



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

IARA CRISTINA RIBEIRO

Arte e resistência: reflexões sobre a noção de engajamento em Jean-Paul Sartre

MARINGÁ

2024



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

IARA CRISTINA RIBEIRO

Arte e resistência: reflexões sobre a noção de engajamento em Jean-Paul Sartre

Texto apresentado para a defesa final do Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Cristiano Perius.

MARINGÁ

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

R484a

Ribeiro, Iara Cristina

Arte e resistência : reflexões sobre a noção de engajamento em Jean-Paul Sartre / Iara Cristina Ribeiro. -- Maringá, PR, 2024.
88 f. : il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Perius.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2024.

1. Resistência - Arte. 2. Engajamento. 3. Arte. 4. Sartre, Jean-Paul, 1905-1980 - Crítica e interpretação. I. Perius, Cristiano, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 23.ed. 194

Márcia Regina Paiva - CRB-9/1267



IÁRA CRISTINA RIBEIRO

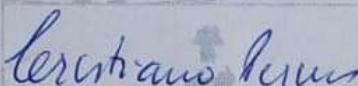
“ARTE E RESISTÊNCIA: REFLEXÕES SOBRE O ENGAJAMENTO EM JEAN-PAUL SARTRE ”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de *Mestre em Filosofia* sob a orientação do Prof. Dr. Cristiano Perius.

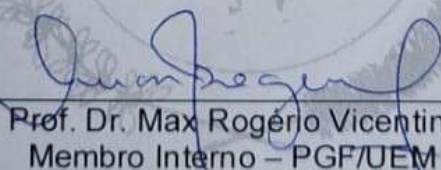
Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação defendida perante a Banca Examinadora.

Aprovado em 30 de agosto de 2024.

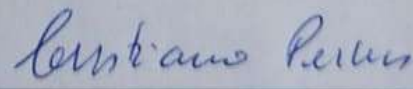
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Cristiano Perius
Presidente



Prof. Dr. Max Rogério Vicentini
Membro Interno – PGF/UEM

por 
Prof. Dr. Claudinei Aparecido de Freitas da Silva
Membro Externo – (UNIOESTE)

Agradecimentos

Ao meu filho Pablo que com seu sorriso e existência me impulsiona para a vida!

A minha mãe, mulher guerreira em todos os sentidos, onde a bondade aliada ao amor, me tornou forte!

Ao meu velho paizinho (in memoriam) que está no vento, nas flores, na lua!

Aos meus irmãos, irmãs (Ivan in memoriam), sobrinhos, sobrinhas... família que estão aqui guardadinhos no meu coração!

Ao meu esposo, amigo e parceiro de arte Adriano Braga!

Aos meus amigos e amigas que se debruçam comigo na janela da vida para vermos a lua deste ângulo da terra!

Aos meus alunos, alunas e pessoas que passaram, passam e passarão por mim nesta vida, que com suas diversidades e sentimentos variados, me fazem compreender o que é não ser e seguir a procura do ser...

Quero também expressar minha sincera gratidão aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. Max Rogério Vicentini e Prof. Dr. Claudinei Aparecido de Freitas da Silva, e dizer que suas contribuições foram fundamentais para a conclusão deste trabalho, as observações construtivas feitas por ambos, refinaram minha maneira de compreender este tema.

Aos meus professores: Paulo, Alexander, André, Max e José Antônio que me apresentaram os primeiros fios desta rede que é filosofar.

Agradeço a Rosangela, secretária do programa, que sempre respondeu minhas dúvidas com muita gentileza.

Agradeço a CAPES pelo apoio e investimento, colaborando para o desenvolvimento de minha pesquisa e para meu crescimento humano e profissional.

E agradeço com carinho e respeito meu orientador Cristiano Perius, onde sua expertise no assunto e sugestões textuais, foram essenciais para este resultado. Agradeço por ter dedicado um tempo de sua vida para organizar meus pensamentos acerca das ideias de Sartre e sua complexa e instigante maneira de

ver o mundo. Agradeço a paciência com minha escrita 'poética' e meus 'devaneios subjetivos'. Um professor que fala de filosofia, com tanto amor, dono de um jeito espontâneo e peculiar de ensinar. Agradeço sua dedicação, porque sei que ser professor é um paradoxo. Grata professor Cristiano, seus ensinamentos estarão sempre comigo.

Resumo: Este estudo constitui uma reflexão sobre o engajamento da obra de arte literária e teatral. Jean-Paul Sartre descreve um conjunto de elementos constitutivos para uma arte que, a partir da situação histórica do artista, estimule o despertar do público, de forma a fazê-lo tomar consciência de sua liberdade, chamando-o a refletir sobre a condição humana. As situações limites, a partir dos dilemas morais que acompanham as personagens tanto da literatura, quanto do teatro, apontam para a liberdade de escolha. Na busca de explorar o engajamento, iremos destacar alguns conceitos importantes para compreender o pensamento sartriano. Os principais conceitos que analisaremos são: ser-para-si, negatividade, angústia, historicidade, generosidade e apelo. O que determina a relação entre estes conceitos, provenientes de *O ser e o nada* (ser-para-si, negatividade e angústia) e *Que é a literatura?* (historicidade, generosidade e apelo) é a perspectiva de análise do engajamento em três níveis ou camadas constitutivas, a saber, o engajamento da literatura (nível 1), o engajamento da arte (nível 2) e o engajamento da práxis humana (nível 3). A fim de analisar o teatro de Sartre, escolhemos a peça *As mãos sujas*. O engajamento visível nesta obra é notável. Por fim, apresentamos a peça *Corda bamba*, da Cia Pedras Teatro Circo. O dilema moral, a conscientização do público, entre outros elementos, aproximam o contexto da peça aos conceitos de Sartre. A conclusão da pesquisa aponta um caminho válido para pensar a possibilidade da arte engajada, consciente da responsabilidade humana em seu comprometimento com ações efetivas contra o determinismo e a favor da emancipação do indivíduo.

Palavras-chave: Resistência; Arte; Jean-Paul Sartre; Engajamento.

Résumé: Cette étude constitue une réflexion sur l'engagement des œuvres d'art littéraires et théâtrales. Jean-Paul Sartre décrit un ensemble d'éléments constitutifs d'un art qui, à partir de la situation historique de l'artiste, stimule l'éveil du public, afin de le faire prendre conscience de sa liberté, l'appelant à réfléchir sur la condition humaine. Les situations limites, fondées sur les dilemmes moraux qui accompagnent les personnages de la littérature et du théâtre, témoignent de la liberté de choix. En cherchant à explorer l'engagement, nous mettrons en évidence quelques concepts importants pour comprendre la pensée sartrienne. Les principaux concepts que nous analyserons sont : l'être pour soi, la négativité, l'angoisse, l'historicité, la générosité et l'attrait. Qu'est-ce qui détermine le rapport entre ces concepts issus de « L'être et le néant » (l'être pour soi, la négativité et l'angoisse) et « Qu'est-ce que la littérature ? (Historicité, générosité et attrait) est la perspective d'analyser l'engagement à trois niveaux ou couches constitutifs, à savoir l'engagement de la littérature (niveau 1), l'engagement de l'art (niveau 2) et l'engagement de la praxis humaine (niveau 3). Afin d'analyser le théâtre de Sartre, nous avons choisi la pièce « Les Mains Sales ». L'engagement visible dans ce travail est remarquable. Enfin, nous présentons la pièce *Corda bamba*, de la Cia Pedras Teatro Circo. Le dilemme moral, la sensibilisation du public, entre autres éléments, rapprochent le contexte de la pièce des concepts de Sartre. La conclusion de la recherche indique une manière valable de penser la possibilité d'un art engagé, conscient de la responsabilité humaine dans son engagement dans des actions efficaces contre le déterminisme et en faveur de l'émancipation de l'individu.

Mots-clés: Résistance; Art ; Jean-Paul Sartre; Engagement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Capítulo I- NOÇÕES FUNDAMENTAIS	12
1.1 Conceitos ontológicos de O ser e o nada	13
1.2 A negatividade	15
1.3 A falta e a angústia	18
1.4 A liberdade	20
Capítulo II – O ENGAJAMENTO	24
2.1 A poesia e a prosa	26
2.2 O leitor, a generosidade e o apelo	30
2.3 Historicidade	32
2.4 A conexão do escritor com o leitor	34
Capítulo III – AS MÃOS SUJAS	40
3.1 Um teatro de situações	42
3.2 Apresentação das personagens e breve resumo	45
3.3 O dilema	47
3.4 O título	49
3.5 A cenografia	51
3.6 O sentido da peça	53
3.7 O engajamento de Hugo	57
3.8 Postergar a morte	60
3.9 A escolha	67
4.0 Nas cordas bambas da arte	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	81
APÊNDICE A: Galerias de algumas imagens da peça teatral <i>Corda bamba</i>	84

INTRODUÇÃO

A indelével busca do ser para descobrir quem somos e o que devemos fazer no mundo talvez seja os questionamentos de muitos indivíduos que tentam responder qual o sentido da existência humana. Jean-Paul Sartre dedicou-se a pensar este assunto a partir da perspectiva existencialista, que visa apreender de forma concreta os indivíduos em constante construção e em uma relação inextrincável com o mundo. Segundo Sartre (2010, p.60): “[...] o existencialismo não colocará nunca o homem como meta, pois ele está sempre por fazer”.

Para entender a noção de engajamento, temos que nos debruçar sobre algumas de suas ideias e tentar compreender como o ser humano se constrói ao longo de sua existência, pois, para o filósofo, não existe uma natureza fixa, pré-determinada, pelo contrário, a natureza humana vai se construindo com as experiências vivenciadas e, nesta construção, o indivíduo se depara com a liberdade que é um elemento inevitável a partir do qual fará suas escolhas.

Algumas questões surgem a partir deste pensamento: já que existimos e nossa essência não é prévia à existência, como orientar nossa ação no mundo? Como escapar da opressão e dos mecanismos de controle hegemônicos? A arte pode nos ajudar perceber a alienação? O que seria uma arte engajada? Como podemos pensar o engajamento?

Esta dissertação tem como objetivo estimular uma análise com base nas ideias de Sartre relacionadas ao conceito de engajamento, em particular a partir de *Que é a literatura?*, publicada em 1948, embora nem nesta obra, nem ao longo de outros textos, seu pensamento se limitou à atividade do escritor, pois outras formas de arte também são consideradas em sua investigação. Na obra mencionada, examinaremos alguns conceitos que nos permitirão questionar a natureza da arte e seus efeitos sobre a sociedade.

O filósofo defende que a arte, a partir do contexto histórico do artista, ajuda a despertar o espectador de forma a fazê-lo tomar consciência de sua liberdade, chamando-o agir contra o determinismo e a inércia, deixando claro a importância do engajamento do escritor, o compromisso social da sua obra e sua responsabilidade com a escrita. O escritor, ao ter consciência de que sua escrita é uma ação no mundo, provoca o leitor a pensar sobre o que lê. Sartre (2004, p. 20) diz:

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

Compreendemos nesta citação que o ato de escrever ou de falar não consiste apenas em uma conduta de intencionalidade estética, mas implica a ação de desvendar o mundo, pois quando o escritor lança as palavras no texto, as imagens que ele produz proporcionam uma forma de ver e interpretar o mundo. Isso é assim porque, para Sartre, a linguagem não é 'neutra', isto é, isenta de pressupostos comprometidos com uma escala de valores.

Assim, escrever e falar são tentativas de ação no mundo, seja para propor mudanças, seja para manter o *status quo*. A partir da decisão de escrever, o escritor sai do local em que se encontra e projeta-se sobre outros lugares, a saber, sobre o espaço do leitor. É certo que o escritor não fala à multidão, mas para um pequeno público de leitores que lê suas imagens, a saber, estas que ele escolheu para dizer o que pensa do mundo, dos homens e mulheres de sua época.

Qual é a liberdade do escritor? Pode haver obras que questionam problemas sociais e obras que não visam causar nenhum tipo de desconforto ao leitor, afinal, o escritor é livre para escrever o que quiser.

