

revista da  
pós-graduação  
em filosofia  
ufscar

**v. 8, n. 2, 2024**

**Vida, arte e pensamento**

perspectivas da filosofia  
francesa contemporânea

ipseitas

ISSN 2359-5140 (Online)  
Revista Ipseitas  
São Carlos  
v. 8, n. 2, 2024

**Universidade Federal de São Carlos – UFSCar**

**Reitora**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Beatriz de Oliveira

**Pró-Reitoria de Pesquisa**

Prof. Dr. Pedro Sergio Fadini

**Pró-Reitoria de Pós-Graduação**

Prof. Dr. Rodrigo Constante Martins

**Centro de Educação e Ciências Humanas**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina Juvenal da Cruz (Diretora)

**Programa de Pós-Graduação em Filosofia**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Carolina Soliva Soria (Coordenadora)

**Apoio**

UFSCar



**Editor chefe**

Francisco Augusto de Moraes Prata Gaspar, UFSCar

**Editores executivos**

Pedro Fernandes Galé, UFSCar

Rafael do Valle, UFSCar

**Organizador**

Pablo Enrique Abraham Zunino

**Conselho Editorial**

Ana Carolina Soliva Soria, UFSCar

Bento Prado de Almeida Ferraz Neto, UFSCar

Celi Hirata, UFSCar

Débora Cristina Morato Pinto, UFSCar

Eliane Christina de Souza, UFSCar

Fernão de Oliveira Salles dos Santos Cruz,  
UFSCar

Franklin Leopoldo e Silva, USP / UFSCar

Janaina Namba, UFSCar

Jean-Cristophe Goddard, Erasmus Mundus /  
Université de Toulouse

José Antônio Damásio Abib, UFSCar

José Eduardo Marques Baioni, UFSCar

Júlio César Coelho de Rose, UFSCar

Luiz Damon Santos Moutinho, UFSCar

Luiz Roberto Monzani, UFSCar

Marisa da Silva Lopes, UFSCar

Monica Loyola Stival, UFSCar

Paulo Roberto Licht dos Santos, UFSCar

Silene Torres Marques, UFSCar

**Corpo Editorial**

Alessandro Carvalho Sales, UNIRIO

Aline Sanches, UEM

Américo Grisotto, UEL

André Constantino Yazbek, UFLA

Arlenice Almeida da Silva, UNIFESP

Barbara Maria Lucchesi Ramacciotti, UMC

Carla Milani Damião, UFG

Carlos Alberto Ribeiro de Moura, USP

Carlos Eduardo de Oliveira, USP

Carlota María Ibertis, UFBA

Christian Iber, Freie Universität Berlin, Alemanha

Claudio Oliveira da Silva, UFF

Denise Maria Barreto Coutinho, UFBA

Durval Muniz de Albuquerque Jr., UFRN

Ernani Pinheiro Chaves, UFPA

Ernesto Maria Giusti, UNICENTRO

Fabien Chareix, Paris IV

Fabio Ferreira de Almeida, UFG

Gabriele Cornelli, UnB

Giorgia Cecchinato, UFMG

Giovanni Casertano, Università di Napoli

Graciela Marcos, Universidad de Buenos Aires

Guiomar de Grammont, UFOP

Günther Maluschke, UNIFOR

Hans Christian Klotz, UFG

Homero Silveira Santiago, USP

Ingrid Cyfer, Unifesp

Israel Alexandria Costa, UFAL

Jeanne Marie Gagnebin, PUC-SP / UNICAMP

Joaquim José Jacinto Escola, Universidade de  
Trás-os-Montes e Alto Douro

José Gabriel Trindade Santos, UFPB

Léa Silveira, UFLA

Leonardo Alves Vieira, UFMG

Leonel Ribeiro dos Santos, Universidade de Lisboa

Luciano Donizetti da Silva, UFJF

Luigi Caranti, Università di Catania

Marcelo Fernandes de Aquino, UNISINOS

Márcio Alves da Fonseca, PUC-SP

Marco Antonio Casanova, PUC-RJ

Marcos Alexandre Gomes Nalli, UEL

Marcus Sacchini Ayres Ferraz, USP

Maria Aparecida de Paiva Montenegro, UFC

Maria João Cabrita, Universidade do Minho

Martina Korelc, UFG

Miguel Angel de Barrenechea, UNIRIO

Miguel Antonio do Nascimento, UFPB

Oswaldo Frota Pessoa Junior, USP

Pablo Rubén Mariconda, USP

Patricia Maria Kauark Leite, UFMG

Pedro Sússekkind Viveiros de Castro, UFF

Rafael Haddock-Lobo, UFRJ

Ricardo Nascimento Fabbrini, USP

Richard Theisen Simanke, UFJF

Roberto Bolzani Filho, USP

Rodrigo Hayasi Pinto, PUC-PR

Rolf Nelson Kuntz, USP

Romero Alves Freitas, UFOP

Rui António Nobre Moreira, Universidade de  
Lisboa

Rúrion Soares Melo, USP

Salma Tannus Muchail, PUC-SP

Sandro Figueiredo Reis, UFRJ/UCAM

Scarlett Zerbetto Marton, USP

Silvio Seno Chibeni, UNICAMP

Simeão Donizeti Sass, UFU

Sofia Inês Albornoz Stein, UNISINOS

Thana Mara de Souza, UFES

Thelma Silveira da Mota Lessa da Fonseca,  
UFMS

Thomaz Kawauche, UNIFESP

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques,  
UNESP

Ulysses Pinheiro, UFRJ

Vladimir Pinheiro Safatle, USP

Zeljko Loparic, UNICAMP / PUC-PR

**Editores de conteúdo**

Bruno Fernandes, UFSCar

Caio Whitaker Tosato, UFSCar

João Lucas Zanchi, UFSCar

Mateus Lima dos Santos, UFSCar

Samuel Estevão Vieira da Silva, UFSCar

**Diagramação**

Rafael do Valle

**Indexador**

*Latindex*

*The philosopher's index*

Editorial	4	
Artigos	7	<b>Liberdade e revolução: a obra de arte como reinvenção da vida</b> Luciano Donizetti da Silva
	20	<b>Sartre e o escritor como intelectual</b> Renato Belo
	32	<b>Dois caminhos para se pensar a arte em Sartre: a beleza entre a retração e a expansão</b> Vinicius Xavier Hoste
	44	<b>Vivenciar o absurdo, questionar o mundo: a estrangeiridade em Albert Camus</b> André Luiz Pereira Spinieli
	59	<b>O lugar do tempo: sobre <i>Por uma moral da ambiguidade</i>, de Simone de Beauvoir</b> Marcelo S. Norberto
	70	<b>Poesia e <i>luce</i>: Pasolini e o devir</b> Vladimir Lacerda Santafé

# Editorial

Ao Professor Luís Fernandes dos Santos Nascimento  
(*in memoriam*)

A Revista *Ipseitas* publica esta nova edição temática, resultante do XI Encontro do GT de Filosofia Francesa Contemporânea (Anpof), evento realizado em ambiente virtual durante os meses de agosto e setembro de 2023. O evento contou com apoio institucional do Grupo de Estudos e Pesquisa em Estética (GEPE) e do Núcleo de Extensão e Pesquisa Filosófica (NUPEF) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), além do suporte técnico e da equipe de mediação que possibilitou sua realização através da plataforma de transmissão on-line. Agradecemos a todas e a todos, em especial, a Diego Warmling, Camila Carpen, Tássia Vianna, Lucas Lopes, Caio Souto, Josemary da Guarda e Kássia Ellen Vitorino da Silva. Também agradecemos aos editores da Revista *Ipseitas* (UFSCar) e da Revista *Ética e filosofia política* (UFJF) pela parceria na edição destes dois números que compõem o Dossiê e que fortalece a divulgação científica da produção em Filosofia.

A proposta do XI Encontro do GT de Filosofia Francesa Contemporânea foi recebida com entusiasmo pela comunidade acadêmica, visto que a chamada inicial para apresentação de trabalhos registrou mais de 80 resumos. Os 52 trabalhos selecionados foram organizados em 4 mesas redondas (sobre o pensamento de Foucault, Merleau-Ponty, Sartre e Simone de Beauvoir, respectivamente) e 7 mesas de comunicações sobre essas e outras perspectivas acerca do tema proposto. Além disso, convidamos a professora Débora Morato Pinto (UFSCar) para proferir a conferência de abertura: “O reposicionamento do dualismo em Bergson: uma nova aliança entre filosofia, ciência e arte”. Reforçamos aqui o nosso agradecimento pelo apoio constante. Contamos também com a participação das professoras Geovana da Paz Monteiro (UFRB) e Carolina de Souza Noto (UFSC) na equipe de mediação, às quais agradecemos a colaboração.

Destacamos a importância deste evento, não só pela possibilidade de reunir especialistas de todas as regiões do país, mas também pela provocação dos debates entre professores e alunos de pós-graduação (mestrado e doutorado), que permanecem à disposição do público interessado no canal YouTube do Curso de Filosofia da UFRB: <https://www.youtube.com/@FilosofiaUFRB/featured>.

No último dia do XI Encontro, a coordenação convocou uma reunião do Núcleo de sustentação do GT para formar a Comissão científica que conduziria a chamada de artigos para publicação. Foram selecionados 14 trabalhos, distribuídos nos dois volumes deste Dossiê, intitulado: “Vida, arte e pensamento: perspectivas da filosofia francesa contemporânea”. Agradecemos às professoras Débora Morato Pinto, Thana Mara Souza e ao professor Luciano Donizetti pela colaboração nessa importante etapa.

Neste primeiro volume, reunimos uma coletânea de seis artigos que abordam a relação entre vida, arte e pensamento de diferentes pontos de vista, que convergem de algum modo na perspectiva do existencialismo francês, incluindo outras vertentes que dialogam com essa corrente de pensamento. Assim, a ênfase na obra de Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir se dilata na consideração de escritos de Albert Camus e

Pier Paolo Pasolini, estabelecendo um campo de investigação mais amplo em torno do tema proposto.

Agradecemos às autoras e aos autores pela inestimável contribuição, que agora oferecemos aos leitores como resultado de pesquisas acadêmicas na área de filosofia. Antes, permitam-me apresentar uma síntese dos trabalhos, na esperança de encontrar o liame entre vida, arte e pensamento que inspira este Dossiê.

Sem ir mais longe, no capítulo 1 — “Liberdade e revolução: a obra de arte como reinvenção da vida”, Luciano Donizetti interpreta a “ontologia fenomenológica” de Sartre como uma filosofia “que se volta para a vida”, entendida a partir das escolhas que fazem da liberdade o fundamento do ser humano. Nessa leitura, a arte é a “chave para a liberdade”, visto que promove a “libertação metafísica” da humanidade. O ser humano é artista de si mesmo? A arte imita a vida ou esta imita a arte? A partir dessas questões, o artigo articula a relação entre obra de arte e criação, assinalando na vontade do artista o desejo de criar a obra, fruto de um pensamento, de uma ideia. Esta seria a origem ontológica da arte, que nasce da liberdade como realização da vida.

No capítulo 2 — “Sartre e o escritor como intelectual”, Renato Belo aprofunda o pensamento sartreano a respeito da obra de arte ao indagar, nas conferências do Japão (1965) e no texto *Que é a literatura?* (1947), se o escritor (literato) também é um intelectual. O termo intelectual, na França do século XIX, remete justamente ao escritor Émile Zola e ao “Caso Dreyfus”, mas remonta à noção de “autonomia racional” a ao “ideal de emancipação do pensamento” dos “*philosophes*” da ilustração francesa e, posteriormente, do marxismo. O artigo concebe a obra de arte literária como “expressão de um engajamento” que manifesta o ser-no-mundo do escritor, o paradoxo da própria experiência vivida.

No capítulo 3 — “Dois caminhos para se pensar a arte em Sartre: a beleza entre a retração e a expansão”, Vinicius Hoste faz uma terceira incursão no pensamento sartreano, assinalando dois tipos de inspiração ou “imaginação estética” na criação artística: uma retraída e a outra expansiva. O artista retraído não busca iluminar o caráter absurdo da existência, mas atenuá-lo, ao passo que a criação expansiva se interessa por essa “unidade explosiva” da obra que revela sua absurdidade. Assim, a relação entre criação e inspiração artística é abordada a partir das intenções que movem cada artista a criar, confrontando a obra do pintor André Masson com a do escritor Jean Genet.

De tal modo, a caracterização do absurdo conecta os estudos sartreanos com o pensamento de Camus. No capítulo 4 — “Vivenciar o absurdo, questionar o mundo: a estrangeiridade em Albert Camus”, André Spinelli postula o conceito de estrangeiridade como uma das expressões do absurdo camusiano na relação homem-mundo. A obra “O Estrangeiro” mostra a indiferença do personagem Meursault nas relações sociais bem como a percepção de um mundo carente de respostas existenciais. A “experimentação cotidiana do absurdo” tem como correlato “uma sequência de instantes” sem sentido que faz a noção de absurdo brotar do “sentimento de gratuidade da vida”.

Na linha da filosofia existencialista, no capítulo 5 — “O lugar do tempo: sobre *Por uma moral da ambiguidade*, de Simone de Beauvoir”, Marcelo Norberto busca caracterizar uma “ética existencial” cuja marca é a temporalidade do presente: o “compromisso irrevogável com o presente”. Quando a ética não depende mais da orientação nem na finalidade, abre-se a possibilidade de uma moral que consiste em “se colocar no

presente”, no tempo humano, para pensar a postura diante da vida, uma “conduta ética”. Esta compreensão fenomenológica da vida, radicalizada pelo existencialismo, leva Simone de Beauvoir a “discutir a questão da mulher a partir de sua inserção no tempo presente”, na sociedade e na cultura, como o “aventureiro” que afirma sua existência sem ter um fim para nortear sua vida e intensifica sua “gratuidade de viver”.

Por fim, no capítulo 6 — “Poesia e *luce*: Pasolini e o devir”, Vladimir Santafé propõe um deslocamento da questão da imagem com base na leitura de Didi-Huberman sobre os “vaga-lumes de Pasolini” para pensar uma “política menor”, isto é, a resistência dos povos-vaga-lumes. Didi-Huberman trata dos “infernos”, das “tensões dialéticas entre as sombras humanas e a luz divina” e confronta o pensamento de Pasolini com o de Heidegger, que alerta para o pensamento da técnica. O artigo atravessa textos de outros autores como Gilles Deleuze, pela sua concepção do devir e do tempo: “precursor da vida e abertura para o mundo”, algo que se aproxima da explicação de Tarkovski sobre como as “séries heterogêneas” que formam e direcionam o devir operam no cinema.

Certamente, esses seis artigos não esgotam os debates promovidos pelo XI Encontro do GT de Filosofia Francesa Contemporânea, mas em conjunto com os oito artigos do segundo volume — editado pela *Revista Ética e filosofia política* (UFJF) — oferecem uma perspectiva abrangente, capaz de renovar o interesse pelos estudos realizados nas diversas universidades públicas do Brasil e fomentar o diálogo com leitores e leitoras que buscam aprimorar conhecimentos filosóficos. Boa leitura!

Pablo Enrique Abraham Zunino  
Organizador

# Liberdade e revolução: a obra de arte como reinvenção da vida

## *Liberté et révolution : l'œuvre d'art comme réinvention de la vie*

### **Luciano Donizetti da Silva**

Professor de Filosofia na UFJF

donizetti.silva@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0584-7377>

**Resumo:** A filosofia de Sartre é filosofia da liberdade: homens e mulheres são sua escolha de ser. Amparado na ontologia fenomenológica, sua filosofia se volta para a *vida*, não como conceito, mas como aquilo que resulta de escolhas situadas que *descrevem* um projeto original de ser (ser-livre). Mas *a vida não se faz só*, não no caso humano: são homens e mulheres que engendram outrem, sendo — cada qual — particular-universal de sua época. Portanto, são as escolhas que definem a *expressão mundano-concreta* da liberdade *na* História; mas um *sensu muito comum* recusa a tese da liberdade situada e *inventa* mecanismos (Lei dialética, Mão invisível, Humor do mercado, determinação psíquica ou social etc.) para negá-la; o embate com teorias deterministas, porém, esbarra num dilema: como fazer a *revolução* chegar à *história*, se a liberdade é uma porta que somente se abre por dentro? Esse parece ser o papel da arte no contexto da obra de Sartre, tema desse artigo.

**Palavras-chave:** Sartre; Liberdade; Vida; Arte.

**Résumé :** La philosophie de Sartre est une philosophie de la liberté : les hommes et les femmes sont son choix d'être. S'appuyant sur une ontologie phénoménologique, sa philosophie s'intéresse à la vie, non pas en tant que concept, mais en tant que ce qui résulte de choix situés qui décrivent un projet originel d'être (être-libre). Mais la vie ne se fait pas seule, pas dans le cas humain : ce sont des hommes et des femmes qui en engendrent d'autres, étant — chacun — particulier-universel de leur temps. Par conséquent, ce sont les choix qui définissent l'expression mondaine-concrète de la liberté dans l'Histoire ; mais un sens très commun rejette la thèse de la liberté située et invente des mécanismes (Loi dialectique, Main invisible, Humeur du marché, Détermination psychique ou sociale etc.) pour la nier ; l'affrontement avec les théories déterministes se heurte à un dilemme : comment porter la révolution dans l'histoire, si la liberté est une porte qui ne s'ouvre que de l'intérieur ? Cela semble être le rôle de l'art dans le contexte de l'œuvre de Sartre, sujet de cet article.

**Mots-clés :** Sartre ; Liberté ; Vie ; Art.



Ver as coisas de soslaio, e como que em recorte [...] ou contemplá-las por um vidro colorido, ou à luz do Sol poente [...]: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas.

(Nietzsche, 2004, p. 202)

A filosofia de Sartre é filosofia da liberdade que, nas palavras do próprio filósofo, tem três tarefas a cumprir: a primeira é a libertação metafísica de homens e mulheres, sendo a mais fundamental justamente por ser a base que torna as demais possíveis. Trata-se então de, contra toda teoria determinista, revelar que ser-homem-e-mulher-no-mundo é ser-liberdade. Esse trabalho, pode-se dizer, é cumprido em 1943 com a ontologia fenomenológica: *O ser e o nada* (EN) mostra, contra Freud e qualquer ciência da alma determinista e contra todo determinismo das ciências sociais, que é a liberdade o princípio do mundo, da História e de todo e qualquer sentido possível que possa haver na realidade humana. Ainda, referir-se ao mundo-humano é, desse ponto de vista, uma tautologia: não há mundo senão para homens e mulheres, tanto como não pode haver homem ou mulher senão no mundo. Assim, diz o filósofo, *nosso* objetivo concreto, atual e contemporâneo “é a libertação do homem em três aspectos. De início, a libertação metafísica do homem. Dar-lhe consciência de sua liberdade total, e que ele deve combater tudo aquilo que tende a limitar a liberdade” (Sartre *apud* Contat; Rybalka, 1970, p. 189).

O pressuposto para a realização da liberdade na História demanda, primeiro, a afirmação e fundamentação da liberdade mesma. E, como é sabido, Sartre se aproxima da fenomenologia de Husserl e da analítica do *Dasein* de Heidegger justamente visando *fundar* sua filosofia: *a ontologia somente é possível como fenomenologia*, e Sartre — a partir da descrição de condutas humanas no mundo, sejam elas quais forem — encontra duas modalidades de Ser (Em-Si e Para-Si) que existem, e somente existem em relação. Imanência e transcendência são faces de uma mesma moeda, cunhada nesse fato fenomenológico que é o mundo. Então, no mundo e para o mundo, tem-se desenhada a terceira tarefa da filosofia da liberdade: a “libertação política e social, libertação dos oprimidos e de outros homens” (Sartre *apud* Contat; Rybalka, 1970, p. 190). A Revolução propriamente dita nunca foi feita e, ao que tudo indica, estará para sempre sendo realizada enquanto houver mundo: a liberdade, porque situada, renova suas demandas indefinidamente; é assim, por exemplo, na luta da libertação da mulher (Beauvoir, 2019; Butler, 2012), que ainda está em curso, como também a luta permanente de pessoas negras no Brasil para se libertarem dos resquícios da escravidão (Almeida, 2020). Pois, enquanto luta contra a normatividade, a revolução é permanente, haja vista que para Sartre ela é orientada pelo Porvir; afinal, será sempre em vista de um mundo futuro que o presente vai se mover na constituição de seu sentido. E mais, é somente em situação que se pode falar de liberdade ou libertação: serão os homens e mulheres situados os artífices do mundo em sua estrutura normativa, o que acarreta que também o ser-livre seja uma invenção situada. Se para o filósofo os franceses nunca foram tão livres como durante a ocupação alemã, é justamente porque a opressão — ainda que mantenha suas mazelas — é a ocasião que desafia a liberdade; e demanda, sempre, a invenção

de uma resposta libertária. Numa palavra, homens e mulheres são liberdade para se libertar; e serão eles que vão inventar e realizar seu mundo.

Todavia, é a segunda tarefa proposta por Sartre no projeto de sua filosofia da liberdade que interessa, neste artigo. Nas palavras do próprio filósofo, trata-se de “libertação artística: facilitar ao homem livre a comunicação com os outros homens graças às obras de arte e, por esse meio, mergulhá-los em uma atmosfera de liberdade” (Sartre *apud* Contat; Rybalka, 1970, p. 189); e, acredita Sartre, assim — via obra de arte — a mudança do mundo (revolução) seria possível. Mas por que não a panfletagem, ou a educação política, ou o trabalho ideológico, ou mesmo a ditadura do proletariado, e sim a arte? As primeiras respostas estão dadas, pois parece depreender da afirmação de Sartre a ideia de que a arte facilita a comunicação com outros homens; e ninguém ignora o poder de uma obra de arte quando se trata de comover, ou transmitir uma ideia ou, mesmo, enganar. Mas, mais do que isso, para Sartre a obra de arte permite captar e apreender o propósito do Outro: “a obra de arte se apresenta a mim como um fim absoluto, exigência e apelo. A obra de arte se endereça à minha pura liberdade e, assim, me revela a pura liberdade do Outro” (Sartre, 1983, p. 516). Assim, pouco importando qual seja a arte, ela traz de *per si* a exigência absoluta que demanda a cada homem ou mulher sua participação, ou aprovação; a arte revela o artista, esse homem-liberdade fazendo-se livre.

A arte nunca é neutra, não é fechada em si, mas comporta toda a gama de sentidos que a liberdade puder lhe atribuir. Assim, ela é o meio humano privilegiado na causa da liberdade, cabendo mergulhar homens e mulheres numa atmosfera de liberdade através da obra de arte, ou da arte, e não de qualquer outra coisa; então, em conformidade com o programa do próprio filósofo, cabe buscar na libertação metafísica (primeira tarefa da filosofia da liberdade, *EN*) as razões desse privilégio da arte no fomento da mudança social; ou, de modo mais radical, entender a imbricação entre liberdade e revolução. A arte é a chave para a liberdade pois, “No limite a arte será produção do mundo como o mundo do desejo, isto é, que o mundo como ser contingente é aniquilado para reaparecer como mundo produzido por uma liberdade, como o mundo cujo ser mesmo é finalidade, como mundo criado” (Sartre, 1983, p. 567). Mas o que é arte? Essa pergunta, formulada sem especificações, não pode ser respondida; ou pode, mas revela generalidades, como manifestação humana universal ou expressão de um ideal estético, cabendo ao artista ou historiador da arte a última palavra sobre o assunto; críticos e marchands também precisam ser consultados. Etimologicamente, arte é o saber-fazer (talento), sendo seu objetivo a criação e transmissão de sentimentos, ideias e crenças: para Sartre ela nasce da liberdade, enfim. Chega-se, assim, ao sentido profundo da arte segundo a ontologia fenomenológica: ela não é mero ofício de artistas ou especialistas, ela coincide com ser-homem-e-mulher no mundo. E o primeiro indício dessa identificação ocorre num exemplo bastante conhecido de Sartre: depois de uma centena de páginas, os leitores de *O ser e o nada* encontram o exemplo da mulher de má-fé em seu encontro amoroso; desnecessário lembrar aqui que se trata de um exemplo situado na década de 1940, e que Sartre é um homem de seu tempo. Importa, isso sim, mostrar que agir de má-fé demanda “Certa arte de formar conceitos contraditórios, quer dizer, que unam em si determinada ideia e a negação dessa ideia.

[...] Para ela, trata-se de afirmar a identidade de ambos, conservando suas diferenças” (Sartre, 2011, p. 102).

A atitude de má-fé ora apresentada revela a possibilidade humana de utilizar a dupla propriedade de seu ser-no-mundo: facticidade e transcendência. A mulher estaria artisticamente encenando o jogo entre seu desejo e as convenções da época, mantendo no plano consciente sua certeza de recusa das propostas do pretendente, ainda que suas atitudes (seu corpo-no-mundo) fossem de assentimento. Essa, por paradigmática que seja, é a condição de todos os homens e mulheres: encenar o papel social que lhes é delegado pelo olhar de outrem; pois, é também assim a arte do garçom, não somente porque ele encena ser-garçom embora, diferentemente de um cinzeiro, ele jamais possa coincidir com seu ser, mas também porque ser-o-poeta que é servido por um garçom também é um papel social a ser encenado. Desnecessário lembrar que o *chef* de cozinha ou os músicos desse restaurante também são artistas, como o serão as pessoas responsáveis pela administração ou limpeza do estabelecimento. Sartre é bem direto a esse respeito quando critica certa psicologia *moralista* “que nos oferecem um conhecimento prático do Outro e a arte de agir sobre ele” (Sartre, 2011, p. 474). Pois, desse ponto de vista, as pessoas “são funções: o bilheteiro nada mais é que a função de coletar ingressos; o garçom nada mais é que a função de servir os fregueses” (Sartre, 2011, p. 474), donde seja possível “utilizá-las como for melhor aos meus interesses, caso conheça suas ‘chaves’ e essas ‘palavras-chave’ para desencadear seus mecanismos” (Sartre, 2011, p. 474). Para tanto é exigida certa cegueira fenomenológica, que se recusa a reconhecer a subjetividade absoluta do Outro como fundamento único de meu Ser-Em-Si (corporeidade, mundanidade, facticidade); o outro é liberdade e, via reciprocidade, caberá sempre a ele a última palavra sobre mim, como também cabe a mim a última palavra sobre ele. Não custa lembrar, o que sou no mundo perpassa (e é perpassado), sempre, pelo olhar alheio; e são incontornáveis os processos de objetificação nas relações humanas, pois é o conflito o sentido original de Ser-Para-Outro.

A arte é, assim, equivalente do conhecimento: é apropriação de Em-Si; todavia, o objeto artístico tem como principal característica sua abertura de sentidos. Seria um meio profícuo para abrandar o conflito originário? Não é possível responder a isso. Mas, ao menos, fica patente que — para Sartre — todo homem e toda mulher é artista de si mesmo (sendo sua obra seu ser-no-mundo). É ainda na infância que o processo criativo *de si mesmo* se inicia, donde, “Para a criança, conhecer é efetivamente comer; ela quer saborear aquilo que vê” (Sartre, 2011, p. 707), processo que se prolonga ao longo da vida (Existência) na medida em que inverte esse papel: se parece que a arte é uma produção contínua da *mente*, o fato é que algum sentido dela “se conserva de *per si* e como que indiferente em relação a esta produção. Esta relação existe igualmente no ato de conhecimento” (Sartre, 2011, p. 708). Em conformidade com sua ontologia fenomenológica, Sartre mostra que a *arte* perpassa tanto a atitude individual de negar a liberdade (mulher de má-fé), como as teorias sobre a subjetividade (moralidade pré-fenomenológica); a má-fé, por sua vez, que pode ser pessoal e/ou social, é também a arte de formar conceitos contraditórios, o que equivale a agir sobre outrem no intuito de cristalizar sua liberdade. Sendo assim, por que essa arte não se aplicaria à ação sobre o prático inerte, o que permite mudar aspectos da normatividade?

De início, parece que se trata meramente do uso coloquial da palavra arte, mas essa impressão é rapidamente desfeita quando se considera que ser homem ou mulher é ser *projeto*: para serem, desde o *Acontecimento Absoluto*, cada Para-Si deve escolher e escolher-se; e isso é arte. Nas palavras de Sartre,

Passado vivo, passado semimorto, sobrevivências, ambiguidades, antinomias: o conjunto dessas camadas de preteridade é organizado pela unidade de meu projeto. É por esse projeto que se instala o sistema complexo de remissões que faz com que um fragmento qualquer de meu passado penetre em uma organização hierarquizada e polivalente, na qual, *como na obra de arte*, cada estrutura parcial indica, de diversas maneiras, várias outras estruturas parciais e a estrutura total (Sartre, 2011, p. 614, grifo nosso).

Ser-no-mundo é equivalente a fazer-se obra de si mesmo, sem a pretensão moralista de propor certa arte de viver, pois no fundo de cada projeto o que há é liberdade; então, cada homem e cada mulher é conjunto-utensílio-possibilidade de si mesmo diante do Outro, como que transcendido e organizado por essa presença alheia. Desse modo a situação sempre escapa de todos, e ninguém é dono dela (se sou objeto-possibilidade para outrem, assim eles serão também para mim); Roquentin não regulava a situação em Bouville, Mathieu nunca pode escapar da Guerra, e Inês, Estelle e Garcin ainda devem estar naquele Inferno.<sup>1</sup> Não há controle da situação, nunca houve; “Foi o que Gide chamou apropriadamente de ‘a parte do diabo’. É o avesso imprevisível, mas real. A arte de um Kafka se dedica a descrever esta imprevisibilidade em O processo e O castelo” (Sartre, 2011, p. 342). Então, a arte imita a vida ou a vida imita a arte? Pois, tal como nenhum homem ou mulher controla sua situação, também a humanidade não pode controlar seu destino; não podem, mas tentam. E a maneira de fazê-lo é, também, arte: *de fazer escarpela e bisturis*, ou a arte da *ótica geométrica* e, mesmo, *de fabricar e utilizar microscópios* (Sartre, 2011, p. 393). De fazer-se, fazendo assim o mundo; e, no mundo e a partir de sua normatividade e facticidade, escolher seu ser (fazendo de si mesmo sua obra).

Não cabe dizer, assim, que sejam duas noções de arte, aquela que se aplica à ação individual de encenar para ser, e outra, geral, que a partir de ideais estéticos, determinaria a forma do mundo. A arte perpassa e se interpõe, de modo incontornável, entre ser e ser-no-mundo, visto não haver homens ou mulheres fora do mundo, e nem mundo senão para homens e mulheres; a fenomenologia enquanto método se impõe, e a consciência — esse núcleo ontológico de Ser-Para-Si — permanece intencional. Seja no caso próprio dos artistas (papel social), sejam nos casos gerais da arte de ser-no-mundo do seu jeito (toda liberdade situada), é um fato fenomenológico que coincidimos com aquilo que desejamos; noutras palavras, o desejo de ser não antecipa nenhuma de nossas reações, mas sim “as milhares de expressões contingentes e empíricas que

---

<sup>1</sup> Pela ordem, Roquentin é o personagem de *A Náusea* que, enquanto trabalha na biografia de um marquês, *descobre-se* fonte de si mesmo e de seu mundo, ainda que isso exija assumir a *contingência de Ser* (Sartre, 2004); Mathieu, anti-herói da trilogia *Os Caminhos da Liberdade* (*Idade da Razão*, *Sursis* e *Com a morte na alma*), primeiro propõe uma liberdade de não se comprometer até que, com o advento da Guerra, ele percebe-se *engajado* num mundo que exige suas escolhas mas que, a toda prova, está bem longe de seu *controle* (Sartre, 1996, 1972, 1983a); já Inês, Estelle e Garcin são personagens da bastante conhecida peça de teatro *Huis Clos*, na qual encontram-se num lugar de onde *não podem sair*, que tem regras bem peculiares (não há pálpebras, não se pode apagar a luz, não há espelhos...) às quais todos *estão sujeitos* — além de incapazes de escapar do *olhar alheio* (Sartre, 2005).

fazem com que a realidade humana jamais nos apareça a não ser manifestada por tal homem em particular, por uma pessoa singular” (Sartre, 2011, p. 692). Assim, Lord Byron expressa por sua arte aquela mesma presença da morbidez do ultrarromantismo que pretende provocar em seus leitores e que cultiva em sua vida particular; mas, cumpre lembrar, é pela leitura de seus poemas que suas ideias podem ser compartilhadas, o que demanda além da produção e distribuição de seus livros, que o público se interesse por eles. Seja a obra de arte, ou a arte de ser-si-mesmo, parece claro o papel eminentemente relacional de ser-no-mundo: se para-mim sou nada que, no mundo, encampa o futuro a partir de meu projeto de ser, Para-Outro sou o ponto de opacidade que incorpora minhas escolhas pregressas (corporeidade e caráter); a arte é, aqui, também constituição de sentido de mundo; e, claro, de sentidos muito próprios de ser-no-mundo. A presença da liberdade nesse processo é necessária. E evidente.

A temática da arte, enquanto modelo fundante do sentido do mundo, que é partilhada por todos ainda que se expresse de modo evidente na pessoa do artista, remete à ontologia: arte é o rastro que a liberdade deixa no mundo; há, portanto, uma passagem da experiência individual do poeta para a história da arte, algo que nunca esteve no controle do Lord-poeta, mas que também não poderia ser evitado pelo conjunto da sociedade em que ele existiu ou por seus sucessores; nem previsto: é liberdade. Foi o poeta quem, com sua arte, provocou homens e mulheres contemporâneos seus, naquilo que todos e cada um partilhava ou não com ele (arte originária, de fazer-se sua obra); e se ainda pode pairar alguma dúvida sobre a evidência dessa interpretação, note-se o que Sartre afirma, já no final de sua ontologia: “A arte, a ciência, o jogo, são atividades de apropriação, seja total ou parcialmente, e o que querem apropriar, Para-além do objeto concreto de sua busca, é o próprio ser, o ser absoluto do Em-si” (Sartre, 2011, p. 715). A arte do engano, da mulher de má-fé, como a arte do garçom, de *ser-garçom* por seu gestual e serviço, e mesmo do homem-poeta que anuncia mundos, antecede e reúne aquilo que o Lord poetiza: homens e mulheres morrem.

E por que não? Se no correr da vida  
Tanto mal, tanta dor aí repousa?  
É bom fugindo à podridão do lado  
Servir na morte enfim p’ra alguma coisa!...  
(Byron *apud* Reis, 2013, n.p.).

