema como se fosse uma escultura. Segundo Sartre, o poeta convida o leitor a uma experiência semelhante a ver o mundo com *os olhos de Deus*.

Apesar de ambos escreverem, é gritante a diferença como cada um, prosador e poeta, se relaciona com a linguagem. A natureza de um é radicalmente distinta da do outro¹⁶. Sequer é possível aproximar a prática de um prosador com a de um poeta e toda vez que se tentou fazê-lo, as duas saíram perdendo. Isso porque, enquanto o escritor busca esclarecer, mostrar, indicar, reclamar uma visão de mundo, o poeta

¹³ Ibid., p.15.

¹⁴ Ibid., p.16.

¹⁵ “Para o poeta, a frase tem tonalidade, um gosto; ele degusta, através dela, e por si mesmos, os sabores irritantes da objeção, de reserva, da disjunção; ele os leva ao absoluto e faz desses sabores propriedades reais da frase”. (Ibid., p.17).

¹⁶ “entre esses dois atos de escrever não há nada em comum senão o movimento da mão que traça as letras”. (Ibid., p.18).

transforma suas emoções iniciais em objeto, e este novo objeto não se compromete mais com as suas pretensões iniciais¹⁷.

Enquanto o poeta revoluciona a forma instrumental de lidar com a linguagem, o escritor sempre estará preso ao significado. É este o seu *métier*. Mesmo que tentasse escrever um discurso descomprometido, não alcançaria o poeta, pois seria, neste caso, um escritor que fala para não dizer nada, ou seja, não teria senão um discurso vazio.

Como foi visto, o poeta lida com objetos: palavras-objeto transpostas para uma frase-objeto. Já o escritor estará sempre preso na cadeia de significações. O poeta arquiteta uma estrutura que refletirá o mundo, ao passo que o escritor elabora um projeto visando a um fim; as palavras são atravessadas pela intenção do escritor. As palavras, para o prosador, são partes integrantes de uma finalidade maior: o efeito a ser obtido.

Sendo assim, a importância das palavras na prosa é semelhante a de um instrumento utilizado para a defesa. Ao se defender, não importa se o objeto utilizado foi uma faca ou um bastão. O importante foi se defender, isto é, obter o resultado esperado. Sartre compara o recurso da linguagem à necessidade de uma extensão do nosso corpo para obtenção de algo. O homem se serve das palavras: a linguagem é o complemento do seu corpo carnal, o meio pelo o qual o escritor intervém no mundo. Assim a palavra não é mais uma realidade singular, mas “designações de objetos”¹⁸.

Desta compreensão, é possível concluir que toda a linguagem visa comunicar e, por isso, é naturalmente engajada. O espanto não deveria vir desta conclusão, mas da recusa injustificável diante desta evidência.

O não-entendimento da natureza do discurso se estende à fala. Muitos, segundo Sartre, entendem o falar como algo superficial, “um Zéfiro que perpassa ligeiramente a superfície das coisas, que as aflora sem alterá-las”¹⁹. Mas, ao falar, o homem age.

¹⁷ Como bem sugere Thana Mara de Souza, um exemplo vivo desta radical distinção entre poesia e prosa é o poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “Procura da poesia” (Souza 2008, p.33-34).

¹⁸ Sartre 2004, p.18.

¹⁹ Ibid., p.20.

Toda nomeação modifica o objeto nomeado, tirando-o de sua inocência paralisante e colocando-o no mundo. Ao se nomear, contamina-se o objeto de mundanidade, desvelando o seu ser. E isto só é possível, graças ao engajamento inerente ao discurso humano. Não há gratuidade na ação humana²⁰. O agir pressupõe mudar a realidade em busca de um futuro desejado²¹.

A escolha não está na possibilidade de se engajar ou não. O engajamento é uma súplica da própria linguagem. É da própria natureza das palavras, ao serem postas no discurso humano, estarem eivadas de significações. Ao serem utilizadas pelo escritor, as palavras decaem do paraíso e ganham uma dimensão mundana. A escolha está no projeto²². O escritor é livre para modificar o mundo. Esta é a sua liberdade e sua condenação, pois “o homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus”²³.