Se o escritor tem o direito de escrever o que bem entende, entretanto, é impossível não reconhecer que, qualquer que seja a intenção de suas palavras, está sempre escolhendo, seja por escrever sobre a guerra e suas consequências ou um romance que prefigure a última minissérie de sucesso. Ambos os temas: romance 'água com açúcar' e violência da guerra são, a rigor, literários, mas há uma diferença qualitativa entre os mesmos.

O escritor escolhe o que escreve e assume as consequências de suas escolhas. Ora, será a partir destas escolhas que poderemos falar do engajamento, pois, para o filósofo, a escolha é inseparável do ofício do escritor. Afirma Sartre: "Eu sempre posso escolher, mas tenho que saber que se não escolho, isto também é uma escolha" (Sartre, 2010, p. 51). O silêncio é uma escolha, a aceitação do *status quo* é uma escolha. Enfim, qualquer que seja a temática do escritor, há consequências que se desdobram de sua escolha, seja a transformação social e a formação crítica do cidadão, seja a alienação ou embotamento do espírito crítico.

Ora, não é apenas o escritor, por meio da literatura, que está comprometido com a temática que escolheu desenvolver em sua obra. O leitor também escolhe o que lê, além de ser livre para interpretar o texto a sua maneira, não necessariamente conforme a intencionalidade do autor. Assim, escritor e leitor estão sempre escolhendo e esta liberdade de escolha se estende à totalidade de seus atos. O engajamento, para Sartre, é total, pois a liberdade atinge todas as escolhas que fazemos, pelas quais somos inteiramente responsáveis.

Para compreender o engajamento sartriano, desenvolveremos três capítulos. No primeiro capítulo falaremos sobre alguns conceitos da obra *O ser e o nada*, publicada em 1943. Os conceitos que desenvolveremos são: ser-em-si, ser-para-si, negatividade, falta, angústia e liberdade. Estes conceitos nos ajudam a compreender o engajamento artístico, pois, como veremos na sequência, a arte é uma atividade histórica que envolve a intencionalidade da consciência humana que se apresenta configurada pela obra de 1943.

O conceito de ser-para-si é descrito a fim de apresentar de que modo a consciência está ligada à liberdade que se concretiza no ato de fazer escolhas. E como o ser-para-si é dotado de consciência e essa consciência é sempre consciência de alguma coisa, ela sempre surge em direção do que está fora dela, a saber, os outros e os objetos intramundanos. O ser-para-si é uma categoria ontológica que pertence aos indivíduos, entretanto, todos os objetos do mundo, coisas, entes, podem ser compreendidos através de outra categoria ontológica desenvolvida por Sartre, a saber, o ser-em-si.

O ser-para-si tem seu fundamento na negação, pois é um ser em cujo ser a indeterminação e o desejo de ser vem a ser. É incompleto, pois marcado pela falta, pelo vazio ou pela impossibilidade de completar-se e atingir a plenitude. A negatividade implica a busca de ser, a angústia, os questionamentos e tentativas de superação.

A noção de liberdade é chave na exata medida em que decorre de uma categoria ontológica do ser-para-si. A liberdade é intransponível, ou seja, cada indivíduo faz a sua história e se realiza enquanto indivíduo a partir de suas escolhas.

Conclui-se disso que a arte é uma atividade deliberada que envolve não apenas categorias estéticas, mas ontológicas, pois decorre de uma busca de compreensão do ser-no-mundo.

No segundo capítulo buscaremos compreender o conceito de engajamento

literário tal como Sartre o apresenta na obra *Que é a literatura?*, de 1948. Apresentaremos os conceitos de generosidade e de apelo, além de caracterizar a distinção entre prosa e poesia. Ao fim do capítulo, desenvolveremos o conceito sartriano de historicidade. Nesta obra *Que é a literatura?*, o fenômeno artístico é analisado a partir de sua manifestação histórica e concreta. A liberdade não é um conceito abstrato ou ideal, estabelecido de forma *a priori*, ao contrário, depende do engajamento e da ação humana para acontecer no mundo. A arte assume, dessa forma, um papel relevante de conscientização e transformação do homem.

O engajamento literário pressupõe o contato entre o artista e o público, onde a generosidade estará neste movimento, pois é preciso o envolvimento de ambos para a concretização da obra. Sartre afirma que a leitura é um ato de generosidade, pois, com sua liberdade, o indivíduo se entrega ao ato da leitura, onde será desenvolvida sua sensibilidade, fazendo-o perceber a si mesmo, o outro e o mundo.

O escritor, por sua vez, escreve para se dirigir à liberdade do leitor e faz um apelo ao mesmo para que a sua obra exista, pois sem o leitor a obra não se completa. A liberdade do escritor provoca a liberdade do leitor, pois a escolha de escrever, da parte do escritor, e a escolha de ler, da parte do leitor, completam-se entre si.

Como testemunha do engajamento, a própria biografia de Sartre está imbricada com sua filosofia e sua ideia de arte engajada. Em sua trajetória, o filósofo acreditava que o papel de um intelectual engajado se exercia na escrita e sua obra não se distancia do seu pensamento enquanto cidadão, uma vez que o problema central é como o ser-para-si se constrói ao longo de sua existência.

E não é nossa finalidade de modo algum esgotar a estética sartriana, mas falaremos sobre engajamento sobretudo a partir da necessidade de pôr em foco a resistência no sentido em que a arte é uma via de promoção de canais de humanização. Este caminho se justifica na medida em que se trata de uma possibilidade de libertação da opressão social e política, além da crítica à heteronomia como forma de alienação ideológica, buscando caminhos para refletir sobre nosso tempo.

A fim de examinar o alcance desta reflexão sobre engajamento, propomos, para o terceiro capítulo, uma análise da obra teatral de Sartre, *As mãos sujas* ([197-]). Falaremos também brevemente sobre a obra teatral *Corda bamba* da Cia Pedras Teatro Circo (Cia fundada em 1994 em Maringá – Paraná).

O que justifica este percurso temático é a obra *Que é a literatura?*, pois, como veremos, o filósofo fala sobre o engajamento na literatura em prosa pontuando que a poesia, a pintura e a música não são significantes. Ora, é certo que os conceitos de apelo, de generosidade e de responsabilidade transcendem o contexto da prosa e nos ajudam a compreender o engajamento artístico em outras formas de artes, como o teatro, por exemplo. Isso quer dizer que o engajamento literário revela, a partir de seus conceitos constitutivos, o engajamento artístico - especialmente no teatro, como veremos. Nossa hipótese de trabalho está em mostrar que o engajamento possui vários níveis ou camadas constitutivas.

O engajamento literário, a rigor estabelecido pela prosa (nível 1), revela categorias válidas ao engajamento artístico (nível 2) e, finalmente, ao engajamento *de per si* (nível 3). Toda ação humana, para Sartre, decorre de uma escolha a partir de um projeto original de sentido. Assim, o engajamento se desdobra em vários níveis, pois o homem está sempre agindo, isto é, realizando-se a partir de sua intencionalidade e perspectiva de transformação do mundo.

Esperamos, ao fim deste percurso analítico, demonstrar de que forma as considerações de Sartre caminham para a importância da consciência de si e para a responsabilidade do homem em relação à natureza e para consigo próprio, bem como pensar um caminho reflexivo para uma arte engajada que busque a consciência e a responsabilidade no sentido do comprometimento com a transformação do mundo.

CAPÍTULO I - NOÇÕES FUNDAMENTAIS

Em sua célebre afirmação presente na obra *O existencialismo é um humanismo* (1945), lê-se: “[...] a existência precede a essência” (Sartre, 2010 p. 23). O filósofo vem mostrar que para ter uma essência é necessário primeiro existir, estar no mundo, e será a partir da construção de atitudes ao longo da vida que o ser humano vai se construindo, pois antes disso nada está definido. O ser-para-si, como veremos a seguir, é um ser indeterminado, o seu futuro é aberto, pois não há nada que garanta de antemão o que irá acontecer.

Isso é assim porque, para Sartre, o indivíduo é responsável por suas escolhas. Não há qualquer entidade metafísica que o ajude a determinar como deve agir diante das situações que lhe são apresentadas, ou algum manual válido onde encontra escrito como ele irá realizar suas ações no mundo.

Assim, o indivíduo terá que escolher em todas as situações que ele vivenciar e isso acontecerá de forma permanente, ininterrupta, pois, enquanto estiver vivo, terá que fazer suas escolhas e serão estas ações que mostrarão seus valores e suas ideias sobre a natureza, sobre si e sobre os outros.

“Uma vez lançados no mundo, somos responsáveis por tudo que fazemos” (Sartre, 2010, p. 33). Isto é o que defende o existencialismo de Sartre: a responsabilidade. O filósofo formula uma teoria em que pensa o indivíduo em situação, pois o ser se encontra na realidade e age concretamente, participando do processo de constituição do mundo.

Uma vez que o homem está lançado no mundo, cabe apenas a ele se constituir, fazer o que é a cada decisão, a cada escolha, por isso tem total compromisso por suas ações, pois não há um caminho predeterminado informando como ele deve agir no mundo.

E para clarificar esta ideia, vejamos “Ou melhor: **engajar-se** nada mais é do que **situar-se**. Nessa medida, não há como fugir à situação humana, vislumbra o filósofo, furtando-se à condição de fato pela qual a liberdade e, com ela, todo engajamento deve ser plenamente assumido”. (Silva, 2017, p. 131,).

Nesta citação vimos que de fato engajar-se é se situar do que acontece no mundo, na relação com os outros, participar ativamente de um projeto que requeira comprometer-se, porque quando nos situamos no mundo, começamos a reconhecer nossa posição, não é apenas agir e sim agir sabendo das implicações que nossas

ações poderão causar, compreendendo e aceitando a nossa realidade.

1.1 Conceitos ontológicos de *O ser o nada*

Adentrando nosso debate acerca da constituição da subjetividade para Sartre, vamos refletir como nos apresenta dois conceitos ontológicos importantes, a saber, os conceitos de ser-em-si e ser-para-si.

Podemos dizer que o primeiro corresponde ao ser das coisas. Como objetos plenos de si, o ser-em-si está livre da temporalidade e é idêntico a si, não tem responsabilidade com outros seres, nem pode mudar a sua essência, pois está predeterminado a ser o que é. O ser-em-si não pode ser outra coisa senão o que ele é. Afirma Sartre (2007, p. 39):

O ser-Em-si não possui um dentro que se oponha a um fora e seja análogo a um juízo, uma lei, uma consciência de si. O Em-si não tem segredo: é maciço. Em certo sentido, podemos designá-lo como síntese. Mas a mais indissolúvel de todas: síntese de si consigo mesmo. Resulta, evidentemente, que o ser está isolado em seu ser e não mantém relação alguma com o que não é.

Segundo esta citação, Sartre apresenta o ser-em-si como uma fórmula direta: 'o ser-em-si é o que é', ou seja, ele se encontra desta maneira e permanecerá assim enquanto existir, sendo saturado ou cheio de si mesmo. Nosso exemplo será um cristal. Um cristal será sempre um cristal. O ser do cristal não muda, mesmo quebrado, continuará sendo o que foi definido: um cristal. Já o ser-para-si sabe que o cristal não é ele, e então diria: 'este cristal não sou eu', logo, diferente do ser-em-si, o ser-para-si tem consciência de ser.

A consciência de ser lhe permite reconhecer que é diferente dos objetos circundantes percebidos como transcendentos, isto é, o ser-para-si percebe-se como uma interioridade diferente do que está fora de si. Mais ainda, o ser-para-si pode perguntar o que é o ser, quem o determina, qual é sua natureza; ao passo que o ser-em-si, no nosso exemplo, o cristal, nunca irá questionar o que é.