A arte de morrer e a arte de viver interpenetram-se pelos anseios do poeta; a obra de arte visa constituir aquela atmosfera de liberdade que, superando o paradoxo de impor a liberdade, estabelece um convite à libertação. É fato, e Sartre mostra em seus exercícios de psicanálise existencial (biografias), que o que realmente importa não são as agruras do poeta em nome de sua arte, pois muitos que hoje são esquecidos viveram vidas semelhantes, mas sim aquilo que tal arte invoca; ou provoca.<sup>2</sup> Afinal, o sentido profundo das condutas, seja do artista ou do homem e mulher comuns, estará sempre em suspenso; o valor da arte (ou da obra de arte) repete, em situação, a mesma condição do jogo: Byron morreu, e o conjunto de suas condutas recaiu no absurdo em

---

<sup>2</sup> Sartre escreveu quatro *biografias*, de Mallarmé, Baudelaire, Genet e Flaubert; e nesses quatro casos, em medidas distintas, é possível notar a utilização do método progressivo-regressivo no intuito de mostrar como a *obra* desses autores se mistura com *sua existência* e, na contrapartida, como *cada uma* dessas existências indicou um *modelo* de homem e de mundo a serem realizados *situadamente* (Sartre, 1986a, 1963, 2002a, 1971).



1824; hoje (dois séculos depois) soa risível sofrer ou morrer por amor. “Assim, a morte jamais é aquilo que dá à vida seu sentido: pelo contrário, é aquilo que, por princípio, suprime da vida toda significação. Se temos de morrer, nossa vida carece de sentido” (Sartre, 2011, p. 661), pois se minha morte fecha minha existência como uma obra de arte, cumpre lembrar que o sentido de minha existência permanecerá aberto (para aqueles que continuam vivos); e será (ou não) esquecido, não há regras a esse respeito, mas, de novo, liberdade.

Ser-no-mundo tem seu lado romantizado, como a arte de viver que, ao lado do jogo, figura no mesmo plano que a ciência; revisemos o modelo ontológico: tudo que pode haver no mundo é Em-Si e Para-Si, processo recorrente que engloba a presença do Ser-Para-Outro; ainda, cabe lembrar que no fundo de todo *cogito* habita o impossível e irrealizável Ser-Em-Si-Para-Si (Deus). Assim, *conhecimento* é o contato necessário entre *homens e coisas* para que haja mundo (Para-Si e Em-Si): é o Para-Si — homens e mulheres — que, tendo nada que os separa de si mesmos, levam, via negação, esse nada ao Em-Si, fazendo de grandes massas de Ser a infinidade de istos que povoam o mundo. De novo a arte, não somente de fazer-se, mas aquela ampla, de trazer o Ser ao mundo. Pois é o golpe do machado que revela o machado, e o martelar que revela o martelo; ou, no caso proposto por Sartre, é da prática de esqui que se pode falar de um método e, por fim, estabelecer essa prática como um possível humano (arte), tal qual o poeta quis, ao revelar algo demasiado humano, morrer por amor. No caso do esqui, “esta arte humana nada é por si mesma; não existe em potência, mas se encarna e se manifesta na arte atual e concreta do esquiador. Isso nos permite esboçar uma solução para as relações entre o indivíduo e a espécie” (Sartre, 2011, p. 636) pela qual sem a *espécie humana* não haveria sequer a noção de verdade; “Mas, se a espécie é a verdade do indivíduo, não pode ser algo dado no indivíduo, senão incorremos em profunda contradição” (Sartre, 2011, p. 637). Verdadeiro, portanto, é aquilo que a experiência humana realiza e reconhece nessa sua jornada, individual e comum, de tentar — a seu modo — realizar o Ser-Em-Si-Para-Si a partir de alguma sorte de *objetificação* do Para-Si, ou *espiritualização* do Em-Si; a condição paradoxal, de ser liberdade-situada, não pode ser equacionada, pois, assim como a ciência, é arte, é saber fazer. Exige fazer para ser, tal qual cada indivíduo que, primeiro existe, é no mundo e somente então se define.

A arte pode, enfim e de acordo com a ontologia da liberdade, ser definida: é, assim como o jogo e a ciência, apropriação humana do Em-Si. “A obra de arte é símbolo da criação. Mas, se Deus está morto, o que era símbolo da criação torna-se conjuntamente criação pura e sinal de que a criação teria podido existir. Esta é criação na medida em que o objeto não existia antes e passa a existir por vontade do artista” (Sartre, 1983, p. 462). A realidade humana é arte, tanto de apropriação de seu-ser (corporeidade, situação, facticidade) como apropriação de seu-mundo, sendo que tais pronomes possessivos serão sempre mediados pelo Outro: como no inferno de *Huis Clos*, há sempre o terceiro, que não apenas depois da morte, mas *também ao longo da vida, faz com que o que sou* esteja sempre em jogo. Sem generalizações, pois *não há desejos abstratos* comuns a todos, mas sim desejos concretos que pretendem realizar uma estrutura ontológica única e *irrealizável*, Ser-Em-Si-Para-Si; e “cada desejo, tanto o de comer ou de dormir como o de *criar uma obra de arte*, exprime toda a realidade humana” (Sartre, 2011, p.

703, grifo nosso). Toda a realidade, em sua concretude e crueza, exige seu saber-fazer, é arte. E o que se pode desejar?

Aqui uma fatia de pão, ali um automóvel, acolá... e, não raro, objetos ainda não realizados, contudo definidos nalgum projeto de ser individual, “como acontece quando o *artista deseja criar uma obra de arte*. Assim, o desejo exprime, por sua própria estrutura, a relação do homem com um ou vários objetos no mundo; é um dos aspectos do Ser-no-mundo” (Sartre, 2011, p. 704, grifo nosso) que, como as demais formas de apropriação do Em-Si, nascem da liberdade. Voltando ao exemplo da *arte francesa de esqui*, trata-se de um *modo de apropriação do Em-Si*, equivalente ao jogo e à ciência. O esquiador ou esquiadora não faz neve nem montanha, nem mesmo o equipamento que usa, mas é sua arte de esqui que faz com que a neve ofereça o que pode oferecer; é o ato esportivo que revela istos, a matéria homogênea e sólida que entrega ao atleta a solidez e a homogeneidade que permanecem no mundo como

propriedades florescidas na matéria. Esta síntese entre eu e não eu realizada aqui pela ação esportiva se expressa, como no caso do conhecimento especulativo e da obra de arte, através da afirmação do direito do esquiador sobre a neve. É meu campo de neve: atravessei-o centenas de vezes, e centenas de vezes nele fiz brotar, pela minha velocidade, esta força de condensação e de apoio; ele é meu (Sartre, 2011, p. 715).

O Nada irisa sobre o Ser, levado até ali pelo movimento negativo que é Ser-Para-Si, e isso é a fonte do mundo fenomênico; não se trata de nenhuma sorte de idealismo, como já se tentou imputar a Sartre, afinal, e não importa o que faça o esquiador, a neve permanecerá sendo fria e branca: é o Ser, ele mesmo, que se revela numa de suas visadas aqui e agora para o esquiador (como seria para o alpinista e para os conterrâneos de Papai Noel na Lapônia etc.) como o isto-neve; é por sua revelação em razão de alguma demanda humana que o Ser vem ao mundo, é Em-Si. A criação, em seu sentido primário, remete à própria revelação (e formatação) do ser em-mundo; mas há um segundo tipo de criação: “a arte. Ocorre que a criação técnica comandada pela necessidade, não esgota o projeto fundamental de criar para se justificar ser” (Sartre, 1983, p. 563). E isso passa longe do realismo, sobretudo *ingênuo*, haja vista a necessária *camada constituinte*: é porque o esquiador esquia que a neve se revela *caminho*, e a montanha congelada lugar de prática de esporte; assim, no limite, “a arte será produção do mundo como o mundo do desejo, isto é, que o mundo como ser contingente é aniquilado para reaparecer como mundo produzido por uma liberdade, como o mundo cujo ser mesmo é finalidade, como mundo criado” (Sartre, 1983, p. 567). Ou seja, também a *arte* de produzir esquis, bastões e vestimentas adequadas torna tal esporte possível em razão daquilo que nós mesmos somos; ou seja, não há disparidade entre transcendência e imanência senão na má-fé; nem realismo nem idealismo, mas arte.

Além do exemplo supracitado, em que arte e ação são tidas como sinônimo (a arte de esqui se nota esquiando, como a arte do garçom exige um serviço satisfatório), cabe precisar o lugar da arte criativa, aquela que visa transmitir ideias ou produzir emoções: a arte de pintar, como a arte de esqui, ocorre sempre em situação (na superfície do Ser), cabendo, portanto, que “a obra criada por mim exista em si mesma, ou seja, renove perpetuamente sua existência por si própria. Em decorrência, minha obra me

aparece como certa criação contínua, mas coagulada no Em-si; ela traz indefinidamente minha 'marca', ou seja, é indefinidamente 'meu' pensamento" (Sartre, 2011, p. 705). Ao mesmo tempo, cumpre notar que "Toda obra de arte é um pensamento, uma 'ideia'; seus caracteres são nitidamente mentais, na medida em que ela não passe de uma significação" (Sartre, 2011, p. 706). Expressão privilegiada de apropriação do Ser, a arte revela justamente a ambiguidade de Ser-Para-Si, que é o que não é e não é o que é; toda significação, portanto, é em ato perpétuo, é jogo: a arte de promover a dupla negação, da imanência e da transcendência, para dizer que tal pensamento é meu, que essa arte é minha, que sou arte.

A arte, nascida da escolha original e coincidente com aquilo que é cada homem ou mulher no mundo, faz com que haja no mundo artistas homens e mulheres; pessoas únicas que, assim como as demais, nutrem seu projeto inaudito de Ser-Em-Si-Para-Si, e o fazem com pretensões universais. Claro, cumpre lembrar que o projeto de ser-no-mundo individual comporta sua pretensão de generalização; mas na prática são os artistas os reconhecidos arautos de mundos possíveis, alheios, para além ou aquém da situação vivida: a arte sou eu, sempre noutra dimensão de Ser. "Aqui, encontramos as características da obra de arte, visto que nela também exige uma 'informação relevante', que empresta seu Ser [...], portanto o transcendente é dado e, por consequência, se a obra aparece fora de mim, uma vez feita, é porque eu trabalhei sobre o Ser" (Sartre, 1983, p. 514). Deus e Adão, na Capela Sistina, são ainda tintas sobre o forro, e nenhuma escultura deixa de ser o mármore no qual foi esculpida: o trabalho do artista age sobre o Ser, mas será a consciência intencional atual aquela que fará com que esse ser (objeto artístico) permaneça no mundo; e, principalmente, que aí permaneça como arte. Afinal, além de escolhermos o que deve ser guardado nos museus, no caso do trabalho de Michelangelo, quando apreendido fora da cultura cristã medieval, a criação do homem ali retratada pode ter sentidos múltiplos e diversos; alguns, sequer ligados à história mítica da Bíblia. Outros, até mesmo a ignorando.

A arte revela, enfim, sua origem ontológica: ela nasce da liberdade, ela é projeto que visa tornar Em-Si o movimento de Ser-Para-Si; a arte é a realização da vida e é também a proposição de novos mundos, novos jeitos de viver. Ela está na gênese mesma do fenômeno, pois para que o escultor pudesse tirar Davi do mármore, foi preciso antes sonhá-lo olhando um bloco disforme; mas Michelangelo, o artista, foi o homem situado que, em 1500, deu formas ao personagem mítico judeu. "A obra de arte [...], exige ser reconhecida materialmente em seu conteúdo pela liberdade de um público concreto. Ela é, ao mesmo tempo, dom e exigência e não exige senão na medida em que ela dá" (Sartre, 1983, p. 149). Todavia, depois dessa obra de arte ter sido realizada, é estranho não imaginar Davi senão como aquele belo jovem nu, de cabelos encaracolados, nariz fino e boca pequena, corpo esguio e proporcional, pernas longas e funda no ombro. O artista talentoso torna o imaginário tão palpável quanto o faz o garçom quando serve adequadamente um vinho: não é na transcendência ou na imanência que se encontra o a priori da correlação, mas nesse encontro improvável entre homem-e-mundo que a fenomenologia revela; é da mesma matéria que se faz a arte do homem de ação, do cientista e do matemático, como também aquela da fantasia, da utopia, dos mitos e de todos os mundos possíveis.



Ser homem e mulher no mundo é, artisticamente, apropriar-se do Ser; não é muito dizer que cada homem ou mulher é artífice de si mesmo. Já os artistas são aqueles que anunciam mundos possíveis e os realizam por sua arte. Davi e sua funda usaram uma pedra para matar Golias, donde fica acertado para a posteridade que a força pode ser vencida pela destreza; equivalente da arte, a ciência (que visa conhecer) também é um tipo de apropriação:

A verdade descoberta, *tal como a obra de arte*, é meu conhecimento; constitui o noema de um pensamento que só se descobre quando formo o pensamento e que, por isso mesmo, aparece, de certo modo, como que mantido por mim em existência. É por mim que uma face do mundo se revela, e é para mim que ela se revela. Nesse sentido, sou criador e possessor. [...] Mas, no caráter de verdade de meu pensamento, ou seja, em sua objetividade, encontro uma independência análoga à da obra de arte (Sartre, 2011, p. 706, grifo nosso).

A exemplo do esporte, que é livre transformação de um meio mundo em elemento de sustentação da ação, a ciência é o meio gnosiológico e prático de almejar a eficiência da ação, ainda que também ela tenha de livremente transformar um mundo inteiro. E o poeta e todo artista farão o mesmo: Baudelaire e sua irreal proposta de um mundo de *flanêurs* e *dândis*, mundo boêmio que a necessidade de produção da vida cuida de recusar, livremente inventou um mundo *transformado* por sua arte, no qual aquele homem boêmio deveria *agir*; e agiu. “Assim, a arte quer produzir o mundo do desejo. Mas, nós já vimos, o mundo se mistifica; a arte não chega senão a ser um indicador. A arte indica como deveria ser o mundo, para ser criado por um desejo livre” (Sartre, 1983, p. 568). No mesmo sentido, no exemplo já explorado, a arte do esquiador transforma o mundo e o cria; são as experiências de homens e mulheres a fonte da invenção do esqui que demanda inventar a montanha como lugar de esporte, pois “tal como a arte, o esporte é criador. O meio pode ser um campo de neve, um declive alpino: vê-lo já consiste em possuí-lo. Em si mesmo, já é captado pela visão como símbolo do ser” (Sartre, 2011, p. 711), pois é ao Em-si, a neve, por “sua indiferenciação, sua monotonia e sua brancura manifestam a absoluta nudez da substância; é o Em-si que não passa de Em-si, o ser do fenômeno que de súbito se manifesta à parte de todo fenômeno” (Sartre, 2011, p. 711). Arte é, portanto, o acesso privilegiado ao Ser porque revela *mais* que Em-Si, e tal qual um *analogon*, remete ao imaginário (objeto imaginado): trata-se do encontro privilegiado da liberdade significante e seu significado que, não obstante, é seu e de todos ao mesmo tempo.

A obra de arte é, assim, aberta a sentidos vários, variados porque situados nas mais diversas situações: ela é liberdade que fala diretamente com a liberdade. Pois, se o “propósito da arte é apresentar o mundo que vemos como um produto de uma liberdade” (Sartre, 1983, p. 568), cumpre lembrar que todo e qualquer outro *mundo possível* deverá ter a mesma base: liberdade. É livremente que o artista inventa mundos, mas também será livremente que sua obra será apreciada; mas o que, enfim, diferencia a arte de um objeto qualquer? Vale lembrar aqui a arte de esqui, que demanda o isto neve que, a toda prova, apresenta tal grau de objetividade no mundo (branca e fria) que — excetuando-se situações próprias do gosto — não se presta a ambiguidades (Em-Si); a obra de arte, por seu turno, será em todas as ocasiões ambígua, aberta a sentidos múltiplos, todos situados. Sartre assevera, trata-se da *perpétua*

*ambiguidade da obra de arte*: “ela é relativa ao mundo, ou seja, o mundo é essencial e a obra de arte o não essencial [...] — ela é, ao contrário, o tipo, a ideia (unidade sobre contextualização de liberdade, espaço inteligível, causalidade sujeitas a finalidade), cujo mundo é a desqualificação pela exterioridade” (Sartre, 1983, p. 463). A arte é sim relativa, sobretudo em seu sentido; mas é preciso lembrar que, tal qual se passa com a ética, o fato de termos uma arte relativa ao mundo não a torna, de modo algum, relativista: será sempre a liberdade situada que dirá se um mictório é uma obra de arte — conforme o fez Marcel Duchamp, ao expor um mictório assinado como meio de criticar especuladores do mercado da arte e ignorantes colecionadores endinheirados. Curiosa história da ambiguidade do Em-Si urinol, que tem seu sentido levado para muito além dos banheiros masculinos.

A ontologia cumpriu seu papel: negar a liberdade é má-fé, pois fica patente que ser-no-mundo é livremente trazer o Ser ao mundo; e, por mais que se possa objetar dificuldades para a realização de qualquer projeto humano, seja individual ou grupal, é preciso admitir que essa opacidade do Em-Si é necessária para que a liberdade seja no mundo. Ainda, que é em razão de nosso projeto que as coisas (istos) podem revelar seu coeficiente de adversidade. Enfim, é pela arte que se pode produzir uma atmosfera de liberdade porque ela fala a linguagem que toca diretamente Ser-liberdade; ou, se é arte a realização do projeto de trazer o Ser ao mundo, e todo homem e toda mulher é partícipe desse projeto (pelo tempo que durar sua existência, ou vida), conclui-se que — nalguma medida — somos todos artistas. Primeiro de nós mesmos, mas ao mesmo tempo, artífices de nosso mundo. A arte reinventa a vida. Mas o que é a vida? *E a vida o que é, diga lá meu irmão?* — seja a arte de Gonzaguinha, ou aquela de João Cabral de Melo Neto, é preciso lembrar sempre que é de *Severinos* e *Marias* que a história é feita — desde que ainda não tenham morrido.

— Seu José, mestre carpina,  
que diferença faria  
se em vez de continuar  
tomasse a melhor saída:  
a de saltar, numa noite,  
fora da ponte e da vida?  
(Melo Neto, 2010, n.p.).

A história e a arte, assim como a ciência e a filosofia, são seara de *Marias* e *Severinos*, todos artistas de sua obra em si mesmos e no seu entorno, de ideias a emoções que fazem da arte o único meio de acesso adequado à liberdade, essa que em sociedade sempre vai aparecer alienada, e carente de libertação. A arte, que visa a liberdade ou a libertação, “permanecerá a indicação de uma criação a fazer, mas será a indicação para todos” (Sartre, 1983, p. 567); afinal, diz Sartre lembrando Hegel, ou *todos são livres* ou *ninguém jamais o será*: a arte, essa livre empreitada humana que se confunde com a própria vida, não é o único meio de libertação social; talvez nem seja o mais eficiente. Mas é, em consonância com a filosofia da liberdade, o único meio adequado de promover a liberdade sem a necessidade de colonizar o Outro; enfim, a arte é a maneira mais acertada para superar o paradoxo de impor a liberdade (ou um modelo dela). A obra de arte se presta a sentidos vários, fazendo ver seu fundamento ontológico: a própria liberdade, do artista e de seu possível séquito.

## Bibliografia

ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos e a experiência vivida* (2 vol.). Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BUTLER, J. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2012.

CONTAT, M.; RYBALKKA, M. *Les Écrits de Sartre*. Paris : Gallimard, 1970.

MELO NETO, J. C. de. *Morte e vida severina e outros poemas* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Cia da Letras, 2004.

REIS, VILTO. 5 Poemas imperdíveis do poeta gótico Lord Byron. *Homo Literatus*, 1 dez. 2013. Disponível em: <https://homoliteratus.com/5-poemas-imperdiveis-do-poeta-gotico-lord-byron/>. Acesso em: 22 nov. 2024.

SARTRE, J.-P. *A idade da razão*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_. *Baudelaire*. Note de Michel Leiris. Paris : Gallimard, 1963.

\_\_\_\_\_. *Cahiers pour une morale*. Paris : Gallimard, 1983.

\_\_\_\_\_. *Com a morte na alma*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983a.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão dialética: precedido por questões de método*. Trad. Guilherme J. de F. Teixeira. Rio de Janeiro: DP&A, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Critique de la raison dialectique*. Paris : Gallimard, 1960.

\_\_\_\_\_. *Entre quatro paredes*. Trad. Alcione Araújo e Pedro Hussak. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*. Paris : Gallimard, 1986a.

\_\_\_\_\_. *L'Être et le Néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 1943.

\_\_\_\_\_. *L'idiot de la famille, 1*. Paris : Gallimard, 1971.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. 20ª ed. Trad. Paulo Perdigão. Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Saint Genet: ator e mártir*. Trad. Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Le Sursis*. Paris : Gallimard, 1972.

**Recebido em:** 30 jan. 2024 — **Aceito em:** 24 set. 2024.

# Sartre e o escritor como intelectual

## *Sartre and the writer as an intellectual*

### **Renato Belo**

Professor de Filosofia na UFLA

renato.belo@ufla.br

<https://orcid.org/0000-0002-3763-2162>

**Resumo:** Em 1965, no Japão, Sartre realiza uma série de três conferências dedicadas ao tema do intelectual (publicadas, no Brasil, como *Em defesa dos intelectuais*). De início, trata-se de estabelecer os contornos de uma definição e de seu papel, a partir, em especial, da compreensão do intelectual como sendo a quase síntese de uma estrutura contraditória: a universalidade do saber prático de onde ele parte, como cientista, e o particularismo da ideologia de classe que o constituiu e formou. A partir desse escopo, na terceira de suas conferências, Sartre se pergunta se o escritor (literato) também seria um intelectual, isto é, se também nele a contradição que origina o intelectual está presente. Nesse ensaio, pretendemos mobilizar os elementos que constituem a questão e procurar elucidar a resposta sartreana. Para tanto, procuraremos apresentar uma leitura cruzada da terceira conferência de 1965 com o texto *Que é a literatura?*, de 1947. Trata-se, assim, de verificar semelhanças e avanços entre os dois trabalhos e discutir a tese de que o escritor é, diferentemente dos demais intelectuais que assumem essa função por acidente, um intelectual por excelência.

**Palavras-chave:** Sartre; Escritor; Intelectual.

**Abstract:** In 1965, in Japan, Sartre held a series of three conferences dedicated to the theme of the intellectual (published, in Brazil, as *In Defense of Intellectuals*). To begin with, it is a question of establishing the contours of a definition and its role, starting in particular from the understanding of the intellectual as being the quasi-synthesis of a contradictory structure: the universality of the practical knowledge from which he starts, as a scientist, and the particularism of the class ideology that constituted and formed him. With this in mind, in the third of his lectures, Sartre asks himself whether the writer (literate) is also an intellectual, in other words, whether the contradiction that gives rise to the intellectual is also present in him. In this essay, we intend to mobilize the elements that make up the question and try to elucidate the Sartrean answer. To this end, we will try to present a cross-reading of the third lecture of 1965 with the text *What is Literature?* from 1947. The aim is thus to verify similarities and advances between the two works and to discuss the thesis that the writer is, unlike other intellectuals who take on this role by accident, an intellectual par excellence.

**Keywords:** Sartre; Writer; Intellectual.

## Considerações preliminares

O termo intelectual, como um substantivo, originalmente ganha lugar na França a partir de um fato histórico concreto: a manifestação do escritor Émile Zola, no final do século XIX, em favor do oficial Alfred Dreyfus, o que ficou conhecido como o célebre “Caso Dreyfus”<sup>1</sup> (Rodrigues, 2005). Tratava-se ali de reconhecer sob nova designação a atuação de um literato fora de suas obras produzidas, mas, valendo-se de sua posição social, para mobilizar a opinião pública em assunto de repercussão geral. Essa palavra nova, antes usada apenas em sua função adjetiva e qualificativa, passa então a ser relacionada a determinadas pessoas: aquelas que, valendo-se de uma posição de destaque em ofícios da “inteligência”, invadem a esfera pública para criticar, no todo ou em parte, a sociedade e as instituições, e o fazem não mais a partir de seu campo de saber específico (as ciências, as artes, o direito etc), mas de uma visão global da humanidade, não mais de uma escala técnica, e, sim, de uma escala de valor. “Os cientistas — diz Sartre — que trabalham na fissão do átomo para aperfeiçoar os engenhos da guerra atômica” (Sartre, 1994, p. 15) não são intelectuais. Eles podem tornar-se intelectuais se, por exemplo, “assustados com a potência destrutiva das máquinas que permitem construir, reunirem-se e assinarem um manifesto para advertir a opinião pública contra o uso da bomba atômica” (Sartre, 1994, p. 15). Eis aí a “concepção comum do intelectual”. A aparição pontual do termo, contudo, não responde completamente pela origem mais ampla do caso, do fenômeno. Essa remonta à noção de autonomia racional, frente às ordens religiosa, estatal e universitária, marcada pelo ideal de emancipação do pensamento, que nos remete aos “*philosophes*” da ilustração francesa, no século XVIII, bem como ao marxismo e aos socialismos utópicos, no século XIX (Chauí, 2006, p. 20).

Pode parecer estranho, assim, à primeira vista, que o tema a que nos propomos tenha aparecido em Sartre como uma questão: “é o escritor um intelectual?”. Em princípio, a resposta não requer muitas explicações, afinal, dedicado a um ofício que decorre do trabalho do espírito e da inteligência (em oposição aos trabalhos manuais, o que já revela certa divisão social histórica e estruturalmente marcada), o escritor parece ter todas as condições para apresentar-se socialmente como intelectual, tanto mais que foi a ação e a conduta de um literato a fazer circular nova posição da palavra na morfologia da língua. Se o escritor pode, como o fez Zola e tantos outros, insurgir-se contra as mazelas sociais, as ocasiões de injustiça, e fazê-lo publicamente, carregando consigo o lugar social dos praticantes da literatura, não seria o caso de perguntarmos não *se*, mas *quando* o escritor atua como um intelectual? Essa é a questão que orientará nossa exposição. Ela equivale a responder e elucidar o porquê de Sartre entender o literato como uma categoria *sui generis*, como alguém que é intelectual “por essência” e não apenas “por acidente”, como ocorre nos demais casos de especialistas que,

---

<sup>1</sup> Resumidamente, o “caso Dreyfus” se refere à acusação, julgamento e condenação do oficial francês Alfred Dreyfus, acusado de alta traição por supostamente revelar assuntos confidenciais franceses para o governo alemão. Ocorrido em 1894, o caso sofreu reviravoltas que revelaram a inocência de Dreyfus e a suspeita de antissemitismo — Dreyfus era de origem judaica. A persistência da injustiça contra o oficial francês comoveu diversas personalidades da época (muitos eram também os contrários à absolvição de Dreyfus, chamados de antidreyfusistas), a principal delas o escritor Émile Zola, que publicou, de 1897 a 1900, no jornal *L'Aurore*, uma série de cartas, dentre elas um manifesto no formato de carta ao presidente da república francesa de então. Zola denuncia a injustiça sofrida por Dreyfus e provoca ampla repercussão na opinião pública.



eventualmente, “abusam” de sua condição para emitir uma opinião política, isto é, um juízo de valor sobre a sociedade.

Em 1965, no Japão, Sartre profere uma série de três conferências dedicadas ao tema do intelectual. Elas foram traduzidas no Brasil com o título *Em defesa dos intelectuais*. Sua abordagem remete a três aspectos centrais para a questão, a saber, o que define um intelectual, isto é, o que exatamente o singulariza no interior de um grupo de letrados; qual seu papel, quer dizer, que função precípua lhe é imperativo exercer na ordem social em que habita; finalmente, se o escritor, o literato, cumpre as exigências para ser tomado por um intelectual. Há uma relevância um tanto mais visível nessa série de questões que enunciaremos brevemente: ela sistematiza, sob a perspectiva de um autor maduro intelectualmente, uma miríade de considerações um tanto quanto esparsas ou laterais enfrentadas por Sartre ao longo de sua trajetória. Talvez tenhamos agora explicitado alguns pressupostos que figuravam apenas como pano de fundo discreto em obras tão relevantes para o tema quanto, por exemplo, *Que é a literatura?*.

### **Rastreando uma questão**

De início, tentemos configurar um problema. Por que faz sentido perguntar, à luz da maneira como Sartre concebe a natureza do intelectual, se o escritor pode figurar efetivamente como tal? Sem ainda comentar adequadamente a definição sartreana de intelectual, convém explicitar que ele, não sendo o mero erudito, exige, para sua aparição, o *fenômeno da contradição* entre a universalidade de suas atividades corriqueiras e a particularidade ao menos da destinação dos produtos de seu ofício em uma sociedade marcada ideológica e materialmente pela diferença e desigualdade entre a posse dos meios de produção, o trabalho e os produtos daí derivados. Esse quadro, que ganha seus contornos exatos na ordem social capitalista e burguesa, promove propriamente o *fenômeno da contradição* a que nos referimos e que tem o condão de metamorfosear aquele que Sartre chama de “especialista do saber prático” (o engenheiro, o professor, o médico etc.) em intelectual. Isto é, em um personagem consciente da cisão em si mesmo da universalidade de sua formação e o particularismo fruto de sua posição em uma sociedade de classes. Importa saber, assim, se o ofício de escrever apresenta, por assim dizer, as condições de possibilidade da contradição definidora do intelectual e, como corolário, do papel de “consciência infeliz” que essa condição lhe reserva.

Desdobremos um pouco mais a questão. Embora o escritor, diz Sartre (1994, p. 54), carregue “a maior parte dos caracteres fundamentais da intelectualidade”, isto é, tenha as condições necessárias para se apresentar como um intelectual, quer dizer, alguém que tem por missão desvelar a realidade, teria ele também as condições suficientes? Dito de outro modo, nele se passaria a ocasião, um certo despertar dramático de consciência, que vislumbra a incongruência entre a busca incessante da verdade e do universal e as condições particulares de sua condição de escritor? Ou, ainda, seria ele capaz de tematizar suas aspirações universalistas frente aos privilégios de sua posição social e ao fato de que, como especialista, tem sua produção destinada para o uso e o gozo de uma ínfima minoria? Em poucas palavras, que tipo de contradição entre o universal e o particular devemos identificar no escritor?

De acordo com Sartre, a compreensão do intelectual moderno envolve identificar a gênese de suas condições de fato. A moldura dessas condições é a divisão social do trabalho e, por consequência, as diferentes funções que cada grupo ou classe social exerce. Só a sociedade burguesa moderna criou os “especialistas do saber prático” e por isso só ela forjou as condições de existência do intelectual em sentido próprio. Isso significa que as sociedades modernas criaram uma categoria social com uma função também social específica: ela não se ocupa da “apreciação dos fins” e nem se caracteriza por ser realizadora ou executora, a ela cabe o “exame crítico do campo dos possíveis” (Sartre, 1994, p. 17). “Os fins são definidos pela classe dominante e realizados pelas classes trabalhadoras, mas o estudo dos meios é reservado a um conjunto de técnicos” (Sartre, 1994, p. 17). Essa camada média da sociedade é composta por engenheiros, médicos, professores, isto é, especialistas do saber prático. É nesse campo que os intelectuais, em seu momento histórico devido, serão recrutados.

### **A gênese do intelectual sartreano**

Os especialistas do saber prático são produto do desenvolvimento da burguesia e do capitalismo comercial sem que, de início, tenham qualquer função ideológica. Eles são “especialistas dos meios”: o cálculo, essencial para os negócios, a regulação da propriedade, que exigia homens de leis, as frotas navais, que solicitavam construtores. Nesse momento, a imagem mítica do mundo ainda estava a cargo do clérigo, até o século XIV, na França, detentor do monopólio da leitura. Era com o clérigo, não obstante suas diferenças, que a burguesia comercial nascente procurava adaptar sua vocação profana frente ao mundo do sagrado. Rapidamente, contudo, e sobretudo a partir do século XVIII, a burguesia requer sua própria ideologia, a construção de uma imagem de si não mais adaptativa, mas condizente com a laicização e a dessacralização do mundo. “Essa ideologia, não serão os clérigos que a construirão, mas os especialistas do saber prático: homens da lei (Montesquieu), homens de letras (Voltaire, Diderot, Rousseau), matemáticos (D’Alambert), um intendente-geral (Helvétius), médicos etc” (Sartre, 1994, p. 19).

Essa ofensiva da burguesia encontra seus agentes nos filósofos, munidos das armas da razão analítica postas em função de oferecer uma imagem laica e racional do mundo. Tratava-se de destituir os privilégios do antigo regime, as marcas de nascimento e de sangue reconfiguradas agora sob novo diapasão: a burguesia, auto alavancada à categoria de classe universal, a impulsionar a liberdade de pensamento e de pesquisa, ainda que em função da construção da livre concorrência econômica, isto é, de um mundo todo ele feito à imagem e semelhança do humanismo burguês. Tratava-se de elaborar todo um sistema de normas e códigos que afirmavam um fato inédito: todos os homens são iguais. São, pelo menos, *formalmente* iguais, ainda que isso repouse sob a desigualdade *real* e *efetiva* a partir da facticidade a que todos estão sujeitos e sujeitados. Para Sartre (1994, p. 21), tamanha era a sintonia entre esses filósofos, elaboradores da imagem desse novo mundo, e a burguesia, que eles podem ser tomados não apenas como ideólogos da nova classe em ascensão, mas apareciam “assim como intelectuais orgânicos, no sentido que Gramsci dá à palavra: nascidos da classe burguesa, encarregam-se de exprimir o *espírito objetivo* dessa classe”.



Esses, os filósofos do século XVIII, contudo, ainda não são os intelectuais em sentido moderno. Embora aparentados a seus predecessores da ilustração, o intelectual no sentido próprio em que Sartre o concebe é fruto de uma nova condição histórica e social, particularmente aguda desde o final do século XIX. O que teria ocorrido? O cientista político Francisco Weffort (1994, p. 8), na apresentação à edição brasileira das conferências de Sartre, oferece uma pista: “Os ‘filósofos eram de uma época na qual se podia acreditar em uma universalidade do homem definida à imagem e semelhança do burguês. Os intelectuais modernos são de uma época na qual tudo se tornou ideologia”.