E como em todo pensamento sartriano, a liberdade reclama uma responsabilidade. O escritor é responsável pelo desvelamento que sua ação provoca no mundo²⁴. O prosador, ciente de seu engajamento insuperável, pode até ser consciente de sua limitada capacidade de escrever, mas não pode, sob qualquer alegação, negar a necessidade de se comprometer com o mundo, de se engajar quando escreve, pois “quando fala, ele atira. Pode calar-se, mas uma vez que decidiu atirar [ou seja, ser escritor] é preciso que o faça como um homem, visando o alvo, e não como uma criança, ao acaso, fechando os olhos, só pelo prazer de ouvir os tiros”²⁵.

²⁰ É importante ressaltar que, apesar da ação ser sempre intencional, ou seja, nunca ser gratuita, quando o homem decide agir, ele ache livremente. Nada condiciona o agir humano, sendo a decisão de agir, o despertar da ação, neste aspecto, gratuito.

²¹ “Assim, ao falar, eu desvendo-a 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”. (Ibid., p.20).

²² Da mesma maneira que o homem é condenado a escolher e que a não escolha é uma forma de escolher, o engajamento na literatura segue a mesma lógica: a recusa de engajamento é um tipo de engajamento por si só.

²³ Ibid., p.21.

²⁴ “Agir é modificar a figura do mundo”. (Sartre 2005-A, p.536)

²⁵ Sartre 2004, p.21.

Mas o escritor não se limita a dizer algo. Ele diz algo de uma determinada maneira. Não adianta querer dizer se não se sabe como dizer. A forma não é um supérfluo, um ornamento, um verniz. O meio como se explora a linguagem é tão fundador da ação quanto o conteúdo que se deseja evidenciar²⁶. Porém o estilo não deve ser um empecilho ao desvelamento. Quando a forma ganha primazia sobre o ato, uma opacidade é acrescentada no seio do texto, anuviando o olhar do leitor. O estilo deve conduzir o leitor a bom termo a fim de alcançar o objetivo almejado, mas nunca tomar a escrita ao seu bel prazer, pois “o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo”²⁷.

O engajamento nos impõe outra tarefa: dar conta de nosso tempo. Não faria sentido recorrer a uma linguagem instrumental se não fosse para nos comprometer com os homens e com o nosso tempo. Escrever é pensar o mundo em que vivemos. Todo pensamento além ou aquém do seu tempo, possui o mesmo defeito: é inatural, carente de vida. Devemos escrever aos nossos contemporâneos, pois “não queremos olhar o nosso mundo com os olhos do futuro, o que seria o meio mais seguro de o matar; queremos vê-lo com os nossos olhos de carne, com os nossos verdadeiros olhos perecíveis. Não queremos ganhar o nosso processo em apelo e não queremos uma reabilitação póstuma: é agora e ainda em vida que os processos se ganham ou se perdem”²⁸.

A figura que se contrapõe a do escritor engajado é a do crítico, mas, de forma alguma, a da crítica, pois o próprio engajamento reclama uma dimensão crítica. Sartre tem em mente aqui o crítico profissional. Mais especificamente a figura do homem ilustrado que renega o seu tempo e sua vida e, num movimento escapista²⁹, impõe à arte um esvaziamento, postula uma rejeição a qualquer comprometimento da literatura com a vida, não aceitando qualquer mancha na ilusória crença de uma arte

²⁶ Sartre chega a associar a atividade de escrever com a forma com que se escreve ao dizer que "ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo" (ibid., p.22).

²⁷ Ibid., ibidem.

²⁸ Sartre 1968, p. 14

²⁹ “É preciso lembrar que a maioria dos críticos são homens que não tiveram muita sorte na vida, e quando já estavam à beira do desespero, encontraram um lugarzinho tranquilo como guarda de cemitério”. (Sartre 2004, p.24).

perfeita, límpida, imaculada, escondendo o seu fracasso numa visão limitada da arte enquanto arte pura.

A relação que este tipo crítico tem com a literatura é característica. Há uma recusa de qualquer contaminação do texto com a vida e com os sentimentos urgentes como a dor, a angústia, a esperança ou a cólera. O crítico busca sempre um distanciamento temporal e só se relaciona com os livros através de mediações históricas (a época explica o exagero) ou biográficas (recorre-se à fatos pessoais para diluir a intensidade de um pensamento). A assepsia é a alma do negócio. Transforma questões existenciais em correntes assentadas na tradição, recolocando autores e pensadores de seu tempo num “mundo desencarnado”, em que “as afeições humanas não comovem mais”³⁰, podendo assim, serem convertidas em valores.