O ser-em-si tem uma identidade pronta, imutável, pois esse ser não nega o que é, não reluta e também não afirma ou discorda, é pronto e moldado para ser somente o que é, ou seja, por não ter consciência de seu ser, não tem possibilidade de visar o mundo de forma intencional, não se relaciona com o outro, é fechado em si mesmo. Afirma Sartre (2007, p.122):

Essa adequação, que é a do Em-si, se expressa por uma fórmula simples: o ser é o que é. Não há no Em-si uma só parcela de ser que seja distância com relação a si. Não há, no ser assim concebido, o menor esboço de dualidade: é o que queremos expressar dizendo que a densidade de ser do Em-si é infinita. É o pleno. [...] Em-si é pleno de si mesmo, e não poderíamos imaginar plenitude mais total, adequação mais perfeita do conteúdo ao continente: não há o menor vazio no ser, a menor fissura pela qual pudesse deslizar o nada.

Entendemos por dualidade a possibilidade de distância em relação a si, possibilidade de não ser o que é. Nada lhe falta, não há ausência, pois o ser-em-si segue um caminho retilíneo e sem complicações, pois não tem consciência de sua existência, não sabe que é um cristal, portanto, não há problemática a ser resolvida, não há contradições, não escolhe ou precisa resolver problemas ou realizar questionamentos, pois o em-si é um ser pleno de si mesmo, ou seja, não comporta descompressão ou negatividade em seu ser.

A inconsciência do ser-em-si, no entanto, contrasta o ser-para-si. Afirma Sartre:

Em seu ser, o para-si é fracasso, porque fundamenta si mesmo apenas enquanto nada. Para dizer a verdade, este fracasso é seu próprio ser; mas o Para-si não tem sentido, a menos que apreenda a si mesmo como fracasso em presença do ser que não conseguiu ser, isto é, do ser que seria fundamento de seu ser e não mais apenas fundamento de seu nada. (Sartre, 2007, p.139).

Percebemos na citação acima que o ser-para-si não tem fundamento positivo em seu ser, é fracasso, pois a sua existência é um movimento incompleto de totalização de si, acompanhado pela consciência do próprio fracasso, pois deseja ser o que não é e é o que não deseja ser. O ser-para-si é formado pela negatividade de ser, sendo então consciência do que não é, portanto, nunca será pleno ou feliz com o que é, sempre estará buscando sua felicidade.

O ser-para-si é a consciência que implica a faculdade de se autoconhecer, refletir, questionando sobre a existência e a realidade que o cerca. A consciência percebe-se contingente em seu próprio ser, pois não sabe o que acontecerá no decorrer da vida, não tem conhecimento do amanhã, sendo assim insegura de sua própria facticidade.

Fica claro a diferença entre o ser-em-si e o ser-para-si, pois o primeiro está determinado a ser o que é, o que foi destinado a ser, ao passo que o ser-para-si é o

nada, pois seu fundamento é o não ser, isto é, a facticidade de existir em perpétua mudança, sem a possibilidade de ser idêntico a si.

É a partir da nadificação que o ser-para-si, enquanto ser nadificador, busca responder à contingência, criando questionamentos no enfrentamento com o mundo e com os outros seres a sua volta.

Para Sartre, a nadificação envolve a liberdade, pois a realidade de cada indivíduo é indeterminada, o significado do mundo está aberto, o mundo pode ser transformado o tempo todo, e mesmo as ações acontecendo no momento presente, estamos nos movendo sobre os êxtases temporais (passado/presente/futuro). Não somos idênticos ao nosso passado nem ao nosso futuro.

O ser-para-si se manifesta temporalmente, pois já não é o que era e ainda não é o que será: assim sendo, nunca coincide consigo mesmo. A temporalização é um fenômeno dinâmico: o presente mobiliza o passado para iluminar o projeto em direção ao futuro.

O ser-para-si está sempre em um estado de vir a ser, buscando constantemente redefinir-se, descobrir a si mesmo, compreender a cada escolha a sua identidade no mundo, pois foi lançado no mundo sem nenhum tipo de destino ou saga a cumprir. Está no mundo, mas pode modificá-lo de forma consciente. Deve fazer-se a todo instante sem jamais atingir a plenitude.

O ser-para-si, por mais que deseje, não conseguirá fundar-se, pois não consegue ser positividade ou identidade com o seu ser, não há possibilidade de ser pleno, pois sempre faltar-lhe-á algo, diferente do cristal que não sente falta, pois é uma plenitude.

Ao contrário, o ser-para-si, está na busca incessante de saber quem é e quando pensa que descobriu algo, vem outra questão a ser resolvida e assim sucessivamente.

1.2 A negatividade

Pois se o aspecto imediato da liberdade é negatividade, sabe-se que não se trata do poder abstrato de dizer não, mas de uma negatividade concreta, que retém em si aquilo que nega e dele se impregna por inteiro (Sartre, 2004, p. 58).

Percebemos nesta citação de Sartre que a liberdade é descrita pela negatividade. A negatividade é a impossibilidade de se identificar com a plenitude,

com a identidade de um ser que já está dado ou predeterminado. Ao ser-para-si, o dado sempre pode ser negado, isto é, modificado a partir de suas escolhas e riscos.

Assim, entendemos que a natureza imediata da liberdade é descrita por sua negatividade, sendo importante notar que isso não se refere ao poder abstrato da recusa, mas sim à negatividade concreta que remete em si mesma à consciência em sua condição nadificante.

De acordo com Sartre, a liberdade não está anexa à nossa existência como algo separado de nossa natureza, não é um atributo que pode ser resumido em conceitos abstratos, pois se exerce concretamente no ato de escolha, portanto, ela não se dá sobre o plano teórico, mas, concreto, a partir da ação humana.

O ser-para-si é negatividade, pois tem consciência e reflete sobre si mesmo, sendo convocado a fazer escolhas que modificam a realidade. O cristal não possui negatividade, ou seja, possibilidade de não ser o que é. O para-si, ao contrário, pode negar a realidade.

A negatividade é a possibilidade de transformar o mundo dizendo não ao que é dado. A negatividade surge com a consciência de não ser ao modo do em-si e, por isso, a condição de ser-para-si é a liberdade de fazer-se, pois é indefinido em seu ser. Na interação consigo, com o outro e com as coisas do mundo, o para-si é um ser que nega, pois é consciente de que é diferente do ser-em-si, cujo ser não possui a possibilidade de não ser o que é.

Ao considerar que a consciência envolve a negatividade, Sartre identifica o ser-para-si com o não ser ou com o nada. O ser-em-si, ao contrário, possui um fundamento positivo, a saber, a identidade de ser o que é sem negação. Não pode questionar-se, como já dito, enquanto que o ser-para-si questiona, pergunta sobre o sentido de ser no mundo. O sentido do ser é uma questão em aberto e a consciência pressupõe a possibilidade de interrogar-se.

Observamos que a condição do ser-para-si é pautada pela negatividade, porque não há resposta definitiva que interrompa os questionamentos pelo sentido do ser. O movimento de perguntar nunca acaba. Não há resposta definitiva que resolva o sentido de ser-no-mundo, pois o ser-para-si implica a negação de qualquer fundamento positivo para o seu ser.

Em razão deste poder investigativo, que pergunta pelo sentido do ser, e a ausência de resposta definitiva que ponha a termo as interrogações do ser-para-si, depara-se com a angústia.

A falta de ser, ou a ausência de fundamento positivo em seu ser, surge porque o indivíduo está sempre desejando algo, nunca está contente, pois é incompleto. O cristal, ao contrário, nunca terá problemas em ser um cristal, pois não tem consciência de si mesmo. O ser-para-si é, portanto, um ser em cujo ser o vazio ou a falta de ser vem a ser.

O filósofo compreende a negatividade do ser-para-si como traço definitivo da realidade humana, pois vivencia a negação do que é dado por estar sempre se constituindo. Em outras palavras, a sua realidade ontológica implica o desejo, isto é, o olhar retrospectivo e prospectivo que está sempre nadificando a realidade a partir do projeto de ser.

Sobre a negatividade, Franklin Leopoldo e Silva (2005, p. 110) afirma: “A negação torna indissolúveis e, ao mesmo tempo, separados, o para-si e o em-si, afinal, ser-para-si é negar o em-si, o que estabelece entre ambos uma identidade negada”. Na citação do comentador acima verificamos a dinâmica complexa entre a consciência individual do ser-para-si e a realidade objetiva do ser-em-si, mostrando a negação como o processo pelo qual a identidade do primeiro é construída por meio da constante negação do ser-para-si.

Assim, quando compreendemos um pouco mais sobre a negatividade, observamos que ela está sempre relacionada ao ser-em-si, já que este representa a ela a positividade que ela não possui nem pode possuir.

A partir desta relação é que confirmamos que o ser-para-si é vazio, enquanto que o ser-em-si é pleno; o ser-para-si é idêntico, enquanto que o ser para-si é projeto; o ser-em-si é maciço, enquanto que o ser-para-si é a falta de ser ou o desejo. A respeito disso, Franklin Leopoldo e Silva (2006 p. 18) diz: “A interrogação introduz uma certa dose de interrogação no mundo na medida em que o homem (liberdade), ao desgarrar-se do ser (recuo), contamina-se de não ser”. O comentador salienta que o ato de se questionar e buscar novas perspectivas leva o ser a confrontar sua própria incerteza de ser e isto é uma consequência da sua liberdade.

Para Sartre, se o ser estivesse determinado a algo específico, não haveria angústia, negatividade ou necessidade de uma ação responsável, uma vez que já estaria traçado o que ele deve fazer, assim, não precisaria escolher. Se tudo já estivesse escrito, os fatos aconteceriam necessariamente e naturalmente, mas a existência é imprevisível, não há a certeza dos acontecimentos futuros ou possibilidade de controle sobre as contingências da facticidade.

1.3 A falta e a angústia

É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a liberdade está em seu ser colocando-se a si mesma em questão (Sartre, 2007, p. 72).

Sartre afirma que o indivíduo é livre, condenado a liberdade e este fator leva-o à angústia exatamente por estar face a face com as consequências de suas escolhas. E será diante da facticidade que a liberdade se concretiza, ou seja, não há segurança ou controle prévio ao devir. E este fato faz com que o indivíduo fique angustiado por estar frente ao dilema de sempre escolher, pois não se trata de escolher algo e está tudo resolvido, pelo contrário, o seu ser é resultado do que faz de si mesmo.

O ser-para-si constrói o seu ser existindo, isto é, não está feito, portanto, é inacabado e sente que a característica fundamental do seu ser é a falta de fundamento positivo que lhe garanta repouso ou conforto. O indivíduo é finitude e angústia, pois, para Sartre, nem mesmo uma prova válida da existência de Deus seria suficiente para obter segurança.

Em *O existencialismo é um humanismo*, Sartre (2010, p. 61-62) afirma:

O existencialismo não é, sobretudo, um ateísmo no sentido de empenhar-se para demonstrar que Deus não existe. Declara, ao contrário que, mesmo que Deus exista, isso não mudaria nada; este é o nosso ponto de vista. Não quer dizer que creiamos que Deus existe, mas que achamos que o problema não é sua existência ou não. O homem precisa encontrar-se ele próprio e convencer-se de que nada poderá salvá-lo de si mesmo, mesmo que houvesse uma prova incontestável da existência de Deus.

A existência de Deus não move um milímetro a responsabilidade do indivíduo em relação a sua responsabilidade do que deve fazer de si mesmo e do mundo. Mesmo se Deus existisse, para Sartre, nada mudaria, pois não se trata de Deus, mas do homem em sua indeterminação e drama existencial constitutivo.

Essa falta é o nada ou a impossibilidade de plenitude, conferido pela consciência que coloca o sentido do ser em questão e modela a realidade humana. Esse nada estará presente independente das possíveis ações do para-si, provocando no indivíduo sentimentos de desamparo e de angústia.

Como o para-si é marcado pela falta de ser, ele é insatisfeito e procura a todo instante vencer os obstáculos de sua existência.