Assim, foi a própria condição histórica da burguesia que sofreu uma mutação. De classe revolucionária e potencialmente capaz de encarnar, ainda que provisória e contraditoriamente, o interesse geral da sociedade, ela se torna guardiã de valores particularistas e da manutenção de seu *status quo*. Como sabemos, esse papel de universalidade caberia doravante a uma nova classe, resultante última das opressões históricas, que nada tem a perder, além de seus grilhões. É nesse contexto que surgem os especialistas do saber prático. Não mais parte integrante da burguesia, mas gerados por ela, constituindo uma espécie de “trabalhadores” de um saber universalista nos meios, mas alienado em seus fins.

Esses assalariados do saber surgem, assim, em uma época em que a burguesia não mais figura, sequer potencialmente, como classe universal. Qual numa sociedade planejada, esses técnicos são definidos em quantidade e também em suas funções por meio do estabelecimento de sua empregabilidade. Têm sua formação, nos diferentes níveis de educação formal, majoritariamente definida pela classe dominante. E experimentam a dissonância entre a universalidade de seus ofícios (em tese universais e destinados a todos) e o particularismo da ideologia burguesa que o formou e que procura mascarar, ainda que formalmente, os privilégios de uma única classe em detrimento das demais. Assim, o especialista do saber prático torna-se intelectual quando toma consciência da natureza da sociedade em que vive e procura rearticular a contradição presente em sua própria existência social sob a forma da contestação. Trata-se aqui, bem entendido, de uma mera possibilidade diante desse especialista. Pode ele também sucumbir aos interesses particularistas tentando justificá-los a partir de argumentos abstratos e falsos.

## **O escritor como intelectual por excelência**

Dito desse modo, o que precisamos saber, então, é como se articula no escritor a contradição entre o universal e o particular, definidora do intelectual sartreano, e qual função social disso decorre. Para bem compreendermos esse ponto, talvez devamos afastar desde logo certa imagem do escritor como aquele personagem dessituado, sem ponto de vista e sem inserção específica no mundo, aquele que fala para qualquer época, pois situado neste não-lugar que é o puro universal e o abstrato e cuja consagração aparece sob o signo da imortalidade (Sartre, 2022). Por mais que possamos reacender os autores pelos livros, por esse ato de generosidade recíproca que caracteriza a dialética autor-obra-leitor, cada escritor viveu intensamente sua época, foi empático a ela e se sobreviveu é porque não perseguiu o mito da imortalidade, a tentação de falar sobre o atemporal para tornar-se incapaz de dizer algo. Ora, se o escritor carrega

um vínculo intrínseco com seu tempo, isso significa também que somos capazes de enxergar o autor em sua época assim como a época encarnada no autor. “Zola vê o-mundo-que-vê-Zola”, diz Sartre (1994, p. 60), produzindo uma imagem lapidar do encontro do escritor com sua época. Não sendo deliberado, este liame inescrutável torna o escritor reconhecível em seus textos, mesmo que anônimos, porque ele não apenas assimila sua época como particular, mas também a reintegra e a devolve ao leitor com uma espécie de marca indelével. E tudo isso como condição e exigência do ato de escrever, de um certo desvelamento social do mundo que, se não o apresenta “tal como é”, o mundo, numa espécie de objetividade plena, é porque esse ato situa decisivamente quem o pratica. “O que revela Zola no que ele conta é o ângulo de visão, a iluminação, os detalhes ampliados e os que ele deixa na sombra, a técnica do relato, o corte dos episódios” (Sartre, 1994, p. 60).

O escritor vive e vivencia o universal como particular. Esse é seu modo de inserção no mundo, seu ser-no-mundo. Ele não está dessituado, não sobrevoa o mundo, apresentando uma visão destituída de saber porque presa a um universo meramente ficcional e imaginativo, que o desvincularia, por sua vez, de seus laços sociais. Há também uma espécie de saber que o escritor comunica a seus leitores, ainda que se possa dizer que o objeto literário tem dupla face: ele comunica ao leitor um não-saber silencioso, mas o faz como pano de fundo, ao exibir a ordem do saber presente na significação a partir do uso da linguagem comum, mesclando, às vezes de forma aberrante, informação e desinformação. Esse é seu modo de estar na “verdade”, no “saber”, pois não pode deixar de ser um ser-no-mundo sob a forma de um universal singular.

[...] sou um pequeno-burguês — diz Sartre em um quase esboço sintético de autobiografia de literato-, filho de oficial da Marinha, órfão de pai, um avô médico e o outro professor, recebi a cultura burguesa tal como era transmitida entre 1905 e 1929, data em que oficialmente terminaram meus estudos (Sartre, 1994, p. 63).

Todos esses pontos são fatos, constituem um saber objetivo e universal sobre a pessoa que, mesmo sendo útil, só importa quando reintegrado a um movimento incessante por meio do qual o universal é interiorizado pela pessoa no mesmo passo em que ela o exterioriza como caso particular. Desse ponto de vista, “um livro é necessariamente uma parte do mundo através da qual a totalidade do mundo se manifesta sem, com isso, jamais se desvendar” (Sartre, 1994, p. 62). Sendo o escritor um universal singular, e tendo na obra literária a ocasião de expressão privilegiada de seu ser-no-mundo, talvez sua expressão por excelência, é toda a subjetividade do escritor que encontramos em seus trabalhos literários. Lá, encontramos a contradição vivida entre sua assimilação subjetiva do mundo e as determinações objetivas, que a época e as condições de classe, de gênero, de identidade e de raça — numa palavra, a *situação* de um agente — são capazes de exercer sobre ele. Não vemos ali, porém, uma universalidade abstrata, mas a expressão de uma singularidade, ainda que muitas vezes esmagada pelas “dores do mundo”. Vemos um escritor que se deixa falar pelos operários em uma sociedade marcada pela desigualdade de posses e de condições. Um escritor que revela essa parte da realidade, talvez como forma singular de expressar o único tema da literatura, para Sartre (2004), a liberdade, mesmo que pela forma ambígua e contraditória de quem luta contra si mesmo, contra seus privilégios como

escritor em uma sociedade caracterizada por uma divisão específica e opressora das formas de trabalho e de vida. Dessa forma, o escritor, ao “apresentar-se” por meio da obra, isto é, ao exteriorizar a interioridade, que é sua forma de devolver a interiorização da exterioridade, revela a própria condição humana, ao se emprestar ou se doar, ele também desvela.

Assim, esse objeto ambíguo, que é a obra de arte literária, desvela o mundo alusivamente (um saber que é também não-saber). Um saber que não é um discurso teórico e lógico sobre um tema, mas a multiplicidade vivida das possibilidades reais ou imaginárias que só a obra literária pode oferecer. Ao colocar-se como universal singular na obra, o escritor promove no leitor uma experiência semelhante, pois ele, leitor, também precisa apresentar-se como ser-no-mundo, no ato mesmo em que tenta desvendar a obra. Donde o pacto de generosidade, que também é um encontro de liberdades, que o espetáculo da obra acaba por promover.

A obra de arte literária, a prosa, constitui-se, assim, como a expressão de um engajamento que é o de manifestar, singularmente, a relação da parte com o todo, o ser-no-mundo do escritor, o paradoxo da própria experiência vivida, permitindo que “os escritores se engajem e lutem pela universalização, ao lado dos intelectuais, ou mesmo em suas fileiras” (Sartre, 1994, p. 55). Esse movimento, intrínseco à relação autor-obra-leitor, só pode manifestar-se como apelo à liberdade, num gesto em que, ao mesmo tempo, o escritor oferece o máximo de sua liberdade e o leitor retribui com a sua. Daí a importância de afastar também a noção, por vezes difundida, de que o engajamento corresponderia a uma exigência de partidização da literatura ou a uma doutrinação do leitor. Isso seria o contrário do apelo presente no trabalho da literatura, seria um esforço de moralização e não de liberdade. “Não é moralizando-o [o leitor] que ela o convida, mas, pelo contrário, exigindo dele o esforço estético de recompô-lo como unidade paradoxal da singularidade e da universalidade” (Sartre, 1994, p. 65).

Da maneira como entendemos, a contradição entre o universal e o particular, que se expressa no escritor como seu ser-no-mundo posto em obra, significa que ele, como exigência mesma do ato de escrever, de ser um especialista da linguagem comum, reinventando-a, decide, a partir de suas próprias inquietações e da objetividade de uma época, iluminar este ou aquele aspecto do real, tornando legítima a pergunta: por que então você escolheu falar disso e silenciar sobre aquilo? Por que escolher ser um escritor, aceitando o peso das contradições de seu próprio tempo, em vez de um adulator, um mero comunicador ou mesmo um charlatão? Diferentemente dos outros intelectuais, assim, o escritor não tem a opção de recusar viver, sob a forma do objeto estético, a contradição, em si mesmo, entre o universal e o singular. Mas, se ele é um intelectual por essência, se a ele não cabe a decisão de expressar, em suas obras, a contradição de seu ser-no-mundo, por outro lado, é de sua inteira responsabilidade colocar-se fora de sua obra, no mundo, onde estão os intelectuais por acidente para, com eles, levar o silêncio da obra aos ouvidos das demais pessoas no meio do mundo, para combater e se posicionar quanto aos apelos de seu tempo. Donde este constante cruzamento, em Sartre, a ponto de arriscar certo embaralhamento, entre as fronteiras da ética e da literatura, da filosofia e da narrabilidade. Quase como renovando uma das teses fortes do autor sobre a sobreposição entre a autonomia e o engajamento,

no escritor, e também no intelectual. Afinal, no coração mesmo do imperativo estético reside, inquieto, o imperativo ético.

## O engajamento do escritor

O imperativo ético ou moral de que fala Sartre é a consagração da exigência da liberdade humana que constitui o fazer literário. Advoga-se, assim, o enraizamento social do escritor e da literatura, uma vez que o ofício de escrever depende, de acordo com Sartre, da liberdade simultânea de quem escreve, daquele para quem se escreve e da própria época na qual se escreve.

Pois como aquele que escreve reconhece, pelo próprio fato de se dar ao trabalho de escrever, a liberdade de seus leitores, e como aquele que lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor, a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens (Sartre, 2004, p. 51).

Não se trata de compromisso abstrato, mas concreto com a liberdade e com sua época, e isso simultaneamente como condição do fazer literário e do compromisso do escritor com a efetiva situação de todos que integram a comunidade humana. Ao afastar, assim, a noção de literatura de sobrevoos, aquela que por ser desenraizada, operação de um escritor atemporal, Sartre advoga o compromisso da literatura com a liberdade, como princípio, mas também com sua existência real e efetiva. A liberdade de escrever não é, portanto, a defesa de um ideal meramente formal e abstrato indicado, por exemplo, na postulação de que todos os seres humanos são livres e iguais. Esse princípio de pouco valerá se não estiver lastreado na efetiva liberdade e libertação dos cidadãos. É nesse sentido que a liberdade de escrever não se faz sem a liberdade do cidadão, exigindo que, na pluralidade de conteúdos, esse seja o tema quase único da literatura. Não seria admissível, pensa Sartre, uma liberdade de escrever em convívio pacífico com uma sociedade de escravizados. Eis o passo decisivo que permite a Sartre associar literatura e democracia, a liberdade de escrever e o regime político que a consagra. “A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é” (Sartre, 2004, p. 53). Esse vínculo proposto por Sartre não é aleatório, mas figura como exigência de sua própria concepção da prosa e do fato de o prosador lidar com as palavras como *signos*. Trata-se do velho debate em torno do engajamento da literatura e do escritor sobre o qual comentaremos brevemente.

O ensaio *Que é a literatura?* se inscreve em um contexto polêmico. A natureza desta controvérsia está indicada desde seu breve prefácio. “Se você quer se engajar”, escreve um jovem imbecil, “o que está esperando para se alistar no PC?” (Sartre, 2004, p. 7). O texto inicia-se, assim, dando destaque à questão da chamada “literatura engajada”. Há certa visão que a confunde com partidaria da literatura ou, ainda, uma nova versão do realismo socialista. A noção de engajamento comprometeria a busca do escritor pela imortalidade, o verdadeiro compromisso da literatura, como belas letras, com a forma, diziam seus críticos. Mas do que se trata o engajamento específico da literatura (prosa)? Sartre argumenta que o engajamento literário é uma exigência que decorre das condições próprias do ato de escrever em prosa. Contrariando, dessa forma, os que

criticam sua teoria literária baseando-se no fato de ela não se aplicar às outras formas de arte, o que seria implicitamente supor, erroneamente, que as artes são paralelas. Para Sartre (2004, p. 10), as artes não se diferenciam apenas pela forma, mas também pela matéria: “Aqui, como em tudo o mais, não é apenas a forma que diferencia, mas também a matéria; uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras”. Embora as “coisas” (cores, notas etc), isto é, a maneira como lidam com as palavras os poetas, não sejam totalmente desprovidas de sentido (há “um pequeno sentido obscuro que as habita”), elas não são signos, não são uma linguagem, não remetem a algo que lhes é exterior. O pintor cria um objeto imaginário e não um signo de algo. O engajamento de que fala Sartre está restrito à prosa porque só ela lida com signos. O pintor, o músico, por seu turno, lidam com coisas e, portanto, não há que se falar aqui em engajamento.

Artistas bem-intencionados já tentaram comover; pintaram longas filas de operários aguardando na neve uma oferta de trabalho, os rostos esqueléticos dos desempregados, os campos de batalha. Não comoveram mais que Greuze com seu *Filho pródigo*. E *O massacre de Guernica*, essa obra-prima, alguém acredita que ela tenha conquistado um só coração à causa espanhola? (Sartre, 2004, p. 12).

O que significa, para o escritor, fazer uso das palavras, utilizá-las no universo linguageiro? Significa assumir um compromisso de desvelamento do real, fazer dela um meio de alcançar a verdade, ponto que distingue o prosador do poeta: “Ora, como é na linguagem e pela linguagem, concebida como uma espécie de instrumento, que se opera a busca da verdade, não se deve imaginar que os poetas pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer” (Sartre, 2004, p. 13). O escritor, como homem falante, assume uma atitude de domesticação das palavras. Ao falar, está perto dos objetos aos quais quer se referir. O prosador escolhe, assim, falar disso ou daquilo, iluminar este ou aquele campo do real. Esse breve exercício de comparação entre a prosa e a poesia nos permite aquilatar a natureza da noção de engajamento e os motivos pelos quais Sartre assume tomar este “saber” que é a prosa como sinônimo de literatura engajada. João Cabral de Melo Neto nos oferece uma elucidativa imagem consoante esse exercício de comparação e diferenciação.

Eu gostaria de fazer uma poesia — confessa o autor de *Morte e vida severina* — que não fosse um carro deslizando em cima de um pavimento de asfalto, aquela coisa lisa. Eu gostaria de fazer uma poesia em que o leitor, e nesse caso o leitor é o carro, ele passasse em cima de uma rua muito mal calçada e que o carro fosse sacolejando a todo momento, quer dizer, uma poesia em que o sujeito para passar de uma palavra para outra tivesse que pensar, uma poesia que opusesse em cada palavra um obstáculo ao leitor. (...). Para a pessoa que escreve poesia, a palavra é uma coisa diferente, ele trata a palavra como se a palavra fosse uma coisa. Ela não é apenas o que ela significa, ela não é apenas conotação mas também denotação. Ela tem uma matéria própria, ela tem um peso próprio, ela tem um sabor próprio (Letrasinverso, 2016).

Há uma similaridade visível entre a concepção de João Cabral sobre a poesia e aquela apresentada por Sartre em *Que é a literatura?*. A forma bastante concreta como o autor pernambucano entende seu ofício evidencia que o poeta não usa a palavra poética para comunicar algo exterior a ela em sentido pragmático e utilitário. Nela, a



poesia, as palavras não são signos. Ao chamar a atenção para si mesma, não se exige da palavra poética a mesma forma de engajamento, de compromisso do autor, do leitor e da obra com o mundo. Ainda que ambas, poesia e prosa, como quer João Cabral, tenham um compromisso ético comum com a humanidade: “não mentir”, “dizer a verdade”. Ocorre que esse compromisso se realiza distintamente em ambas, conforme aponta Sartre, e isso está no núcleo da noção sartreana de engajamento. O poeta, ao olhar a linguagem do avesso, ao recusar-se a domesticar as palavras, mantendo sua dimensão selvagem, estabelece com elas uma relação anterior ao mero significado, conforme expresso pelos signos. “Sua sonoridade, sua extensão, suas desinências masculinas ou femininas, seu aspecto visual, tudo isso junto compõe para ele um rosto carnal, que antes representa do que expressa o significado” (Sartre, 2004, p. 15).

Sartre evidencia, por meio da análise de um trecho de poema de Rimbaud, a diferença entre a linguagem poética e a prosa, o que explica sua recusa em propor similar engajamento para a prosa e as demais expressões artísticas. “Ó estações! Ó castelos! Que alma é sem defeito?”, replica Sartre as palavras do poeta. Não se trata de afirmar que o poeta “quis dizer” que todos, de algum modo, temos defeitos, que o ser humano é um ser de imperfeições. Isso é olhar o trabalho do poeta com os olhos do prosador. Não se trata de buscar a conotação quando a palavra-coisa se insinua primordialmente pela denotação. Assim, Rimbaud, afirma Sartre (2004, p. 17), “fez uma interrogação absoluta; conferiu à bela palavra ‘alma’ uma existência interrogativa. Eis a interrogação tornada coisa, tal como a angústia de Tintoretto se tornou céu-amarelo”.

A análise e a argumentação apresentadas por Sartre sugerem que a noção de engajamento não está identificada à disposição político-social do literato, isto é, não se reduz a ela, mas se refere a uma exigência da linguagem prosaica, isto é, do uso das palavras como signos e não como coisas. Dessa feita, o prosador age sobre o mundo ao nomeá-lo, promove uma ação por desvendamento. “Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (Sartre, 2004, p. 21).

Sartre defende, assim, que o pleno exercício da literatura, que supõe a liberdade de escrever, exige também condições sócio-políticas específicas, sem as quais a literatura estaria em risco. Daí porque “escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade”. A pena literária, ao desvendar o real para as outras pessoas é, de certa forma, uma arma, mas as condições históricas radicais, a ameaça de desmantelamento de qualquer possibilidade efetiva da liberdade, como ocorreu no cerne das concepções nazista e fascista, e que configurou o pano de fundo histórico da geração de Sartre, exige um passo a mais, um movimento ainda mais concreto do escritor: “E não basta defendê-la com a pena [a democracia]. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas” (Sartre, 2004, p. 53). Em parte a partir de um imperativo da prosa, do fato de a literatura lidar com palavras como signos, o engajamento literário se prolonga e se alarga para a própria condição do escritor como intelectual por excelência, como defende Sartre, e como cidadão comprometido e responsável por sua própria época e por todos que a compõem. Tudo se passa como se, no limite, o escritor também tomasse “partido nas lutas sociais e políticas”, ainda

que sem estar submetido ao “partido”, como instituição e instância de poder. Dessa feita, a noção de intelectual por essência, que Sartre reserva ao escritor, é o ponto de confluência entre as exigências estruturais da prosa, que lança o escritor ao domínio dos signos e da linguagem, e os apelos conjunturais promovidos pela história, sobretudo quando ela é apelo a que o escritor ponha-se em campo para lutar pelas condições de possibilidade da literatura, frequentemente ameaçada pelo pendor autoritário.

## Considerações finais

Há um sentido técnico e conceitual do termo intelectual em Sartre. Essa figura histórica, fruto de “sociedades despedaçadas”, vive sua própria condição sob a forma da contradição entre o universalismo de sua formação e a apropriação particular de seus empreendimentos. Ele se origina dos chamados “especialistas do saber prático”, mas só surge quando experimenta em si mesmo a contradição histórico-social que o engendrou. Partimos da pergunta formulada por Sartre sobre o escritor, “é ele um intelectual?”, e examinamos a resposta do filósofo: enquanto os outros são intelectuais por acidente, apenas o escritor é intelectual por essência. Procuramos evidenciar que essa distinção antes de segregar o escritor dos demais intelectuais, exige sua união em prol de um interesse comum: as diferentes causas concretas da liberdade, sem o que quedam comprometidos o ofício de escrever tanto quanto aquele de se pronunciar e dar opinião na esfera pública, o que leva à vigilância das condições de manutenção de uma configuração político-social capaz de suportar a regularidade da divergência.

Assumir o escritor como intelectual por excelência significa dizer que seu próprio ofício, a arte e a técnica de tomar as palavras como signos, impõe ao escritor a função precípua de desvendar e desvelar o mundo a seus contemporâneos. Para o escritor, entende Sartre, não cabe o refúgio do saber meramente técnico, pois sua técnica é já tomada de posição. Está, assim, consagrado ao engajamento pela natureza de seu ofício e pela condição de ser-no-mundo que compartilha com os demais cidadãos de sua época, o único tempo sobre o qual lhe é permitido comprometer-se, abandonando, assim, o mito da imortalidade e da compreensão da literatura como entidade apartada do real, desengajada e desinteressadamente alienada, como “arte pela arte”.

## Referências

CHAUI, M. Intelectual engajado: uma figura em extinção?. In: NOAVES, A. (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 20.

LETRASINVERSO. João Cabral de Melo Neto comenta sobre a poesia e sua obra. *YouTube*, 3 set. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EJRwt5-rIIQ>. Acesso em: 15 set. 2023.

RODRIGUES, H. O intelectual no “campo” cultural francês: Do caso Dreyfus aos tempos atuais. *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, v. 21, n. 34, p. 395-413, jul. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/kQ4JxYg6gg9ntTpWRVGSzVp/>. Acesso em 3 set. 2023.

SARTRE, J.-P. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução de Sérgio Goes de Pádua. São Paulo: Editora Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. *Apresentação de Les Temps Modernes*. *Cadernos de Tradução LELPrat*, v. 3, set. 2022. Tradução de Fernando Vidal Filho. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/lelprat/article/view/14393/10176>. Acesso em 1 set. 2023.

WEFFORT, F. *Apresentação*. In: SARTRE, J. *Em defesa dos intelectuais*. Tradução de Sérgio Goes de Pádua. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 8.

**Recebido em:** 30 jan. 2024 — **Aceito em:** 22 set. 2024.



Dois caminhos para se pensar a arte em Sartre: a beleza entre a retração e a expansão

*Deux chemins pour penser l'art chez Sartre : la beauté entre le rétractile et l'expansif*

### **Vinicius Xavier Hoste**

Doutor em Filosofia pela UFSCar

Bolsista FAPESP<sup>1</sup>

vini17hoste@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9958-8841>

**Resumo:** Tanto em um ensaio que escreve sobre o pintor André Masson — “Masson” — quanto em sua biografia existencial sobre Jean Genet — *Saint Genet: comédien et martyr* —, Sartre alude a uma distinção entre dois “tipos de unificação” operadas pela criação artística, dois tipos de inspiração, de imaginação estética: uma retraída e a outra expansiva. O artista retraído é aquele que busca domar seus elementos, de sorte que o intento dessa criação não é o de iluminar o caráter absurdo da existência, mas de atenuá-lo. De modo oposto, na criação expansiva o artista tenta encarnar nas obras, através da força da diversidade, “uma unidade explosiva”, de maneira que não busca uma unificação do real através da obra, pois o que mais lhe interessa na realidade é justamente sua absurdidade. Partindo dessas duas perspectivas, pretendemos mostrar aqui como cada uma dessas intenções criativas se desdobram, além de destacar que, apesar dessa definição bem clara proposta pelo filósofo francês, na prática uma obra nunca é totalmente retraída ou expansiva, já que geralmente acaba transitando entre esses dois caminhos.

**Palavras-chave:** Arte; Criação; Alienação; Crítica; Beleza.

**Résumé :** *Tant dans un essai qu'il écrit sur le peintre André Masson — « Masson » —, que dans sa biographie existentielle sur Jean Genet — Saint Genet : comédien et martyr —, Sartre fait allusion à une distinction entre deux « types d'unification » opérés par la création artistique, deux types d'inspiration, d'imagination esthétique : l'un rétractile et l'autre expansif. L'artiste rétractile est celui qui cherche à apprivoiser ses éléments, de sorte que l'intention de cette création n'est pas d'éclairer le caractère absurde de l'existence, mais de l'atténuer. En revanche, dans la création expansive, l'artiste tente d'incarner dans les œuvres, par la force de la diversité, « une unité explosive », de telle façon qu'il ne cherche pas une unification du réel à travers l'œuvre, car ce qui l'intéresse le plus dans la réalité c'est*

---

<sup>1</sup>Este trabalho conta com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo número 2023/11743-6.

*précisément son absurdité. Partant de ces deux points de vue, nous voulons montrer ici comment chacune de ces intentions créatives se déploie, en plus de souligner que, malgré cette définition très claire proposée par le philosophe français, en pratique, une œuvre n'est jamais totalement ni rétractile ni expansive, parce que, en général, l'art transite entre ces deux chemins.*

**Mots-clés :** Art ; Création ; Aliénation ; Critique ; Beauté.

## **Introdução**

Nas diversas reflexões que empreende sobre o tema da arte, o filósofo francês Jean-Paul Sartre se interessa menos em delimitar conceitos do que em abrir possibilidades para se abordar as diferentes manifestações artísticas. Dessa perspectiva, não encontraremos no pensamento sartreano a sistematização de uma estética, mas diversas reflexões sobre temas ligados às artes, aos artistas e às obras. Não se deve pensar, a partir disso, que haja em Sartre um total rompimento entre essas múltiplas reflexões, pois se, por um lado, não há uma intenção deliberada de sistematizar essas reflexões enquanto uma estética, por outro, existe entre elas uma coerência — o que não significa necessariamente concordância, mas implica tendencialmente alguns desdobramentos. Em outras palavras, a reflexão sartreana sobre a arte vai se desenvolvendo através de contestações — contestações que não são a negação de tudo o que foi pensado anteriormente; antes, trata-se de uma disposição para dar continuidade ao que foi desenvolvido, para alterar sua reflexão precedente a partir de novos problemas que se apresentam.

A partir do que foi dito não se deve concluir que Sartre desenvolva seu pensamento sobre a arte sem nenhuma base concreta, afinal, encontraremos em toda sua obra os desenvolvimentos da afirmação de que a arte é um objeto imaginário, irreal, isto é, um objeto que mostra sua beleza, seu sentido mais agudo, apenas a uma consciência imaginante. Isso não significa que a realidade da obra de arte será negligenciada pelo filósofo francês; muito pelo contrário, ele se propõe a fazer uma análise muito complexa das artes, envolvendo nela todo o campo perceptivo, toda a realidade com seu contexto econômico, histórico, cultural, social, etc. Nesse sentido, a pintura de Tintoretto, por exemplo, não será considerada simplesmente como a espacialização imaginária de uma superfície plana colorida: será tomada também como forma de sustento, como um trabalho braçal feito sob encomenda que, enquanto tal, deve seguir as preferências dos contratantes.

De fato, a relação que os artistas estabelecem com seu público não é meramente imaginária — no sentido de ser uma relação absolutamente abstrata; trata-se, na verdade, de uma relação concreta, já que cada obra é a proposição de uma visão sobre o mundo, sobre sua situação presente; é uma forma de tomar partido, de afirmar ou de negar algo. Isso não implica, porém, que a beleza de uma obra seja feita pelas intenções do artista que a concebeu; a obra é a realização de determinadas intenções sobre uma determinada matéria, o que resulta em um objeto real capaz de ativar a imaginação do público. Assim, as intenções do artista são refletidas na obra que ele

cria, mas não se trata de um discurso direto, já que essas intenções, ao encarnarem na obra, degradam-se em imagens, podendo expressar muito mais ou muito menos do que o artista pretendia. Dessa perspectiva, Tamassia (2009, p. 51, tradução nossa<sup>2</sup>) afirma que “a violência subversiva de uma obra” não depende apenas daquilo que seu criador quer expressar objetivamente: “[...] depende muito mais da estratégia técnica através da qual o artista, servindo-se dos materiais disponíveis, desconcerta uma ordem estabelecida”.

Chegamos aqui ao problema que gostaríamos de abordar neste artigo, a saber: em que sentido podemos considerar a beleza de uma obra de arte como traidora ou crítica, como alienante ou como um mergulho de cabeça em aspectos incômodos da realidade? Se as intenções do artista não podem determinar de modo certo a apreensão do público, como se pode interpretar o sentido de uma obra? É legítimo, então, classificar uma obra a partir das intenções de seu criador? Ou pode o público recusar totalmente essas intenções, encontrando em uma obra que se pretendia alienante alguma crítica, e vice-versa? Para tentar responder essas questões tomaremos como ponto de partida justamente o momento da criação, no sentido de tentar entender como as intenções, como as forças que movem o artista a criar uma obra podem se insinuar para o público.

### **Um problema aparentemente nietzscheano**

Tomando como ponto de partida aquilo que diz Sartre em 1940 em *O imaginário*, podemos entender a criação artística como um trabalho que se desenvolve sobre a realidade e que gera um resultado que é também realidade. Essa realidade, porém, deve servir como *analogon* de uma imagem, de um sentido irreal que faz com que se considere esse objeto uma obra de arte — afinal, “o real nunca é belo”, pois a beleza pressupõe o imaginário, isto é, “a nadificação do mundo em sua estrutura essencial” (Sartre, 2010, p. 371). Nesse sentido, podemos dizer com Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 101) que a beleza da arte depende da sua matéria real, mas está sempre para além dela. Isso significa que o artista não materializa seu imaginário, ele cria um meio para que o público possa ter acesso a uma imagem. Em outras palavras, a obra enquanto parte da realidade é um *analogon*, isto é, um objeto que solicita à consciência imaginante do público que desvele sobre ele sua irrealidade, sua beleza.

Se a teoria do imaginário explica um pouco a experiência do público diante da obra de arte e o processo prático da sua criação, essa teoria nada nos diz sobre aquilo que motivaria um ser humano a tomar a decisão de criar uma obra de arte e, sobretudo, como essa decisão se refletiria ou não na obra pronta. Com efeito, para que possamos aprofundar tal questionamento será preciso recorrer a obras posteriores, nas quais Sartre se dedica não mais a formular uma teoria fenomenológica da imagem que resulta em algumas conclusões sobre a arte, mas a pensar a experiência prática dos artistas e de suas obras.

Dito isso, é em um ensaio escrito por volta de 1948, mas publicado pela primeira vez somente em 1961 — com o título “L’artiste est un suspect... Introduction à 22

---

<sup>2</sup> Todos os textos em língua estrangeira contam com “tradução nossa”; diante disso, não repetiremos tal expressão a cada citação.

dessins sur le thème du désir de André Masson”<sup>3</sup> —, que Sartre irá se confrontar com a questão da inspiração, das motivações que levam o artista a criar. Nesse pequeno texto sobre o pintor francês André Masson, o filósofo dirá que os artistas criam “de acordo com seu temperamento”, valendo-se de “dois tipos principais de inspiração: uma, expansiva, a outra, retrátil” (Sartre, 1964, p. 389). De fato, o mesmo tema é tratado também em outra obra desse mesmo período, a saber, na biografia existencial sobre o escritor, poeta e dramaturgo francês Jean Genet: *Saint Genet: comédien et martyr*.<sup>4</sup> Nessa obra, o filósofo francês retoma e aprofunda um pouco a reflexão esboçada no ensaio sobre Masson, de sorte que é com base nessas duas curtas reflexões que tentaremos indicar quais seriam, para Sartre, as duas grandes possibilidades antagônicas no que se refere ao sentido de uma criação artística.

Antes de adentrarmos no pensamento sartreano, todavia, parece oportuno estabelecer uma relação — mesmo que apenas superficial — entre as duas “inspirações” elencadas por Sartre e os impulsos do *apolíneo* e do *dionisíaco* descritos por Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Com efeito, apesar de aproximar a inspiração *expansiva* da força *dionisíaca* nos dois textos e colocar o filósofo alemão como um autor *expansivo* — já que, segundo Sartre (2011, p. 520), Nietzsche encarna “as potências do negativo”, de modo que é capaz de fazer com que o limite das coisas exploda —, o pensador francês não estabelece uma relação entre sua reflexão e aquela empreendida em *O nascimento da tragédia*. Diante disso, uma pequena introdução dos conceitos nietzscheanos se mostra pertinente.

Em linhas gerais, Nietzsche (2013) afirma que existia, para os gregos, uma dualidade entre Apolo e Dionísio que se manifestava enquanto um impulso natural, isto é, que podia ser constatado no mundo. Nesse contexto, como escreve Rosa Maria Dias (2005, p. 24), o impulso apolíneo se revela na “bela aparência do mundo”, enquanto o dionisíaco aponta para a dor e para o excesso, “revelando a parte obscura e absurda da existência”. Esses impulsos se mostram não somente no mundo, mas também no ser humano, através das manifestações fisiológicas: o sonho — apolíneo — e a embriaguez — dionisíaca. Aliás, tais manifestações “são condições necessárias para que a arte se produza”, no sentido de que “o artista, sem entrar em um desses estados, não pode criar” (Dias, 2005, p. 25).

Assim, para os gregos, Apolo expressa a “experiência onírica”, os “poderes configuradores”, a ordenação do caos; ele é “a divindade luz” que reina “sobre a bela aparência de um mundo de fantasia” (Nietzsche, 2013, p. 26). De tal maneira, em Apolo, até mesmo a raiva e a cólera se mostrarão como uma aparência de beleza, pois sua aparência, a despeito dos estados de ânimo, será sempre “[...] a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*” (Nietzsche, 2013, p. 27). Dionísio, por sua vez, se revela justamente como “o delicioso êxtase” que o rompimento do *princípio de individuação* proporciona, podendo com isso tocar no que há de mais profundo no ser humano: sua união não apenas com os outros seres humanos, mas sobretudo com a natureza. Pela embriaguez, alcoólica ou natural, Dionísio suspende o ser humano do

---

3 Contat e Rybalka (1980, p. 354) afirmam que parte desse ensaio foi publicado em 1960, na edição número 10 da revista *L'Arc*. Já em 1964, o ensaio completo foi incluído em *Situations, IV*, porém com outro título: « Masson ».

4 Publicado em 1952, *Saint Genet* deveria ser apenas um prefácio às obras completas de Jean Genet.

mundo cotidiano, de modo que ele pode esquecer-se de si enquanto sujeito e romper “todas as rígidas e hostis delimitações” estabelecidas pela sociedade: o ser humano “[...] desapareceu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (Nietzsche, 2013, p. 28).