Os autores vivos, que insistem em pensar o seu tempo, são um incômodo³¹. O mundo carnal não é desejado. Suas inquietações contaminam a pura arte com contradições e melancolia. Para este crítico, os autores vivos devem se dedicar “a assuntos que não interessem a ninguém, ou a verdades tão gerais que os leitores já estejam convencidos delas antecipadamente”³², pois a arte, na sua verdadeira contemplação, requer, ironiza Sartre, uma “voluptuosidade moderada”³³.

Engajar-se não se resume a compreender que, ao falar, ao nomear, põe-se no mundo uma realidade antes desconhecida, mas trata-se também de reconhecer a necessidade de um empenho na compreensão do mundo, na busca de se mostrar a si mesmo e aos outros as significações da vida. Ou seja, o engajamento possui dois aspectos, sendo um decorrente do outro. A primeira dimensão do engajamento é aquela inerente à linguagem discursiva. Quando se diz algo, há um comprometimento com o que é dito em detrimento do que não é dito³⁴. Não há, na linguagem

³⁰ Ibid., p. 25.

³¹ “Quanto aos escritores que se obstinam em viver, pede-se apenas que não se agitem demasiado, e que se empenhem desde já em se parecer com os mortos que futuramente serão”. (Ibid., p. 25).

³² Ibid., p.27.

³³ Ibid., p.28.

³⁴ “Não há arte literária que, direta ou indiretamente, não queira afirmar ou provar uma verdade” (Blanchot 1997, p.187)

comunicativa, uma abordagem privilegiada, capaz de dar conta da totalidade de um objeto, de um fim, de uma intenção.

O segundo aspecto do engajamento diz respeito ao empenho do escritor. Se, ao falar, sempre se fala algo, é imperioso que o escritor queira dizer algo. O engajamento não deve ser encarado como uma busca de orientação ou uma tentativa de doutrinar o leitor. Engajamento é tomada de posição, se comprometer com o que se diz³⁵. Engajar é recusar a ilusão tentadora de um pensamento puro, de uma arte pura. Já que sua ação é comprometida, que seja ativamente comprometida. Por isso, engajamento é empenho; é comprometimento.

Portanto, ao escrever, toda linguagem, por ser engajada, deve ser empenhada³⁶. Devemos recusar a imortalidade proposta pelo crítico ilustrado, pois “não é perseguindo a imortalidade que nos tornamos eternos: não seremos absolutos por termos refletido nas nossas obras alguns princípios descarnados, suficientemente vazios e nulos para passarem dum século a outro, mas porque combatemos apaixonadamente na nossa época, porque a amamos com paixão e porque decidimos perecer completamente com ela”³⁷.

Assim compreendemos que o engajamento está para a arte como a situação está para a liberdade do homem. Do mesmo jeito que o homem é livre sempre em situação, a arte literária é necessariamente engajada³⁸. O não engajamento já é uma tomada de posição, ou seja, já põe a literatura sob uma tomada de posição. Recusar o empenho de sua obra, apenas afirma negativamente seu caráter de comprometimento, semelhante ao recurso da má-fé no ato da escolha livre.

³⁵ "O artista é 'engajado' não porque por meio de sua arte deseja se referir a algo e mudá-lo (caso do escritor), mas porque, no modo de lidar com sua arte, ele revela o seu *ser-no-mundo*" (Souza 2008, p.26).

³⁶ Curiosamente, nos anos 40 e 50, os tradutores brasileiros recusavam traduzir “engager” por engajar, como nos ensina Renato Janine Ribeiro. Engajar era sinônimo de alistamento militar. Por isso, preferiram traduzir por empenhar (Ribeiro 2006, p.151).

³⁷ Sartre 1968, p.15.

³⁸ A prática do autor que, livremente, engaja seu texto ao lançá-lo no mundo, se assemelha a ação perpetrada por Orestes na peça. É o engajamento da liberdade que resulta em responsabilidade, independente dos resultados obtidos.

O engajamento se põe de forma tão intensa para o nosso autor em relação à liberdade que, ao iniciar um debate a propósito da primeira encenação de "As Moscas" na Alemanha, em 1948, a primeira questão posta por Sartre é a seguinte:

*Qual era o sentido de "As Moscas" no momento em que foi representada esta peça em Paris de 1943, durante a ocupação, e qual é o significado de sua representação atualmente em Berlim?*³⁹

Com esta pergunta, Sartre mostra que uma obra artística só ganha vida se for engajada, se falar com os seus iguais sobre os problemas do seu tempo. Como a liberdade, que só o é quando exercida por um ato concreto, a literatura precisa se comprometer para que faça sentido ao espectador.