Dentro do contexto existencialista onde a liberdade é um dos conceitos centrais, a angústia é vista como uma experiência que aparece por sermos confrontados pela responsabilidade em relação ao nosso ser. A angústia é consequência da necessidade de ter que fazer escolhas e se comprometer com as consequências que delas advém.

“O homem não poderia ser ora livre, ora escravo: é inteiramente e sempre livre, ou não o é” (Sartre, 2007, p. 545). O homem é liberdade e não pode fugir da responsabilidade, pois é responsável pela criação de seus valores e por construir a ‘verdade’. O que chamamos de ‘verdade’ é a ordenação e o sistema de valores que o ser-para-si edifica sem a possibilidade de fundamento metafísico.

E seria necessariamente por esta questão que o filósofo define o indivíduo como um ser angustiado, sem promessa de solução para seus dilemas, obrigado a sofrer as consequências de suas escolhas.

“Convém sublinhar aqui que a liberdade manifestada pela angústia se caracteriza por uma obrigação perpetuamente renovada de refazer o Eu que designa o ser livre” (Sartre, 2007, p. 79). Observamos na citação que a liberdade não é uma escolha isolada, pois carrega o peso da responsabilidade contínua de significar a existência.

A angústia é efeito da liberdade. É por termos a obrigação de nos refazer a todo instante sem jamais nos desvencilhar da liberdade, que a angústia é constitutiva da existência.

Em *O existencialismo é um humanismo*, Sartre (2010, p. 33) diz:

O existencialista não pensará tampouco que o homem pode encontrar auxílio em algum sinal na terra que o oriente, pois considera que o homem é quem decifra, ele mesmo, o sinal como melhor lhe parecer. Assim, pensa que o homem, sem nenhum tipo de apoio nem auxílio, está condenado a inventar a cada instante o homem.

A partir desta citação podemos afirmar que a angústia persiste no ser-para-si exatamente por não haver nada determinado. Ele sabe que não tem ninguém que o ampare, dê direções para suas ações, pois é responsável por seus atos sem a proteção divina. Para Sartre, estamos lançados no mundo sem a possibilidade de nos agarrar em Deus como forma de garantia.

O ser-para-si, está sempre em constante duelo com a angústia, pelo caos da existência humana e com a dúvida permanente de não saber quem é e não controlar

o que acontecerá. Talvez alguns leitores vejam o pensamento do filósofo com pessimismo, mas se trata, na verdade, de enfrentar o fato da liberdade em todo o seu alcance.

Sartre (2007, p. 28, grifo do autor) nos diz:

A consciência nada tem de substancial, é pura **aparência**, no sentido de que só existe na medida que aparece. Mas, precisamente por ser pura aparência, um vazio total (já que o mundo inteiro se encontra fora dela), por essa identidade que nela existe entre aparência e existência, a consciência pode ser considerada o absoluto.

Vê-se aqui a consciência como 'aparência', pois a consciência não tem substância, mas é caracterizada pela intencionalidade. Ela é um vazio preenchido pelos objetos transcendentais. Sendo a consciência intencionalidade, ela visa os objetos do mundo, ou seja, é ocupada pelos objetos que estão fora da consciência e está sempre se dirigindo ao que está fora dela.

A consciência é movimento, é intencionalidade que almeja as coisas do mundo para se precaver, pois, a consciência é completamente vazia.

1.4 A liberdade

O estudo realizado até aqui buscou mostrar como Sartre fundamenta o seu pensamento a partir de conceitos ontológicos, a saber, os conceitos de ser-em-si e ser-para-si, além das outras noções a eles ligados, como negatividade, falta, angústia, etc. Veremos no que segue por que a liberdade se apresenta como conceito importante para o filósofo.

Assim, minha liberdade está perpetuamente em questão em meu ser; não se trata de uma qualidade sobreposta ou uma propriedade de minha natureza; é bem precisamente a textura de meu ser; e, como meu ser está em questão em meu ser, devo necessariamente possuir certa compreensão da liberdade (Sartre, 2007. p. 543).

A citação de Sartre, evidencia que a liberdade é inerente ao ser-para-si, como podemos ver acima. O filósofo propõe uma trilha descritiva do fenômeno humano para entender a liberdade, onde o ponto inicial é a negatividade da realidade humana.

Não se trata de algo que eu possa escolher, pois a liberdade não é algo estático, não é uma camada superficial e sim uma parte fundamental e inerente da

identidade da existência humana, é um dilema que não permite uma resolução, necessitando de uma compreensão profunda para ser experimentada e isso será prática diária e concreta a partir da situação histórica de cada indivíduo.

Pensar a liberdade é fundamental para nossa pesquisa, pois ela é essencial para a compreensão da realidade humana, uma vez que o desvelamento do mundo e a formação dos valores são efeitos da responsabilidade humana. Não há valores metafísicos ou sentido de ser predeterminado. A liberdade compromete toda nossa existência, pois é uma condição ontológica que repercute sobre a facticidade.

Ao comentar o pensamento de Sartre, Claudinei Aparecido de Freitas da Silva diz:

Desde o traço mais íntimo de minha conduta até o estigma mais gritante que sobre mim recai, é minha liberdade – mesmo os impasses entre minha liberdade e a do outro remetem, em último caso, à liberdade que cada um é – que decide sobre o peso o sentido do que sou, a meus olhos ou a quaisquer outros olhos (Silva, 2020, p. 72).

Esta citação reflete bem o conceito de liberdade, pois o autor aborda a ideia de que a liberdade não é a ausência de limitação, mas a capacidade de realizar escolhas autênticas, porque nós nos definimos por nossas ações. A coexistência com outras liberdades não diminui a nossa, pelo contrário, exige que a reafirmemos, pois, a liberdade seguirá sempre nos definindo e nos redefinindo em uma dimensão individual e coletiva.

No pensamento sartriano, o indivíduo não tem escolha de não ter liberdade, mas é necessariamente livre. A partir de sua consciência, cria relações intencionais com a natureza e com os outros. Dito isto, poderíamos perguntar: Mas será que todos os indivíduos compreendem que são livres? Para respondermos esta pergunta, é necessário modular a situação histórica de cada indivíduo, o contexto social, econômico e político que condiciona os atos e as escolhas, ou seja, a liberdade pressupõe a situação concreta.

Segundo Claudinei Aparecido de Freitas da Silva (2022, p. 56):

É impossível escolher não ser livre. Assim, por meio desta desconstrução, Sartre pretende ir mais longe: trata-se de reconhecer que o homem, ao ser responsável por si próprio, responde também por todos os homens. Sua responsabilidade envolve a humanidade como um todo. Este pressuposto põe a toda prova a crítica infundada do quietismo que é flagrantemente a atitude cômoda de que os outros podem fazer aquilo que renuncio fazer. Ora, para o existencialismo, só há realidade na ação, visto que o homem que se responsabiliza é, em sentido próprio, aquele que não enquanto projeto.

Segundo esta citação, fica claro que escolher é um exercício da liberdade que nos conecta ao outro de maneira irremediável. Além disso, denuncia o quietismo, que pode ser definido como o ato de inação. Sobre o quietismo, seguem duas observações. A primeira delas reitera que o quietismo é um ato, ou seja, ação deliberada de não agir ou de ficar inerte. Segundo, que é uma ação equivocada, pois, ao ficar inerte, o indivíduo deixa que outro faça a ação em seu lugar. Ora, a ação do outro pressupõe outra liberdade é por isso que o comodismo gera efeitos imprevisíveis.

A liberdade é uma condição ontológica, o que não quer dizer que ela não corra riscos. Ao contrário, a facticidade significa que a liberdade implica condicionamentos de todos os tipos. Para pensar a liberdade, o filósofo nos alerta de que não podemos pensar um indivíduo pré-determinado, um ser que já tem seu destino traçado, pois esta configuração não pertence ao ser-para-si. Afirma Sartre (2007, p. 544-545, grifo autor):

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. A realidade-humana é livre porque não é o bastante, porque está perpetuamente despreendida de si mesmo, e porque aquilo que foi está separado por um nada daquilo que é e daquilo que será. E, por fim, porque seu próprio ser presente é **nadificação** na forma do **reflexo-refletidor**. O homem é livre porque não é si mesmo, mas presença a si. O ser que é o que é não poderia ser livre. A liberdade é precisamente o nada que é tendo sido no âmago do homem e obriga a realidade humana a fazer-se em vez de ser.

Na citação, o filósofo diz que a liberdade se assemelha ao vazio do ser-para-si porque assume o não ser ou o nada ao viver a impossibilidade de ser o que deseja. Neste sentido, a liberdade é a configuração que mobiliza o ser-para-si a fazer-se sem jamais estar pronto.

Neste ponto compreendemos que não há uma resposta ou uma definição objetiva que determine o que somos. Sartre salienta: “É o que traduzirei dizendo que o homem está condenado a ser livre. Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer” (Sartre, 1973 p. 15). Entendemos, portanto, que o ser é liberdade e é responsável por si, não apenas de forma individual, pois o indivíduo é responsável por todos os outros.

Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos. (Sartre, 2004, p. 20).

Quando agimos, o outro está sempre presente no horizonte da ação. Assim, toda ação individual reverbera sobre o outro, pois o outro está presente a mim e eu estou presente a ele. Antes de ser uma ação subjetiva, individualizada, a ação é intersubjetiva. Para entender melhor a presença do outro, Sartre salienta, em *O existencialismo é um humanismo*: “E quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que ele é responsável estritamente por sua individualidade, mas que é responsável por todos os homens” (Sartre, 2010, p. 26)

A liberdade se encontra na facticidade, pois, como já dissemos, será nos atos diários que acontece sem que saibamos o que irá acontecer, na imprevisibilidade, na contingência, a partir das situações da realidade concreta que a liberdade aparece.

Pensemos, para entender a facticidade, no exemplo da morte. Sabemos que esse fato irá acontecer, mas não sabemos quando, como e onde ocorrerá o fim de nossa existência. Pode estar há um segundo de nossos olhos, ou pode delongar-se por anos. A finitude é inevitável e causa angústia, pois não podemos controlar as variáveis da existência.

Com efeito, uma vez que atribuímos à consciência esse poder negativo com relação ao mundo e a si mesmo, uma vez que a nadação faz parte integrante do posicionamento de um fim, e preciso reconhecer que a condição indispensável e fundamental de toda ação é a liberdade do ser atuante (Sartre, 2007, 539-540).

Falar da liberdade do ser-para-si, entre outras noções que apresentamos, nos ajuda a entender a dinâmica do indivíduo que busca compreender o seu ser. Uma vez que nosso objeto de estudo é o engajamento literário, artístico e humano veremos como esse engajamento se liga à liberdade e a consciência de sermos responsáveis por nossas ações.

CAPÍTULO II. O ENGAJAMENTO

O engajamento sartriano é uma atividade complexa, pois pressupõe uma série de conceitos. A partir de *Que é a literatura?* visaremos três níveis ou camadas do engajamento. Em primeiro lugar visamos descrever o que é o engajamento literário. Os conceitos aí desenvolvidos visam o que é exclusivo à prosa literária. Em segundo, visaremos responder o que é o engajamento artístico. Neste momento, o engajamento alcança outros gêneros artísticos. Finalmente, visaremos descrever o engajamento como a tarefa humana de fazer-se, pois, enquanto projetos livres de fundamento, o homem é um ser inacabado, isto é, está em completa construção de si e é responsável pelo que faz de si mesmo.

Ao tratar do engajamento literário, Sartre afirma que cada escritor tem suas razões para escrever. Pode escrever para equilibrar suas emoções ou escrever para mudar algo na sociedade.

Em linhas gerais, o homem é responsável pelo mundo a sua volta, portanto, a responsabilidade pelas ações no mundo não foge ao escritor. Ora, como aponta Sartre, a linguagem sempre comunica algo:

Nosso primeiro dever de escritor é, pois, restabelecer a linguagem em sua dignidade. Afinal, é com palavras que pensamos. Teríamos de ser muito pretensiosos para acreditar que contemos dentro de nós belezas inefáveis que a palavra não é digna de exprimir. Além disso, desconfio dos incommunicáveis: são a fonte de toda a violência (Sartre, 2004, p. 208).