A reflexão de Nietzsche vai tirar dessa caracterização das divindades gregas muitas conclusões sobre a arte, de sorte que o apolíneo e o dionisíaco se mostrarão não apenas como duas forças que se opõem no campo artístico, mas que também podem se misturar. Não nos interessa, porém, seguir os desdobramentos dessa reflexão, já que nos é suficiente essa caracterização superficial para que possamos compreender melhor aquilo que pretende Sartre, ou seja, entender os dois grandes tipos de inspiração que movem os artistas a criar uma obra de arte e o modo como essas inspirações iniciais se manifestam na obra pronta.

### **A avareza da criação retrátil**

Como dissemos anteriormente, Sartre (1964, p. 389) afirma, em “Masson”, que existem dois tipos principais de inspiração que podem motivar a criação de um artista: a retrátil e a expansiva. Tais inspirações estariam em consonância com o temperamento do artista e se refletiriam diretamente em sua criação. Posteriormente, em *Saint Genet*, Sartre (2011, p. 515) falará não mais de inspiração, mas de unificação retrátil e expansiva, no sentido de uma “ordem estética” que se expressa através da obra. Assim, partimos de um traço de caráter do artista, de um elemento inspirador que ao final da criação estará de alguma forma refletido na obra. Vejamos melhor como isso ocorre.

No caso do artista que tende a uma inspiração retrátil, Sartre (2011, p. 516) observa uma “paciente vontade de unificar”, estreitar, agrupar, delimitar. O filósofo francês identifica nessa “vontade” certa dose de avareza por parte do artista, de sorte que ele parece alimentar uma espécie de medo da criação, e é isso que o faz procurar incessantemente a organização e o aprisionamento das formas. Tais características culminam em uma tentativa, através da obra, de persuadir o público e a si próprio de que “[...] as coisas são um absoluto, o espaço uma sombra, uma ordem conceitual”, e a pluralidade, “apenas um ar que a unidade confere a si própria” (Sartre, 1964, p. 389). O resultado dessa tentativa é geralmente uma imagem constricta da realidade, uma imagem que busca passar a impressão de que o real é capaz de encarnar características de imobilidade e unidade, que são exclusivas do imaginário.

Dessa perspectiva, o artista que toma o caminho da criação retrátil não se preocupa em mostrar com seu trabalho o caráter mais absurdo que se manifesta na existência; pelo contrário, seu intuito é fazer desse caráter

[...] um nada, uma sombra, a pura aparência sensível de unidades secretas. Com esse efeito, ele inverte o movimento natural das coisas, transforma as forças centrífugas em forças centrípetas (Sartre, 2011, p. 516).

Disso não se deve concluir que uma obra retrátil será uma obra absolutamente estática; trata-se, na verdade, de uma obra que se furtará aos transbordamentos característicos da existência. Em outras palavras, uma tal obra tentará dissipar qualquer força expansiva através da passividade, de movimentos que vão “do exterior ao



interior” e que propõem, por isso, “unidades estáveis e fechadas” que tendem “[...] a estreitar as linhas sempre um pouco frouxas do real, a dar um giro suplementar na manivela, a supor a ordem entre objetos que não a têm” (Sartre, 2011, p. 518). De tal maneira, na concepção sartreana, um artista é retrátil em sua criação quando abdica da possibilidade de explosão, buscando em seu lugar a condensação, a reconstituição sintética, a recomposição que visa mostrar a realidade tão comprimida que parecerá totalmente integrada.

Alguns artistas são enquadrados por Sartre enquanto retraídos: os poetas Mallarmé e Baudelaire, os pintores Rouault e Gris, além do próprio Jean Genet.

No caso de Mallarmé, Sartre (2011, p. 444) entende que o poeta simbolista encarna uma criação retrátil porque pretende conferir leveza ao ser, já que sua “[...] transfiguração não visa alcançar um universo estável de essências platônicas, mas reproduzir aquilo que se poderia chamar de um drama sagrado platônico”. De tal maneira, na visão sartreana, o “drama solitário” mallarmeano visa mostrar “o esmagamento do ser humano pelo curso do mundo” — esse esmagamento, porém, não representaria puramente fracasso, já que, para ele, o fracasso se transfiguraria em signo da vitória (Sartre, 2011, p. 444). Por conseguinte, a poesia de Mallarmé é vista por Sartre (2011, p. 519, nota 1) como uma tentativa de “[...] estreitar a multiplicidade até que os elementos se interpenetrem para fazer uma totalidade indivisível”. Em outras palavras, o poeta simbolista buscaria esconder as características da realidade a fim de mostrá-la de uma maneira mais ordenada e, portanto, mais aceitável, mais confortável de se viver. Nesse sentido, Mallarmé buscaria em sua obra um “[...] ato que não é a unificação do diverso através de uma operação progressiva: é uma *forma em ato* que, se existe, aparece de uma só vez e que a diversidade do real dispersa” (Sartre, 2011, p. 520, nota 4).

O “drama sagrado platônico” identificado por Sartre na poesia de Mallarmé encontra um correlativo na pintura: trata-se do contorno. Para o filósofo francês, um exemplo dessa utilização retrátil dos contornos está nas telas do pintor francês Georges Rouault (1871-1958), já que ele envolve os rostos que pinta com “chumbos de vitral”, de modo que esses rostos não exprimem nada sobre a natureza de um rosto: “[...] exprimem, antes, um terror sagrado, o ódio pela transformação e a pluralidade, um amor profundo pela ordem que, para além das lacerações do tempo e do espaço, visa restituir aos objetos sua calma perenidade” (Sartre, 1964, p. 390). Por conseguinte, não é uma perspectiva humana que encontramos nas telas de Rouault, mas a tentativa de emular uma visão do divino, como se fosse possível pintar “o mundo tal e qual Deus o fez”. Poderíamos dizer, então, que Rouault intenta pintar “a natureza sem o humano”, já que alimenta a crença de que o espectador, ao se defrontar com suas telas, seria capaz de abstrair totalmente da realidade para “contemplá-la de fora”. Dessa forma, Rouault — assim como o pintor espanhol Juan Gris (1887-1927) — tenta transmitir através de sua pintura uma visão que seria “comum a todos”, o que, segundo Sartre (1964, p. 390), equivale a uma visão que “não pertence verdadeiramente a ninguém”, pois “é vista por um sujeito abstrato e universal”.

No que concerne a Genet, sua intenção estética é retrátil porque, segundo Sartre (2011, p. 520), ele busca com seus livros “[...] coagir a realidade a figurar a grande hierarquia social da qual ele é excluído”. Genet acredita estar operando em um mundo que já está feito, um mundo que não deixa espaço para explosões, visto que nele “[...]”

as linhas e as curvas lutam contra a dispersão e a desintegração ao infinito através de um poder de coesão *objetivo*” (Sartre, 2011, p. 520). O que interessa a Genet, desse ponto de vista, não é assumir totalmente o papel do criador, mas desfrutar dessa posição, ou seja, imaginar-se

[...] na fonte da coesão mágica que produz a unidade objetiva das coisas. Em outras palavras, incapaz de *talhar* um lugar no universo, ele *imagina*, para se persuadir, que criou o mundo que o excluiu (Sartre, 2011, p. 520).

De tal maneira, quando Genet recria imaginariamente o mundo em sua obra, ele se faz, ao mesmo tempo, criador e descobridor desse mundo, provando assim “a existência de deus, isto é, sua própria existência” (Sartre, 2011, p. 521).

Diante disso, as palavras de Genet em seus livros pretendem operar uma transformação na visão de seus leitores — não se trata de abdicar do movimento, mas de oferecer uma imagem que inverte o movimento natural do mundo, uma imagem “essencialista” que emula um movimento que jamais irrompe. Com isso, o movimento que vai da potência ao ato não é um movimento de explosão, mas a busca por uma forma privilegiada, pelos limites naturais que dissipam qualquer força expansiva: “[...] a imagem de Genet, ao invés de *fazer as flores saírem* do ramo, as leva de volta para ele, cola as flores na madeira: o movimento da imagem vai do exterior para o interior, das asas para o eixo” (Sartre, 2011, p. 516). Trata-se, portanto, não de desabrochar, de ir de dentro para fora, mas de um movimento que se fecha, que visa alcançar uma estabilidade unitária.

Desse modo, Genet utiliza sua força criadora para aglutinar as partículas que no mundo estão dispersas, tentando, a partir dessa operação, gerar uma massa indistinta: “[...] o movimento se fecha sobre si, uma forma acaba de nascer, uma forma que tem a calma coesão das figuras geométricas” (Sartre, 2011, p. 517). Em consequência disso, as palavras adstringentes do escritor buscam transformar o que na realidade é múltiplo “em um único ser”, buscam unificar “os momentos de uma sucessão através de uma forma dinâmica”; isso não significa que Genet vai necessariamente negar o caráter singular dos objetos, mas que cada singularidade será remetida “[...] a uma unidade sem partes, à continuidade indiferenciada de uma massa” (Sartre, 2011, p. 517). Assim, podemos dizer que há na obra de Genet uma circularidade retrátil trabalhando para unificar os elementos dispersos, elementos que serão atraídos mutuamente até que ocorra enfim uma condensação, uma “reconstituição sintética”, uma “recomposição” (Sartre, 2011, p. 519).

### **Os transbordamentos da criação expansiva**

Vimos que existe para o artista a possibilidade de uma inspiração retrátil, da criação de uma obra que visa encarnar uma imagem que se mostrará como negação da absurdidade, da progressão, da multiplicidade do real e como afirmação da ordem, da delimitação, da conformidade. Existe também o seu oposto, isto é, a possibilidade de uma inspiração expansiva, da criação de uma obra que visa transbordar, imagem que só é unidade quando explode. O artista que pertence à “família do espírito” de inspiração expansiva busca alcançar com sua criação a imagem de uma beleza “explosivamente-

fixa”<sup>5</sup>, ou seja, de uma beleza que faz da “impenetrabilidade, rigidez cadavérica do espaço”, uma “força conquistadora”, transformando a “divisibilidade ao infinito” em “uma germinação gloriosa” (Sartre, 1964, p. 391). A explosão não é aqui um capricho do criador, mas a única forma que ele encontra para manifestar sua visão de mundo: a cristalização de sua violência neutralizaria sua força, reduziria seu fogo a cinzas; em contrapartida, “[...] enquanto dura a explosão, justaposição significa progresso, *ao lado de* quer dizer *além de*” (Sartre, 2011, p. 515).

O artista expansivo não pretende, portanto, esconder a multiplicidade do real; pelo contrário, ele se vale justamente da “diversidade natural” para simbolizar a unidade de uma explosão: “[...] os elementos movidos por uma força centrífuga se afastam uns dos outros e se lançam no espaço para colonizar e reconstituir uma nova unidade” (Sartre, 2011, p. 515). Essa “nova unidade” depende, então, de um dinamismo da obra que não aceita limitações, já que seu objetivo é romper os artifícios que buscam proteger o ser. Chega-se, nessa criação, até mesmo a “[...] supor o diverso aí onde ele não é visível, mas isso é para submeter essa diversidade, obrigá-la a figurar a unidade de uma potência explosiva” (Sartre, 1964, p. 390). Assim, a absurdidade do real é sublinhada por todos os elementos da obra, a pluralidade se multiplica e aflora da matéria, deixando evidente a progressão e os transbordamentos que muitas vezes se tenta camuflar na realidade. Nesse sentido, na criação expansiva a obra palpita “em um esquartejamento infinito” que participa “[...] da furiosa maré terrestre que conquista, a cada instante, sobre o nada, novas regiões do ser” (Sartre, 1964, p. 391).

A inspiração expansiva encontra em Rimbaud seu arquétipo ideal, dado que, na visão sartreana, ele busca em sua obra justamente uma “unidade da explosão”. Sartre (1964, p. 391) indica que a poesia de Rimbaud encarna o movimento de uma erupção, de sorte que seu intento não é fazer da multiplicidade do real uma totalidade identitária: pelo contrário, é evidenciar seu caráter absurdo e plural. Por isso, quando o poeta evoca em seu célebre poema *O Barco embriagado* as imagens de “céus rebentando em clarões” e da “Aurora como um bando de pombas” (Rimbaud, 1895, p. 152), ele não está buscando dissimular para seu leitor “a pluralidade das substâncias”, mas provocar nele o sentimento da presença da diversidade múltipla que irrompe a todo momento no mundo. Ora, tanto a imagem da aurora que se confunde com um bando de pombas quanto a dos céus que rebentam em clarões trazem à tona o sentido de uma explosão celeste. Com essas imagens explosivas é a própria beleza que explode, mostrando-se como uma convulsão, como um grito, como um acontecimento que rebenta, fixando, ao mesmo tempo, este rebentar.

Rimbaud se coloca em movimento em sua poesia, é um indivíduo que “se projeta adiante”; rumo ao futuro, ele coloca em jogo sua liberdade enquanto ato, pois sabe que “é a sua liberdade que unirá o diverso”, que fixará a pluralidade do mundo como “[...] o instante abstrato que a paralisa em uma beleza ‘*explosivamente-fixa*’” (Sartre, 2011, p. 515, grifo nosso). A poesia de Rimbaud exala uma violência gloriosa, uma louvação ao que no mundo é descontínuo, ao que se despedaça. Esse poeta está disposto a “morrer para ser tudo”, a se doar e se perder em sua obra, como um Jesus maniqueísta “crucificado sobre a matéria e fazendo do mundo inteiro ‘a cruz e a luz’”, mostrando em sua “face

---

5 No original: *explosante-fixe*.



patética” a face do próprio ser humano: “Seu objetivo é submeter a exterioridade da natureza para que ela reflita ao ser humano a transcendência humana” (Sartre, 1964, p. 391) — transcendência insuperável que impossibilita qualquer pretensão identitária.

Em consequência dessas características, os poemas de Rimbaud são capazes de explodir diante do leitor, são capazes de revelar sentidos que não parecem evidentes no mundo cotidiano — já que sua poesia ilumina o mundo naquilo que ele possui de mais selvagem, aquilo se liberta dos contornos delimitadores e se exprime através de um movimento progressivo de mudança. Dessa forma, Rimbaud nos mostra uma imagem que “[...] nos dilata prazerosamente, nos penetra com o sentimento de nossa potência; ela extrai sua força em um orgulho imperial, em uma generosidade que se arranca de si para explodir sua vida até a morte” (Sartre, 2011, p. 515).

Para além de Rimbaud, Sartre também identifica na obra de Masson essa força expansiva. Segundo Sartre, a pintura de Masson pode ser caracterizada pela “intrusão do elemento existencial”, no sentido de que ele se recusa a fazer como Rouault e “os pintores das formas”, que pretendem produzir uma imagem da “natureza sem os humanos”:

Masson sabe que o experimentador faz parte integrante do sistema experimental, que ele é um fator real do acontecimento físico e que modifica aquilo que vê — não em seu espírito, como querem os idealistas, mas lá, no mundo — pelo simples fato de vê-lo; esse artista quer colocar o pintor dentro da pintura e nos fazer ver o mundo com o ser humano dentro dele (Sartre, 1964, p. 392).

Partindo dessa pretensão, Masson não visa simplesmente emular em uma superfície imóvel os movimentos que observa na realidade, mas revelar sobre ela movimentos virtuais. Para que esses movimentos se revelem ele não precisa necessariamente abdicar dos contornos, é suficiente que transforme o seu sentido, metamorfoseando o traço a fim de “fixar essa perturbação perpétua, essas explosões protoplasmáticas em série” que “lhes parecem formar a contextura íntima das coisas” (Sartre, 1964, p. 392). Assim, a tarefa de Masson é fazer com que os contornos não sejam simplesmente linhas inertes, mas se tornem vetores para que os espectadores possam conferir a eles “a unidade viva de uma sucessão melódica”: “Dessa maneira a sucessão encarna na justaposição, o espaço absorve o tempo, se embebe e o reflete para mim” (Sartre, 1964, p. 393).

Podemos dizer, a partir disso, que Masson deseja que os contornos de suas telas dançam e, conseqüentemente, que o ser se descomprima e libere “suas energias internas”. Dessa maneira, os contornos encarnarão não

[...] a finitude, mas a explosão, não a inércia compactada do ser que é o que é e nada além, mas uma certa maneira de ser tudo aquilo que não se é e de não ser jamais verdadeiramente aquilo que se é; nós somos conduzidos a fazer do próprio traço uma realidade ambígua, como essas linhas duplas que no lugar em que um círculo encontra o outro pertencem, ao mesmo tempo, à circunferência de um e do outro e são ainda elas mesmas e outras, elas mesmas e seu próprio arrancamento de si (Sartre, 1964, p. 400).

Essa transformação dos contornos não depende, porém, apenas das técnicas empregadas na criação, depende sobretudo do espectador, pois cabe a ele transformar cada linha em vetor, ultrapassando cada ponto rumo ao ponto futuro. Ao seguir os

movimentos progressivos dos vetores, o espectador não está simplesmente operando um movimento temporal na tela, ele está operando sua própria transcendência, ou seja, está emprestando para a obra seu próprio movimento temporal. Dessa perspectiva, a pintura de Masson depende de uma relação com a existência, ela só se organiza verdadeiramente e ganha um sentido estético sob os olhos do público, ou seja, quando o público se engaja para criar o movimento que lhe é solicitado — caso contrário, tudo se dissolve e da tela não brota sentido algum.

É possível afirmar, por fim, que Masson pretende encarnar em suas obras um assombro existencial, já que elas apresentam ao espectador uma perspectiva assombrosamente humana. Não há, portanto, na perspectiva desse pintor, a pretensão de tomar um distanciamento do mundo; pelo contrário, ele quer “[...] imergir no coração do ser e pintar as ondas que seu mergulho escava no mundo” (Sartre, 1964, p. 396). Ele vê o mundo do ponto de vista do ser humano e é desse ponto de vista que ele irá pintar em suas telas os corpos impregnados com “[...] o horror que eles inspiram, não os oferecer com todas as deformações que nosso olhar terrificado produz neles” (Sartre, 1964, p. 396). Nesse sentido, a obra de Masson não é agressiva, mas apresenta uma discórdia, um “desequilíbrio equilibrado” da transcendência humana, que está “sempre adiantada e atrasada sobre ela mesma”. Em outras palavras, Masson, ao modificar o sentido dos contornos, manifesta através deles “uma metamorfose em vias de se fazer”, uma metamorfose que nunca se completa, que nunca revela o que será: um homem ou uma pedra? Ambos: afinal, “no interior dos seus limites a pedra se torna homem” (Sartre, 1964, p. 399).

## Conclusão

Sartre nos fala de duas possibilidades opostas de afiliação dos artistas quanto à criação de obras de arte: a primeira retrátil, a segunda expansiva. Com efeito, tais descrições da criação muito se assemelham à divisão nietzscheana entre o apolíneo e o dionisíaco, de sorte que o artista de inspiração retrátil se enquadra muito bem no princípio ordenador de Apolo, enquanto o artista de inspiração expansiva está em consonância com o rompimento dos limites proporcionado por Dionísio. Isso não significa, no entanto, que o intuito de Sartre com sua divisão tenha sido apenas o de seguir Nietzsche ou se apropriar de sua reflexão. Na verdade, enquanto o filósofo alemão pensa Apolo e Dionísio como duas forças naturais que se manifestam no terreno da arte, no caso de Sartre a reflexão se move no caminho inverso, ou seja, é a partir dos artistas que ele deduzirá os dois tipos de inspiração, tirando daí consequências não apenas estéticas, mas também éticas.

Aliás, Sartre observa em uma nota de rodapé de seu livro sobre Jean Genet que seria possível assimilar as criações retrátil e expansiva a dois tipos de imaginação estética, sendo uma de “direita” e a outra de “esquerda”. Trata-se, com efeito, de uma reflexão marginal, que não é desenvolvida, mas colocada de maneira bastante simplificada: de esquerda seria a imaginação que “visa representar a unidade que o trabalho humano impõe, à força, à desigualdade”; já a imaginação de direita seria aquela que busca “figurar o mundo inteiro no modelo de uma sociedade hierárquica” (Sartre, 2011, p. 516, nota 1). Dessa perspectiva, podemos interpretar que a inspiração retrátil tenderia

para uma imaginação de direita, pois ela é “cúmplice de seu mestre” e alimenta “[...] a ilusão de estar no centro de um belo cosmos totalmente feito e que luta contra a angústia fornecendo *provas estéticas* da ordem universal”; por outro lado, a inspiração expansiva tenderia para uma imaginação de esquerda, já que criaria uma explosão “que contém em si a angústia e a ultrapassa através das imagens que forma” (Sartre, 2011, p. 520, nota 2).

A partir disso, podemos afirmar ainda, conforme as observações de Sicard (1989, p. 292), que a inspiração retraída dá origem a uma *art melancholia*, ou seja, a uma arte que deseja ser alienação do real, pois se alimenta de um sentimento nostálgico do passado, ou seja, daquilo que já foi feito, do que já está dado. Essa arte busca muito mais reproduzir do que inventar, seu desejo é operar uma imitação do real a fim de aperfeiçoá-lo; o intuito final aqui é o deleite, o prazer descompromissado, a fruição reconfortante. Busca-se, portanto, tranquilizar o público, como se a arte tivesse o dever de se sobrepôr à realidade, de fazer esquecer os problemas do mundo cotidiano. Em contraposição à *art melancholia*, temos o que Sicard (1989, p. 292) chamará de *art inventio*, isto é, uma arte que visa criar imagens que se aproximem dos movimentos da existência. Com efeito, essa arte é fruto de uma inspiração expansiva, já que pretende apresentar perturbações do que está posto, reinventando o passado, explodindo as convenções.

A partir das conclusões aqui expostas não se deve pensar que a divisão entre criação retraída-direita-*melancholia* e criação expansiva-esquerda-*inventio* implique um julgamento definitivo sobre os artistas, ou seja, que os artistas possam ser considerados definitivamente como retráteis ou expansivos. De fato, no geral, as obras de arte não são nem totalmente retráteis nem totalmente expansivas, mas sim compostas por “uma série de tipos mistos que fazem a transição”. Se há o “mundo teleológico” das imagens estáveis e fechadas criadas por um artista retrátil, há também o da criação expansiva, que gera imagens que encarnam “a força explosiva da existência” (Pams, 2015, p. 207); a arte, todavia, não precisa ser um ou outro, visto que ela é sobretudo um amálgama, uma interpenetração entre o retrátil e o expansivo, podendo pender para um lado e para o outro sem necessariamente assumir totalmente uma dessas posições. Ademais, a arte é concebida em um contexto e sua força pode ser potencializada ou arrefecida conforme sua forma vai sendo repetida, copiada, reproduzida — seja pelo seu próprio criador ou por outros artistas que tomam aquele modelo como algo dado.

Dessa perspectiva, as duas possibilidades de inspiração que mostramos aqui devem ser tomadas mais como tendências do que como posições cristalizadas, no sentido de que um artista, em uma determinada criação, pode pender mais para um tipo de inspiração ou para a outra. Obviamente, quando olhamos a obra de um artista como um todo, podemos afirmar que seu trabalho é, no geral, mais retraído ou expansivo, que tende mais para a esquerda ou para a direita, para a melancolia ou para a invenção. Isso não significa, porém, que a inspiração retraída ou a expansiva sejam um caminho sem volta. Aliás, ao falar de Masson, Sartre (1964, p. 306-307) destaca justamente as mudanças que a obra desse artista sofre ao longo do tempo, de sorte que no passado suas criações “[...] não eram senão um arquivamento que parecia fechado em si mesmo: era o próprio caminho de Masson que tinha limites, contornos”; posteriormente,

todavia, há uma mudança: “as gravuras explodem e nos emocionam, porque podemos ler nelas o anúncio ainda incerto de um outro caminho”.

## Referências

CONTAT, M. ; RYBALKA, M. *Les écrits de Sartre*. Paris : Gallimard, 1980.

DIAS, R. M. *Nietzsche e a música*. São Paulo: Editora UNIJUÍ, 2015.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PAMS, M. Sartre et le « Saint Genet » : de l'ontologie de la mauvaise foi à la politique de la révolte. *Études Sartriennes*, Paris, n. 19, p. 185-211, 2015. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45064076>. Acesso em 4 dez. 2024.

RIMBAUD, A. *Œuvres complètes*. Paris : Arvensa Editions, 1895.

SARTRE, J.-P. *Situations, IV : portraits*. Paris : Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*. 2<sup>e</sup> édition. Paris : Gallimard, 2010.

\_\_\_\_\_. *Saint Genet : comédien et martyr*. Paris : Gallimard, 2011.

SICARD, M. *Essais sur Sartre*. Paris : Éd. Galilée, 1989.

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

TAMASSIA, P. *Sartre e il Novecento*. Trento: Università degli Studi di Trento — Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2009.

**Recebido em:** 30 jan. 2024 — **Aceito em:** 22 set. 2024.

# Vivenciar o absurdo, questionar o mundo: a estrangeiridade em Albert Camus

## *Experiencing the absurd, questioning the world: the sense of estrangement in Albert Camus*

**André Luiz Pereira Spinieli**

Doutorando em Direito pela Unesp

Bolsista CAPES

andre.spinieli@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0001-7975-2384>

**Resumo:** No último século, Albert Camus assumiu para si a função de porta-voz de um problemático estado de coisas, que indicava a abertura às tensões entre a política totalitária e a filosofia de matriz existencialista. O seu pensamento não apenas aguçou uma geração de pensadores a identificar e denunciar os absurdos da existência, mas também foi fundamental para deslocar o papel do filósofo: de crítico da realidade, o filósofo se tornou um interpelador político do mundo. Neste trabalho, analiso o conceito de estrangeiridade como uma das expressões possíveis do absurdo camuseano. Recorro à narrativa de *O estrangeiro*, observando os sucessivos exílios que o protagonista Meursault sofre ao longo da trama. A filosofia camuseana está introduzida em um jogo de inclusões e exclusões recíprocas entre o homem e a realidade: se o mundo conspira para excluir o homem do espectro de suas respostas, ao homem absurdo cabe se contentar com o pouco que lhe resta, um estado de lançamento inescapável nesta realidade. A estrangeiridade não representa um sentimento que está no homem ou no mundo, individualmente, mas sim na relação entre os dois. Afirmar a estrangeiridade como expressão possível do absurdo camuseano significa reconhecer que os homens são necessariamente esvaziados de qualquer esperança perante a realidade, indiferentes ao mundo.

**Palavras-chave:** Albert Camus; Absurdo; Estrangeiro.

**Abstract:** *In the last century, Albert Camus took on the role of spokesman for a problematic state of affairs, which indicated the opening up of tensions between totalitarian politics and existentialist philosophy. His thought not only sparked a generation of thinkers to identify and denounce the absurdities of existence, but was also fundamental in shifting the role of the philosopher: from a critic of reality, the philosopher became a political questioner of the world. In this paper, I analyze the concept of stranger as one of the possible expressions of Camusean absurdity. I turn to the narrative of The Stranger, observing the successive exiles that the protagonist Meursault suffers throughout the plot. Camusean philosophy*

*is embedded in a game of reciprocal inclusions and exclusions between man and reality: if the world conspires to exclude man from the spectrum of his responses, it is up to the absurd man to make do with what little he has left, an inescapable state of being thrown into this reality. The condition of stranger does not represent a feeling that is in man or in the world individually, but rather in the relationship between the two. Affirming the condition of stranger as a possible expression of Camusean absurdity means recognizing that men are necessarily emptied of any hope in the face of reality, indifferent to the world.*

**Keywords:** Albert Camus; Absurd; Stranger.

## Introdução

A obra de Albert Camus (1913-1960) é disputada em diferentes campos do conhecimento, uma vez que a amplitude dos temas que foram trabalhados em seus romances, ensaios filosóficos e peças de teatro popular lhe garantiram a inclusão na filosofia, na literatura, na dramaturgia e no direito. Embora não se considerasse um filósofo ou mesmo um existencialista, corrente de pensamento que se estabeleceu fortemente na França à época da adolescência e da fase adulta de Camus, entendê-lo como um pensador contemporâneo é fundamental para tecer investigações sérias sobre aquilo que escreveu. Para a história da filosofia contemporânea, Camus se insurgiu como uma das principais consciências morais dos momentos posteriores à Segunda Guerra Mundial, uma vez que sua repulsa aos totalitarismos, extremismos de qualquer natureza e injustiças, sobretudo contra populações vulneráveis de sua terra natal, lhe proporcionaram na Argélia colonizada pelos franceses o título de porta-voz das reivindicações daqueles que eram minoria (Camus, 1958, p. 20). De fato, seja enquanto pensador ou cronista judiciário em jornais argelinos, Camus escolheu a justiça como uma de suas bases para a luta sociopolítica (José, 2014, p. 27).

Para além de sua participação em diferentes combates pela libertação dos povos árabes muçulmanos que se encontravam no território sitiado da Argélia, dominada pelos interesses franceses, Camus se destacou no campo da filosofia a partir de sua teorização sobre duas categorias fundamentais de seu pensamento: o absurdo e a revolta. Se, de um lado, o absurdo representa a separação entre o homem que reclama ao mundo respostas definitivas sobre a existência e recebe em troca apenas cenários cíclicos, repetitivos e desprovidos de sentido, por outro, a revolta consciente significa a tomada de consciência pelo homem acerca de sua condição absurda, estado em que reconhece solidariamente o outro e se livra das amarras da realidade (José, 2009, p. 39-52). Nesse sentido, é importante mencionar que a compreensão *camuseana* do outro é fruto de toda a trajetória de sua obra, e não apenas dos textos por ora analisados neste trabalho. Além disso, para o filósofo franco-argelino, os homens que são incapazes de reivindicar uma posição de protagonista diante da existência absurda, por meio da revolta, estão fadados a serem aprisionados na circularidade deste mundo: como Sísifo, o herói da mitologia grega condenado pelos deuses a rolar uma pedra morro



acima por toda a eternidade, o homem moderno está sentenciado a se sustentar em uma realidade sem sentido<sup>1</sup> (José, 2009, p. 43).

O romance *O estrangeiro* representa uma das principais portas de entrada para a filosofia de Albert Camus, sobretudo por ser classificado como uma das reflexões mais determinantes sobre o cenário e a condição humana no pós-guerra europeu. A sua publicação levou o autor à condição de vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, em 1957. O texto narra as ocorrências da vida do protagonista Meursault na cidade de Argel, apresentando um deslinde trágico e marcante para a literatura e a filosofia ocidental. O protagonista-narrador, como autêntico homem camuseano que se posiciona nesta realidade como um estrangeiro, alheio a tudo aquilo que lhe rodeia, Meursault é um homem argelino que acabara de perder a mãe. No entanto, sua expressão no enterro de sua mãe, o fato de se contentar plenamente com uma rotina maçante em um escritório de Argel e ter se relacionado por uma antiga colega de trabalho são elementos que o carregam até o cometimento de um homicídio, praticado contra um árabe em uma praia argelina. Ciente do absurdo da realidade, Meursault formula constantes recusa aos grilhões que o aprisionam nesta realidade, mantendo distância dela. Há diferentes exemplos na obra que sinalizam esse ponto, como o fato de não se ocupar da morte de sua mãe ou mesmo de uma possível amizade com Raymond, um vizinho.

Assim, a proposta deste trabalho é analisar a possibilidade de se afirmar o conceito de estrangeiridade como uma das expressões do absurdo no âmbito da filosofia camuseana, recorrendo-se fundamentalmente à narrativa do filósofo franco-argelino em *O estrangeiro*.

## 1. O absurdo camuseano como estética da realidade

Enquanto Jean-Paul Sartre indicava que a existência era por si mesma absurda, por existir um mal-estar ou náusea que delimita a desumanidade do homem (Camus, 2020, p. 16), o filósofo franco-argelino reconhecia que o absurdo não está no homem ou no mundo, de maneira separada, mas a existência de um depende do outro, tratando-se de uma presença comum desses dois elementos na realidade (Camus, 2020, p. 20). No âmbito da perspectiva filosófica camuseana, o absurdo corresponde à apreensão da própria sensibilidade subjetiva do indivíduo. Na medida em que cada pessoa, frente à finitude e angústia, decide o seu próprio destino, o absurdo se mostra contido em sua subjetividade (Camus, 2020, p. 121-122). Para o filósofo, o sentimento de angústia, vazio e existência em um mundo contraditório e irracional são frutos da condição de estrangeiro nesta realidade (José, 2009, p. 40), de modo que o “absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (Camus, 2020, p. 43).

Como um divórcio entre o homem que deseja e a realidade que se furta de corresponder à sua necessidade de unidade, o absurdo constitui uma categoria que atravessa toda a obra filosófica e literária camuseana. Por meio de seus heróis absurdos e de narrativas labirínticas, propõe o ato de repensar a realidade objetivando uma

---

<sup>1</sup> “O homem, portanto, sem nenhum *a priori* para a sua existência, toma o mundo em suas mãos, tornando-se o senhor de si, sem culpas e sem pecados; donde se concluir, em um primeiro momento, que, diante da finitude e desrazão de ser, matar ou não matar se revela enquanto uma possibilidade de escolha indiferente” (Amitrano, 2014, p. 30-31). Meursault é um símbolo da recusa do absurdo, que se faz por meio de seu alheamento frente à realidade.



*revolta* contra o conformismo e a naturalização do cotidiano. Em *O mito de Sísifo*, Camus exemplifica a repetitividade da existência humana, impedida de tomar consciência pela dificuldade de ocorrer um “estalar de dedos” que faz surgir os *por quês* da existência.

Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. “Começa”, isto é o importante. A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência. Ela o desperta e provoca sua continuação. A continuação é um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo (Camus, 2020, p. 27).

O sentimento do absurdo simboliza um distanciamento ontológico entre os anseios humanos por unidade e aquilo que o mundo nos oferta. O trecho sinaliza um cotidiano maquinário e repetitivo, que absorve o homem. Mesmo se mostrando um mundo desprovido de razões, o homem deseja sempre uma coerência e, na medida em que ela não é possível, suscita-se o sentimento do absurdo: um “sentir-se estrangeiro em sua pátria” (Amitrano, 2014, p. 28). A impossibilidade de respostas satisfatórias aos problemas da existência cotidiana e a dificuldade de articular uma tomada de consciência diante do inexplicável são exemplos de manifestação do absurdo (José, 2009, p. 40), o que traz ao homem a possibilidade de encontrar conforto na vontade divina e, conseqüentemente, erguer um falso paraíso terrestre. A tendência da existência absurda é introduzir o homem em um mundo que apenas se explica por meio de raciocínios errôneos e familiares, que se mostra como um exílio sem soluções, por estar “privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida” (Camus, 2020, p. 20). Assim, o absurdo camuseano pode ser explicado como “a conclusão a que se chega quando pretendemos encontrar no mundo ordem e razão, e achamos somente desordem e irracionalidade” (Barreto, 1991, p. 43-44), tratando-se de uma percepção existencial que demonstra a irreducibilidade da realidade ao racional.