3.2 – Você me abre seus braços e a gente faz um país ou a possibilidade de uma recuperação de mundo intersubjetiva

Depois de termos entendido a concepção de obra literária de Sartre, é preciso, para alcançarmos o ponto em que a liberdade passa a ser necessária para a concretização da literatura, compreender porque o escritor escreve e, depois, a relação do leitor com esta obra.

Ao se falar de literatura, uma das primeiras questões que surge é quanto a motivação do escritor em escrever. Por que alguém escreve? No entanto, o intuito

³⁹ Sartre 1992, p.274 (minha tradução).

desta interrogação não visa alcançar os sentimentos internos de cada escritor (escrever por medo, pelo desejo de poder ou para fugir de seus demônios, por exemplo), mas sim entender, diante de tantas alternativas para saciar suas motivações pessoais, por que alguém recorre justamente à literatura? O que está por trás de todo escritor?

Para tanto, é preciso voltar à relação do homem com o mundo e com a natureza. Temos a impressão de que todas as coisas se manifestam, se desvendam sempre a partir do homem. É pelo homem que o ser se instaura. Nesta relação, o homem ocupa uma posição de mediador, daquele que é intermédio do *em-si* incomunicável e o fenômeno revelado⁴⁰. Parafraseando Sartre, é a velocidade dos automóveis que organiza a paisagem. Ou seja, esta posição privilegiada da atividade humana não é uma afirmação do sujeito conhecedor que impõe à natureza sua realidade, pois “se sabemos que somos os detectores do ser, sabemos também que não somos os seus produtores”⁴¹.

O mundo não depende de nós para manter sua materialidade, mas só com a nossa existência que sua essência ganha realidade. Uma paisagem está lá independente da nossa percepção, mas, com a nossa contemplação, sua beleza ganha relevo.

Mas o homem só é “desvelante” por ser estranho ao mundo. É por sermos diferentes que desvelamos o ser. Do contrário, haveria uma fusão entre homem e natureza. A natureza sem a nossa mediação permanece existindo na sua solidão paralisada. Diferentemente do mundo, o homem é perecível e sua existência não retira a materialidade das coisas, que apenas ficariam estagnadas até que outro mediador, outra consciência, por exemplo, surgisse para animá-las. É por sermos

⁴⁰ É preciso esclarecer que aqui não há um retorno à dualidade moderna. Para Sartre, não há a cisão kantiana do ser e do fenômeno. O ser do fenômeno é justamente aquilo que se mostra. Não há nada por trás da aparência. Na sua concepção onto-fenomenológica, o *em-si* é plenamente indeterminado, só sendo determinado em relação a um sujeito que põe em relevo algo que chamamos de fenômeno. Ou seja, o *em-si* não é algo além ou aquém do fenômeno, mas é o mesmo sem a mediação de uma consciência, imerso na sua incomunicabilidade.

⁴¹ Sartre 2004, p.34.

inessenciais que mediamos a explosão de essências do mundo. Esta forma de compreensão do mundo está diretamente ligada à fenomenologia.

É deste sentimento de não-pertencimento que nasce o desejo da criação artística. É, ao se perceber estranho ao mundo, que o homem busca ser essencial a ele através da arte. Ao produzir uma obra de arte, sinto-me mais próximo do mundo, crio laços que me prendem às coisas. Ao transpor para uma criação artística os sentidos desvelados na natureza, o homem reclama para si o estatuto de essencial.

A literatura é o campo onde esta dialética melhor se manifesta. Como a obra é fruto inequívoco de suas idéias, regras e determinações, o autor não consegue se relacionar com ela como um estranho, como aquele que, por ser inessencial, é capaz de desvelar o ser daquele objeto. Ele está muito próximo de sua produção para não saber como cada componente se liga ao outro. E qualquer investida de atribuição de sentido resulta num novo ato criativo e na concepção de uma nova obra de arte. Assim sendo, o homem nunca consegue, numa experiência solitária, vivenciar, ao mesmo tempo, a sensação de desvelamento do ser e o sentimento reconfortante de pertencimento, de comunhão total com o mundo.