É interessante notar na citação acima que a responsabilidade do escritor é a de restaurar a dignidade da linguagem, pois é por meio das palavras que exprimimos nosso pensamento sobre o mundo e sobre nós mesmos. Além disso, o filósofo acredita que a linguagem é um meio privilegiado de comunicação humana. A falta de diálogo colabora, muitas vezes, para a violência, pois a linguagem é responsável por criar laços de entendimento entre os homens.

A linguagem é uma atividade amplamente importante para estabelecer o contato entre os homens. No ato literário, tanto o escritor como o leitor estão decifrando signos. As personagens presentes nos romances configuram formas de compreensão aos comportamentos humanos. Neste sentido, através da leitura, o leitor descobre vários elementos que lhe permitem compreender as aspirações humanas, seus desejos e fragilidades.

O engajamento, para Sartre, visa o desvelamento do ser, pois o escritor engajado tem consciência de que a linguagem não é neutra em relação ao mundo. A palavra move o pensamento e o coloca em uma tarefa de interpretar os sentidos. Quando a comunicação é efetiva, o escritor transforma o leitor, pois, segundo Sartre: “O homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade” (Sartre, 2004, p. 21). Assim, ninguém pode se ocultar diante dos problemas que a palavra apresenta.

O escritor de fato comunica-se com o leitor e, através das imagens, conceitos e personagens de sua obra, faz o leitor perceber de outra maneira os fatos da realidade e olhar o mundo de forma nova, por outro ângulo, para ressignificar suas ações no mundo.

O engajamento depende do trabalho de interpretação que o leitor faz em relação ao que lê, pois é conduzido a uma nova visão de mundo. Uma obra nunca estará terminada, pois assim como nossa situação histórica muda, nossa maneira de ver mundo também muda.

É preciso descartar a compreensão do engajamento apenas em sua forma política. Sartre deixa isso muito claro em sua obra, mostrando que não é desejável reduzir o engajamento à política, pois o engajamento transcende o contexto ideológico e político e passa a atingir todas as esferas do homem (esfera social, cultural, psicológica, lúdica, reflexiva, etc.). Lemos no prefácio de *Que é a literatura?*:

Se você quer se engajar, escreve um jovem imbecil, **o que está esperando para se alistar no PC?** Um grande escritor, que se engajou muitas vezes e se desengajou mais vezes ainda, mas já se esqueceu disso, me diz: **Os piores artistas são os mais engajados** (Sartre, 2004, p. 07, grifo nosso).

Nesta citação, Sartre denota certa ironia que aparece em relação ao entusiasmo ingênuo de um jovem ao acreditar que se trata de engajamento no sentido eminentemente político. O filósofo nos mostra que se o foco da escrita for apenas as causas políticas, perderá a essência e originalidade artística, além de simplificar e banalizar o que realmente é o engajamento, pois não o apresenta no contexto de uma arte genuína e significativa.

O engajamento não está na tranquilidade de uma arte que se esconde atrás dos temas politicamente corretos, normalmente em voga. Ao contrário, pressupõe o desassossego e a angústia de um autor que não tem a chave de um lugar seguro.

“O livro é inerte; age sobre quem o abre, mas não se abre por si” (Sartre, 2004, p. 196). Nesta passagem, Sartre nos diz que o livro é um objeto incompleto, porém, exerce influência sobre quem o abre. Para ser desvendado, precisa do leitor, pois não pode fazê-lo por conta própria. Na leitura, o leitor irá completar a obra literária, fazendo-a dizer o que as palavras lhe revelam.

Para concluir, citemos a seguinte avaliação de Claudinei Aparecido de Freitas da Silva (2017, p. 133, grifo do autor):

O engajamento **fundamental** é aquele que tem como pano de fundo a estrutura mais ampla da existência. Nisso consiste a verdadeira vocação filosófica, qual seja, a de interrogar os fatos e os acontecimentos à luz da situação como experiência-matriz, estrutural, por definição. É esse gesto que o intelectual deve se consagrar inteiramente ao preservar as condições estruturais da vida humana contra toda forma de sectarismo e intolerância. É nesse sentido primordial que o engajamento encarna o caráter mais autêntico da militância; uma militância embebida no concreto, quer dizer, voltada essencialmente a um nível mais elementar, originário de ação, o engajamento posto **aí, aqui e agora**.

O comentador aponta que o engajamento não se limita a ações superficiais e sim considera a situação de engajar-se do escritor, do artista, do homem, como uma experiência relevante para evitarmos o ‘sectarismo e a intolerância’. A partir destas características, o engajamento assume uma verdadeira prática focada nas ações diretas e de alcance positivo à realização do homem.

2.1 A poesia e a prosa

Vamos analisar neste momento a distinção entre a forma da prosa e da poesia. Trata-se de uma problematização circunscrita ao engajamento literário e, assim, não extensiva a outras artes. Começamos com uma breve definição que Sartre escreve no primeiro capítulo de *Que é a literatura?*: “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” (Sartre, 2007, p. 10).

Verificamos na citação que o filósofo deixa claro que não é possível ver a poesia e a prosa apenas como formas de linguagem, pois se trata de uma distinção bem mais profunda. No que concerne à matéria ou, dito de outro modo, ao conteúdo, há uma distinção clara entre lidar com cores e sons e expressar-se por meio de palavras. O que essa distinção indica?

É amplamente necessário fazer a distinção entre prosa e poesia para que

possamos compreender o pensamento de Sartre em relação à natureza da linguagem. A noção de engajamento literário deixa claro a importância do compromisso com o outro e com o mundo, elegendo a prosa como meio expressivo, uma vez que, para Sartre, a poesia não visa a comunicação, mas mostrar a beleza através de imagens metafóricas.

A prosa é a forma de linguagem específica para o engajamento, pois é significativa. A poesia usa as palavras como fins em si mesmas, assim como a pintura visa as cores em si mesmas; a música, os sons. Embora na pintura as cores podem representar a forma dos objetos, transmitem um sentido em si mesmas, pois não se trata de uma cor 'qualquer'. O mesmo acontece com os sons da música. Por essa razão gostamos de uma música pelas notas que apresenta, independente da letra.

Uma vez que na poesia o poeta usa as palavras como 'coisas' distancia-se do engajamento por não usar as palavras como meio, mas como fins. A poesia visa as palavras de forma diferente do que a prosa, pois, ao contrário desta última, não visa a comunicação. As palavras utilizadas pela poesia são visadas em sua forma, ou seja, significantes. As palavras utilizadas pela prosa são visadas em sua significação, ou seja, como signos.

Thana Mara Souza sintetiza da seguinte maneira a distinção entre significativa e não-significativa:

O engajamento da arte não-significativa só se dá em momentos históricos raros e muito propícios, nos quais ela é a emanção concreta da realidade humana. Em todo caso, podemos dizer que o lugar privilegiado do engajamento é na arte significativa, porque, além de ser mostrar infestada pela realidade, ela comporta a significação, o que faz com que esse engajamento seja entendido, de forma mais forte, com um compromisso que o autor assume com o leitor (Souza, 2008, p. 28).

Isso quer dizer que o poeta não busca se utilizar da linguagem ou nomear o mundo, encontrando meios de contribuir para a transformação social, pois a relação que o poeta tem com as palavras é diferente uma vez que ele as utiliza como fim em si mesmas, enquanto que as palavras na prosa são signos, ou seja, dirigem-se ao mundo. A poesia utiliza as palavras de forma autorreferencial. A prosa, ao contrário, é comunicativa, pois utiliza as palavras de forma transitiva. Ou seja, a intransitividade da poesia livra-a da correspondência direta com o mundo, pois se dirige à própria linguagem. A prosa, ao contrário, está diretamente comprometida

com a descrição dos fenômenos do mundo:

O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação. Já o pintor é mudo: ele nos apresenta um casebre, só isso, você pode ver nele o que quiser. Essa choupana nunca será o símbolo da miséria: para isso seria preciso que ele fosse signo, mas ela é coisa (Sartre, 2007, p. 12).

Na citação acima verificamos que o pensamento do filósofo em relação à prosa nos permite entender que o artista, quando cria uma pintura, como no exemplo acima, suas imagens não se endereçam a estados de coisas mundanos, mas a objetos herméticos e referentes em si mesmos.

Neste sentido, a poesia, a pintura ou a música, devido à natureza da sua arte, estão livres do engajamento, diferente do escritor em prosa, que fala necessariamente do mundo. A prosa é essencialmente utilitária, busca a comunicação entre o mundo e as palavras que estão sendo escritas. O prosador é responsável pelas descrições que faz. Em suas palavras o leitor reconhece as pessoas, ações e fatos que iluminam o tempo presente, fazendo da literatura um espelho da condição humana, um discurso eloquente em favor da visão do mundo.

Outras formas de arte, como a poesia, a pintura e a música, podem descrever fatos sociais e caminhar nesta direção, mas se diferenciam na forma como o fazem. Agora a música, pode ter apelo social, mas certamente não está na sua natureza este apelo. Isso é assim porque na música o plano estético é mais claramente visível.

Na prosa, contudo, o plano estético está geralmente acompanhado por juízos de valor, que pertencem ao campo da ética e da moral, podemos exemplificar que também iremos falar do teatro, da peça engajada *Eles não usam black tie*, escrita em 1958, que rompe com a tradição europeia no Brasil, tanto em estilo quanto em conteúdo, apresentando uma peça que refletira a realidade social do país, trazendo dilemas e crises existenciais das personagens.

A canção *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, por exemplo, foi tomada como estandarte no protesto contra a ditadura militar. Outro exemplo é a canção *Bella Ciao*, utilizada como porta-voz nos atos de resistência contra o fascismo italiano. Apesar deste apelo social e político que encontramos nestas canções, entretanto, o teor social e político em geral não se apresenta na música, pois visa a beleza de forma lúdica e não necessariamente o apelo ao

engajamento.

É importante ressaltar que o filósofo se propôs a distinguir prosa e poesia sem o intuito de desmerecer a poesia. Em *Que é a literatura?*, Sartre diz que o difamavam por isso, dizendo que ele não gostava de poesia por não publicá-las em sua revista. Ele afirma: “Acusam-me de detestar a poesia: a prova, dizem, é que *Les Temps Modernes* raramente publica poemas. Ao contrário, isso prova que nós a amamos” (Sartre, 2004, p. 13). O propósito da revista era a ação social e o interesse pelos grandes temas da atualidade. Não visava ser uma revista de estética.

Não se trata de um juízo de valor entre a prosa e a poesia. Trata-se de analisar o funcionamento da linguagem em cada uma destas atividades. Ora, a natureza da linguagem se modifica em cada uma delas. Ao tratar da especificidade da prosa, Sartre (2004, p.19) diz:

A prosa é antes de mais nada uma atitude do espírito; há prosa quando, para falar como Valéry, nosso olhar atravessa a palavra como o sol ao vidro. Quando se está em perigo ou dificuldade, empunha-se um instrumento qualquer. Passada a dificuldade, nem nos lembramos mais se foi um martelo ou um pedaço de lenha. Aliás, nem chegamos à sabê-la: faltava apenas um prolongamento do nosso corpo, um meio de estender a mão até o galho mais alto; era um sexto dedo, uma terceira perna – em suma, uma pura função que assimilamos. Assim a linguagem: ela é nossa carapaça e nossas antenas, protege-nos contra os outros e informa-nos a respeito deles, é um prolongamento dos nossos sentidos.

O teor da citação acima revela que a palavra, na prosa, visa o objeto que designa. Uma vez compreendida a mensagem que se quis comunicar, o leitor esquece a palavra ou o meio utilizado para veicular as ideias. Assim, a linguagem, na prosa, é transitiva, pois deseja passar, isto é, comunicar algo a alguém.