Camus recorreu à inteligibilidade das narrativas mitológicas gregas para realizar a construção metafísica do absurdo, localizando no mito acerca da condenação eterna de Sísifo o marco necessário para construir uma analogia à condição humana (Camus, 2020, p. 137-141). Esse discurso mitológico narra que Sísifo foi condenado pelos deuses a empurrar eternamente uma pesada rocha até o ponto mais alto de uma montanha. Assim que alcançava o cume do monte, a pedra rolava montanha abaixo por seu próprio peso e o condenado era obrigado a recomeçar seu trabalho inútil, interminável e cansativo (Camus, 2020, p. 137). Para a situação de Sísifo, não havia castigo mais cruel do que sua introdução eterna em um trabalho inútil e circular (Camus, 2020, p. 137-138). Para além da ilustração sobre a condenação sisífica nessa narrativa, o ponto que interessa à filosofia camuseana é justamente o instante em que o herói absurdo regressa à planície e, diante da pausa que se repete constantemente, nasce a consciência sobre sua condição (Camus, 2020, p. 139).

Percebidos pelo filósofo franco-argelino, os elementos de tragédia presentes na narrativa sobre a condenação sisífica são importantes justamente por conta de sua tomada de consciência acerca de sua situação (Camus, 2020, p. 139). Proletário dos deuses, a *revolta* do herói absurdo está marcada pela ideia de que “não há destino que

não possa ser superado com o desprezo” (Camus, 2020, p. 139). Na mesma proporção que os sentidos da absurdidade são capazes de carregar os homens à realização de atividades repetidas e irracionais ou à crença na salvação metafísica promovida pelos deuses (Camus, 2020, p. 138), a lição que nos deixa Sísifo sobre sua condenação absurda é a necessidade de tomada de consciência pelo homem, pois “[...] quando abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino” (Camus, 2020, p. 139). Assim, o paradoxo filosófico presente na narrativa em questão está no fato de que a revolta sisífica está em sua lucidez diante do absurdo.<sup>2</sup>

A leitura camuseana do mito de Sísifo traz à tona não apenas questões sobre o absurdo, mas também sobre a revolta, uma vez que seu trabalho inútil nega os deuses e o seu rochedo (Barreto, 1991, p. 64; Camus, 2020, p. 139). Assim como a condenação sisífica, a existência é formada por uma sequência mecanicista, que não produz sentido e faz com que o nada invada a vida humana cotidiana (Silva, 2014, p. 29; Camus, 2020, p. 106). O processo de tomada de consciência do homem moderno não é suficiente, na obra de Camus, para atingir uma felicidade possível. No pensamento camuseano, o despertar implica dizer que “um homem consciente do absurdo está ligado a ele para sempre” (Camus, 2020, p. 46). De acordo com a proposta filosófica camuseana, se há um homem absurdo, ele encontra a sua realização exatamente na percepção do absurdo da própria existência — como faz Meursault em *O estrangeiro*. A partir disso, “este homem é aquele que se esgota e esgota a possibilidade de inutilizar a esperança, privando os pensamentos de futuro, é o herói absurdo que sabe que no mundo absurdo [ilógico e irracional], o valor de uma noção ou de uma vida mede-se pela sua infecundidade” (Amitrano, 2014, p. 91).

Se algo tem sentido em um mundo cuja lógica é pautada pela repetição, isso é apenas o homem se posicionando nessa realidade como o único a exigir a racionalidade diante do absurdo, sendo possível afirmar que este mundo possui como verdade ao menos a do homem<sup>3</sup> (Camus, 1991, p. 42). O absurdo possui dupla dimensão: ao mesmo tempo em que extingue as possibilidades de liberdade do homem, que haverá de permanecer apregoadado ao absurdo, a tomada de consciência sobre sua existência devolve ao homem sua liberdade de ação (Camus, 2020, p. 46). Pode-se dizer que o homem absurdo, ao mesmo tempo em que está introduzido em uma lógica irracional da existência, é também aquele que possui coragem e lucidez para enfrentar o absurdo, ou seja, “coragem para viver num mundo *nonsense*, incompreensível e, em última

---

2 Em *O mito de Sísifo*, escreve Albert Camus (2020, p. 139): “Este mito só é trágico porque o seu herói é consciente. O que seria a sua pena se a esperança de triunfar o sustentasse a cada passo? O operário trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e este destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. A clarividência que deveria ser o seu tormento consuma, ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo”.

3 Em *Lettres à un ami allemand*, Albert Camus (1991, p. 42, tradução nossa) escreve: “Escolhi a justiça, pelo contrário, para permanecer fiel à terra. Ainda acredito que este mundo não tem um significado maior. Mas eu sei que algo nele tem significado e é o homem, porque ele é o único ser que exige isso. Este mundo pelo menos tem a verdade humana e nossa é dar a ela suas razões contra o próprio destino. E ele não tem outras razões além do homem e é esse homem que deve ser salvo se quisermos salvar a ideia que temos da vida. Seu sorriso e seu desdém me dirão: o que está salvando o homem? Mas eu estou gritando para você: não é para mutilá-lo; é para dar suas chances à justiça que ela é a única a conceber”.

instância, injustificável, sem recursos [...] e a lucidez para encarar o *absurdo*, sem se valer de qualquer explicação transcendental apaziguadora” (José, 2009, p. 45).

Uma vez que não é possível ocorrer a manifestação do absurdo fora desta realidade e da própria realidade humana (Camus, 2020, p. 45), é possível observar que o absurdo se encerra com a morte, instante em que o homem se reconcilia com a estranheza do mundo. Ao indicar que “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio” (Camus, 2020, p. 17), o filósofo franco-argelino estabelece vínculos entre o sentimento do suicídio e a tendência ao nada (Camus, 2020, p. 20), recuperando a categoria do niilismo para sua obra. Responder ao problema do suicídio é dizer se a vida vale ou não a pena ser vivida (Camus, 2020, p. 17). Para Camus, os homens que não possuem lucidez e coragem necessárias para enfrentar a condição absurda desta realidade encontram no suicídio uma alternativa (Camus, 2020, p. 17-20), tanto em seu formato físico quanto metafísico.

Enquanto o suicídio físico se traduz na morte do corpo provocada pelo homem contra si mesmo, como degradação física, o suicídio metafísico significa o eterno retorno aos grilhões da existência absurda, que se contrapõe à tomada de consciência e ao despertar definitivo sobre a condição humana (José, 2009, p. 46). A denúncia camuseana no sentido de que o homem está fadado a buscar explicações (ir)racionais para esta existência implica reconhecer que a ocultação do absurdo por meio de posturas que precipitam o divino ou o eterno (Camus, 2020, p. 105) é uma forma de suicídio metafísico. Inspirado pela tentativa de demonstrar o ser humano em sua condição concreta, afastada de modelos abstratos, Camus separa as categorias do absurdo e do suicídio para introduzir a proposta de uma vida lúcida e corajosa do homem em realizar o seu caminho existencial (José, 2009, p. 47). Como resposta ao homem fraturado, o filósofo apresenta uma postura engajada e capaz de responder ao absurdo com a manutenção da vida em toda a sua extensão. Esse movimento é denominado por Albert Camus de “revolta” — um conceito que aparece como ponto fundamental de sua filosofia, a partir do qual elabora uma forte crítica ao pensamento contemporâneo, que parecia “legitimar práticas terroristas e genocidas” (Amitrano, 2014, p. 33).

Na obra camuseana, a ideia de revolta é desdobrada pouco a pouco, em um movimento gradual que nasce em seus textos e palestras de 1946 e se expande na direção da existência individual para a consciência coletiva. Não seria incorreto afirmar que em *O mito de Sísifo*, Camus apresenta uma breve ideia de revolta como a capacidade individual de “reivindicar sua totalidade frente a uma condição que estava esvaziada e era constantemente hostil” (Oliveira, 2022, p. 73). Enquanto o primeiro instante sinaliza para uma revolta como potência de autoafirmação do indivíduo em sua própria subjetividade, como o reclame de um apego à vida. No entanto, também é preciso reconhecer a existência de um processo de transição quanto ao conceito de revolta que aparece em *O mito de Sísifo* e *O homem revoltado*: de um lado, o primeiro se volta à questão da existência, evidenciando problemas como o suicídio; de outro, o segundo se vincula aos problemas políticos do último século, tangenciando o debate moral sobre os destinos daqueles que estavam sujeitos às máquinas de destruição em massa (Oliveira, 2022, p. 73-74). Nesse viés, pode-se afirmar que o filósofo fornece um salto conceitual no que diz respeito à ideia de revolta, passando a compreendê-la enquanto uma questão ético-política. Isso possibilita com que ele reconstrua a

história da revolta a partir de duas visões: ao mesmo tempo em que busca denunciar a violência legitimada, também pretende resgatar uma consciência coletiva preocupada moralmente com a vida do *outro*.<sup>4</sup>

## 2. Os muros da indiferença: Meursault, um desventurado sob o sol de Argel

Publicado originalmente em 1942, a obra camuseana *O estrangeiro* lhe rendeu o Nobel de Literatura em 1957 e significativos comentários e análises realizadas pelos principais nomes do existencialismo e da linguística francesa, notadamente Roland Barthes e Jean-Paul Sartre, para quem o livro era considerado o melhor desde o término da Segunda Guerra Mundial, embora, em relação à produção literária de sua época, devesse ser considerado ele próprio um romance estrangeiro<sup>5</sup> (Sartre, 1970, p. 41). Enquanto um dos principais textos camuseanos que indicam seu movimento de tradução imagética e sentimental do absurdo para o cotidiano de personagens imersos nessa condição, a narrativa remonta às desventuras de Meursault na cidade de Argel (Pingaud, 1971, p. 1-3; Fortier, 1977, p. 53). Ao longo do romance, o protagonista vivencia uma rotina cíclica de trabalho em um escritório. Além disso, assiste ao enterro de sua mãe de forma apática, relaciona-se por uma ex-colega de trabalho, Marie, e se envolve em um assassinato, justificado pelo sol<sup>6</sup> (Camus, 2016, p. 5-6).

Os episódios que são apresentados na vida do protagonista se iniciam com a comunicação da morte de sua mãe: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem” (Camus, 2016, p. 13). Meursault não tinha qualquer certeza sobre o falecimento de sua mãe, embora soubesse que o enterro aconteceria no dia seguinte. Como sua mãe era interna em um asilo de idosos na cidade de Marengo<sup>7</sup>, na província argelina de Tipasa, Meursault teria que tomar um ônibus até o local onde ocorreria o enterro. Entre diferentes reflexões matemáticas sobre quantos dias levaria para ir até

---

4 “Pode-se dizer que a revolta é o ponto central, a raiz da ética de Camus. Não se trata de um sentimento individual, egoísta, irracional. Ao contrário, torna-se comunitária, solidária, nasce de um sentimento de amor e simpatia em relação ao outro. Trata-se de encontrar uma solução para o conflito de valores que, então, sacudia a Europa naqueles tempos de guerra e pós-guerra. Segundo o romancista, a revolta é o caminho para superar esse conflito” (Carvalho, 2009, p. 85).

5 Na visão dos críticos literários do último século, dentre os quais destacamos a figura de Roland Barthes enquanto comentador da obra de Albert Camus, os romances do filósofo, especialmente *O estrangeiro*, eram observados como os primeiros clássicos do pós-guerra — não apenas em critério temporal, mas também em qualidade. Para Roland Barthes (2004, p. 93), o texto camuseano sustentava uma nova filosofia: a filosofia do absurdo. A emergência desse trabalho foi responsável por sintetizar uma série de temas, como o “herói absurdo” Meursault, situado no cotidiano medíocre, a dificuldade de organizar a revolta e o aparente conformismo social que se insere como parte de uma espécie de transe frente à indiferença fundamental às razões do mundo. A respeito da estrangeiridade do romance, afirma: “O que Camus nos propõe já não é um ato com ecos, um ato totalmente enviscado no estrato das causas, das justificações, das consequências e das durações; é um ato puro, inconsequente, separado de seus vizinhos, suficientemente sólido para manifestar uma submissão ao absurdo do mundo e suficientemente breve para fazer explodir a recusa a comprometer-se com ilusórias justificações desse absurdo” (Barthes, 2004, p. 95).

6 A obra de Albert Camus recorre à luz solar como uma metáfora para indicar a chegada da clarividência, como um sol que, ao mesmo tempo em que elucida a realidade, também cega. Em sua obra, conforme pretende demonstrar Amitrano (2014, p. 91), a ideia da luz solar faz referência a Apolo, aquele que elucida. No entanto, o filósofo não deixa de afirmar que, aquilo que nos esclarece, também nos cega: o uso potente da razão é capaz de cegar. Dessa forma, o *sol* é, para Albert Camus, como um homem do mediterrâneo árabe, mais do que a simples elucidação: é o prazer enquanto sol de verão e calor de inverno, ao mesmo tempo em que é miséria, putrefação e dor daqueles que padecem da peste em clima quente e febril.

7 Após a queda do regime neocolonial francês sobre a Argélia, o nome da cidade passou a ser Hadjout.

Marengo, velar o corpo de sua mãe e retornar a Argel para continuar seus trabalhos no escritório, Meursault solicita ao seu patrão dois dias de licença, desculpendo-se pelo pedido<sup>8</sup> (Camus, 2016, p. 13). Nesse ponto, é curioso observar que Meursault não apenas apresenta justificativas ao seu patrão, mas também enfrenta o luto com notória indiferença, colocando seu retorno a Argel para o trabalho como elemento mais importante que o enterro de sua mãe. Mais que isso, o protagonista enfrenta o luto como um espectador — um estrangeiro.

Após passar a noite no asilo, durante o período de espera para o enterro de sua mãe pela manhã, Meursault se lembrou dos colegas de trabalho — não parecia lhe importar o que acontecia naquele instante, tanto que preferiu não ver o rosto de sua mãe pela última vez (Camus, 2016, p. 21-22). A figura do sol transbordante<sup>9</sup> camuseano, que havia transformado a paisagem em deprimente e desumana (Camus, 2016, p. 24), constitui um dos elementos centrais do longo cortejo fúnebre, no qual a preocupação de Meursault estava voltada à atitude daqueles que acompanhavam o enterro de sua mãe, especialmente o amigo Thomas Pérez, e às percepções sobre o ambiente (Camus, 2016, p. 24-25). O vazio, a indiferença e o tédio expressos pelo protagonista durante o enterro de sua mãe são concluídos por uma inquietante afirmação: “[...] vozes, a aldeia, a espera diante de um café, o ronco incessante do motor e a minha alegria quando o ônibus entrou no ninho de luzes de Argel, e eu pensei que me ia deitar e dormir durante doze horas” (Camus, 2016, p. 26).

Meursault não enxerga o passado ou traça objetivos para o futuro, pois os fatos que o cercam o marcam como um estrangeiro na realidade argelina. A descrença do protagonista nos rumos da humanidade e em tudo aquilo que lhe cerca é sempre fundamentada na narrativa pela lógica do “tanto faz” ou do “não sei” — jargões que são repetidos diversas vezes no texto. O emprego dessas palavras pelo personagem em questão é estratégico e revela um importante elemento de sua subjetividade: Meursault não se coloca diante de qualquer sentimento, entendendo-se sempre como homem lançado à sua própria sorte nesta realidade absurda, sem pensar, compreender e ofertar a revolta consciente como resposta. O absurdo camuseano expresso em *O estrangeiro* decorre tanto da indiferença que afeta Meursault em suas relações sociais e em importantes acontecimentos de sua vida quanto de sua introdução em um mundo regido pela ausência de respostas acerca da existência. Meursault é a própria experimentação cotidiana do absurdo, que visualiza à sua frente nada senão uma sequência de instantes que não possuem sentido.

Os eventos que desaguam na prisão de Meursault se iniciam quando o protagonista recebe uma ligação urgente de Raymond no escritório, convidando-lhe para passar

---

<sup>8</sup>“O asilo de velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros de Argel. Vou tomar o ônibus às duas horas e chego ainda à tarde. Assim posso velar o corpo e estar de volta amanhã à noite. Pedi dois dias de licença a meu patrão e, com uma desculpa destas, ele não podia recusar. Mas não estava com um ar muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: ‘A culpa não é minha’. Não respondeu. Pensei, então, que não devia ter-lhe dito isto. A verdade é que eu nada tinha por que me desculpar. Cabia a ele dar-me pêsames. Com certeza, irá fazê-lo depois de amanhã, quando me vir de luto. Por ora é um pouco como se mamãe não tivesse morrido. Depois do enterro, pelo contrário, será um caso encerrado e tudo passará a revestir-se de um ar mais oficial” (Camus, 2016, p. 13).

<sup>9</sup> Sobretudo em *O estrangeiro*, a figura do sol mediterrâneo representa uma constante marca do pensamento e da escrita de Albert Camus. O autor recupera a relação afetiva com sua terra natal e, por meio dessa figura, Camus afirma que a colonização trouxe a pobreza e a miséria como proibições à beleza percebida no mundo. Portanto, o sol do *grand midi* representa um instrumento de lucidez, capaz de afastar aparências sociais e históricas.



o domingo em uma casa de praia situada próxima a Argel, para a qual convidaria um grupo de amigos, assim como aproveitou a oportunidade para comunicar que foi perseguido por um grupo de árabes durante todo o dia, dentre os quais estava o irmão de sua ex-amante, relacionamento que foi encerrado após agredi-la fisicamente (Camus, 2016, p. 47) — caso para o qual Meursault testemunhou a favor de Raymond, afirmando que a mulher havia enganado o vizinho (Camus, 2016, p. 54). Após Meursault e Raymond se dirigirem para a praia, o grupo de árabes fez o mesmo. Em uma luta entre os grupos na praia, os árabes feriram Raymond após ter desferido um soco contra o irmão de sua ex-amante (Camus, 2016, p. 58-59). O vizinho de Meursault lhe entrega um revólver, cujos tiros são desferidos contra o árabe assim que ele volta a ameaçá-lo com a faca (Camus, 2016, p. 62-64).

E desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como se uma longa lâmina fulgurante me atingisse na testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrando-as com um véu morno e espesso. [...] Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. [...] Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecido, que tudo começou. [...] Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça (Camus, 2016, p. 63-64).

O homicídio do árabe simboliza o retorno de Meursault aos grilhões da existência, instante em que não é mais capaz de se autodeterminar e se afirmar como sujeito responsável por seus atos. Não foi um apertado de gatilho voluntário, mas o gatilho cedeu e produziu estampidos secos e ensurdecidos, que carregavam as balas até que cravessem no corpo da vítima, ainda inerte. Ao se colocar como um estrangeiro nesta existência, Meursault não compreende como o tiro foi disparado, mas julga que “o tiro foi disparado pelo seu corpo, onde ele era como um observador estrangeiro” (Malafaia, 2009, p.21). No momento em que o céu faz chover fogo e as quatro batidas na porta da desgraça são ouvidas, Meursault se retrata como sujeito alheio à existência e a si mesmo, na medida em que, da morte de sua mãe até o homicídio que praticara contra o árabe, os eventos que se sucedem obtêm como resposta do protagonista nada além de sua indiferença e apatia diante do absurdo. No propósito de mantê-lo em vigor, o comportamento de Meursault se aproxima de um inocente (Ortega, 2010, p. 108).

### **3. Estrangeiridade e absurdo: ser estrangeiro é vivenciar o absurdo**

No pensamento revoltado de Albert Camus, as categorias filosóficas do exílio e da estrangeiridade representam marcas características da própria existência humana erguida no instante do pós-guerra. Arremessado em contextos absurdos e influenciados por políticas de orientação totalitária, o ser humano se enxergava obrigado a migrar



metafisicamente para além de si e se tornar alheio a tudo o que ocorre ao seu redor, adotando um modelo meursaultiano de vivência, baseado em afirmar que tudo “tanto faz” (Camus, 2016, p. 48). Na filosofia camuseana, a noção de absurdo é introduzida a partir da confluência do sentimento de gratuidade da vida, do desespero e da opacidade com que é pintada o mundo, o que fundamenta, na realidade, homens incapazes de ter qualquer lastro de lucidez sobre sua própria condição (Lameirinha, 2006, p. 21). Além do absurdo, há apenas dois caminhos possíveis: o homem se percebe por meio da tomada de consciência, revoltando-se, ou permanece estático e imerso no absurdo da existência, suicidando-se física ou metafisicamente (Camus, 2020, p. 17; José, 2009, p. 45-46).

Além dos romances, ensaios filosóficos e peças teatrais, o pensador franco-argelino também publicou uma série de cadernos contendo suas anotações e percepções cotidianas sobre as realidades em que estava introduzido, seja a argelina ou francesa. Em seus *Carnets*, Camus faz diferentes e sucessivas menções à ideia de estrangeiridade, referindo-se tanto às cidades por onde passou enquanto escritor e dramaturgo popular<sup>10</sup> quanto a si próprio<sup>11</sup> (Camus, 2011a, p. 37; Pingaud, 1971, p. 36). Ao compreender o mundo e a realidade como uma paisagem cujo desconhecimento é constante e na qual seu próprio ser não é capaz de encontrar apoio, Camus afirma a estranheza de tudo o que lhe cerca, indicando que o sentido da estrangeiridade é justamente o desconhecimento e a descrença desta (e nesta) existência, onde todas as coisas passam a ser estranhas e incompreensíveis (Camus, 2011a, p. 143). Nesta realidade, o homem absurdo, estrangeiro do mundo e de si próprio, busca o aperfeiçoamento da criação em Deus como forma de solucionar o problema da não concretude deste mundo.

Se o absurdo se encerra apenas com a morte, por se tratar de um instante no qual o homem se reconcilia com o mundo que o transforma cotidianamente em um estrangeiro e se torna um em-si (José, 2009, p. 42), não há possibilidade de experimentá-lo fora desta realidade. Em grande parte, a construção dos personagens e cenários das narrativas camuseanas tem como elemento em comum o fato do filósofo franco-argelino ter vivenciado de maneira carnal a incompreensão do mundo não apenas por homens, estrangeiros, individualmente considerados, mas principalmente por ideologias políticas totalitárias e institucionais, com destaque para suas vivências em meio ao sistema de justiça colonial da Argélia — no qual regia um silêncio permanente do ordenamento jurídico quanto à proteção dos povos árabes muçulmanos, produzindo a estrangeiridade de sujeitos firmada no “divórcio do espírito que deseja e o mundo que decepciona, minha nostalgia de unidade, o universo disperso e a contradição que os enlaça” (Camus, 2020, p. 63). Exemplo disso é o combate camuseano contra o

---

10 “Num país estrangeiro, o sol que doura as casas de uma colina. Sentindo-se mais poderoso do que diante do mesmo fato em seu próprio país. Não é o mesmo sol. Sei muito bem que não é o mesmo sol” (Camus, 2011a, p. 37, tradução nossa).

11 “O que significa este despertar repentino – nesta sala escura – com os sons de uma cidade repentinamente estrangeira? E tudo é estranho para mim, tudo, sem um ser meu, sem um lugar para fechar esta pradaria. O que estou fazendo aqui, o que esses gestos e sorrisos significam? Eu não sou daqui – nem de outro lugar. E o mundo não é mais do que uma paisagem desconhecida onde meu coração não pode mais encontrar apoio. Estrangeiro, quem sabe o que essa palavra quer dizer. [...] Estranho, admito que tudo me é estranho. Agora que tudo está limpo, espere e não poupe nada. Pelo menos trabalhe de maneira a aperfeiçoar o silêncio e a criação. Tudo o mais, tudo o mais, aconteça o que acontecer, é irrelevante” (Camus, 2011a, p. 143, tradução nossa).

tratamento degradante dispensado aos encarcerados em um navio-prisão aportado em Argel e carregando mais de seiscentos presos (Lévi-Valensi; Abbou, 1978, p. 358-362). Camus visita o porão do navio e se depara com presos introduzidos em celas escuras, molhadas e pequenas (Lévi-Valensi; Abbou, 1978, p. 360).

Por meio do espetáculo abjeto do aviltamento da condição humana, o sentimento de estrangeiridade e os homens estrangeiros fizeram parte da trajetória filosófica e prática de Camus, de modo que não haveria uma filosofia suficientemente voltada à discussão existencialista dos problemas do pós-guerra sem que se debruçasse sobre os rumos adotados pela humanidade nesse período. A própria filosofia camuseana se revelou como uma *filosofia estrangeira* em relação aos outros nomes que ganharam os pedestais e salões franceses de sua época (José, 2014, p. 77), sobretudo por trazer à tona uma crítica libertária às problemáticas questões da existência humana ao longo do último século. Camus afirma em seus *Carnets* que a estrangeiridade descreve a nudez do homem diante do absurdo<sup>12</sup> (Camus, 2011b, p. 31). Não por outro motivo, Camus encerra a narrativa de *O estrangeiro* retratando a espera desinteressada de Meursault, em sua cela após a condenação pelo júri, pela execução de sua pena de morte. Ao personagem-narrador realmente não importa o fato que irá ser vítima fatal de uma justiça absurda em breve, mas somente o esvaziamento de qualquer esperança frente ao mundo e sua abertura à indiferença.<sup>13</sup>

Embora o homem camuseano esteja diante do irracional, do absurdo e da estrangeiridade que conforma sua própria existência, dentro de si há desejo por felicidade e razão, como contrapontos à conglobação do irracional, da nostalgia humana e do próprio absurdo, que são três personagens do drama existencial que encerram qualquer lógica que uma vivência é capaz de ter<sup>14</sup> (Camus, 2020, p. 41-42). Se a felicidade funciona como a finalidade última da caminhada humana na filosofia camuseana, é justamente no final de sua vida, no quase instante de separação entre homem e absurdo, que Meursault percebe que sua trajetória existencial havia sido feliz: o personagem-narrador teve instantes de felicidade, ainda que desinteressada, mas jamais uma felicidade plena, terminando afogado no niilismo e na redução da condição humana ao absurdo. Disso parte a possibilidade de afirmar que, no conjunto da obra camuseana, Meursault, além de representar o desnudar do homem diante do absurdo, também é parcela fundamental de uma tragédia moderna escrita pelo filósofo franco-argelino (Chabot, 2002, p. 113; Camus, 2011b, p. 15), uma vez que assume o papel de herói responsável por confrontar as engrenagens de uma máquina judiciária influenciada pela ausência de sentido da realidade (José, 2014, p. 299).

---

12 « *L'étranger décrit la nudité de l'homme en face de l'absurde* » (Camus, 2011b, p. 31).

13 "Também eu me senti pronto a reviver tudo. Como se esta grande cólera me tivesse purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era. Para que tudo se consumasse, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me recebessem com gritos de ódio" (Camus, 2016, p. 126).

14 "Neste ponto do seu caminho, o homem se encontra diante do irracional. Sente em si o desejo de felicidade e de razão. O absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. Isto é o que não devemos esquecer. A isto é que devemos nos apegar, porque toda a consequência de uma vida pode nascer daí. O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro, eis os três personagens do drama que deve necessariamente acabar com toda a lógica de que uma existência é capaz" (Camus, 2020, p. 42).

Ao considerarmos que a estrangeiridade é intrínseca à existência em meio ao absurdo, é fundamental levar em conta a ideia de que o estrangeiro se preocupa fundamentalmente com o desfrute da natureza que o cerca, não com a sua compreensão. O cenário que encerra o romance *O estrangeiro* é determinante para tecer um entendimento sobre a estrangeiridade enquanto uma das expressões possíveis do absurdo. Após sua condenação, Meursault se entrega a uma reflexão final sobre sua vida e, dentre os pensamentos, recorda-se de sua mãe. Agora, unido à natureza, o homem estrangeiro se permite entender quem de fato foi sua mãe: uma mulher que sentiu a liberdade e, próxima à morte, certamente estava preparada para recomeçar.<sup>15</sup> Com o *apagamento* da vida de Meursault, a natureza (e o absurdo) continuariam sem ele, embora sua paz esteja no encontro com uma vida que entende ter sido feliz e que ainda continuava feliz, apesar de encarcerado e prestes a ser executado (Fortier, 1977, p. 93).

Em uma cela, à espera de um chamado para sua execução pública, Meursault já não mais se preocupa com o que será do mundo, percebendo que a natureza e o absurdo permanecem indiferentes para com ele: os homens estrangeiros se vão e o absurdo permanece. Para Meursault, como herói absurdo, não há aceitação, mas recusa, a partir da qual resta ao homem rejeitar o vácuo por meio do qual caminha a existência (Amitrano, 2014, p. 96). Não há mais raiva, mas uma recusa compassiva de ter vivido uma pobre vida e de ter recebido uma ridícula sentença de morte, que também é parte da natureza absurda e, por isso, deve ser cumprida como lei<sup>16</sup> (Fortier, 1977, p. 93). Nos últimos instantes de sua vida, Meursault reconhece que sua estrangeiridade lhe recoloca no ponto introdutório de toda a sua trajetória. Esvaziado de esperança e indiferente ao mundo, Meursault, como estrangeiro, está pronto para experimentar tudo novamente: a alegria de nadar, de estar com quem tinha apreço, o sol, o processo judicial e o absurdo.

## Considerações finais

As reflexões filosóficas construídas por Albert Camus ao longo de uma longa bibliografia formada por romances, ensaios filosóficos, peças de teatro e anotações em cadernos remontam às experiências que ele próprio vivenciou durante sua infância e adolescência ou mesmo em seus sucessivos combates pela realização concreta da justiça e dos direitos fundamentais dos povos árabes muçulmanos em sua terra natal. De fato, sua filosofia se tornou fundamental para repensar a condição humana após a

---

15 “Neste momento, e no limite da noite, soaram sirenes. Anunciavam partidas para um mundo que me era para sempre indiferente. Pela primeira vez em muito tempo pensei em mamãe. Pareceu-me compreender por que, ao fim de uma vida, arranjava um ‘noivo’, porque recomeçara. Lá, também lá, ao redor daquele asilo onde as vidas se apagavam, a noite era como uma trégua melancólica. Tão perto da morte, mamãe deve ter-se sentido liberada e pronta a reviver tudo. Ninguém, ninguém tinha o direito de chorar por ela. Também eu me senti pronto a reviver tudo” (Camus, 2016, p. 126).

16 « *Uni à la nature, Meursault maintenant pense à sa mère et la comprend. Il avait déjà comprise, avec l'aide de la nature, le matin de l'enterrement ; il avait ensuite subi la persécution du soleil sur la route qui menait au cimetière. Parallèlement, la deuxième entente mystérieuse entre Meursault et sa mère sera suivie du triomphe du soleil, à l'aube de l'exécution. Meursault sait désormais que la nature continuera sans lui. Il trouve, pourtant, dans la calme continuité de la vie, une source de 'paix'. Meursault ne se soucie plus du monde; de plus, il se rend compte que la nature est indifférente envers lui. Sa colère est dépassée. Meursault accepte, rétrospectivement sa vie pauvre, et sa condamnation à mort ridicule : lui aussi fait partie de la nature et doit se plier à ses lois. C'est ainsi qu'il peut dire, 'Je me suis senti prêt à tout revivre'. Le 'tout' est important. Il inclut la violence du soleil, et le procès mais aussi la joie de nager et d'aimer » (Fortier, 1977, p. 93).*

Segunda Guerra Mundial pelo fato de que, enquanto uma das principais consciências críticas e engajadas do período, Camus se debruçou sobre problemas que demarcavam a existência do homem moderno, tendo como enfoque uma questão central de seu pensamento: como superar a estranheira da existência absurda, na qual o homem se sente alheio a tudo aquilo que está em seu entorno? Para isso, Camus recorre principalmente à ideia de revolta consciente.

Se o absurdo representa a estética da realidade para o filósofo franco-argelino, a partir da qual o homem cotidianamente busca encontrar respostas seguras aos seus questionamentos sobre a existência por meio de recursos metafísicos, vivenciando um cenário de repetições e ausência de sentido, a categoria da revolta consciente funciona como antídoto contra esse cenário. O homem revoltado é consciente de seus direitos e, principalmente, de sua condição nesta realidade absurda. Por isso, a revolta camuseana pode ser compreendida como uma atitude que demarca um instante de tomada de consciência do homem, de questionamento acerca dos porquês da existência. No entanto, ao mesmo tempo em que Camus compreende ser o suicídio o único problema filosófico realmente importante (Camus, 2020, p. 17), uma vez que ofertar respostas à questão do suicídio seria afirmar se a vida vale a pena ou não ser vivida, o filósofo também afirma que, aqueles que não são suficientemente lúcidos e corajosos para assumir a posição de homem revoltado, estão fadados ao suicídio.

Em Albert Camus, o suicídio é apresentado como uma possibilidade, ainda que sua filosofia seja partidária de um humanismo. Em *O mito de Sísifo*, o autor afirma que “como todos os homens já pensaram no seu próprio suicídio, pode-se reconhecer-se [...] que há um elo direto entre tal sentimento e a aspiração ao nada” (Camus, 2018, p. 16). Ainda que o suicídio se apresente como o ponto de partida de toda a análise camuseana, o olhar que o filósofo lança sobre a questão abre outras possibilidades, o que faz com que o homem contemporâneo exista em um instante peculiar da história da civilização — ou seja, o ser humano experimenta uma era de negações absolutas (Amitrano, 2014, p. 18-19). Nesse sentido, entende-se que a análise camuseana sobre o absurdo condena o suicídio, que é considerado uma fuga à confrontação entre o ser humano e o mundo desprovido de sentido em que está introduzido. Em Camus, o homem absurdo não aceita o suicídio, pois representa um processo de retirada de sua possibilidade de viver, o que também exige uma postura contrária ao assassinato.