Como então a literatura ganha vida se o escritor não pode criar uma obra e desvelá-la ao mesmo tempo? A obra diante do escritor é semelhante ao mundo sem uma consciência para contemplá-la. Aqui aparece a figura dialética fundamental para a literatura: o leitor. É a leitura que dará vida à obra literária e esta vida só se sustenta durante a leitura, pois “o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento”⁴² e quem puxa sua corda é o leitor.

O leitor é o único capaz de se surpreender com o desenvolvimento do texto, de inferir novos caminhos a serem seguidos no desenrolar da leitura. Esta relação de expectativa e surpresa é vedada ao escritor. A obra está demasiadamente carregada de suas intenções para que cada linha não faça parte de um roteiro absolutamente previsível, pois “o escritor não prevê nem conjectura: ele projeta”⁴³. Mesmo quando o

⁴² Sartre 2004, p. 35.

⁴³ Ibid., p. 36.

escritor fica indeciso, à espera de uma inspiração, esta espera em nada se parece com a do leitor, já que o escritor sabe que ele terá que, ao fim, projetar o seu texto. Enquanto isso, o leitor aguarda o próximo momento do texto para confrontar sua expectativa com a escolha do autor numa dança em que um não pode impor plenamente nada ao outro, só se efetivando quando os dois cruzam o salão juntos. Isto porque, se o autor não conseguir chamar o leitor para seguir o seu projeto, o livro não ganhará objetividade no mundo.

O escritor é senhor absoluto de sua história, mas a escrita do texto ainda não garante a efetivação da obra. Ela depende do leitor, como já vimos, pois o escritor está limitado à sua subjetividade, não conseguindo transpô-la, necessitando do leitor para que a obra ganhe sentido além da existência do autor, pois a obra não é feita para a satisfação própria do escritor. Ela é um “esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra de espírito. Só existe arte por e para outrem”⁴⁴. O leitor é aquele que substancializa e anima a obra. Como diz Sartre, a leitura é uma criação dirigida.

Logo, a criação de uma obra literária é tanto do escritor quanto do leitor, pois é imprescindível que o leitor esteja a altura do sentido proposto pelo autor. A leitura não se refere à percepção do sentido de cada palavra do texto, mas, ao contrário, é a participação do leitor na contribuição de sentido. O escritor não diz somente o que está escrito no texto, mas diz no silêncio, no que não é dito, nas entrelinhas. Só o silêncio do leitor pode objetivar em realidade aquilo antes aprisionado no projeto do autor. O leitor é quem desperta e mantém na leitura aquilo que está para além da escrita⁴⁵.

A obra literária é um clamor para que o leitor a responda. Sem o caminho traçado pelo escritor, não haveria o que seguir. Mas, sem o comprometimento do

⁴⁴ Ibid., p. 37.

⁴⁵ “Assim, desde o início, o sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala”. (Ibid., p.37).

leitor⁴⁶, a obra literária seria um objeto carente de realidade. Todo texto é um apelo à liberdade do leitor. Liberdade pois toda leitura instaura um começo, uma novidade. Nada condiciona ou explica integralmente uma obra de arte. Aquilo que surge pelo apelo do escritor (o texto), acrescido pelo comprometimento do leitor (a leitura), é radicalmente novo, só podendo existir com a acolhida do leitor.

A obra literária não aprisiona a liberdade, ela implora a sua participação. Em um livro, o fim não é algo para além de si mesmo, não serve para algo. A finalidade de texto literário se coloca como clamor à liberdade do leitor. “A obra de arte *não tem* uma finalidade; nisso estamos de acordo com Kant. Mas é porque ela *é* uma finalidade em si mesma”⁴⁷. O problema da finalidade sem fim kantiana é “esquecer que o papel do leitor é não apenas regulador como também constitutivo”⁴⁸. Além disso, a obra literária não existe primeiramente para depois ser lida pelo leitor.