Em outras palavras, a preocupação do escritor prosaico não é formal, isto é, com a linguagem, mas com a significação. A poesia, ao contrário, é mais ‘estética’ por assim dizer, pois leva em conta a forma das palavras. Em certo sentido, a prosa é uma ação, pois é vista como uma extensão do nosso corpo, uma ‘terceira perna’ ou ‘sexto dedo’, como aponta Sartre, pois falamos naturalmente com intenção transitiva, isto é, comunicar a outrem informações claras e objetivas.

Assim, para Sartre (2004, p. 18): “A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras”. O escritor serve-se das palavras para comunicar o que pensa, informar algo sobre o mundo ou algum objeto dele.

A prosa é um discurso que comunica, por isso a sua relevância para a possibilidade do engajamento. A poesia, entretanto, apesar de não lhe ser vedado o engajamento, não visa a comunicação. Seu hermetismo e simbolismo, antes, visam a reflexão sobre a ambiguidade de suas imagens ou a contemplação da beleza formal de suas palavras.

2.2 O leitor, a generosidade e o apelo

Pensando no fazer literário, vimos que a literatura em prosa é pensada como forma primordial de engajamento para Sartre, pois representa uma extensão do corpo em vista de ser uma solicitação direta a outrem. Trata-se de perceber na teoria do engajamento uma estética da recepção, entendendo por estética da recepção uma teoria que visa a arte do ponto de vista do que vai acontecer com a pessoa do leitor.

A arte, para Sartre, pressupõe a ação do escritor que deu vida à obra, sim, mas sem deixar de lado a função primordial do leitor. A obra de arte literária só se completa com a relação que a obra estabelece entre o autor e o leitor.

Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. Somente essa pessoa se entregará com generosidade (Sartre, 2004, p. 42).

Sartre percebe o ato da leitura como um pacto entre o escritor e o leitor, pois para ele é só a partir destas duas liberdades que a obra pode ser pensada. Quando o escritor se projeta na obra, ele se descobre e se encontra no ato da criação, por isso é incapaz de lê-la, necessitando então da generosidade do outro, que é o leitor, e de toda sua entrega, para que a obra exista e frutifique.

A escolha ou a decisão de ser escritor decorre de um ato livre de generosidade, pois o produto que oferece não é para si, mas ao leitor. A generosidade do escritor é acompanhada pela generosidade do leitor que escolheu livremente este autor ou esta obra para ler. A liberdade, portanto, atravessa os dois gestos, ler e escrever.

Será então no contato do leitor com a obra que a arte se institui. O leitor que se engaja na leitura não se limita ao que lê de forma passiva, mas entra no jogo das

intencionalidades que as imagens lhe suscitam.

Observamos os dois lados, o lado criativo do escritor e o lado receptivo do leitor da obra, como um processo de interdependência e de autonomia, pois a intencionalidade do leitor é imprevisível e aberta, ou seja, não necessariamente concordante com o autor da obra.

Neste sentido, a liberdade do escritor está na sua generosidade de expor suas ideias, pois sabe que é responsável pela obra e poderá ser criticado por leitores exigentes. Esta generosidade, contudo, só se completa com a liberdade do leitor que deliberadamente tomou o livro para ler, ou seja, a leitura pressupõe o contato entre duas liberdades e um pacto de generosidade entre eles.

Sartre deixa claro que só podemos encontrar a realização final de uma obra, no ato da leitura, pois o escritor precisa do leitor: “[...] só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo” (Sartre, 2004, p. 39).

Assim, escrever é fazer um apelo ao leitor para que o mesmo consiga entender a mensagem contida em obra, conduzida por meio da linguagem, pois sabemos que na obra literária o leitor deverá contar com o seu entendimento, sua escala de valores e suas ideias para desvelar a obra.

Em razão da generosidade do autor que livremente decidiu escrever a obra “[...] ela é primeiramente puro apelo, pura existência de existir” (Sartre, 2004, p. 41). Quando o leitor realiza a leitura, entretanto, entra em questão a sua liberdade, pois o livro é um apelo do autor ao leitor, chamando-lhe a dar sua contribuição para a edificação do sentido. O leitor tem liberdade para ler ou deixar o livro fechado, mas se abriu a obra, ele se torna responsável pelas consequências da leitura.

Para Sartre, em razão da liberdade mobilizada pelo pacto de generosidade proporcionado pela leitura, ocorre a possibilidade de transformação do leitor em razão das imagens que estão no livro. Assim: “A obra de arte é valor porque é apelo” (Sartre, 2004, p. 41).

A imaginação do leitor é invocada pela leitura, pois envolve a a intencionalidade da consciência que coloca o objeto irreal de forma necessária. A personagem narrada cria espontaneamente um elán de imagens na consciencia do leitor, que imagina o seu espaço, seu corpo, sua casa, seu entorno. Sartre (2004, p. 43) diz:

Quando me encanto com uma paisagem, sei muito bem que não sou eu que a estou criando, mas sei também que, sem mim, as relações que se estabelecem diante dos meus olhos entre as árvores, a folhagem, a terra, a relva, em absoluto não existiriam.

Podemos dizer então que o leitor participa da obra enquanto realiza a leitura. Apesar de não ler a obra pensando que foi ele que a criou, sabe que as relações com o mundo atual que ele associa ao livro, os comportamentos que desvela a partir das personagens, as imagens que ele criou em sua consciência, etc., fazem parte da sua colaboração com a obra que, em contrapartida, sem o escritor, não aconteceriam.

“Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor” (Sartre, 2004, p. 49). Esta generosidade é de quem escreve depois de ter decidido escrever livremente, para então ser lido e ser interpretado por alguém que lê a partir de sua liberdade.

Conclui-se disso que a liberdade atravessa o engajamento literário de ponta a ponta. Não há como isentar o escritor e o leitor da responsabilidade que, cada um a seu modo, desempenham. Por isso, liberdade e responsabilidade andam juntas no fenômeno literário. Da consciência e engajamento do escritor retira-se consequências de primeira ordem, pois é certo que o leitor irá desvelar o mundo a partir da obra.

2.3 A historicidade

Enquanto seres históricos, somos feitos pela história ao mesmo tempo em que a fazemos. O engajamento leva em conta a ação no mundo a partir da história. A história representa a situação, os condicionamentos, as instituições, a cultura. O engajamento não nega estes fatores, pois é impossível recusar a historicidade e mesmo que o artista quisesse, não pode renunciar a condição de estar situado no tempo e no espaço.

A historicidade é um movimento dialético, pois é constituída por dados objetivos e pela subjetividade, ou seja, por elementos que já encontramos estabelecidos e ao mesmo tempo se apresentam em transformação permanente. Sartre chama este movimento dialético da história de ‘absoluto transitório’:

A historicidade refluíu sobre nós; em tudo o que tocávamos, no ar que respirávamos, na página que líamos, naquela que escrevíamos, no próprio

amor, descobríamos algo como um gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e transitório (Sartre, 2004, p. 158).

Estamos imersos na história, pois ela é integrante de nossa existência e, ao mesmo tempo, ela se encontra modificada pelas ações humanas. Percebemos que essa presença na história não é abstrata, mas, concreta. Temos dificuldades para realizar mudanças por meio de nossos atos, porém, a história nunca foi e nunca será imutável, estática, pois ela não é algo definido, mas fruto da interação dinâmica entre elementos objetivos e subjetivos.

Há na história fatos importantes que deixaram uma marca indelével no mundo, mas também existem outros aspectos que são transitórios, pois a partir das percepções dos indivíduos e de suas ações, é possível haver mudanças perceptíveis ao longo do tempo.

Sartre nos deixa compreender que a liberdade também deve ser vista a partir da situação histórica de cada indivíduo, pois a liberdade não é algo abstrato, ou seja, ela se realiza na facticidade. Isso significa que nas ações do cotidiano, o ser-para-si tem que escolher a partir do seu contexto social e histórico. Por isso, o escritor está no tempo presente, pois não pode sobrevoar a história. O tempo presente é uma marca da literatura em prosa:

Em última instância, a existência de um dado público com características e demandas específicas revelam ao escritor sua historicidade, em outras palavras, sua necessidade de falar para o tempo presente, para os homens do presente (Mello, 2017, p. 10).

Em outras palavras, ao se deparar com os fatos, o escritor entende a necessidade da compreensão da história, pois será no contexto histórico que terá que pensar a forma da arte. É necessário que o escritor se comunique com os leitores e é através do tempo presente que suas palavras adquirem eloquência:

O Presente que os séculos anteriores concebiam ora como uma figuração sensível do Eterno, ora como uma emanção degradada da Antiguidade. Do futuro, ainda tem apenas uma noção confusa; mas a hora presente, que ele está vivendo e que foge, esta ele sabe que é única e que lhe pertence, que não fica nada a dever às horas mais magníficas da Antiguidade. (Sartre, 2004, p. 85).

Nesta citação, Sartre nos mostra a percepção do tempo presente ao dizer que nem o passado, nem o futuro, podem constituir a ação humana, senão o tempo

presente. Neste sentido, é necessário ao escritor reconhecer o presente, tendo consciência do momento atual e de sua importância para a transformação do mundo.

A ação do escritor é individual, mas atinge a coletividade dos homens. Como aponta Franklin Leopoldo e Silva, a ação do indivíduo não se completa enquanto não se tornar matriz de ações coletivas:

Como essa ação nunca será inteiramente realizada, isto é, totalizada, a libertação é um processo necessariamente inacabado de totalização, e isso vale tanto para o projeto existencial do indivíduo quanto para a história na dimensão coletiva de busca de realização da humanidade (Silva, 2004, p. 26).

O teor desta citação indica que há, por trás de toda atividade do indivíduo, o potencial de uma ação que se realiza socialmente e mobiliza a coletividade. Em outras palavras, a partir da experiência concreta do escritor que realiza individualmente uma obra de arte, encontramos uma maneira de ler o mundo representada em formas de ações que se refletem sobre a sociedade. A historicidade, portanto, permeia a atividade do artista no seio social, influenciando assim a compreensão que o homem faz de si mesmo e do mundo.

2.4 A conexão do escritor com o leitor

Iniciamos segundo a perspectiva de Sartre especificamente falando do engajamento na prosa, onde o filósofo pontua que esta relação é construída pela liberdade do escritor e do leitor. Resulta deste contato a consciência subjetiva de pensar a realidade objetiva a partir da ação transformadora e concreta que as imagens literárias comunicam.

Na busca de ser essencial ao mundo, o escritor fixa uma obra de arte para o outro, pois o próprio escritor não poderá ver a sua obra como o leitor o faz, pois está comprometido com o texto e não tem neutralidade em relação a si mesmo. Sartre diz: “Ora, o escritor não pode ler o que escreve, ao passo que o sapateiro pode calçar os sapatos que acabou de fazer, caso estes lhe sirvam, e o arquiteto pode habitar a casa que construiu” (Sartre, 2004, p. 35).

Nesta citação, Sartre nos fala sobre a relação do escritor com sua obra, pois a literatura é essencialmente para o outro, ou seja, ao contrário dos ‘sapatos’ que,

no exemplo de Sartre, pode ser calçado pelo sapateiro que o criou, ao contrário da 'casa', que pode ser a habitação que o operário construiu, o autor não pode ler o que escreveu, sua subjetividade não lhe permite desprender-se a ponto de descobrir a força das imagens de forma livre. O leitor, por sua vez, tem a possibilidade de completar a obra a partir da reflexão que ela lhe suscita.

Sartre diz: "Em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento" (Sartre, 2004, p. 37). Assim, o leitor tem a oportunidade de desvendar a intencionalidade do autor e, ao mesmo tempo, a partir de sua singularidade, também é capaz de criar novas significações.

Para Sartre, nenhum escritor pode colocar-se distante da história ou fora dela, pois está inserido no tempo e no espaço. Quanto mais estiver ciente de sua situação histórica, maior será o alcance de suas palavras contra o determinismo e alienação. Para o filósofo, escrever é agir, onde é preciso ter compromisso com as palavras e não apenas escrever por encantamento sobre o mundo. Sartre afirma:

Mas, se a própria percepção já é ação; se, para nós, mostrar o mundo é sempre desvendá-lo segundo as perspectivas de uma mudança possível, então, nesta época de fatalismo, devemos revelar ao leitor, em cada caso concreto, o seu poder de fazer e desfazer, em suma, de agir (Sartre, 2004, p. 213).