Ao se conjecturar a possibilidade de se considerar a categoria da estranheira da filosofia camuseana, é fundamental reconstruir elementos específicos da narrativa de *O estrangeiro*, obra que serve de base para a discussão dessa temática. No pensamento literato-filosófico de Camus, a figura do estrangeiro é ilustrada por Meursault, que pode ser rascunhado como um argelino que, respondendo com intensa indiferença às manifestações dos *outros* e do *mundo*, age de acordo com a natureza (absurda) e se entrega a situações repetitivas, descontínuas e que lhe geram felicidade e solidariedade pontuais e imediatas. Entre o relacionamento amoroso com Marie à desinteressada amizade com Raymond, Meursault é condenado por um corpo de jurados pelo homicídio de um árabe em uma praia de Argel — morte que foi motivada pelo sol, em referência à natureza, e julgada a partir não do crime em si, mas sim da psicologia meursaultiana da indiferença. A indiferença do protagonista-narrador garante sua liberdade perante o mundo, de modo que a consciência dessa

liberdade, que é conquista nos instantes finais do romance e da vida do personagem estrangeiro, indica a união entre Meursault e o mundo (Fortier, 1977, p. 93).

Vigiado pelo absurdo, como todos os homens, Meursault assiste da prisão as paisagens por onde passou se tornarem cenários desumanos e deprimentes, à espera do último chamado para sua execução pública, na qual espera ouvir gritos odiosos para não se sentir tão sozinho. A estrangeiridade meursaultiana é reforçada pelo instante em que, na praia, integra-se ao universo solar, à natureza absurda, e pratica o homicídio do árabe. Como um estrangeiro em si mesmo, que assiste a realidade como mero espectador, Meursault não se move fisicamente das imediações de Argel, mas realiza uma longa peregrinação por diferentes universos simbólicos (Fortier, 1977, p. 94-95), reafirmando sua liberdade diante do mundo no instante em que percebe que o absurdo também se manifesta para si, já próximo ao instante de sua execução. Assim, o estrangeiro realiza a proposta camuseana do absurdo no sentido de que esse sentimento não está no homem ou no mundo individualmente, mas sim na relação entre os dois. A verdade de Meursault é sua *liberdade*, conquistada a duras penas e apenas próximo e com a certeza de sua morte, quando se verá livre do absurdo. Por isso, *ser um estrangeiro é vivenciar o absurdo*.

### Referências bibliográficas

AMITRANO, G. C. *Albert Camus: um pensador em tempos sombrios*. Uberlândia-MG: EDUFU, 2014.

BARRETO, V. *Camus: vida e obra*. 2ª ed. Rio de Janeiro, 1991.

BARTHES, R. *O Estrangeiro, romance solar*. In: \_\_\_\_\_. *Inéditos: Vol. 2 – Crítica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 92-98.

CAMUS, A. *Carnets I : mai 1932 – février 1942*. Paris : Gallimard, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Carnets II : janvier 1942 – mars 1951*. Paris : Gallimard, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Chroniques algériennes*. Paris : Gallimard, 1958.

\_\_\_\_\_. *Lettres à un ami allemand*. Paris : Folio Essais, 1991.

\_\_\_\_\_. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. 40ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

\_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. 19ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CARVALHO, J. J. C. de. *Albert Camus: tragédia do absurdo*. João Pessoa: Ideia, 2009.

CHABOT, J. *Albert Camus : la pensée de midi*. Aix-en-Provence : Édisud, 2002.

FORTIER, P. A. *Une lecture de Camus : la valeur des éléments descriptifs dans l'oeuvre romanesque*. Paris : Éditions Klincksieck, 1977.



JOSÉ, C. J. G. *A construção existencial dos direitos humanos*. 194f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2009.

\_\_\_\_\_. *Albert Camus e o direito: itinerário libertário para uma filosofia jurídica*. 314f. Tese (Doutorado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

LAMEIRINHA, C. A. de B. *O sentido do exílio em La Peste de Albert Camus*. 121f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LÉVI-VALENSI, J. ; ABBOU, A. (Orgs.). *Cahiers Albert Camus 3 : fragments d'un combat (1938-1940) – Alger Républicain*. Paris : Gallimard, 1978.

MALAFIA, D. S. de. *Sob a máscara de Dioniso: a filosofia de Camus em O Estrangeiro e A Morte Feliz*. 119f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

OLIVEIRA, A. L. S. de. *Dois paradigmas para o enfrentamento da crise ética do século XX: a alteridade em Emmanuel Lévinas e a revolta em Albert Camus*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2022.

ORTEGA, R. D. M. *Absurdo y rebelión: una lectura de la contemporaneidad en la obra de Camus*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2010.

PINGAUD, B. *L'étranger de Camus*. Paris : Librairie Hachette, 1971.

SARTRE, J.-P. *Explication de L'Étranger*. In : LÉVI-VALENSI, J. (Org.). *Les critiques de notre temps et Camus*. Paris : Garnier, 1970.

SILVA, G. F. da. *“Esculpir em argila”: Albert Camus – uma estética da existência*. São Paulo: Educ, 2014.

**Recebido em:** 14 fev. 2024 — **Aceito em:** 14 out. 2024.



# O lugar do tempo: sobre *Por uma moral da ambiguidade*, de Simone de Beauvoir<sup>1</sup>

*The Place of Time: On The Ethics of Ambiguity, by Simone de Beauvoir*

## **Marcelo S. Norberto**

Professor de Filosofia na PUC-Rio e Pós-doutorando na PUC-RS

msnorberto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9138-8538>

**Resumo:** Este artigo busca discutir o movimento realizado por Simone de Beauvoir em seu ensaio *Por uma moral da ambiguidade*, publicado em 1947. Mais especificamente, no percurso de instituir os princípios básicos de uma moral de cunho existencialista, em oposição a toda uma tradição filosófica metafísica, uma característica se mostrará decisiva e imanente ao pensamento existencial: Simone de Beauvoir irá impor como temporalidade de uma ética existencial o presente e, com isso, explicitará uma espacialidade existente na noção de contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Simone de Beauvoir; temporalidade; espacialidade; existencialismo; ambiguidade.

**Abstract:** *This article seeks to discuss the movement undertaken by Simone de Beauvoir in her essay The Ethics of Ambiguity, published in 1947. More specifically, in the process of establishing the basic principles of an existentialist morality, in opposition to an entire metaphysical philosophical tradition, a characteristic will prove decisive and immanent to existential thought: Simone de Beauvoir will impose the present as the temporality of an existential ethics, thereby elucidating a spatiality inherent in the notion of contemporaneity.*

**Keywords:** Simone de Beauvoir; temporality; spatiality; existentialism; ambiguity.

---

<sup>1</sup> O presente artigo é uma versão modificada de um capítulo de minha tese de doutorado, defendida em 2014 (Departamento de Filosofia/PUC-Rio), e não publicada no livro *O drama da ambiguidade* (2017) pela Edições Loyola. Ao passar de uma década, retomo o trabalho, incorporando uma mudança de posição à defendida na tese de doutorado.

*Por uma moral da ambiguidade* é uma obra rara em filosofia. Primeiro pela sua postura: Simone de Beauvoir pretende responder uma pergunta. Que moral é possível para o humano? O exótico desta postura está no fato da filosofia ser prodigiosa em fazer questionamentos, em explicitar problemas reais, porém silenciosos, mas não em, efetivamente, ser inquerida, ser provocada a responder e a encontrar saídas para problemas postos (basta lembrarmos do silêncio dos intelectuais). Talvez essa postura só encontre paralelo na tradição, pela sua magnitude, na conhecida resposta de Kant à pergunta posta por um jornal alemão sobre o que seria o esclarecimento, a *Aufklärung*, no final do séc. XVIII (Kant, 2005).

Segunda razão de sua raridade tem a ver com a sua audácia. O ensaio busca completar um problema levantado por Sartre, no final de *O ser e o nada*, que permeará todo o existencialismo: que é constituir minimamente uma moral existencial? (Sartre, 2012). Ao menos, por três momentos, Sartre empreendeu esforços nesse sentido, sem, contudo, jamais publicar uma obra sequer nessa orientação. Basicamente, o desafio é estruturar um campo ético para um ser indeterminado, que é o ser humano. Ou seja, trata-se de estabelecer um espaço possível para uma ética humana, que não recaia nem na orientação, nem na finalidade.

É sobre essa postura e sobre essa audácia presentes nessa obra de Simone de Beauvoir, publicada em 1947, dois anos antes de *O segundo sexo*, que nos dedicaremos. O fio condutor, para se dizer claramente, será o compromisso irrevogável com o presente. Não por outro motivo, a reflexão sobre a contemporaneidade produzirá uma obra rara (sem lugar) e demandará, concomitantemente, uma postura (consciência de um *estar*). Assim o é, pois, para o existencialismo, o fato de se estar além de seu tempo acarreta o mesmo erro daquele que está aquém, ou seja, a perda do único momento que nos é ofertado: a nossa atualidade. Essencialmente, apontar para uma moral possível é, antes de tudo, colocar-se no presente, é buscar, fazer e se desfazer, em prol do seu contemporâneo, é dar sentido ao mundo que vive e, assim, constituir-se nele e, no entanto, distinto dele. Desse modo, a moral terá a ver com uma dinâmica entre posição e tempo, encontrando como tempo necessário e fecundo um presente povoado por uma indeterminação inquisidora. Simone de Beauvoir, em seu ensaio, toma como alicerce de sua argumentação a ambivalência humana e identifica, como decorrência inevitável desta assunção, a consideração de uma moral. O ponto de partida e o projeto a ser executado derivam assim de um mesmo traço existencial. A ambiguidade referida é o paradoxo que define o humano, esse que vagueia pela existência no duplo sentido da palavra: ser errante que, mesmo lançando-se no mundo, jamais torna-se pleno; é, por definição, uma impossibilidade inquietante.

Essa exigência é explicitada em uma história descrita por Simone de Beauvoir no livro, que se apresenta como um índice de toda a questão ética.

A uma jovem doente que chorava porque precisava abandonar sua casa, suas ocupações, toda a sua vida passada, alguém disse: "Cure-se. O resto não tem importância". (E ela respondeu): "— Mas se nada tem importância, para que me curar?" (Beauvoir, 2005, p. 88).

É desse presente, prenhe de futuros e aberto ao passado, mas que jamais podemos "possuir" (Beauvoir, 2005, p. 103), que será efetivamente o tempo humano. E é sobre

ele que uma postura diante da vida deve ser pensada, ou seja, que uma conduta se torna matéria ética. Trata-se de capturar esse alargamento que o ser humano provoca no espaço público, essa dilatação do presente que anseia por um porvir e dialoga com uma anterioridade. E esse tempo possível, de um presente que não é nem determinado nem instantâneo, não se reduz a um jogo de sensações e prazeres rápidos, que nada mais fazem do que exigir o próximo, o novo, o seguinte, enfim, esse tempo estará diretamente ligado à própria condição humana, ao seu modo de ser e de estar.

Esse é o enlace descrito por Simone de Beauvoir: por um lado, o ser humano, enquanto *medium* do mundo<sup>2</sup>, age e, ao agir, produz uma rede de significações, desde hostilidade à amabilidade, corporificando a vida através de uma razão de ser antes inexistente, para si e para os outros, não restando espaço algum para a indiferença; por outro lado, o modo de ser do humano exige uma relação insuperável com este mesmo mundo. Para que o sentido surja, há que se ter um espaço disponível, seja em um passado de realizações, seja em um futuro a ser alcançado, seja em uma sociedade atuante, seja em uma cultura vivida. Afirmar a relação como constitutiva da condição humana, impõe ao humano o mundo como instância participativa.

Há um enigma implícito nessa constituição de vida exposta por Beauvoir. Se, por um lado, é inconcebível constituir o sujeito como ápice da realidade (na forma de um homem tomado como um ser racional, social, político etc.), pois, se é verdade que sem mundo, não há existência, também é verdade que sem relação, não há ser humano; por outro lado, justamente por causa dessa relação fundamental, desse enlace entre humano e mundo, o mundo não pode determinar o humano unilateralmente, forçá-lo em seu devir. Não somos jamais vítimas da vida, na medida que também não somos seu senhor. Se é fato que estou inserido em uma cultura, restrito a uma situação histórica específica, é justo também reconhecer que as disposições desse contexto não advêm objetivamente de fatos ou de causas pregressas, mas, antes, do peso que cada ato, de cada omissão ou de cada silenciamento constituídos nesse tempo presente, dentro de uma configuração humana.

Desse modo, a interdição da plenitude, a assunção de *nossa fundamental ambiguidade*, antes de obscurecer o raiar de uma moral, paradoxalmente, a faz surgir como uma exigência ao pensamento que se põe a refletir sob tais termos. É justamente pelo humano não ser determinado, é pela simples razão de não possuímos fundamento algum e de nos constituirmos através da ambiguidade, que se pode descortinar um novo horizonte para o existir humano.

A afirmação da ambiguidade humana não só rechaça uma apropriação niilista como traz para o seio de sua reflexão o âmbito ético. É preciso que um ser seja notadamente avesso aos fundamentos, para que se julgue necessário refletir sobre esta falta de parâmetros do agir. Só há que se falar em um *dever-ser* referente a uma existência que é, por princípio, ambivalente. A dimensão ética apontada por Beauvoir encontra suporte na própria descrição ontológica do humano. Assim, a preocupação ética não provém de uma deliberação voluntarista do humano nem de uma demanda suprassensível, mas sim de sua ação livre e contingente no mundo. Dito de outro modo, a moral não deve ser tomada nem como um projeto de cunho religioso, nem

---

<sup>2</sup> Assim Sartre se refere ao ser humano em *O que é literatura?* (Sartre, 2004, p. 33-34).

familiar, tampouco de aspiração natural; sua raiz está fincada na realidade ontológica do *para-si*, na sua inaptidão incorrigível de se identificar com algo, mesmo que este algo seja o ser que ele é<sup>3</sup>.

Esse é o princípio fundador de uma ética: primeiro, o reconhecimento das tensões forjadas na interação humana com o mundo; segundo, a existência que se confunde com o tempo presente, no sentido do meu tempo ser um agora amplo e único. Não por outro motivo, em *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir não irá discutir especificamente a situação da mulher a partir de conceitos pré-estabelecidos ou em debate colaborativo com a tradição filosófica. Nesse sentido, *O segundo sexo* não é estritamente um tratado filosófico. É no embate com o seu tempo, com a ciência moderna, com a novidade da psicanálise, com o materialismo histórico que povoou o séc. XX que Simone de Beauvoir travará sua batalha com a história. Será através dessa compreensão de vida, oriunda da fenomenologia e radicalizada pelo existencialismo, que Simone de Beauvoir discutirá a questão da mulher a partir de sua inserção no tempo presente, na sociedade, em nossa cultura, no espaço histórico. Há uma espacialidade que singulariza nossa existência e que norteará o trabalho ético.

Ao posicionar a moral no rastro do agir errante e tendo como entendimento essa transcendência constitutiva do *para-si*, Beauvoir acaba por destacar o âmbito da escolha como ponto inicial do problema. Agir é escolher e escolher torna-se moral na medida em que quem escolhe, escolhe sem qualquer determinação normativa, o que deslocará a questão do fracasso para fora do âmbito da eficiência ou da produtividade. Assim ocorre, pois a ambiguidade presente no humano não é signo de uma incompletude frente a uma perfeição acessível, mas, sim, a afirmação do próprio modo de ser da realidade humana<sup>4</sup>, cujo existir assemelha-se a um *continuum* sem finalidade prévia.

Beauvoir mostrará como a condição humana, enquanto existência ambígua, afeta diretamente o entendimento do que seja um valor. A ambiguidade não se limita a não ser um valor em si, mas também constitui, a partir da condição ontológica do humano, a própria compreensão do que seja um valor. O humano, por ser esta realidade desprendida de qualquer orientação ou determinação, inviabiliza, de antemão, o recurso a um parâmetro externo dirigente da conduta humana. Uma possibilidade só ingressa na seara das decisões humanas quando tomada como *minha* possibilidade, no momento em que o homem a escolhe como sua. Logo, valores só adquirem efetividade quando encampados pelo humano, no exercício de sua liberdade.<sup>5</sup>

É graças a esse modo de ser relacional, para não dizer simbólico, que o valor surge para a humanidade. Nesse sentido, um valor não é uma norma suprassensível que conduza o *para-si* a uma predestinação, tal qual uma embarcação que se orienta pelo

---

3 Simone de Beauvoir pondera sobre essa característica ontológica ao falar sobre a *paixão inútil* que seria o homem: “Se essa escolha é qualificada de inútil, é porque não existe antes da paixão do homem, para além dela, nenhum valor absoluto em relação ao qual seria possível definir o inútil e o útil; no nível de descrição em que se situa *O ser e o nada*, a palavra útil ainda não recebeu sentido: ela só pode ser definida no mundo humano constituído pelos projetos do homem e pelos fins que ele se propõe” (Beauvoir, 2005, p. 16-17).

4 “Significa dizer que, em sua vã tentativa de *ser* Deus, o homem se faz existir como homem, e se satisfaz com essa existência, ele coincide exatamente consigo” (Beauvoir, 2005, p. 17).

5 Sartre ilustra esse acontecimento em sua peça *As moscas*, no diálogo de Júpiter com Egisto: “Uma vez que a liberdade explodiu na alma de um homem, os deuses nada podem contra ele. Pois é um assunto de homens, e é a outros homens — apenas a eles — que cabe deixá-lo correr ou estrangulá-lo” (Sartre, 2013, p. 78).

brilho do farol em uma noite densa. Livre da *ilusão dos trás-mundos*, o homem se vê como fundamento de todo valor, responsável por animar qualquer princípio que tome como suporte de sua ação. Simone de Beauvoir falará de uma *recusa de toda justificção extrínseca* como razão primeira de qualquer existência humana.<sup>6</sup>

Essa recusa de um modelo preliminar, a ausência de uma direção segura a ser percorrida, impõe ao humano a necessidade de fundamentar ele próprio seu agir. Se nada baliza a ação, se há um desamparo ontológico no existir humano, caberá exclusivamente ao *para-si* justificar sua vida na forma de uma criação de ser. Não se trata efetivamente de uma opção, mas, antes, uma condição. Competirá a cada ser humano, através de suas ações, forjar solitariamente os princípios que guiarão suas ações<sup>7</sup>, em meio a um mundo povoado e para o qual se destina, ao cabo, suas ações livres.

O pensamento que funda sua realização *no mundo*, que pondera exclusivamente segundo a existência, o faz, não por deliberar rejeitar valores superiores ao homem, mas pela natureza humana ou, para se dizer mais corretamente, falta de uma natureza humana em si. Não se trata de uma decisão de não recorrer aos valores que impõem ao homem uma ambiguidade, mas, ao contrário, é pela incapacidade dos valores de, por si sós, condicionarem o homem, que a ambiguidade é percebida como a realidade humana. Dito de outro modo, não há sequer a opção de uma recusa dos valores pelo simples fato de que só há valores na medida em que o homem os toma como seus e os alça à categoria de *valores*. E, ao fazer isso, o homem encontra esteio para estes valores meramente no desenrolar de sua existência; eles passam a ser valores em relação a quem os elegeu como princípio de um agir.<sup>8</sup>

Nesse panorama, a figura de Deus ou de qualquer fonte de verdade se torna obsoleta pela dimensão ontológica em que as escolhas adquirem o sentido de valor no desenrolar mundano. Assim, havendo ou não um Deus, ele se colocará, por necessidade, à margem dos negócios humanos, não podendo estritamente nos salvar. A transcendência *que sou* instaura, em cada escolha feita, uma rede de significações que balizarão o existir. Esse sentido surgido do lançar-se constante da realidade humana advém de um projeto composto pelo próprio agir. É nesse contexto que a ação ocorre e será diante desse desenrolar existencial que as escolhas ganham o espectro de valores. Todo um horizonte se abre a cada passo humano, desamparado

---

6 "O valor é este ser fracassado cuja liberdade *se faz falta*; e é porque esta *se faz falta* que o valor aparece; é o desejo que cria o desejável, e o projeto que estabelece o fim. É a existência humana que faz surgir no mundo os valores de acordo com os quais ela poderá julgar os empreendimentos em que se engajará" (Beauvoir, 2005, p. 19).

7 Nietzsche, em seu ensaio sobre Schopenhauer, já havia explicitado essa realidade daqueles que afirmam sua filosofia a partir da existência: "A singularidade da nossa existência neste momento preciso é o que nos encorajaria mais fortemente a viver segundo a nossa própria lei e conforme a nossa própria medida: quero falar sobre este fato inexplicável de vivermos justamente hoje, quando dispomos da extensão infinita do tempo para nascer, quando não possuímos senão o curto lapso de um hoje e quando é preciso mostrar nele, por que razões e para que fins, aparecemos exatamente agora. Temos de assumir diante de nós mesmos a responsabilidade por nossa existência, por conseguinte, queremos agir como os verdadeiros timoneiros desta vida, e não permitir que nossa existência pareça uma contingência privada de pensamento" (Nietzsche, 2009, p. 163-164).

8 "É porque o homem está desamparado sobre a terra que seus atos são engajamentos definitivos, absolutos; ele carrega a responsabilidade de um mundo que não é a obra de uma potência estrangeira, mas dele mesmo, e no qual se inscrevem tanto suas derrotas como suas vitórias" (Beauvoir, 2005, p. 20).



pela ausência de determinações prévias, impelido a agir pelo modo de ser do *para-si*<sup>9</sup> e, por fim, cioso de seu trabalho infinito no tocante ético.

Se o abandono existencial descrito acima expõe, por um lado, a fragilidade da existência humana, obrigando o humano a arcar com o peso de sua liberdade<sup>10</sup>, por outro lado, indica, simultaneamente, a possibilidade do *para-si* se constituir plenamente a cada decisão proferida. Um novo humano surge a cada futuro vislumbrado por ele.<sup>11</sup> E esse futuro é posto o tempo todo, a todo tempo, pela sua própria condição de ser.

É neste contexto que Simone de Beauvoir insistirá na necessidade de uma moral. É no âmbito ontológico, a partir dessa descrição de uma ambiguidade insuperável do *para-si*, que a autora encontrará uma exigência irrevogável para pensar uma moral existencialista. É precisamente porque nada nos constrange a ser que devemos nos colocar a questão do como nos portar no mundo.<sup>12</sup>

O que torna o debate sobre o humano urgente é o fato dessa ser a única tarefa digna da humanidade, o ser ético, encontrando em nossa atualidade, sua tensão mais aguda. Longe de uma sentença de condenação — afinal, o ser humano não é um ser puramente passivo —, o nosso tempo nos desafia, diante de sua paradoxal singularidade de massa, a respondê-lo. Nossa sociedade de consumo engendra em cada indivíduo social uma elaboração antes restrita ao religioso: *Omnes et singulatim*, para todos e para cada um. Como refletir sobre uma moral que é uma dualidade de espacialidade (para todos ou para cada um?) em uma temporalidade (o presente) que se faz em articulação com um tempo perdido (o passado) e com um horizonte efetivo, contudo inalcançável (o futuro)? Sucesso, eficiência, produtividade, utilitarismo, pilares de nosso tempo, que produzem uma perspectiva de humanidade digna dos inanimados. O que se vê é um achatamento da vida, uma estratégia de maximizar os lucros iludindo as pessoas sobre um possível modo de silenciar o fracasso em prol de um otimismo alentador, contudo falseado. Nossa cultura parece estar em rota de colisão com o que há de mais genuíno em nosso ser: a nossa ambiguidade. Tal compreensão de mundo aposta nas noções de progresso e de desenvolvimento como mecanismo de superação da fragilidade humana. Um projeto de esvaziamento de sentido, de perda de humanidade, um risco para o próprio ser humano, pois significa a perda do movimento próprio do humano, em nome de um ilusório movimento evolutivo da raça e, em última análise, causando uma inviabilidade da própria colocação da questão ética em tais condições.

Uma das forças do pensamento de Simone de Beauvoir nessa contenda com o contemporâneo (disputa esta que nem pode ser vencida por um abandono da

---

9 “Essas tentativas abortadas de sufocar a liberdade sob o peso do ser — tentativas que se desfazem ao surgir de súbito a angústia ante a liberdade — demonstram o suficiente que a liberdade coincide em seu fundo com o nada que está no âmago do homem” (Sartre, 2012, p. 544-545).

10 “Um Deus pode perdoar, apagar, compensar; mas se Deus não existe, as faltas do homem são inexpiáveis” (Beauvoir, 2005, p. 20).

11 Esse é o sentido que Sartre vislumbra na afirmação do poeta Francis Ponge, de que “o homem é o futuro do homem”: “assim, pensa que o homem, sem nenhum tipo de apoio nem auxílio, está condenado a inventar a cada instante o homem. [...] Se com isso entendermos que, independentemente do homem que surgir, haverá um futuro a se fazer, um futuro virgem que o aguarda, então essa palavra é justa” (Sartre, 2010, p. 34).

12 “Assim, no plano terrestre, uma vida que não busque fundar-se será pura contingência. Mas a ela é permitido querer dar a si um sentido e uma verdade; e ela encontra então *no cerne de si mesma* rigorosas exigências” (Beauvoir, 2005, p. 20, meu grifo).



dinâmica da atualidade, nem pode ser resolvida por qualquer tentativa de assimilação) é a insistência intransigente no espaço ambíguo que, por condição, o humano habita. Se a ambiguidade é o traço de um ser que demanda, pela sua própria realização, uma moral, será no âmbito da questão da liberdade que uma ética poderá se constituir e ser questionada. A liberdade se põe não só como o campo em que ação ocorre e, por conseguinte, onde uma moral atuará, mas como o justo balizamento da moral a ser proposta. Com isso, e esta é a tese de Beauvoir, nenhuma moral pode pretender o aniquilamento da ambivalência, sob o risco de contrariar a liberdade que funda e suporta a existência humana e que, em última medida, reflete o campo moral. É na liberdade, “fonte de que surgem todas as significações e todos os valores” (Beauvoir, 2005, p. 26), que a moral existencialista atuará.

Esse movimento próprio, ou melhor seria dizer dinâmica imprópria, em suma, essa indeterminação imprevisível é o que chamaremos de liberdade. Não se trata de um conceito abstrato a ser aplicado, nem de um horizonte futuro a ser desejado, menos ainda se trata de uma característica a ser exercitado ou mesmo silenciada; é o *estar-no-mundo* do humano, essa desenvoltura que não se cessa de começar e que nem o aparato social consegue constringer. Ao contrário, será através da liberdade que nos damos no mundo, seja para intensificá-lo, seja para revolucioná-lo, afinal, como Simone de Beauvoir definirá por uma via negativa, “ninguém pode conhecer a paz do túmulo vivo” (Beauvoir, 2005, p. 41). Essa é a necessidade de escaparmos das armadilhas que nos liquidam em favor de uma paralisia, de um entreguismo, ou, se preferirem, de um fascismo pessoal. Dogmatismos, verdades universais, convicções imutáveis, petrificações do cotidiano: tais posturas nos lançam nossa própria condição. Simone de Beauvoir chamará o ser que se entrega a essa fuga de “sub-homem” (Beauvoir, 2005, p. 41).

A preocupação com a moral se justifica, nesse sentido, pelo entendimento de que o existencialismo não só clama por uma tarefa de compreensão sobre a ação humana, como se apresenta como a uma forma privilegiada de posicionar a moral em sua justa medida. A filosofia existencial proporcionaria a rara oportunidade de tratar a moral a partir de sua articulação entre espaço e temporalidade, em que o tempo não se limita à cronologia e o espaço não se reduz ao posicionamento estanque, escapando assim dos subterfúgios que conformariam a ética a um efeito marginal do processo humano.<sup>13</sup>

Essa capacidade reiterada de colocar a questão da moral no seio da reflexão filosófica resulta diretamente da dialética entre o *em-si* e o *para-si*. O *para-si* busca, a todo tempo, converter-se em *em-si*. Ser que se designa como falta, o homem (*para-si*) almeja preencher sua ausência com a plenitude daquilo que o transcende, dos objetos em geral (*em-si*). Ao se lançar no mundo, tem esse projeto interdito, por uma inaptidão ontológica, por uma incompetência funcional. E essa interdição — de estancar o vazio que o habita — faz florescer na existência as significações, as criações e o simbolismo da vida.

---

13 “Não apenas afirmamos, pois, que a doutrina existencialista permite a elaboração de uma moral, mas parece-nos até mesmo que é a única filosofia em que a moral tem seu lugar; pois numa metafísica da transcendência, no sentido clássico da palavra, o mal se reduz ao erro; e nas filosofias humanistas, é impossível dar conta da questão, uma vez que o homem é definido como pleno em um mundo pleno” (Beauvoir, 2005, p. 33).

Esse drama imposto pela dialética do existir faz com que o mundo seja arrancado de sua estéril materialidade e adquira contornos valorativos. Essa *paixão inútil*<sup>14</sup> de ambicionar o pleno produz o liame ontológico entre o *para-si* e o *em-si*. Existência entre as coisas, sim, mas jamais como um igual, semelhante ou um adaptado. Ao humano, é vedado, por inabilidade, existir enquanto coisa. Diferentemente da pura positividade dos objetos, o humano é, por fundamento, ausência que se faz presente, desejo que jamais se sacia, uma espacialidade em curso temporal. Isso fará com que Simone de Beauvoir afirme que “a relação eu-outrem é tão indissolúvel quanto a relação sujeito-objeto” (Beauvoir, 2005, p. 64).

Todas as formas de fuga dessa verdade nada mais fazem do que reafirmá-la, mesmo quando executadas em nome do esquecimento de sua existência. O espírito de seriedade — uma dessas condutas de fuga — é a tentativa de se livrar do peso da liberdade, deste processo que, a partir da intencionalidade, estabelece o homem como aquele apto a inventar a si mesmo no mundo. Para tanto, o homem sério encontra sentido nas coisas, em tudo que não seja sua liberdade.<sup>15</sup> Mas o que é essa conduta de fuga senão a realização desse constante lançar-se? O que é o espírito de seriedade senão essa consumação da intencionalidade entendida como *relação*? A seriedade, nos dirá Sartre, não é tornar-se objeto<sup>16</sup>, mas tomar-se como um.<sup>17</sup> Essa estratégia se apresenta ao homem no momento em que se defronta com a possibilidade de agir livremente, apercebendo-se para-além de qualquer determinante.<sup>18</sup> A cada momento, o humano é obrigado a decidir e se constituir no mundo, por sua conta e risco, provocando-o a assumir sua responsabilidade ou oportunizando-o a fugir. É o que Beauvoir denominou de *drama da escolha*.<sup>19</sup>

Assim, a vida surge como estímulo e peso simultaneamente. Se viver é “fazer-se falta de ser, é lançar-se no mundo” (Beauvoir, 2005, p. 40), despertando o maravilhamento das coisas, por outro lado, esse modo de ser impõe um custo, uma responsabilidade que demanda do humano meios de sustar esse movimento *original*. Essa é a esperança dos que almejam frustrar a condição ontológica do livre agir. Se o *para-si* é o responsável pelo desvelamento do ser, talvez uma recusa deliberada ao movimento, uma resistência determinada a não compactuar com a vida, possa amenizar o fluxo incessante da existência e, com isso, seu fardo se atenuar. Essa é a ambição maior do homem em má-fé, em fuga. Contudo, graças ao sentido profundo da intencionalidade husserliana, ela

---

14 Ver Sartre, (2012, p. 750).

15 Não por outro motivo, Sartre dirá que todo revolucionário é, por circunstância de seu projeto, um homem *sério*: “Isto se dá porque os revolucionários são sérios. Eles se conhecem primeiro a partir do mundo que os oprime e querem mudar esse mundo opressor” (Sartre, 2012, p. 709).

16 Sobre a inviabilidade do *para-si* transformar-se em *em-si*: “Não foi um ser exterior que expulsou o *em-si* da consciência, mas o próprio *para-si* é que se determina perpetuamente a não-ser *em-si*. Significa que só pode fundamentar-se a partir do *em-si* e contra o *em-si*” (Sartre, 2012, p. 135).

17 “Há seriedade quando se parte do mundo e se atribui mais realidade ao mundo do que a si mesmo; pelo menos, quando se confere a si mesmo uma realidade, mas na medida em que se pertence ao mundo” (Sartre, 2012, p. 709).

18 “O homem sério se desembaraça de sua liberdade pretendendo subordiná-la a valores que seriam incondicionados; ele imagina que o acesso a esses valores valoriza a ele próprio de uma maneira permanente: coberto de ‘direitos’, ele se realiza como um ser que escapa ao dilaceramento da existência” (Beauvoir, 2005, p. 43).

19 “O drama da escolha original é que ela se opera instante a instante pela vida inteira, é que se opera sem razão, antes de qualquer razão, é que a liberdade nela só está presente sob a figura da contingência” (Beauvoir 2005, p. 39).

não passa de um projeto, de uma tentativa que não cessa de fazer com que a liberdade se afirme na existência: “por essência exterior à consciência, o mundo é, por essência, relativo a ela” (Sartre, 2005, p. 56).

O que faz com que sobrevenha como exploração dessa lógica ontológica, ainda contra a responsabilidade que dela deriva, o que marca nosso tempo: o niilismo. O niilismo é, segundo Beauvoir, “a seriedade decepcionada e se voltando sobre si mesma” (Beauvoir, 2005, p. 48). Na falência de um conjunto de significações que sustentam o sentido da existência, o niilista apela para a recusa de qualquer valor, impondo a si uma radical apreensão da negatividade que floresce em cada humano. Não mais atribui o sentido de sua vida à existência externa, mas, desiludido com a precariedade dessa fuga, exacerba sua nadificação, não só de si mesmo, mas do mundo em si, de um mundo que não sendo capaz de o determinar, deve, portanto, inexistir simbolicamente.

O niilismo, como toda forma de fuga, carece de uma capacidade de perpetuar sua condição. A negação de atribuir sentido à vida é posto à prova a cada momento, tornando, o niilismo, ironicamente, tão desafiador quanto o humano que se descobre fundamento de sua existência.<sup>20</sup> Frente a esse desafio, o niilista precisa afirmar sua negação como positividade: “o gosto pelo nada se reúne ao gosto original pelo ser, por meio do qual todo homem primeiramente se define” (Beauvoir, 2005, p. 50). E ele o faz positivando sua vontade contra todos.<sup>21</sup>

A figura mais interessante desse niilismo é a do aventureiro. Diferentemente do homem sério, que escolhe um valor para se orientar, o aventureiro é aquele que afirma sua existência na abstenção de qualquer fim que norteie sua vida. Guerras, expedições, desafios: tudo colabora para que sua existência permaneça livre de sentido, ausente de finalidade, avessa ao coletivo. Seu único propósito é permanecer ao largo do mundo, intensificando estritamente sua gratuidade de viver<sup>22</sup>. Para o aventureiro, o que margeia sua empreitada recebe dele apenas o desprezo. Entrega-se à existência, é fato, porém como um instrumento para efetivar um solipsismo fático. Contudo, essa maneira de ser ainda produz efeitos no mundo, alcança os outros, constitui ainda um entorno, uma ligação com o mundo, mesmo que à revelia de seu agente.<sup>23</sup> Assim, a ação humana ainda está sustentada por aquilo que Beauvoir chama de “gravidade autêntica” (Beauvoir, 2005, p. 54), esse campo que garante, de forma indelével, a intersubjetividade. Desse modo, o aventureiro possui o mérito de não se orientar pelas coisas. Entretanto, incorre no erro de negar a alteridade que existe na relação

---

20 “Mas essa vontade de negação desmente perpetuamente a si mesma, pois no momento em que se desdobra se manifesta como presença; ele implica, portanto, uma tensão constante, inversamente simétrica à tensão existencial e mais dolorosa” (Beauvoir, 2005, p. 49).