Este conceito de finalidade de uma obra literária atinge também a forma com que um texto deve ser compreendido como instrumental⁴⁹. Sartre nos lembra que, diferentemente de vários produtores que podem usufruir de seus produtos finais (um arquiteto pode habitar uma casa projetada por ele, por exemplo), o escritor não consegue usufruir plenamente de sua obra. O escritor é um produtor que depende de um estranho para completar o seu produto. Ou seja, a instrumentalidade de uma obra literária não visa atingir um fim fora de si mesma, em que os meios aplicados perdem a importância após a fabricação terminada, como tradicionalmente se espera de um processo fabril. Na literatura, o meio da leitura é parte integrante e essencialmente constitutivo da obra. Por exemplo, uma roupa, depois de sua confecção, não importa mais os instrumentos utilizados nem as técnicas aplicadas. A roupa, quando terminada, se desgarrar de seus meios produtivos e adquire uma realidade

⁴⁶ “A espera de Raskolnikoff é a minha espera, que eu empresto a ele; sem essa impaciência do leitor não restariam senão signos esmaecidos; seu ódio contra o juiz que está interrogando é o meu ódio, solicitado, captado pelos signos, e o próprio juiz não existiria sem o que sinto por ele através de Raskolnikoff; é esse ódio que o anima, é a sua própria carne” (Ibid., p.38).

⁴⁷ Ibid., p. 40.

⁴⁸ Souza 2008, p.123.

⁴⁹ Associar uma obra de arte com a noção de instrumentalidade merece uma atenção especial. Quando Sartre fala de um caráter instrumental de um texto literário não se refere a um fim a ser alcançado, nem de uma doutrina a ser transmitida. O que ele quer dizer que o texto é um prolongamento das intenções do escritor e que há uma finalidade da obra de arte, que o clamor da liberdade do leitor.

independente. Já a obra literária depende da participação do leitor, meio este que jamais poderá ser superado, pois, se assim o fosse, o texto não seria nada além de “traços negros sobre o papel”⁵⁰.

Uma obra de arte, antes de tudo é uma apresentação. O texto literário se apresenta como apelo, à participação do leitor. Um livro não deve tentar convencer ou transformar nenhum leitor. Isto seria rebaixar a obra de arte ao âmbito das paixões, em que a liberdade se encontraria sempre limitada, somente parcialmente engajada. A literatura se corrompe quando atua a serviço das emoções, das sensações⁵¹. A obra de arte “se apresenta como uma tarefa a cumprir”⁵², e assim sendo, somente com a contribuição desimpedida da liberdade do leitor é possível o texto adquirir vida.

Nada impede que o primeiro movimento do escritor tenha sido provocado por amor, ódio ou revolta. Mas é preciso que, na confecção da obra, o autor seja generoso e implemente um distanciamento em relação às suas emoções. Só assim haverá espaço para que o leitor atue na obra literária. É uma troca permanente de generosidade entre o escritor e o leitor⁵³. Muitas vezes este recuo necessário do texto para que o leitor possa criar com a sua entrega à obra foi confundido com a tola idéia de arte pela arte.

O escritor não quer a adesão passiva do leitor; não quer cooptá-lo. O autor busca despertar o olhar do leitor para que ele, livremente, durante a leitura, se comprometa com o texto, fazendo com que o projeto do escritor ganhe vida. Mas a participação do espectador é sempre fundada numa liberdade original, transformando naquilo que Sartre chama de um sonho livre, e que, a qualquer momento, pode se descomprometer do projeto oferecido. É como num teatro, em que o espectador se entrega à trama dramática, mas, ao perceber a precariedade da estória, pode desistir da empreitada e sair do teatro. Não é o enredo do texto que aprisiona os sentimentos

⁵⁰ Sartre 2004, p. 35.

⁵¹ Sartre lembra que, na Antiguidade, já havia este repúdio de transformar a arte em veículo para sensibilizar o espectador. Eurípedes teria sido recriminado por recorrer à crianças em cena com esta finalidade.

⁵² Ibid., p. 41.

⁵³ “A leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige de outro tanto quanto exige de si mesmo”. (Ibid., p.46).

do leitor, mas é o leitor que empresta voluntariamente sua credulidade à estória para dar vida a esta experiência estética⁵⁴.

Pode-se concluir que a literatura é um jogo em que o escritor, na sua liberdade criadora, escreve para a liberdade do leitor, para que este efetive a obra. Quando o leitor assim o faz, extrapola a leitura passiva, dando uma dimensão criativa a sua atividade. Nesta relação de liberdades, “quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro, quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele”⁵⁵, num processo dialético construindo e constituindo a obra literária.