Com o pensamento acima, Sartre sinaliza que a percepção já é uma forma de ação, pois se configura como conjunto de expectativas e de projeções sobre os objetos. O desvendamento do mundo é uma tarefa sempre recomeçada, pois sempre haverá novas condutas e modos de ação. É preciso retirar o leitor da inércia, do fatalismo, do conformismo. O leitor, por sua vez, sempre poderá agir ou não fazer nada a respeito. Sempre poderá criticar as falsas condutas e injustiças ou lavar as mãos, fazendo silêncio.

Sartre escreveu sobre o seu tempo em suas obras, deixando explícito que literatura é uma forma de espelho da realidade. Não é possível distanciar a categoria da ação do tempo em que vivemos, pois tanto o escritor quanto o leitor estão marcados pela ação no tempo presente. Mesmo quando o leitor estiver no futuro e a leitura seja de uma obra póstuma, a temporalidade do presente se impõe aos significados do texto.

Em um tempo de guerras, confrontos sociais e debates contra toda sorte de

desigualdades, Sartre escreve, então não lhe seria possível não escrever sobre as contradições da realidade. Escrever, para Sartre, é um ato de consciência e uma oportunidade de revelar as contradições humanas, oportunizando reflexões para que o leitor possa ter consciência de suas ações.

“Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê” (Sartre, 2004, p. 20).

Nesta citação Sartre nos diz que a palavra escrita ou falada apresenta uma forma de ação, porque a linguagem representa uma forma de poder. A linguagem produz reflexões, ordenações, solicitações, advertências, etc. Muitas são as funções da linguagem. A linguagem nomeia. Este poder nominativo, que evoca o ser das coisas pelo nome, representa ao mesmo tempo uma forma de compreensão da realidade.

Portanto, usar a linguagem é agir, pois até mesmo no mero ato de nomear algo, estamos propondo uma visão de mundo. A linguagem, assim, apresenta a possibilidade de ver os objetos e, em sua polissemia, sugerir significados e contextos que podem alterar a percepção do leitor. Ao visar os objetos, é possível dar um novo sentido aos mesmos, oportunizando transformações ou novas perspectivas para o leitor.

Assim a linguagem, como uma forma de ação, molda a realidade, podendo transformar a natureza da forma como vemos as coisas e influenciando a percepção do indivíduo sobre si mesmo. A linguagem é uma importante ferramenta que oferece meios para modificar a compreensão da realidade.

Sartre considera que o escritor engajado é aquele que “[...] abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana” (Sartre, 2004, p. 20-21). Em outras palavras, não existe neutralidade ou inércia, no sentido estrito da palavra, pois o silêncio e a recusa à palavra são formas de entender a realidade. A obra literária engajada representa um espelho através do qual a sociedade vê suas contradições em imagem.

Assim, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele. E uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo; o próprio silêncio se

define em relação às palavras, assim como a pausa, em música, ganha o seu sentido a partir dos grupos de notas que a circundam. Esse silêncio é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar logo, ainda é falar (Sartre, 2004, p. 21-22).

Percebemos na citação acima que a palavra não é indiferente ou neutra em relação ao que ela designa e verificamos que essa significação não se dá só da forma direta ou explícita. O contexto histórico convoca o escritor para o ato literário e lhe permite criticar diversos comportamentos sociais que, por meio de suas descrições e palavras, repercutem e mobilizam o leitor. As palavras são instrumentos de ação, portanto, o fenômeno da fala tem, em razão da significação das palavras, consequências sobre o mundo.

Neste contexto, o filósofo verifica a literatura como tomada de consciência e resistência contra a dominação, a alienação, o comodismo que, por falta de quem o revele em imagem, se instala sobre a sociedade. Por isso recorre à liberdade do leitor, pois deseja que se torne consciente de sua existência, de sua própria realidade, podendo a partir de suas escolhas ter responsabilidade para construir ações de mudança.

Assim, o leitor a quem me dirijo não é nem *Micrômegas* nem o *Ingênuo*, nem tampouco Deus pai. Não tem a ignorância do bom selvagem, a quem é preciso explicar tudo, desde os princípios não é um espírito neutro nem uma tábula rasa. [...] ele tampouco paira acima da história: está engajado nela. Os autores também são históricos; e é justamente por isso que alguns deles almejam escapar à história por um salto na eternidade. Entre esses homens mergulhados na mesma história e que contribuem do mesmo modo para fazê-la, um contato histórico se estabelece por intermédio do livro (Sartre, 2004, p. 57).

Esta afirmação de Sartre nos sugere que o escritor não está separado da história, por isso reflete sobre sua época. Suas ideias, entretanto, ganham a eternidade, muito embora retornarão de forma espontânea sobre a temporalidade dos leitores.

Ao engajar-se, o escritor diz o que pensa não se rendendo ao puro entretenimento. Numa palavra, engajar-se é “[...] desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto nu, a sua inteira responsabilidade” (Sartre, 1993 p. 21).

Pensar no engajamento, então, é compreender que o escritor exerce sua liberdade fazendo um apelo a outras liberdades. A literatura encaminha o leitor para

uma imersão no corpo social, onde não deverá apenas escrever palavras aleatórias ou símbolos retóricos, mas palavras que pesem sobre a consciência dos leitores.

“É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem” (Sartre, 2004, p. 37).

Nesta citação, Sartre afirma que uma criação artística não é algo individual do autor, pois existe a participação ativa do leitor, com suas ideias e emoções. Assim, o propósito da arte é atingir o outro, pois só compartilhada com o leitor, ela será completa.

O escritor engajado é o sujeito que sabe a potência da palavra, pois seja ela escrita ou falada, tem pretensão de desvendar mundo, isto é, oferecer ao outro questões que fazem pensar na realidade.

Diz Sartre: “Se a sociedade se vê, e sobretudo se ela se vê vista, ocorre, por esse fato mesmo, a contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor lhe apresenta a sua imagem e a íntima a assumi-la ou então a transformar-se” (Sartre, 2004, p. 65). Observa-se aqui a relação imprescindível do escritor com a sociedade, especialmente quando o leitor se vê retratado de forma a tornar-se consciente de si mesmo. E quando isso acontece, começa a questionar seus valores e refletir sobre sua existência de forma autêntica.

O escritor apresenta um retrato crítico da sociedade, questiona normas e proporciona ao leitor novas perspectivas em relação ao mundo, pois as imagens da sociedade que ele apresenta não são otimistas, pelo contrário, abre um campo de questões e questionamentos. “Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar para si e para os outros” (Sartre, 2004, p. 61-62.) O engajamento na literatura está deliberadamente na escolha de se tornar escritor para dizer algo significativo ao outro.

“No momento em que todas as Igrejas nos expulsam e nos excomungam, em que a arte de escrever, encurralada entre as propagandas, parece ter perdido a sua eficácia própria, nosso engajamento deve começar” (Sartre, 2004, p. 196). Nesta passagem, percebemos a necessidade de falar da importância do engajamento especificamente quando a literatura for vista como mero entretenimento.

[...] uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente

nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós (Sartre, 2004, p. 29).

Para o escritor engajado, a criação deve ter o compromisso de provocar o leitor a não ser passivo em relação ao que está dado. Deve combater o determinismo e assumir uma posição crítica e consciente dos problemas sociais. Sartre deixa claro sua posição em relação ao escritor ao dizer que 'ele deve engajar-se inteiramente'.

Para escrever com responsabilidade, é preciso deixar o beletismo e optar por um caminho que mostre a realidade e repercuta sobre o tempo presente. Assim, as palavras são ações e assumem a tarefa de desvendar e de transformar o mundo. Enfim, a proposta de Sartre quanto à possibilidade da arte engajada está na tentativa de combater a alienação, produzindo uma imagem consciente e responsável.

Se os temas forem considerados como problemas sempre em aberto, como solicitações, expectativas, compreenderemos que a arte não perde nada com o engajamento; ao contrário. Assim como a física submete aos matemáticos novos problemas, que os obrigam a produzir uma simbologia nova, assim também as exigências sempre novas do social ou da metafísica obrigam o artista a descobrir uma nova língua e novas técnicas (Sartre, 2004, p. 23).

Uma obra engajada traz em seu bojo um ato reflexivo sobre o mundo, oferecendo um posicionamento crítico, a partir da possibilidade de transformação da realidade social. O mundo, apesar de ser 'mais antigo que nós', é aberto para novas significações e oferece desafios a todo aquele que quiser enfrentá-lo.

III – CAPÍTULO – AS MÃOS SUJAS

Minha mão está suja.
 Preciso cortá-la
 não adianta lavar.
 A água está podre.
 Nem ensaboar.
 O sabão é ruim.
 A mão está suja,
 suja há muitos anos
 (Andrade, 2002).

Neste capítulo, voltaremos nossa atenção para a análise da obra *As mãos sujas* ([197-]) e alguns comentários sobre o texto teatral *Corda bamba* (2012) da Cia Pedras Teatro Circo. A escolha dessas peças não foi feita de forma arbitrária, mas escolhidas devido a esclarecimentos acerca do engajamento.

Nos capítulos anteriores, discutimos alguns conceitos importantes para entender a filosofia engajada de Sartre. Veremos agora de que maneira eles estão associados ao teatro de sartriano. A realidade abstrata dos conceitos é confrontada à realidade concreta das personagens de ficção, que, a partir de situações limites, tomam partido, isto é, defendem suas ideias e princípios diante do público.

Não há problema em associar os aspectos do engajamento desenvolvidos na obra *Que é a literatura?* para analisar a dramaturgia. À primeira vista, por não se tratar de literatura, poder-se-ia pensar que não se aplicam ao teatro. Ora, apesar do teatro de Sartre ter sido encenado em sua época, e recebido diversas adaptações até os dias de hoje, ainda assim ele é mais lido do que encenado, isto é, tomamos conhecimento das obras teatrais de Sartre fora dos palcos, através dos livros.

Este mesmo evento acontece com as tragédias gregas e com as obras de Shakespeare, por exemplo. Apesar de encenadas, é pela leitura que chegam até nós. Conclui-se disso que se tornam literatura *malgré tout*, pois não podemos esperar a ocasião de ir ao teatro para tomar conhecimento do teatro de Sartre.

A peça *As mãos sujas* possui sete atos e foi escrita em 1948, encenada pela primeira vez em 2 de abril do mesmo ano no Teatro Antoine, em Paris, aos cuidados de Pierre Valde e Jean Cocteau. Os atores principais foram André Luguet e François Périer. Em livro, sua primeira edição é de 1948, publicado em formato de bolso pela editora Gallimard. O formato brochura, que diminui os custos do preço editorial, e a publicação por meio de uma grande editora certamente contribuíram para que o público tomasse rapidamente conhecimento da peça através da leitura.

A obra escolhida para análise representa um marco significativo no teatro de situações de Sartre, e, de forma clara, coloca o problema do engajamento muito além do 'certo e do errado', mostrando que não se trata de voluntarismo, não se trata de fazer o que é certo, não se trata da simplificação costumeira dos filmes de Hollywood, onde até as crianças identificam o mocinho e o bandido.

Trata-se de uma situação limite colocada por um dilema moral em que, o que quer que aconteça, haverá consequências. Mais ainda, qualquer decisão é certa e errada, a depender do entendimento da trama.

Na peça, Sartre confronta duas visões da política, porém, apresentadas a partir de indivíduos que lutam pela mesma causa. A visão política é mais densa e complexa do que se imagina, criando uma narrativa teatral onde o mesmo grupo político confronta-se entre si de maneira violenta.