21 Nesse ponto, Beauvoir confunde o niilismo com a vontade de potência nietzschiana. Ao preço de uma simplificação, ela aproxima tanto Nietzsche do nazismo, quanto vontade de potência da vontade de suicídio (Beauvoir, 2005, p. 50). Com isso, por exemplo, faz desconhecer que a vontade de potência remete à afirmação da vida, apontando para a criação. Basta lembrarmos do subtítulo idealizado por Nietzsche para a obra: “Ensaio de uma transvaloração de todos os valores”. Transvaloração, e não aniquilamento. Equívoco que reflete um traço usual de uma geração francesa anterior a Foucault, Deleuze e Derrida, o que não invalida, por outro lado, seu diagnóstico.

22 “Exploração, conquista, guerra, especulação, amor, política, mas não se apega ao fim visado; apenas à conquista. Ele ama a ação pela ação, encontra sua alegria exibindo pelo mundo uma liberdade que permanece indiferente a seu conteúdo” (Beauvoir, 2005, p. 52).

23 “todo empreendimento se desenrola num mundo humano e interessa aos homens [...] é preciso que ele tome partido” (Beauvoir, 2005, p. 53-54).

intencional. Assim, o tipo aventureiro, pela sua natureza, mesmo ansiando margeá-la, ainda reafirma a preocupação moral, ainda atua sobre o campo ético.

Deve-se observar a distinção entre o desapego dos valores suprassensíveis e uma atitude de indiferença para com o humano. Sob a chancela de uma compreensão de liberdade abstrata<sup>24</sup>, argumenta-se em favor de uma *contemplação desinteressada* frente à vida. A partir da constatação de um relativismo de espécie — “se todo homem é livre, ele não poderia querer-se livre” (Beauvoir, 2005, p. 64) —, busca-se liberar da angústia e gozar então uma *alegria desinteressada*. Simone de Beauvoir define essa compreensão de estética.<sup>25</sup> A atitude estética constrói sua abordagem a partir da crença de que “nenhuma solução é melhor ou pior do que qualquer outra” (Beauvoir, 2005, p. 65). Com isso, a atitude estética deflagra, é preciso reconhecer, uma ruína dos valores superiores. Mas, para tal, converte tudo em uma massa inodora e indistinta. Se não há determinações, instaura-se um relativismo improdutivo e desumano. Nesse sentido, a indiferença se torna apenas impessoalidade. Supostamente em nome da liberdade, defende-se a inoperância. A vida se reduz a um teatro um tanto quanto caótico, um tanto quanto cômico, que reclama do homem a séria função de, abstraindo-se das vicissitudes da vida, elaborar uma visão de mundo em que valores eternos sobrevivam ao incessante fluxo da existência. Ambicionam a pureza das *ilhas azuis do Pacífico*<sup>26</sup> e, para tanto, esquece-se do humano.

Beauvoir mostrará que a adoção da atitude estética acaba por conformar todo presente na forma de um *futuro passado*. Trata-se de um meio para calar a angústia presente no cotidiano, deste “mundo falante, de onde se elevam solicitações, apelos” (Beauvoir, 2005, p. 64). O recurso é tomar a existência como uma promessa de acontecimento, mas um acontecimento paradoxalmente fechado, remetendo-se unicamente ao já ocorrido. Joga-se assim com o futuro e passado no intuito de silenciar o apelo ininterrupto do espaço presente. Enfim, reduz-se o presente, tempo da ação, em mera potência, em espera, acessível apenas a uma contemplação desinteressada. A questão, mesmo depois da implementação da atitude estética, é que viver o presente, mesmo em nome de um futuro passado, ainda se faz sob a forma de um projeto, de uma abertura. Ou seja, realiza-se no presente um projeto de futuro. Ou ainda, nas palavras de Beauvoir, “pôr-se *fora* é ainda uma maneira de viver o fato inelutável de que se está *dentro*” (Beauvoir, 2005, p. 66). Negar a vida, a liberdade ou o presente, não coloca o homem para além destas dimensões; só instaura no mundo um projeto enviesado, um programa que cria transformações, que se constitui em força, que participa da vida, só que fora do prumo; desejava-se apenas a contemplação e esta, *hélas pour moi*, converteu-se em ação.

Desse modo, nada pode fazer o homem contra esta verdade, contra a ambiguidade humana. O fracasso em aniquilar essa dimensão ontológica expõe uma realidade que reforçará o argumento de Beauvoir: a existência humana roga por uma moral. Contra cada tentativa de burlar o sofrimento da existência com um projeto que visaria uma

---

24 “Dizem, ele não poderia querer nada por outrem, uma vez que outrem é livre em todas as circunstâncias” (Beauvoir, 2005, p. 64).

25 Estética por causa do contrabando da noção de contemplação desinteressada para o âmbito moral.

26 “O que importa, pensa ele, é apenas compreender os acontecimentos provisórios e cultivar através deles essa beleza que não perece” (Beauvoir, 2005, p. 65).

regressão ao irrefletido estado infantil, o homem se defronta novamente com seu lugar no tempo.

Pensar nossa liberdade, ou seja, assumir nossa ambiguidade, trata-se de uma tarefa infinita, de um esforço reiterado de se opor a esse “fanatismo terrível” (Beauvoir, 2005, p. 46), cultivado tão intensamente em nossa sociedade. Ou seja, é, ativamente “inventar uma solução” (Beauvoir, 2005, p. 75) que dê sentido ao mundo e a nós. Por isso, a jovem está certa ao denunciar o valor metafísico da saúde, de uma saúde estéril e solitária. A saúde só se justifica em nome da vida, a partir da afirmação “da espessura concreta e singular deste mundo” (Beauvoir, 2005, p. 88), rumo aos outros e na contemplação de si mesmo enquanto habitante do presente. Afinal, nas palavras de Simone de Beauvoir, “o mundo que (desvelamos) é um campo de batalha onde não há terreno neutro e que também não se pode distribuir em parcelas” (Beauvoir, 2005, p. 97).

### Referências:

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. 2ª ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

\_\_\_\_\_. *Por uma moral da ambiguidade*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

KANT, I. *Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”?*. In: \_\_\_\_\_. *Textos Seletos*. 3ª ed. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 100-118.

NIETZSCHE, F. *III Consideração intempestiva: Schopenhauer educador*. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre educação*. 4ª ed. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Editora Loyola, 2009, p. 138-222.

SARTRE, J.-P. *As moscas*. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. *O que é literatura?*. 3ª ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de Ontologia fenomenológica*. 21ª ed. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Uma idéia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade*. In: \_\_\_\_\_. *Situações I: críticas literárias*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Editora CosacNaify, 2005, p. 55-57.

**Recebido em:** 30 jan. 2024 — **Aceito em:** 17 dez. 2024.



# Poesia e *luce*: Pasolini e o devir

## *Poetry and luce: Pasolini and becoming*

**Vladimir Lacerda Santafé**

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ

vladimirsantafe@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6803-6710>

**Resumo:** Em nosso artigo, seguimos a trilha de Didi-Huberman em sua busca secreta pelos vaga-lumes de Pasolini, atravessando os *infernos* e os *apocalipses* do cineasta e poeta italiano, no sentido de explorar a *política menor* contida em seus *luciole*, lampejos na noite sobre as *luce* dos fascismos, passados e presentes. Desdobramos suas questões ressoando os ecos pasolinianos sobre a questão da técnica e suas implicações na sociedade atual, capitalista e tecnológica, desvelando as marcas por detrás do espetáculo de luzes que os projetores precipitam sobre os corpos atomizados assaltados pelos dispositivos de controle que nos cercam, assim como as *linhas de fuga* ou fissuras que nos restam ou sobraram, fortalecidas pelos laços da cultura popular e suas raízes na terra como um limite de seus próprios desejos, apesar dos escombros provocados pelo maquinismo midiático. Não a “comunidade que vem”, mas a “comunidade que resta”, nos diz Didi-Huberman, as *imagens ressurgentes* enquanto política da resistência dos povos-vaga-lumes e não a imagem que fica. Ao final, com Deleuze, delimitamos esses *possíveis* e as potencialidades do *singular* na contemporaneidade, tal como do *devir* enquanto carne de nossa época, retomando o tempo como precursor da vida e abertura para o mundo, ao esculpir a matéria e suas metamorfoses.

**Palavras-chave:** Filosofia; cinema; política.

**Abstract:** In our article, we follow Didi-Huberman in his secret search for Pasolini's fireflies, traversing the hells and apocalypses of the Italian filmmaker and poet, in order to explore the minor politics contained in his *luciole*, flashes in the night above the *luce* of fascisms, past and present. We unfold his questions by echoing Pasolini's echoes on the issue of technology and its implications in today's capitalist and technological society, revealing the marks behind the spectacle of lights that the projectors precipitate over the atomized bodies assaulted by the control devices that surround us, as well as the lines of flight or fissures that remain or were left over, strengthened by the bonds of popular culture and its roots in the earth as a limit to its own desires, despite the debris caused by the media machinery. Not the “community that comes”, but the “community that remains”, Didi-Huberman tells us, the resurgent images as a politics of resistance of the firefly peoples and not the image that remains. In the end, with Deleuze, we delimit these possibilities and the potentialities of the singular in contemporary times, as well as of becoming as the flesh of our time, reclaiming time as a precursor of life and openness to the world, by

*sculpting matter and its metamorphoses.*

**Keywords:** *Philosophy; Cinema; Politics.*

*Abbiamo visto una quantità immensa di lucciole.*  
(Pier Paolo Pasolini)

### **Infernos: das sociedades tecnológicas e suas linhas de fuga**

No primeiro capítulo do livro sobre Pasolini e seus vaga-lumes, Didi-Huberman trata dos *infernos*. Ele cita a grande luz (*luce*) escatológica do Paraíso que Dante evocou em seu vigésimo sexto canto do “Inferno”. Mas em meio a essa grande *luce*, há pequenos vaga-lumes que salpicam o espaço infernal reservado à oitava vala dos políticos e “conselheiros pérfidos”. Os vaga-lumes cintilam na “luz cósmica e de dilatação gloriosa” (Didi-Huberman, 2011, p. 16) do lugar em que “cada chama contém um pecador (*ogne fiamma un peccatore invola*)” (Didi-Huberman, 2011, p. 21). Mas há um detalhe importante que não pode passar despercebido, aqui, a grande luz não resplandece, talvez para deixar marcado a força das pequenas luzes que designam “o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim” (Didi-Huberman, 2011, p. 17), por isso, para o autor, Botticelli fracassa quando representa o inferno dantesco sem mergulhar os condenados no oceano luminoso que os circunda e sufoca. Os vaga-lumes do “Inferno” são, segundo Didi-Huberman, como as moscas de fogo (*fireflies*) que necessitam do ígneo material para sobreviver, pois sem o “calor dos seus pecados”, as almas infernais se perderiam no clarão da *luce*.

Didi-Huberman faz um salto para Bolonha, nos dois últimos dias de janeiro e nos primeiros dias de fevereiro de 1941, para sermos mais exatos, onde Pasolini lê a *Divina Comédia* com outros olhos, menos pela harmonia composicional das formas e mais pela “labiríntica variedade” de expressões e dialetos que o poeta italiano exprime em sua obra, “menos por sua imaginação das entidades celestes do que por sua descrição das coisas terrestres” (Didi-Huberman, 2011, p. 19-20), a eletricidade do divino ou a imanência das formas mundanas, no lugar da linguagem erudita, os sussurros bestiais do *populus*, a vida em sua essência. No lugar dos grandes projetores papais, os “inumeráveis e erráticos *lucciole*” (Didi-Huberman, 2011, p. 21), vaga-lumes sem direção. Em *Accattone*, o início do filme já principia a caminhada ao inferno que o personagem de Franco Citti vai enfrentar em seu mergulho nos subúrbios romanos: “*Tu te ne porti di costui l’eterno per una lacrimetta che’l mi toglie*”<sup>1</sup> (Dante *apud* Accattone, 1961), diz o anjo do inferno ao anjo celestial em Dante, quando na verdade, no decorrer do filme, vemos que o anjo decaído é o próprio Accattone, em seguida, um amigo do café diz se espantar em vê-los na luz do dia, pois está acostumado com as suas silhuetas noturnas — criaturas da noite, como na exortação de Heráclito: “Aos noctívagos, aos magos, aos bacantes, às mênades, aos iniciados; [...] pois os considerados mistérios

---

<sup>1</sup> “Nega-me o eterno por uma lágrima que me toma”. No original, o poeta italiano escreve às portas do Inferno: “Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança”. Stella é interpretada no filme por Franca Pasut, Balilla por Mario Cipriani.

entre os homens impiamente se celebram” (DK 22B14). E em *Mamma Roma*, Ettore, ao agonizar febril no leito da prisão hospitalar, escuta um dos enfermeiros recitando o Canto IV da *Divina Comédia*:

Vero è che 'n su la proda mi trovai  
de la valle d'abisso dolorosa  
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.

Oscura e profunda era e nebulosa  
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,  
io non vi discerneva alcuna cosa  
(Dante *apud* Mamma, 1962).<sup>2</sup>

A partir dos seminários de Roberto Longhi sobre os pintores florentinos, de Giotto a Masaccio e Masolino, Pasolini é introduzido na problemática de Dante sobre as tensões dialéticas entre as sombras humanas e a luz divina. Paralelo às suas descobertas, a 2ª Guerra Mundial encontra-se em profusão: “as tropas britânicas começam sua reconquista da África oriental dominada pelos italianos... O exército da França Livre empreende sua campanha na Líbia. Em 8 de fevereiro, o porto de Gênova é bombardeado pela frota inglesa” (Didi-Huberman, 2011, p. 21), os projetores do fascismo caçam implacavelmente as *luciole* da resistência italiana, os olhos mecânicos aos quais é impossível escapar e não nos sentirmos culpados (*e ci parve d'essere colpevoli*) (Didi-Huberman, 2011, p. 23). É nesse contexto, nos lembra Didi-Huberman, que Pasolini escreve uma carta para o seu amigo Franco Farolfi entre 31 de janeiro e 1º de fevereiro de 1941. Nessa carta, as paixões encarnadas no amor e na amizade, nos desejos (*luciole*), que em italiano designa tanto as prostitutas quanto as lanterninhas que circulam nas *oscuras* salas de cinema, são abraçados por “uma quantidade imensa de vaga-lumes que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos” (Didi-Huberman, 2011, p. 23), e Pasolini os inveja, pois se encontra na aridez do prazer artificial, na sufocante luz dos refletores, já os vaga-lumes, segundo o poeta, são como os jovens inocentes que preenchem a noite com o seu grito (*riempiendo la notte delle loro grida*), paixões corporais que transpiram vigor e potência. A memória ativa dos corpos vitais que não carregam o fardo da culpa, tal como a arte e a poesia, “ao mesmo tempos eróticos, alegres e inventivos” (Didi-Huberman, 2011, p. 23), falando de suas aventuras amorosas como falam de Cézanne, “olhos brilhantes e perturbados” (Heidegger, 2007, p. 12). É Accattone que se surpreender com a inocência de Stella ao perguntar sobre sua origem romana: “Estranho, melhor para você que não entende nada...”. Em seguida, os dois se despedem, e só vão se reencontrar nas paisagens desoladas dos subúrbios de Roma, paisagens desconexas e labirínticas, marcadas por uma incômoda luz branca e chapada que exprime a *secura* do ambiente e dos personagens, luz cegante que impede a profusão dos vaga-lumes, mas ainda assim eles surgem: “Nesse mundo não se vive mais, é preciso afiar as garras” — diz Accattone, no que Balilla, seu amigo ladrão, responde: “O mundo é de quem tem dentes”. Stella é o vaga-lume perdido que, para agradar o seu homem, se prostitui, nesse momento, uma das prostitutas que presencia

---

<sup>2</sup>“Encontrei-me no abissal vale doloroso que nos acolhe para infinitas penas. Era escuro, profundo e nebuloso. Tanto que fui com o rosto até o fundo, e eu não vi discernir coisa alguma”.

a cena nos remete aos versos dantescos: “Conservem a esperança, vocês que estão entrando...” (Heidegger, 2007, p. 3).

À luz dos primeiros raios de sol na noite que se esvai, Pasolini dança despido como um vaga-lume tremeluzente ao vento. Toda obra do poeta, segundo Didi-Huberman, é atravessada pelo aparecimento incessante desses seres erráticos, como a cena em que Ninetto Davoli, em *La sequenza del fiore di carta* (A sequência da flor de papel), de 1968, dança frenético sobre o fundo de uma rua trêmula de Roma que remete aos momentos mais obscuros da história: “bombardeios entrecortados pelos projetores da DCA, visões ‘gloriosas’ de políticos desonestos, em contradição com os ossuários sombrios da guerra” (Heidegger, 2007, p. 5). Nesse ponto, podemos discernir sobre a *questão da técnica* que Heidegger nos propõe, articulando-a com os “projetores” que delimitam a “abertura do *dasein* ao Ser”, ou seja, o processo de subjetivação que nos conduz ao *inferno* da mecânica e do cálculo da razão instrumental que colmata nossas vidas e nos torna objetos do *spettacolo*. Heidegger nos chama a atenção para o tipo de pensamento que a técnica envolve, um pensamento moldado pela lógica administrativa dos fins empresariais e determinado pela dicotomia que desdobra as relações entre causa e efeito, alicerçada no par técnica-objetividade, “a técnica moderna somente entrou em curso quando ela pode apoiar-se sobre a existência exata da natureza” (Heidegger, 2007, p. 12), tal como uma linha ao infinito que não *regressa*, pois “onde domina o instrumental ali impera causalidade [*Ursächlichkeit*]” (Heidegger, 2007, p. 14). Para o filósofo alemão, no entanto, a *causa* para aqueles que primeiro a pensaram, os gregos, exprime um “ocasionar”, um tipo de aparecimento daquilo que está velado, e comporta todas as funções que envolvem esse efeito, isto é, segundo Aristóteles, o primeiro filósofo a sistematizar o *jogo das causalidades* e sua relação entre o ato e a potência: a causa material, a causa formal, a causa eficiente e a causa final, e não somente a *eficiente* que domina nossos meios de comunicação e de pensamento, regidos pela lógica do capital, na contemporaneidade. A *causa* exprime um transbordamento da *presença* que não pode ser delimitada por cálculos, “e o que a partir de si emerge é um produzir” (Heidegger, 2007, p. 14), uma *poiésis* comum tanto à arte quanto à técnica, pois para os gregos não há diferença entre as duas. Mas a *tékhnē* em si não se define simplesmente como um meio de utilidade eficiente das coisas do mundo, em sua incessante reprodução, ela é um *desabrigar*, um modo de liberdade, pois “todo *desabrigar* surge do que é livre, vai para o que é livre e leva para o que é livre” (Heidegger, 2007, p. 14). Porém, esse caminho é, em si, um *perigo*, pois o homem no desenrolar de suas vestes sociais e políticas é tomado apenas do ponto de vista de sua *subsistência*, estabelecido “no deserto das zonas industriais... toma para si a representação do que não é” (Heidegger, 1959, p. 16), dinamitado por simulações do real, reproduz as representações dominantes como suas, sendo “transposto para uma outra realidade” (Heidegger, 1959, p. 20), desértica e estéril, a realidade das *lucres*. “O homem da era atômica estaria assim entregue, de forma indefesa e desamparada, à prepotência [*Übermacht*] imparável da técnica” (Heidegger, 1959, p. 22). Nesse cenário infernal, perdemos aquilo que temos “de mais íntimo e mais próprio” (Heidegger, 1959, p. 23). Um desenraizamento radical que pode nos levar à loucura ou ao *devir*, mas normalmente, aliado aos dispositivos de poder que asseguram a soberania dos estados, produzem um indivíduo normatizado pelo conformismo e pelo signo do medo.

A questão dos vaga-lumes é, para Pasolini, antes de tudo política e histórica. A beleza inocente dos jovens que dançam (tremeluzem) sobre a luz dos holofotes não é meramente uma questão estética, mas política, biopolítica para sermos mais precisos, dado que os discursos são extraídos de sua condição formal e se encarnam nos corpos resistentes que “esgotam a vida” em seus gestos e movimentos, antes de “*discendiam qua giù nel cieco mondo*” (Dante *apud* Mamma, 1962).<sup>3</sup> Mas Pasolini também afirmou e escreveu sobre o *desaparecimento dos vaga-lumes* em seu *L'articolo delle lucciole* (O artigo dos vaga-lumes), “aniquilados pela noite — ou pela luz ‘feroz’ dos projetores — do fascismo triunfante” (Didi-Huberman, 2011, p. 26). Para o poeta, sobre as ruínas do fascismo ergue-se um terror ainda mais profundo, um tipo de fascismo “radicalmente novo” (Didi-Huberman, 2011, p. 26), mais astuto e centrado na eficiência das relações mercantis e no utilitarismo de suas ações:

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água [rios azuis e canais límpidos], os vaga-lumes começaram a desaparecer [sono cominciate a scomparire le lucciole]. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante [il fenomeno è stato fulmineo e folgorante]. Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado [sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato] (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 23-24).

A violência por ele enunciada se refere, explicitamente, à dimensão antropológica, apesar das imagens poético-ecológicas que ele invoca. Pasolini se refere, explicitamente, ao genocídio cultural perpetrado pela massificação da cultura, “essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia” (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 29), onde já não é mais possível resistir como vaga-lume:

O fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas que permanecia letra morta. As diferentes culturas particulares (camponeses, subproletariados, operários) continuavam imperturbavelmente identificando-se com seus modelos, uma vez que a repressão se limitava a obter sua adesão por palavras. Hoje em dia, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo centro é total e incondicional. Renegam-se os verdadeiros modelos culturais. A abjuração foi cumprida (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 29).

Para ele, o verdadeiro fascismo incide sobre os gestos, os valores, os corpos do povo — biopoder. É triste constatar que o poeta não enxerga brechas e lampejos que emergem da indústria cultural e através dela, afirmando um pensamento fatalista sobre os acontecimentos históricos e seus rasgos de criação, vendo apenas o advento de “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras” (Pasolini *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 30), um cenário apocalíptico orquestrado pela sociedade do espetáculo. Mas essa primeira constatação é apenas superficial, pois ao contrapor a sua obra e o material do que ela é feita (pelo menos no que se refere ao cinema), vemos que seu fatalismo é apenas uma *marca* de sua estilística e os efeitos que ela ecoa vão muito além das ideias do artista. Aqui, é preciso evocar uma ideia *nietzscheana* expressa na imagem da arte como um oceano e do artista como um naufrago.

---

<sup>3</sup> “descerem ao cego mundo”.



Em seu texto sobre os vaga-lumes, Pasolini disserta sobre o *poder superexposto do vazio* manifesto na sociedade espetacularizada, um “vazio do poder” (Didi-Huberman, 2011, p. 31), seus aspectos estéticos e políticos, e toda a indiferença expressa em sua conversão em simples mercadoria (*il potere dei consumi*). Para o poeta, esse *poder* degrada a consciência do povo italiano, dilacerando a cultura popular e seus focos de resistência, assim como a poesia contida nos dialetos regionais “em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*” (Didi-Huberman, 2011, p. 33) e os traços de expressão que afirmam sua singularidade: “gírias, tatuagens, lei do silêncio, mímicas, estruturas do meio ambiente e todo o sistema de relações com o poder...” (Didi-Huberman, 2011, p. 33). No início de *Mamma Roma*, Anna Magnani entoava um canto de desafio ao seu desafeto, Carmine (Franco Citti): “Flor de cássia, quando eu canto, canto com alegria. Mas se eu contar tudo estrago esta companhia (*Cassia fiore, quando canto, cantare con gioia. Ma se vi dico tutto danneggio questa compagnia*)”, no que ele responde com uma prece: “Bendita seja em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo... Cafetão morto, cafetão posto” — encara fixamente a mulher cheirando uma flor de lis. As músicas folclóricas no filme são como um hino de resistência. Para Pasolini, essa mitificação do povo, essa *força do passado* que revolve o presente, é a “energia revolucionária própria dos miseráveis” (Didi-Huberman, 2011, p. 34). Em *Accattone*, Bach atravessa o filme e os personagens como uma trama épica de suas vidas marginais: apostas, roubos, crueldade, violência, mulheres surradas e perdidamente apaixonadas, um paradoxo dos desejos sorrateiros que encarnam os limiares da paisagem gasta e dura dos subúrbios italianos: “Faça como eu que não amo ninguém”, diz Amore, uma prostituta experiente que tenta consolar Maddalena, a *puttana* de Accatone<sup>4</sup>. Estranho paralelo com Cristo. Ou o devir-animal da briga do cafetão com seu ex-cunhado: dois lagartos engalfinhados na areia, colmatados pela sinfonia *bachiana*. Em “Medeia”, Quíron, o centauro, nos diz que em cada coisa há um deus escondido, “tudo é santo, tudo é santo!”, ainda que esse discurso seja quebrado por sua face moderna, “para o homem antigo os mitos e os rituais são experiências concretas que o compreendem até em seu existir corporal e cotidiano. Para ele a realidade é uma unidade tão perfeita que a emoção que sente, digamos, frente ao silêncio de um céu de verão, equivale totalmente a mais interior experiência pessoal”.<sup>5</sup> Em seguida, numa das mais belas sequências do cinema, somos arrebatados pela encenação de um rito pagão: paisagem árida, preparação para o culto ao deus Sol, casas incrustadas na pedra, guerreiros, sacerdotes e camponeses reunidos, um canto é entoado, Medeia aparece no filme como rainha desse povo bárbaro e belo, adoradores do sol, um jovem é dado em sacrifício e sorri para os sacerdotes (a inocência dos vaga-lumes). O jovem é pintado de amarelo na metade do corpo, a outra metade é encharcada por um vermelho sangue. Ele agora se debate diante da morte. Os guerreiros quebram seu pescoço e o estendem numa espécie de cruz primitiva, um sacerdote decepa sua cabeça e corta seus membros. Alvorço do povo que deseja o corpo e o sangue do jovem com uma fome insaciável, trombetas e flautas. Os sacerdotes encharcam as plantas e a terra com o seu sangue,

---

4 Amore é interpretada por Adriana Asti, a prostituta que Accattone gerenciava é interpretada por Silvana Corsini.

5 Quíron é interpretado por Laurent Terzieff, ele é o tutor de Jasão, como no mito grego, interpretado por Giuseppe Gentile. Medeia é belamente interpretada por Maria Callas.

esfregando seu coração nas árvores. O povo continua frenético e disputa os restos corporais do sacrificado. As mulheres jorram o trigo com o seu sangue. As partes que restam são queimadas. Medeia gira uma enorme roda que simboliza o sol e provoca ventanias: “Da vida à semente e renasce com a semente”, diz ela. Trombetas, tambores e flautas, o povo festeja mascarado. Um sol escaldante cintila nas vestes coloridas dos guerreiros e nos rostos marcados dos camponeses. No ritual, o povo cospe nos seus reis, incluindo Medeia, e espancam o seu príncipe com ramos. A representação de uma cena é como o traçado de um *devoir*. “Este mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e sempre será um *fogo sempre vivo*, acendendo-se em medidas e apagando-se em outras” (DK 22B30).

Em seu texto sobre a televisão, “*Néocapitalisme télévisuel*” (Neocapitalismo televisivo), a luz cruel e fria da superexposição recíproca dos poderes e dos povos nos meios de comunicação é denunciada como parte da separação generalizada entre a realidade e o mundo das imagens produzido pelo espetáculo — ecos de Debord e Benjamin. O poeta compara essa “luz gloriosa” ao “aberrante e imprevisível corpo das tropas nazistas” (Didi-Huberman, 2011, p. 36), também colmatadas (e efeito) da industrialização da vida. Pasolini lamenta a perda do “amor real e enraizado” (Didi-Huberman, 2011, p. 37) que sentia pelos pobres. O *inferno realizado* está posto no reino fascista da glória e da indiferença — os círculos de *Salò* são apenas uma forma de dizê-lo, os “conselheiros pérfidos” e “fraudulentos” são os novos senhores da terra. E, como nos lembra Didi-Huberman: “Como não ver operar esse neofascismo televisual de que ele nos fala, um neofascismo que hesita cada vez menos, diga-se de passagem, em reassumir todas as representações do fascismo histórico que o precedeu?” (Didi-Huberman, 2011, p. 39). Para o poeta, a *barbárie totalitária* está em marcha e as únicas forças de resistência possíveis a esse *apocalipse* orquestrado pela indústria cultural, diferente de Adorno e seus séquitos, não é o erudito ou o dodecafônico, a vanguarda e suas experimentações descoladas da cotidianidade, mas a cultura popular em suas raízes mais profundas. Novamente nesse ponto, em especial, podemos confrontar o pensamento de Pasolini com o de Heidegger. O filósofo alemão, em seu mergulho nas profundezas do *Ser*, busca um solo que permita estabelecer um contraponto às forças inexoráveis da modernidade alicerçadas na técnica. Uma *nova terra*, diriam Deleuze e Guattari, com a diferença que os pensadores franceses querem instaurar essa nova terra na mestiçagem do *devoir minoritário* que habita as metrópoles mundiais — *multitudo* -, enquanto o poeta bolonhês e o filósofo de Meßkirch veem a cultura popular como essa potência capaz de confrontar o deserto do capital. Em sua conferência sobre a relação do *tempo* com o *ser*, o dar-se no tempo do *ser* como *presença*, Heidegger recorre à compreensão imediata, não mediada pela razão, para exprimir um pensamento que “medite (sobre) aquilo onde a pintura e poesia, e a teoria físico-matemática recebem sua determinação (última)” (Heidegger, 1999, p. 251). Ele se refere, inicialmente, aos quadros de Paul Klee, *Santa através de um vital* e *Morte e Fogo*, mas também poderíamos citar a odisseia dos físicos (teóricos e experimentais) na busca pelo Bóson de Higgs através do LHC (Large Hadron Collider), pois tal como a arte, o que determina a ciência são as singulares colisões das partículas e suas infinitas conexões e hipóteses (todas relacionais), isto é, a própria vida. Poderíamos comparar esse evento, inclusive, com um quadro abstracionista, no entanto, trata-se da própria vida, em cores e gráficos

que representam esse acontecimento único na recente história da humanidade: a reprodução das condições do Big Bang ou a criação da matéria, constatada pela *presença* do Bóson de Higgs, responsável por manter a massa atômica estável, conectada a um campo que preenche todo espaço, e dá às partículas, como o elétron, sua massa, o que permite que ele seja absorvido pelos átomos que preenchem o universo tal como o conhecemos e tudo aquilo que ele é e está em vias de se tornar (moléculas, matéria escura, planetas, pássaros, pessoas etc.) (Particle, 2013). Aqui, a ciência confunde-se com a arte e a filosofia e vice-versa, criando suas linhas de fuga e seus mundos possíveis. Afectos, perceptos, conceitos e functivos, todos emaranhados entre si, num monismo vago difícil de ser nomeado.

O *acontecimento* (événement) é o próprio sentido das coisas e o devir do mundo que o preenche, nos diz Deleuze (1974, p. 151), ele é a efetivação do virtual num indivíduo, num coletivo, numa cidade ou em determinada hora segundo um dia que já não se pode dizer que seja *um dia qualquer*, e o ponto de vista daqueles em que se encarna. Uma amálgama de elementos em série que podem convergir ou divergir entre si, num jogo firmado pelo possível e pelo impossível, e não mais pela lógica identitária dos contrários que se excluem. “Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos” (DK 22B49). Uma revolução, um atentado terrorista, o lançamento de um livro, um amor, uma tempestade — todos acontecimentos singulares e irreduzíveis entre si. Em *Accattone*, o acontecimento-Stella. Perdido em meio aos destroços da paisagem, Accattone encontra-se faminto e ferido pela prisão de seu único sustento, Maddalena, presa por falso testemunho após ter sido espancada por uma gangue de napolitanos, e em meio a tudo isso, a visão de Stella que emerge das ruínas — Accattone volta a olhar o mundo com inocência. O *acontecimento* é pré-individual, incorporeal, e excede ao tempo que efetua, dado que ele é uma contra-efetuação do presente que suporta e condiciona o estado de coisas que o envolve e “se desdobra num ainda-futuro e já-passado” (Deleuze, 1974, p. 177-178). Um mundo de trigo maduro onde as coisas ligam-se umas às outras sem que entre elas haja qualquer compromisso com uma finalidade última dos entes ou uma objetividade intrínseca aos objetos: “Assim como a chuva não era grata por não ser dura como uma pedra: ela era chuva. Talvez fosse por isso, porém exatamente isso: viva. E apesar de apenas viva era de uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente” (Lispector, 1998, p. 145).

### ***Lucciole* ou a política menor dos vaga-lumes**

Em 1982, nos lembra Didi-Huberman, foi publicada uma obra em homenagem aos sete anos da morte do poeta e cineasta italiano, cujo título nos remete ao “voo dos vaga-lumes” e seu suposto assassinato: “*La disparition des lucioles*”. Nela, Denis Roche descreve suas experiências como fotógrafo e faz uma crítica singela à “*Câmara Clara*” de Roland Barthes, livro que trata do ofício de Roche. O fotógrafo diz em sua obra que Barthes não abriu espaço em suas análises para as “intermitências” visuais provocadas pela liberdade de estilo que a arte fotográfica é capaz. O caráter intermitente das imagens nos leva diretamente às imagens dialéticas de Benjamin, ou a maneira como os *tempos se tornam visíveis*, e aos vaga-lumes pasolinianos. Mas também podemos ver essas intermitências na apropriação imediata que se dá na “compreensão” das pinturas

de Klee citadas por Heidegger. Intermitência de sentido, de textura, de forma, onde nossas coordenadas sensório-motoras e referências harmônicas são imediatamente quebradas e remetidas a um tipo de relação intuitiva com as obras. É o *inominável*, nos diria Lovecraft.