Não se pode confundir esta capacidade criadora do leitor com a idéia equivocada de produção de realidade. É claro que o homem não cria a realidade, mas a sua mediação é atribuidora de sentido. Como bem esclarece Sartre, não é o homem que cria a materialidade de uma paisagem, mas sem a sua participação, o nexa entre árvores e terra não produziria beleza. Muitas vezes esta diferenciação entre obra de arte e natureza não é considerada, levando a conclusões precipitadas e equivocadas⁵⁶.

Não é possível inferir a existência de Deus ou a de uma finalidade maior só porque o homem se depara com o desvendamento do ser. Esta passagem de uma aferição singular à uma finalidade universal só é possível verbalmente, não encontrando fundamento lógico que a autorize. É transformar uma pergunta legítima (sobre a causa desta sensação de uma finalidade) em uma resposta ilegal (reconhecimento de uma causa necessária). Diferentemente da obra de arte, a natureza jamais clama por nossa liberdade. A tentativa de atribuição de sentido na

⁵⁴ “Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores”. (Ibid., p.42).

⁵⁵ Ibid., p.43.

⁵⁶ A criação de um texto não é da ordem da percepção, mas da imaginação. Logo, não tem sentido buscar na literatura uma reprodução da natureza. A obra literária é fruto da imaginação do escritor em conjunto com a imaginação do leitor. A literatura como reprodução da natureza seria um equívoco. Na arte, nós encontramos um sentido humano, elaborado pelo criador, que não há na natureza. Como o objeto de estudo deste trabalho é a liberdade, e não propriamente o teatro ou a literatura, não aprofundaremos o estudo do imaginário. Mas, resumidamente, na imaginação, segundo Sartre, o objeto imaginado não é posto como reconstituição do objeto real, mas sim o constitui como *analogon* do objeto real, tornando a existência da obra de arte do âmbito do irreal. Assim se difere da percepção que sempre visa o real.

natureza se aproxima de um capricho humano. Quando se busca a inferência de sentido na natureza, logo se adentra num solo movediço onde rapidamente percebe-se a arbitrariedade das afecções⁵⁷, transformando a objetividade desejada num subjetivismo despótico.

O único meio de sair desta ilusão é transpor para a arte estes sentimentos confusos nascidos diante da natureza. Ao fazer isso, saio da “finalidade sem fim” para o clamor dos olhos humanos, cuja intencionalidade é parte integrante. É neste ambiente, da criação humana, que a liberdade do espectador é solicitada. Sua participação deixa de ser caprichosa para ser esperada, desejada e constitutiva. Aquela ordem divina sonhada para a natureza encontra no autor da obra a figura adequada para a orientação do leitor.

Este caminho a ser percorrido não assegura tranqüilidade nem salvo-conduto, mas sabemos que não é fortuito como na natureza. Na literatura, tudo está em situação, fruto da intencionalidade do homem. Sartre nos lembra que na arte, o espectador caminha com segurança, pois “aqui a causalidade é que é aparência e poderíamos designá-la por *causalidade sem causa*, e a finalidade é que é a realidade profunda”⁵⁸.

O exemplo utilizado é o quadro de Cézanne. A primeira impressão é de que a árvore no primeiro plano é fruto de uma cadeia de causalidade. Esta percepção causal é necessária, porém ilusória. Necessária porque nos permitirá, num segundo momento, compreender que a árvore está naquela posição porque o quadro assim exige, se referindo a uma finalidade mais profunda. E quando percebemos esta finalidade maior, não é encontrado nada além da liberdade humana, que é, em última análise, a origem e o fundamento da arte.

Esta lógica invertida em relação à natureza, só é garantida por reconhecer no leitor a origem da objetividade da obra. Se, ao contrário, o autor fosse o responsável,

⁵⁷ “Mal começamos a percorrer com os olhos essa ordenação e o apelo desaparece: ficamos sós, livres para associar esta cor com aquela outra ou a uma terceira, para relacionar a árvore com a água, ou a árvore com o céu, ou a árvore com o céu e a água”. (Ibid., p.44).

⁵⁸ Ibid., p.45.

a obra se fecharia num determinismo insuperável. Limitada a este jogo solipsista, a criação artística não teria sequer importância. Mas a sua relevância é justamente oposta, não só pela necessidade da relação de um com outro, escritor e leitor, como também pela possibilidade de se prolongar este dueto em direção ao mundo. Uma obra de arte nada mais é do que uma janela aberta para o mundo. Através da arte, é possível retomar o mundo vivido, este mundo impregnado de ser, “pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana”⁵⁹. E esta finalidade só é efetivada graças à *cerimônia do espetáculo*, ou seja, pela leitura da obra literária.

Diante desta análise, é possível responder a questão colocada anteriormente. O que faz o homem escrever é o desejo de, através do apelo aos outros homens e com a participação livre deles, criar um movimento recíproco de confiança e cobrança na tentativa de recuperar o mundo em bases humanistas. Não há como negar que a recuperação do mundo seja objetiva. Porém, é evidente o caráter intersubjetivista necessário para que este mundo ganhe corpo e alma. Somente no encontro dos homens, este mundo é vivenciado.

Por último, Sartre reconhece que o processo literário gera um prazer estético. O prazer estético, ou como o nosso autor prefere chamar, a alegria estética é fundamental para a percepção de completude de uma obra de arte. A alegria estética possui três dimensões: como reconhecimento da sua liberdade, como retomada do mundo e como constitutiva da humanidade. Alegria inicialmente como reconhecimento da liberdade, já que o leitor toma consciência de sua liberdade ao perceber que, ao integrar a obra literária, o faz não só como ser autônomo, mas também como co-autor. Ao escritor, o prazer estético é vedado, tendo como único gozo a experiência de satisfação por sua obra ser lida e assim se perceber essencial à realidade constituída pela obra de arte. Em seguida, alegria também é tomar como tarefa da minha liberdade a constituição do mundo⁶⁰. Alegria estética, por fim, é

⁵⁹ Ibid., p.47.

⁶⁰ “O mundo é *minha* tarefa, isto é: a função essencial e livremente consentida da minha liberdade consiste precisamente em fazer vir ao ser, num movimento incondicionado, o objeto único e absoluto que é o universo”. (Ibid., p.49).

ainda a percepção de que esta experiência só é viável numa disposição entre liberdades. Somente no encontro entre o *meu* mundo e o mundo exterior, entre *eu* e o outro, é possível a experiência estética tendo como base fundadora a humanidade no seu *mais alto grau de liberdade*.

A relevância de uma obra de arte não se deve ao seu maior ou menor grau de reprodutibilidade material do mundo, mas sim pela capacidade de abarcar o maior número de homens no seu projeto, e, desta forma, povoar o imaginário humano. Muitas vezes isso foi confundido com um tipo de arte realista. Não é retratando a vida com realismo que se obterá uma forma de imparcialidade frente ao mundo.

Neste sentido, a literatura não engaja somente o escritor como também o leitor, pois livremente os dois se comprometem com o mundo e com a superação de suas mazelas ao empenharem suas liberdades a serviço da humanidade⁶¹. Por isso, Sartre entende que só se faz uma obra literária com generosidade. Aqui a generosidade não está ligada a bons sentimentos, mas à disposição de se comprometer, pois “o universo do escritor só aparecerá em toda a sua profundidade no exame, na admiração, na indignação do leitor; e o amor generoso é promessa de manter, e a indignação generosa é promessa de mudar, e a admiração é promessa de imitar”⁶².

Ao se compreender a natureza da literatura, torna-se imperativo reconhecer o seu âmbito ético. Ético por compreender que só há literatura no reconhecimento do outro; só há exercício da minha liberdade graças à credulidade da liberdade do outro; enfim, só há a minha afirmação diante da afirmação do outro. É nesta perspectiva que um escritor não pode associar o número de leitores reais de sua obra, que podem ser poucos, ao empenho que terá no exercício de escrita no seu texto. Pelo desvelamento provocado, pela responsabilidade inerente ao fato de escrever, ele deve sempre pensar na hipótese de todos lerem o seu livro, na responsabilidade de cada frase posta no mundo pela a sua obra.

⁶¹ "Assim, através do imaginário busca-se uma recuperação do mundo, a qual possui uma dimensão de empreendimento histórico concreto para leitor/espectador e autor, tanto pelo desvelamento empreendido quanto pela cumplicidade e confiança mútua que se estabelece entre as liberdades de público e autor" (Alves 2006, p.61).

⁶² Sartre 2004, p.51.

O que eu deveria dizer se todos fossem ler a minha obra? – esta é a pergunta que todo escritor deveria se fazer ao escrever algo. E esta postura sempre exige um comprometimento, um empenho do homem, pois “a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado”⁶³.

⁶³ Ibid., p.53.