Para melhor observar os vaga-lumes, é preciso vê-los dançando “no presente de sua sobrevivência... vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores” (Didi-Huberman, 2011, p. 52). E assim como há uma *literatura menor*, tal como nos mostram Gilles Deleuze e Félix Guattari (2023), também há *luzes menores* com seu coeficiente de desterritorialização, seu caráter imediatamente político, suas enunciações coletivas imanentes à maneira como se deslocam e criam suas linhas de fuga frente aos projetores — carne da multidão. O próprio Pasolini admite essas brechas revolucionárias em seu texto ao afirmar-se como presente na luta, corporal e espiritualmente, mesmo vislumbrando, e estando imerso, no apocalipse dos nossos tempos (Didi-Huberman, 2011, p. 53). Para o poeta, a sexualidade expressa em seus filmes (*Comizi D'Amore, Trilogie de la vie, Teorema*) sempre foi um foco de emancipação política, dado seu caráter marginal e minoritário — uma *dialética do desejo*. A sexualidade dos vaga-lumes é *sui generis*, eles se apresentam aos seus parceiros numa espécie de *gesto mímico*, num cintilar de luzes intermitentes, entre os vaga-lumes *Odontosyllis*, das Bermudas:

O acasalamento ocorre na lua cheia, cinquenta e cinco minutos após o pôr do sol. As fêmeas aparecem, primeiro, na superfície e nadam rapidamente, descrevendo círculos e emitindo uma luz viva que aparece como um halo. [...] Os machos sobem então do fundo do mar, emitindo também uma luz, mas sob a forma de raios. Eles se dirigem com precisão em direção ao centro do halo e giram ao mesmo tempo que as fêmeas durante alguns instantes, liberando seu esperma como um exsudato luminoso. A luz desaparece em seguida brutalmente. (Champiat *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 29).

A imaginação é o “mecanismo produtor de imagens para o pensamento”, nos diz Benjamin (*apud* Didi-Huberman, 2011, p. 61), um dispositivo que abre constelações para o futuro e destrincha o tempo histórico, mas coube a Aby Warburg, ter analisado o papel das *sobrevivências* na imaginação ocidental (Didi-Huberman, 2011, p. 62), a maneira como a memória sobrevive nos mais estranhos modelos organizacionais, como a presença de imagens pagãs na Reforma Protestante, em que nem toda a iconoclastia cristã foi capaz de sufocar. Traços, vestígios, sussurros, assim se constrói a *mnemosyne* (memória) que colhemos involuntariamente. A política dos vaga-lumes incide sobre a imaginação enquanto partilha do sensível, como forma de ultrapassar os totalitarismos (estéticos e administrativos) aos quais estamos submetidos. É possível sonhar, nos diz Pasolini, ou melhor, *fabular*, mesmo sob a luz dos refletores do fascismo, pois as intermitências sempre se produzem no intervalo entre os movimentos, no momento em que tudo parece tomado pela opacidade da *glória* e do *reino*, “como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz” (Didi-Huberman, 2011, p. 48).

## Sobrevivências e *apocalipses*: a fissura

Giorgio Agamben, filósofo dos *paradigmas*, à maneira de uma “arqueologia filosófica”, compõe *sinfonias benjaminianas* em seus escritos: “retomando em sentido inverso o curso da história, assim como a imaginação” (Didi-Huberman, 2011, p. 69). Agamben também busca os vaga-lumes e as *sobrevivências* nos conceitos que delimitam a nossa *contemporaneidade* que, para o filósofo italiano, é sempre intermitente em relação ao presente, sempre um movimento aberrante em relação aquilo que somos. O contemporâneo comporta uma espessura de tempos emaranhados entre si tal qual um *rizoma* ou um *poema* — que fratura a linguagem e despedaça a unidade rítmica do tempo — e, tal qual um vaga-lume, obscurece “o espetáculo do século atual a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a ‘luz que procura nos alcançar e não consegue” (Agamben *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 70). Tanto para Agamben quanto para Pasolini, entre o arcaico e o moderno “há um encontro secreto” (Didi-Huberman, 2011, p. 70), e ambos, como profanadores que são, pensam a dimensão antropológica nos termos do *sacer* (sagrado) e dos *gestos* (populares, dialetais, hereges) em sua profundidade. Não é à toa que Agamben foi um dos doze apóstolos no manifesto poético-político de Pasolini no cinema: “O Evangelho Segundo São Mateus”. No primeiro livro de Agamben sobre a questão histórica destaca-se a palavra *destruição*, esta se remete à incapacidade do homem moderno em “fazer e transmitir experiências” — ecos benjaminianos. Tal livro foi escrito alguns anos depois do texto de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes. No decorrer de sua lógica, Agamben, assim como Pasolini, intui um estado apocalíptico latente nos dias atuais, onde nada parece estar em conflito, e tudo está em crescente processo de autodemolição — como a *fissura* em Fitzgerald, onde nada mais faz sentido e retornar ao que éramos se torna impossível ou impensável: “É esta incapacidade de se traduzir em experiência que torna hoje insuportável — como em momento algum no passado — a existência cotidiana” (Agamben *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 76).

E Agamben prossegue em seu “estado de guerra total” contra o tempo presente, tornando a infância, “a experiência transcendental da diferença entre língua e fala” (Agamben *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 77), o salto originário, algo inefável e inapreensível em face dos holofotes do poder. Os apocalipses do poeta e do filósofo se aproximam, de um lado, à morte do humano e sua substituição por “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”, do outro, um *homem* esgotado pela “incapacidade de fazer e transmitir experiências”, ambos tragados pela imensa claridade apocalíptica que devora todas as outras — a *glória* e o *reino* —, impedindo o aparecimento dos vaga-lumes. O apocalipse na tradição judaico-cristã, “fim dos tempos e tempo do Juízo Final” (Didi-Huberman, 2011, p. 79), é essa grande luz que absorve todas as outras, a única *sobrevivência* possível para o mundo (o fim da história ou o triunfo do capital). Mas a imagem apocalíptica também apresenta a *destruição radical* de tudo o que existe em nome de uma *verdade revelada* não menos radical (*verdade ultimai*) — o ser em si e por si realizado na síntese do Absoluto.<sup>6</sup> Na contramão dessas *verdades* que assolaram o século XX (do nazismo ao stalinismo ou o socialismo

---

<sup>6</sup> Excertos da dialética hegeliana.



real, passando pelo próprio capitalismo como último refúgio da história), Pasolini e Agamben preferem as verdades intermitentes, precárias e fugidias dos vaga-lumes, abertas e fraturadas como a poesia.

As *sobrevivências* nos ensinam que não existe salvação ou ressurreição possíveis, “somente a tradição religiosa promete uma salvação para além de qualquer apocalipse ou de qualquer *destruição* das coisas humanas” (Didi-Huberman, 2011, p. 84). E tal como Benjamin nos ensinou que o capitalismo é uma *religião*, a única que não oferece redenção, pois se conserva num estado apocalíptico *ad infinitum*, também as ideologias totalitárias da modernidade se enquadram nessa tradição, *mundo dos fins* imerso na claridade ofuscante do poder. “Ora, a *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)” (Didi-Huberman, 2011, p. 85). Ou seja, no lugar da temporalidade das expectativas que as utopias nos oferecem, ligando-nos ao medo e à esperança, dois afetos correlatos entre si, pois um não vive sem o outro, a política como imaginação ou fabulação se faz como micropolítica ou política *menor*, “um pouco como Pasolini quando construía seus filmes por *fragmentos* ou em *gros plans*” (Didi-Huberman, 2011, p. 88), de acordo com os atores envolvidos nos problemas e situações que lhes concernem, dentro das singularidades que envolvem cada processo. Uma política local (regional ou dialetal) ainda que com pretensões universais, e autogestionária, pois descolada da grande *luce* dos salvadores e redentores, e ligada, intrinsecamente, àqueles que encarnam a realidade das lutas em suas vidas, em suas *carnes*, uma política de *lucciole*, tal como a realidade das imagens: “resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível” (Cohen-Levinas *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 87).

“Toda a vida é, obviamente, um processo de demolição”, nos diz Fitzgerald (*apud* Deleuze, 1974, p. 157), assim é a *fissura* silenciosa que nos absorve, algo grande e distante demais para nós, indiscernível, e a única arma que nos resta, quando todos os inimigos se encontram abatidos e os campos se tornam desertos, é uma imensa e incompreensível angústia. A fissura, para Deleuze (1974, p. 158), não é nem interior nem exterior, é uma expressão de superfície, se encontra na borda entre os dois, é um *jogo entre limiares*, um incorporal, “não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece”. E quando ela encarna nos corpos que detém, já é tarde demais — porcelana e vulcão, mas o vulcão somos nós, nossos desejos reprimidos, frustrações, nossos *instintos*, as experiências que sofremos do mundo exterior, as relações que não conseguimos conter, e quando distinguimos as pequenas rachaduras dos traços que compõem o desenho do vaso, já não há mais nada a fazer a não ser “desintegrar-se ao seu bel prazer” (Deleuze, 1974, p. 159). Os encontros fazem ressoar a *fissura*: entre o sangue e os nervos, entre o álcool e a esquizofrenia, “era certo agora”, nos diz Zola (*apud* Deleuze, 1974, p. 333-339), “havia uma desorganização progressiva” entre os corpos desorientados “como uma infiltração do crime... e nas duas bordas... a eterna paixão” pela demolição de si mesmo. É pela fissura que o épico retorna à cena moderna, como uma “história dos instintos sobre este fundo de morte”, Deleuze (1974, p. 341) vê nela, no entanto, uma brecha para o pensamento, apesar de ser para ele um obstáculo. Talvez a tensão provocada pela *fissura* (sua radicalidade) e seu gosto pelos limiares seja enfim sua potência.

## Povos-vaga-lumes: a política das *imagens*

No quarto capítulo do livro sobre os vaga-lumes, *Povos*, Didi-Huberman (2011, p. 91) evoca os contrapoderes (lampejos) contra a “feroz luz do poder” e, numa polêmica assertiva, faz coro com Benjamin e com um dos hierarcas do filme *Salò*: “A única anarquia verdadeira é a do poder”. A anarquia ao qual ele se refere não é aquela da tradição das lutas populares e operárias, a *tradição dos oprimidos*, nas palavras de Benjamin, que faria frente à *exceção*, mas a *realizada* pela soberania que nos circunda enquanto regra — o reino e a glória. Para Agamben, não há reino sem glória, enquanto um opera na genealogia do poder ocidental, o outro opera como dispositivo de controle e demarcação do *homo sacer* (aquele que já nasce sacrificável, pois não pode ser morto, mas exilado e conservado em seu *minimum* biológico para servir ao poder). “Máquina do reino (*Herrschaft*) e espetáculo da glória (*Herrlichkeit*): esta oferecendo àquela sua própria *luz*, senão sua *voz*” (Didi-Huberman, 2011, p. 98). Agamben (*apud* Didi-Huberman, 2011, p. 84) precisa a *glória* dos tempos atuais na *opinião pública*: “Não há democracia e nem Estado sem opinião pública, da mesma forma que não há Estado sem aclamações”. O espetáculo dos megaeventos em nosso país e toda a destruição que ele provocou, e ainda provoca, é exemplar na caracterização desse *reino* do biopoder e na glorificação da cidade-mercado, serva do capital internacional e das oligarquias locais, que ele defende e reproduz: milhares de famílias removidas, uma verdadeira “limpeza social”, mortes nas favelas e periferias em decorrência da política genocida de segurança pública dos estados, corrupção em todas as esferas governamentais, um problema sistêmico, certamente, mas acentuado com os bilionários investimentos, o recente estado de calamidade pública decretado pelo estado do Rio de Janeiro, deixando de pagar o salário dos servidores públicos (com exceção da segurança!) para finalizar as obras olímpicas.<sup>7</sup> Todo esse cenário, logicamente, publicizado positivamente pela mídia corporativa — a atual condutora (*condottiere*) das grandes narrativas<sup>8</sup>, como nos lembra Agamben:

Se aproximarmos as análises de Debord (a sociedade atual como uma imensa acumulação de espetáculos) da tese de Schmitt (Carl) sobre a opinião pública como forma moderna de aclamação, o problema da atual dominação espetacular das mídias, em todos os aspectos da vida social, aparece sob um novo olhar. O que está em questão não é nada mais que uma nova e espantosa concentração, multiplicação e disseminação da função da glória como centro do sistema político (Agamben *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 100-101).

---

<sup>7</sup> Para se ter uma noção do nível de *estado de exceção* ao qual fomos submetidos, o governo estadual disponibilizou/ organizou 85 mil policiais à paisana durante as Olimpíadas que foram realizadas na cidade do Rio de Janeiro em julho de 2016 (Mendonça, 2015); e para se ter uma noção do número de pessoas removidas durante os megaeventos, estima-se que esse número atinja a cifra de 250 mil (Mekari, 2014). Como disse Henrique Antoun em uma de suas últimas aulas em que estive presente: “O Brasil não é para amadores”.

<sup>8</sup> Condottiero (em italiano: *condottiere*; pl. *condottieri*) era um mercenário que controlava uma milícia, sobre a qual tinha comando ilimitado, e estabelecia contratos com qualquer Estado interessado em seus serviços. Entre o século XV e o XVI, as chamadas Companhias Livres formaram verdadeiras escolas de guerra, que realizaram grandes progressos em termos de estratégias e táticas militares.

A nova *doxa*, crença ou opinião, segundo Didi-Huberman, estaria cimentada na conjunção povo-nação e povo-comunicação. Mas, tanto Debord, que procede por dedução, “inferindo de uma situação universal (a sociedade do espetáculo) a totalidade dos comportamentos particulares em que cada gesto dos povos acabará por se encontrar assimilado à *doxa*, variante impotente da aclamação” (Didi-Huberman, 2011, p. 112), quanto Carl Schmitt, que “procede antes por indução, inferindo de uma situação particular (aclamar) o universal de uma definição do povo (que, justamente, só sabe fazer isso, aclamar)” (Didi-Huberman, 2011, p. 112) despotencializam a própria noção de paradigma como sintoma da contemporaneidade, pois eles não enxergaram a profusão interminável de *lucciole* que dançam intermitentes ante a máquina do reino e da glória. E, nesse sentido, os contrapoderes ou lampejos da emergente política dos vaga-lumes se afinam com a *multidão* enquanto multiplicidade de coletivos singulares e indivíduos que ultrapassam a dicotomia soberana que impõe o reconhecimento do povo pela nação, e vice-versa.<sup>9</sup>

Didi-Huberman retoma a problemática em torno da imagem, essas, ao contrário da *luce* que banha os horizontes, seriam *lucciola* e seu caráter de passagem é o que assegura a sua potência e, como um cometa, transpõem a imobilidade dos grandes projetores e sistemas totalitários — *imagem dialética*, nos diria Benjamin, uma *bola de fogo* que atravessa o passado rumo ao futuro e faz explodir o presente em “momentos de surpresa” (Didi-Huberman, 2011, p. 126). A imagem é um “operador temporal de sobrevivências” (Didi-Huberman, 2011, p. 119). Para o filósofo alemão, ainda segundo Didi-Huberman, o *declínio* da experiência<sup>10</sup> não significa uma destruição definitiva, pois sempre há o tempo das ressurgências, seu *recurso de desejo*, o “fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência” (Didi-Huberman, 2011, p. 121) que, tal como os átomos de Lucrecio, declinam perpetuamente e, em seu *clinâmen*, movimento de abertura para as excepcionalidades do *relacional*, criam novos mundos:

Palavras-vaga-lumes, ainda, as dos jornais do gueto de Varsóvia e das crônicas de sua insurreição; palavras-vaga-lumes as dos manuscritos dos membros do *Sonderkommando* ocultos sob as cinzas de Auschwitz e cujo lampejo dependia do soberano desejo do narrador, daquele que quer contar, testemunhar para além de sua própria morte. [...] Imagens clandestinas, certamente, imagens por muito tempo ocultas, por muito tempo inúteis. Mas imagens transmitidas a nós, anonimamente, naquilo que Benjamin reconheceu como a derradeira sanção de toda narrativa, de todo testemunho de experiência, a saber, a autoridade do moribundo (Didi-Huberman, 2011, p. 131-132).

O grande narrador, segundo Benjamin (*apud* Didi-Huberman, 2011, p. 121), “está sempre enraizado no povo”, ele debulha uma “escada que se afunda nas entranhas da terra e se perde nas nuvens”, o narrador exprime a experiência coletiva. As imagens vaga-lumes também são expressas em sonhos, profecias, visões, o inconsciente é um oceano de incontáveis composições imagéticas, assim como um fundo de resistências históricas e sociais que se efetuam de forma obscura e intermitente na realidade, como afirma o historiador Reinhart Koselleck ao legitimar as *narrativas oníricas* ou imagens-

9 O conceito de multidão foi definido pelos filósofos Michael Hardt e Antonio Negri em seu *Império* e desdobrado em obras posteriores.

10 “A experiência caiu de cotação” (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*), expressão de Walter Benjamin.

simulacro. No *Sofista*, Platão define o ser ou o *indeterminado* dos simulacros, a sua impossibilidade de se fixar em algo que dure. O sofista ele mesmo seria o sátiro ou o centauro que ri das certezas e das pretensões de verdade. Platão vai mais longe do que ele pressupunha, estabelecendo um novo regime epistemológico que excluiria o modelo *eidético* (das cópias perfeitas) como base do pensamento, onde a própria noção de *modelo* seria posta em xeque, pois aquilo que as torna possíveis, a *semelhança*, não teria mais fundamento no mundo sensível. Os simulacros, ao contrário, são como uma “subversão contra o pai” (Deleuze, 1974, p. 263), pois não se assemelham interiormente ou espiritualmente com a Ideia de algo que os pressupõem, tal como o justo com a Justiça, por exemplo, as simulações são únicas e se caracterizam por suas imperfeições. Como nos lembra o escudeiro Jöns, personagem de Gunnar Björnstrand no filme de Bergman, *O Sétimo Selo*, “se o amor é imperfeito nesse mundo imperfeito, então o amor é perfeito”. Esta é a lógica do simulacro e do devir, uma lógica *demoníaca*, pois retira dos homens a semelhança com Deus, “perdemos a existência moral para entrarmos na existência estética” (Deleuze, 1974, p. 263). E não é à toa que a cultura dos judeus e muçumanos na Idade Média europeia, mas principalmente a cultura judaica, esse povo sem terra, “estrangeiros de nascença”, foi confundida com os ritos satânicos, sendo base dos principais livros de demonologia escritos desde os primeiros séculos da era cristã, pois seus valores e hábitos, seu *ethos*, não se conformava com os modelos políticos e sociais dos senhores da Europa, sejam católicos ou protestantes. E a perseguição às diferenças, ao *dessemelhante*, ao rebento imperfeito de Deus, prosseguiu no nazismo e prossegue nos dias de hoje — os palestinos em Israel, os curdos no Iraque e na Síria ou as religiões de matriz afro-brasileira para o novo fundamentalismo cristão no Brasil. No *Sofista*, Platão já antecipava os paradigmas da física quântica e da ciência contemporânea, pois no *simulacro*, “o observador faz parte da própria simulação, que se transforma e se deforma de acordo com o seu ponto de vista” (Deleuze, 1974, p. 264), o simulacro implica profundidades e dimensões que tornam a homogeneização das formas impossível, dado o seu caráter imprevisível e imensurável, ele afirma séries heterogêneas e mantém entre elas uma ressonância interna que as garante enquanto fenômeno, “sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual” (Deleuze, 1974, p. 264) — devir-louco das efemérides. O simulacro é o *perigo* para a manutenção das sociedades tecnológicas moldadas pela indústria cultural de massas e a espetacularização da política, a grande *luce* dos projetores fascistas, pois apresenta em sua essência a negação tanto do original quanto da cópia, do modelo e da reprodução que a conserva. No entanto, esse potencial *perigo* às sociedades tecnológicas do capitalismo pós-fordista também é sua *salvação*, como nos versos de Hölderlin<sup>11</sup>, pois a potência das simulações encobre tanto a *verdade como singularidade irreduzível de uma vida e os fatos a ela ligados quanto o poder que as simula e dissemina suas redes de captura*. Trata-se da *potência do falso*, conceito de Nietzsche, segmentos em camada que indicam uma determinada conjuntura factual sob perspectivas diversas e modificável de acordo com cada agente ou ponto de vista em disputa, a verdade, nos diria Platão, mas uma verdade instável, ainda que unívoca, provocativa e em constante movimento, a verdade do *devir*: “Detrás de cada caverna, uma caverna mais profunda ainda — um mundo

---

11 “Mas onde há perigo, cresce também a salvação” (Hölderlin *apud* Heidegger, 2007, p. 391).

mais amplo, mais estranho, mais rico, situado além da superfície, um abismo detrás de cada fundo, detrás de cada fundamentação” (Nietzsche *apud* Deleuze, 1974, p. 268). A lógica do simulacro ou das *imagens oníricas* nos impõe uma reversão do platonismo e de todo o pensamento, religioso e filosófico, construído sobre os seus alicerces, pois “toda palavra é também uma máscara”, nos lembra o filósofo alemão, “exprimindo um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra ainda (mais falsa)” (Deleuze, 1974, p. 269). Para Deleuze, a simulação exprime a potência de produção dos efeitos sob a superfície das coisas e se aproxima do eterno-retorno nietzschiano enquanto afirmação subversiva da representação e da semelhança, deformando-as em seu espectro diferencial e caótico, o eterno-retorno é o caos, “potência de afirmar o caos” (Deleuze, 1974, p. 269), onde o que retorna “são as séries divergentes enquanto divergentes... O círculo do eterno-retorno é um círculo sempre excêntrico para um centro sempre descentrado” (Deleuze, 1974, p. 270), ele é realmente o Ser, nos diz Klossowski (*apud* Deleuze, 1974, p. 270), “mas somente quando o ‘ente’ é simulacro” — um devir das profundidades para um Aión das superfícies. E como na cantiga de Zaratustra, ele é o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulação (vontade de potência), excesso ou instabilidade universal das partículas. A busca dos físicos pela existência do Bóson de Higgs, o centro estável do *standard model of the particles*, através do LHC (Large Hadron Collider) no intuito de legitimar a teoria da supersimetria (SUSY), esbarrou no enigmático número 126geV; nem os 115geV esperados, de massa mais leve e condizente com a harmonia das partículas em consonância com uma lógica superior e simétrica, formando um círculo concêntrico, nem o “terrível” 140geV, que anularia qualquer descoberta futura e tornaria a teoria do multiverso evidente, isto é, a comprovação de múltiplas dimensões cujas leis são incognoscíveis aos instrumentos de medição e à compreensão humana (Particle, 2013). Não, o Bóson de Higgs é “terra de ninguém”, está no meio, nas bordas e limiares de onde se precipitam as velocidades, nem estabilidade e semelhança, nem o completo caos, o que seria impensável para a criação da vida, mas um universo metaestável e paradoxal, em parte cognoscível e transparente<sup>12</sup>, em parte mistério. Um universo que se expande e se contrai em ciclos, como um eterno-retorno da diferença cravejado por lampejos.<sup>13</sup>

### **Pasolini e o devir: das imagens ressurgentes à escultura do tempo**

Ao retomar o tema das *imagens*, Didi-Huberman encontra em Bataille a força da afirmação do pensamento à altura da experiência, o “brilho solar” que nossos corpos possuem, inexoravelmente, e que a tanto custo tentamos conter para nos enquadrar no controle da máquina régia, e “grita” que a experiência é indestrutível, ainda que ela se dê na forma de lampejos perdidos na noite. Em Agamben, busca o *ser comum*, amável e humano em sua face, “que passa do comum ao próprio e do próprio ao

---

12 A lei da gravidade, a disposição das partículas nos átomos (prótons, elétrons, nêutrons e as subpartículas como Quarks, Leptons, Gauge bosons e Higgs boson), os elementos organógenos que preenchem todos os seres astrais pesquisados até então: Carbono, Oxigênio, Hidrogênio e Nitrogênio (CHON) etc.

13 Os físicos teóricos Paul Steinhardt e Neil Turok, em 2001, descreveram um universo cíclico, que se expande e se contrai, contrário às teorias anteriores que previam uma expansão acelerada do universo ao infinito e sua aparente estabilidade ( $\Lambda = 10^{-120}$ ), e condizente com a metaestabilidade indicada pela massa do Bóson de Higgs.



comum” da comunidade que vem, e se depara novamente com o “reino messiânico” da *luce*, apelando não para uma *communauté qui vient*, utópica e escatológica, mas para uma *comunidade que resta*, os restos das comunidades que escapam aos reinos e sua governabilidade, segundo Foucault, ou às suas “polícias”, segundo Rancière (Didi-Huberman, 2011, p. 149). Didi-Huberman quer reencontrar nas *imagens ressurgentes* as “garrafas jogadas ao mar” dos *Sonderkommandos* de Auschwitz. As comunidades deixam *restos*, ele no diz: “Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos” (Didi-Huberman, 2011, p. 155), como a obstinação de Eisenstein em fazer um cinema dos povos-vaga-lumes e não dos *stars* e seu esplendoroso mundo hollywoodiano, “o que aparece nesses corpos de fuga não é mais do que a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo” (Didi-Huberman, 2011, p. 159) — a revolução ou a última *luce*, contanto que essa *luz* se espalhe em pequeninas luzes que inundem todos os cantos da terra e não seja por ela determinada — uma dialética do povo *por vir*; ou a força das imagens oníricas em Pasolini, rastros da resistência que só conseguem emergir num mundo desmedido, fabulado, e não condicionado pela dura realidade cotidiana. No sonho, Accattone caminha sobre o parapeito da ponte que corta o seu bairro, os napolitanos que espancaram Maddalena chamam-no, ao vê-los, os encontram e mortos, estendidos no cal. Um amigo com flores o convoca para um enterro, “estamos te esperando”, ele diz. Accattone, agora de terno e gravata, encontra o grupo de amigos que o acompanha durante todo o filme, ele tenta se comunicar com eles, mas não consegue, sua voz está emudecida, seus ouvidos embaçados, quando um deles consegue ouvi-lo, responde que Accattone, o próprio, está morto. A procissão se inicia, mas ao chegar no pórtico do cemitério, adornado com duas crianças nuas, como os querubins dos afrescos renascentistas, o porteiro o impede de entrar. Accattone insiste e pula os muros do cemitério, ao adentrar no local, se angustia com o fato de estar vendo-se soterrado com um coveiro a fincar os últimos fragmentos de terra. Atordoado, pede para o coveiro remanejar sua cova para onde há luz, um último lampejo, ele pensa, o homem o atende, a câmera se desloca para o vasto céu sobre o vale.

As imagens oníricas ou ressurgentes são como o *devenir*, se furtam ao presente, complicando os regimes temporais tal como um cristal, estado de coalescência entre os tempos, e sua irreducibilidade indivisível entre o atual e o virtual, espaços bifurcados, consolidando sua potência justamente na afirmação paradoxal da simultaneidade das qualidades: “Alice não cresce sem ficar menor e inversamente” (Deleuze, 1974, p. 1), assim como Accattone está e não está morto, encontra-se e não se encontra enterrado, imantados por séries heterogêneas que se proliferam a partir do real através do tempo cristalizado, “harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira” (DK 22B51). O *puro devenir* enquanto matéria do simulacro, que tem com as Ideias platônicas uma relação de *furto* e passagem em seus traços imprevistos, instaurando uma identidade infinita nos corpos que possui — a eletricidade do divino, nos diria Pasolini, tal como “a Sibila com delirante boca sem risos, sem belezas, sem perfumes, ressoando mil anos ultrapassa com a voz, pelo deus nela” (DK 22B92). Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski nos dá uma pista de como essas séries heterogêneas que formam o *devenir* e o direcionam se dão no cinema e nas artes em geral. O cineasta russo se afina com o pensamento deleuzeano

ao afirmar que o poeta cria harmonia do caos, seu plano de imanência, e seu dom mais precioso é a *vidência*, “o poeta tem o dom da profecia” (Tarkovski, 1998, p. 38). A arte, tal como a ciência, é um mergulho no infinito, na *verdade absoluta*, “o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada” (Tarkovski, 1998, p. 40), e a criação que nos guia está diretamente relacionada ao criador, mas nessa relação, o científico se afasta do estético na medida em que busca no mundo a *objetividade dos fenômenos que o envolvem*, enquanto a arte é matéria para a *experiência subjetiva*, pois o artista não representa o mundo, ele participa de sua criação. O espiritualismo de Tarkovski o aproxima de Bergson ao aliar matéria e memória, tempo e criatividade — o campo transcendental das singularidades nômades onde se produz o sentido das coisas. Tal como o tempo, “a chama em que vive a salamandra da alma humana” (Tarkovski, 1998, p. 64), as singularidades se produzem pela divergência, pela síntese disjuntiva que as tornam *individuais*, únicas, mas a sua relação com os entes é impessoal e inconsciente, pois “o artista é sempre um servidor, e está eternamente tentando pagar pelo dom que, como que por milagre, lhe foi concedido” (Tarkovski, 1998, p. 41), assim como o verdejar da árvore não se confunde com a relação dual entre o sujeito árvore e o predicado verde, nos ensinam os estoicos. O verdejar é um incorporeal que assimila o estado de coisas que designa uma árvore verde, mas esta encontra-se, por sua vez, nas “ondas pululantes do caos”. Na relação das singularidades com os entes, esses últimos se abrem às possibilidades infinitas dos acidentes que os assimilam, perdendo o seu centro e sua identidade, dado que as singularidades que habitam o plano de imanência e constituem os entes são zonas intensivas ou *afectos* da multiplicidade que o preenche, num movimento incessante de interpenetração das linhas que as traçam, revelando suas faces singulares pela distinção de grau que as comporta e não pela sua natureza. “A imagem materializa uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram... Uma imagem pode ser criada e fazer-se sentir” (Tarkovski, 1998, p. 42), tornando o infinito tangível. No cinema de Tarkovski, percebemos essa distinção de grau no desenrolar do tempo em longos planos-sequência que desvelam a diferença que marca a singularidade de cada ser que o habita, seja ele pedra, pele, homem, mulher, árvore ou galho retorcido, em todos eles vemos a marca do tempo e sua corrosão, como uma “chave que nos abre portas” (Tarkovski, 1998, p. 94). Para Tarkovski, a tarefa dos cineastas imita a dos escultores, é preciso trabalhar sobre um “bloco de tempo” e extrair dele aquilo que nos torna vivos, o que temos de mais autêntico e pulsante em nós mesmos, o gênio se revela no compromisso com suas próprias paixões e “os diamantes não são encontrados na terra negra; é preciso procurá-los próximo aos vulcões” (Tarkovski, 1998, p. 51). Não uma paixão egoísta por si mesmo, a cegueira daqueles que mutilam a arte, mas uma paixão redentora que implica num sacrifício do eu, a “concretização da ideia do amor” (Tarkovski, 1998, p. 43), pois “a grande função da arte é a comunicação” (Tarkovski, 1998, p. 42) e o espírito de comunhão que une as pessoas é a sua força. A obra de Carpaccio é um exemplo das linhas heterogêneas que formam o *devir* e assimilam o todo ou o *aberto* que designa o tempo, expressão do infinito que o artista capta em sua ânsia pelo absoluto, “em que cada personagem é um centro na composição” (Tarkovski, 1998, p. 56) e podemos acompanhar o fluxo que eles traçam a partir da singularidade das situações criadas. Certamente, *devir* não é história, ele é o intempestivo, o *fora*, aquilo que não podemos

atualizar em coordenadas espaço-temporais, mas “a história, com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas síncope, é o próprio corpo do devir” (Foucault, 2010, p. 20). Os vaga-lumes de Pasolini são como o “brilho do punhal” para os estoicos, singular e unívoco, efeitos de superfície sobre o caos, “o fundo informe ou o abismo indiferenciado, com toda sua voz de embriaguez e cólera” (Deleuze, 1974, p. 110). Imagens *ressurgentes* como as de Ettore crucificado num leito prisional em *Mamma Roma*, cuja única luz se desfaz em lampejos indecisos sobre a brutalidade da sala, na súplica do menino que sussurra por sua mãe uma última vez, e na agonia da mulher que grita por seu filho abandonado pelos homens e por Deus.

### Referências bibliográficas

ACCATTONE. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Arco Film e Cino del Duca. Itália: Compass Film, 1961.

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, M. *A microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

HEIDEGGER, M. *A questão da técnica*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Scientiae Studia, 2007.

\_\_\_\_\_. *Serenidade*. Tradução de Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 1959.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Ser*. In: \_\_\_\_\_. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 271-301. (Coleção Os Pensadores).

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAMMA Roma. Direção de Pier Paolo Pasolini. Produção de Arco Film. Itália: IntraMovies, 1962.

MEKARI, D. Copa removeu pessoas ‘a toque de caixa’ e sem diálogo, afirma movimento social. Educação e território, 21 ago. 2014. Disponível em: [https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/copa-removeu-pessoas-a-toque-de-caixa-e-sem-dialogo-afirma-movimento-social/?migrado=portal\\_aprendiz](https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/copa-removeu-pessoas-a-toque-de-caixa-e-sem-dialogo-afirma-movimento-social/?migrado=portal_aprendiz). Acesso em: 5 dez. 2024.

MENDONÇA, A. V. Olimpíadas Rio 2016 terão 85 mil profissionais atuando na segurança. G1, 30 jul. 2015. Disponível em: <https://glo.bo/1U9l0zi>. Acesso em: 5 dez. 2024.

PARTICLE Fever. Direção de Mark Levinson. Produção de Anthos Media. EUA: Abramorama, 2013.

PASOLINI, P. P. *Empirismo Herege*. Tradução de M. Serras Pereira. Lisboa: Editora Minerva, 1982.

\_\_\_\_\_. *Poemas*. Tradução de M. Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. *Teorema*. Tradução de Travassos Fernando. Lisboa: Garzanti, 1968.

SOUZA, J. C. (Org. e trad.). *Os Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores)

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZOURABICHVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

**Recebido em:** 14 fev. 2024 — **Aceito em:** 22 set. 2024.