O dilema moral das personagens do drama abre possibilidades ao leitor/espectador refletir sobre qual é a melhor escolha. Dito em uma palavra, o dilema é: "O que devo levar em conta para orientar a minha ação? Meus próprios princípios ou os do grupo a que eu pertencço?" Importante lembrar que, no caso da peça, ao protagonista – Hugo – o que mais importa é obter a confiança do partido. Deve sacrificar seu maior objetivo em nome de um ato imoral? A decisão de Hugo é difícil, pois o que quer que faça será considerado traição. Se obedecer o comando do partido, deve matar um inocente. Se obedecer a sua consciência, trairá o seu maior objetivo, a saber, conquistar um lugar no partido. Assim, ao receber a missão de matar, Hugo está num dilema sem saída.

Matar é imoral para ele, mas não aos companheiros do partido, que estão acostumados a isso. Além disso, como se matar já não fosse imoral em si mesmo, Hugo recebe a missão de matar Hoederer, líder maior do partido. Se matá-lo, ganha a confiança dos demais membros do partido, contrários às decisões de Hoederer. Se matá-lo, deixa de ser um membro irrosório e subalterno e conquista a confiança do grupo. Se não matá-lo, estará traindo seu objetivo. Hugo é traidor em qualquer que seja a sua escolha, pois ao matar Hoederer, fere o princípio moral de matar um inocente, ou seja, trai seus próprios princípios; se não matar, fere o princípio de se beneficiar com a confiança dos colegas do partido. A decisão, assim, tem consequências, e há perda/ganho em qualquer que seja a escolha.

O dilema de Hugo é: fazer conluios, isto é, seguir a cartilha do partido ou seguir os próprios princípios? Importante notar que, ao fim e ao cabo, Hugo

assassina Hoederer. Mas o motivo da ação é dúbio, pois estava decidido a não matá-lo até o momento em que o encontra abraçado à sua esposa.

Qual foi realmente a motivação do assassinato? Crime passional ou crime político? Com estas perguntas, percebe-se que o dilema não é só político e sim existencial, pois se trata de compreender a ação a partir de um pano de fundo maior, que envolve todas as disposições do ser.

Um outro ponto importante da peça é que, além do engajamento, a trama envolve um enfrentamento direto com a angústia existencial. Não há uma única resposta ou um caminho determinado, ou seja, o plano da ação está aberto. Além disso, o engajamento pressupõe um encadeamento psicológico, isto é, os antecedentes da ação, que possui várias camadas, muito além das condições imediatas ou diretas.

A ação de Hugo é, assim, um enigma, pois envolve condições de pensamento e de sentimento que vão muito além da ação política. É existencial, pois implica o sentido de sua relação com a sua esposa, o sentido de sua relação com Hoederer (de quem é assumidamente um admirador), o sentido de sua relação com sua melhor amiga Olga (que o introduziu no partido), o sentido de sua relação com seus pais, pois decidiu entrar no partido para fugir da hipocrisia de sua família, e, finalmente, o sentido de sua ação para consigo, já que é ele mesmo o perdedor/ganhador que assumirá as consequências de seus atos, além, é claro, de colaborar com os rumos do partido.

Nas páginas que seguem, analisaremos em detalhe esta composição dramática.

3.1 Um teatro de situações

Na obra sartriana verificamos um gênero especial, a saber, a dramaturgia. Em uma obra intitulada *Um teatro de situações*, organizada por Michel Contat e Michel Rybalka, reúne-se grande parte dos textos de Sartre sobre o teatro. O título da obra revela uma importante contribuição sobre esse tema, a saber, uma forma de teatro que descreve a vivência humana a partir de escolhas existenciais.

O que Sartre considera o 'teatro de situações' nada mais é do que a descrição de situações limites, a partir das quais o indivíduo, enquanto ser livre de determinações impostas sobre sua consciência, precisa decidir sua sorte.

O teatro de situações revela o posicionamento de Sartre contra a ideia da natureza humana, pois, se há uma determinação prévia que atravessa as ações humanas, não haveria dilema. Afirma Michel Contat:

O pensamento da natureza humana, eis o inimigo de Sartre sobre o qual ele puxa todas as armas a sua disposição: filosofia da história, romance, novela, ensaios, teatro. A natureza humana, a burguesia aí estão, pois ela justifica a propriedade e as desigualdades; ela participa de um pensamento hostil à história. O Teatro de Boulevard é um teatro da justificação. O teatro de Sartre é um teatro da contestação, a começar pela própria ideia de natureza humana (Contat, 2005, p. XLI).

Nesta citação, o comentador deixa claro que, com o fim de justificar os valores da burguesia ou as desigualdades que se encontram no mundo, há o 'Teatro de Boulevard', que nada mais é do que o teatro comercial que reforça preconceitos e normas sociais, apoiando-se em uma ideia de natureza fixa. Já o teatro de Sartre é uma dramaturgia que desafia as normas, questiona e contesta. O 'teatro da natureza pré-determinada' está para o Teatro de Boulevard assim como o 'teatro de situações limites' está para o teatro de Sartre.

Neste sentido, falar sobre o 'teatro de situações' é falar sobre a liberdade, pois, para o filósofo, o ser-para-si é um ser em situação, não sendo possível considerar a liberdade sem o contexto histórico em que se encontra. Como já falamos, a liberdade é concreta, pois é feita por meio de escolhas que, uma vez em curso, acarretam consequências.

Assim, não se espera que a liberdade decorra de um 'mar de rosas', pois a situação em que vivemos não é idealizada e sim uma situação real, não tendo circunstâncias favoráveis, ao contrário, apresenta muitos desafios. Não encontraremos no teatro de situações uma narrativa 'água com açúcar', mas a angústia diante de ações que gostaríamos de evitar, mas se trata de uma ação inevitável, inadiável, irremediável.

Para que a liberdade se afirme encontramos situações adversas, contratempos, dificuldades e imposições que tornam a escolha dramática, com toda a imprevisibilidade que a acompanha. Como afirma Igor Silva Alves (2006, p. 92):

Toda liberdade é uma liberdade situada numa realidade objetiva, no campo da facticidade. Porém, não se pode entender essa como limite para a liberdade. Ao

contrário, a liberdade exige algo que a contrarie para se afirmar, ela precisa de um campo de resistência no mundo, sem obstáculos não há liberdade – é pelos obstáculos que se interpõem à realização de um ato concebido, pela distância entre o fim escolhido e a consciência, distância imposta pela existência real do mundo, que se realiza a liberdade. A situação é o obstáculo que se deve transpor para se realizar os fins escolhidos, sem situação a liberdade desvaneceria, sendo que a liberdade se afirma mais claramente quando sujeita a maiores pressões, quanto maior o obstáculo, quando a situação é extrema (daí a afirmação de Sartre de que os franceses nunca foram tão livres quanto durante ocupação alemã na Segunda Guerra). A situação determina a incerteza da obtenção dos fins escolhidos, o que poderia parecer uma restrição à liberdade.

Nesta citação podemos notar claramente que a liberdade necessita de algo que a obrigue a se manifestar, necessita de um contexto desafiador no mundo, pois ela se presentifica plena e verdadeira na situação em que se encontra. É só na situação que o indivíduo escolhe concretamente. Fora da realidade concreta, a liberdade é um conceito abstrato e inexistente.

O ser-para-si é livre, está lançado no mundo sem destino prévio, busca preencher-se a todo momento e a situação representa sua única chance, seu espaço e tempo concreto. A situação compreende o espaço social em que vive e as contingências que ele nunca poderá prever. O que importa a Sartre é a facticidade, pois o ‘teatro de situações’ deve ser visto não como um teatro de final feliz, onde está pré-determinando o desfecho, mas aberto a situações que o leitor/espectador não esperava. Michel Contat afirma:

É preciso levar à cena situações que esclareçam os aspectos fundamentais da condição humana e fazer os espectadores participar das livres escolhas que o homem faz em situação. A psicologia é a mais abstrata das ciências porque não leva em conta o pano de fundo dos valores religiosos e morais, os tabus e os imperativos sociais, os conflitos entre as nações e as classes, entre os direitos, as vontades e as ações (Contat, 2005, p. XXX).

Neste momento, M. Contat nos faz compreender que o teatro de situações deve envolver os espectadores de modo que se sintam na própria pele o drama das personagens. Trata-se de um drama de valores éticos. Por isso a psicologia, compreendida como ciência puramente subjetiva, é excessivamente limitada para compreender os dilemas que envolvem a ação, pois desconsidera as instituições sociais, os valores morais, religiosos e políticos.

Acreditamos que o teatro serve com uma ponte para reflexão, promovendo questionamentos ao colocar em cena situações que exploram a realidade social, desafiando assim os espectadores a pensarem sobre sua situação, deixando de ser apenas um observador passivo, mas um ser ativo e consciente de si próprio.

No teatro de situações, o foco central está na ação das personagens, onde o carácter é determinado por suas escolhas e não prévio a elas. Quando uma personagem realiza um ato, o espectador se vê frente a frente com o drama, seus antecedentes, sua complexidade e suas consequências. Não se trata de um 'drama psicológico', entendido como uma análise dos conteúdos inconscientes das personagens.

Não se trata, tampouco, de descrever os sentimentos, o envolvimento afetivo e emocional da personagem. Trata-se de descrever as escolhas diante de ações que acarretam decisões importantes e de impacto sobre o mundo.

Assim, as atitudes das personagens em cena apresentam suas contradições seja em relação a si mesmas, seja em relação aos outros, abrindo a oportunidade ao espectador de um momento para pensar as relações e os conflitos em que está inserido.

Trata-se de provocar a visão crítica do espectador sobre a narrativa encenada, fazendo-o refletir sobre a realidade, pois, para Sartre, a ideia não é mostrar modelos de soluções ou respostas, mas mostrar o indivíduo em seus dilemas existenciais.

Em outras palavras, o teatro de situações visa criar situações dramáticas que exploram questões éticas a partir das escolhas das personagens. O conflito é existencial e também moral, pois as personagens se movimentam sobre dilemas éticos que acarretam valores implícitos.

Um ponto marcante nas peças de Sartre é a ambientação, pois o cenário em que atuam as personagens é normalmente reservado a espaços fechados, aumentando a tensão dos conflitos e intensificando o drama. Um exemplo notável disso, antes de entrarmos propriamente na análise de *As mãos sujas*, está na peça *Entre quatro paredes*, em que as personagens encontram-se em um quarto trancado, deixando o leitor/espectador sem saída diante do diálogo apresentado.

3.2 Apresentação dos personagens e breve resumo

Antes de nos aprofundarmos na análise específica da história e do sentido da trama teatral de *As mãos sujas*, propomos fazer um breve resumo da peça:

As mãos sujas, traz à tona um país fictício Ilíria que fica na Europa Oriental e acontece após a II Guerra Mundial. Do ponto de vista das personagens, Hugo Barine

é um jovem burguês de 21 anos que, após concluir o doutorado, está em busca de propósito e de autenticidade para sua vida, fugindo da opressão de sua família. É então que se integra ao Partido Comunista, porém, uma vez inserido no partido, seus membros, mais antigos do que ele, não lhe dão crédito, confiando-lhe atividades burocráticas de secretariado. Hugo deseja obter a confiança do partido e solicita 'sujar as mãos', isto é, agir pra valer.

Hoederer é líder do partido e adota comportamentos que não estão alinhados com as ideias dos membros. Olga, por sua vez, mulher dinâmica e líder de uma facção menor do partido, juntamente com os outros parceiros, acredita que para o partido não perder a sua essência e identidade, Hoederer deve ser morto, e, como Hugo está decidido a obter a confiança do partido, confiam-lhe esta missão.

A peça tem como foco o debate entre duas personagens: Hugo Barine e Hoederer. Tal debate emerge do conflito entre eles em torno de um grupo político. Um é intelectual, ao passo que o outro lida diretamente com o pragmatismo. Hoederer, um líder de longa data do partido, considera legítimo e correto se aliar a outros partidos, mesmo que isso não condiga com as ideologias do partido. Hugo, em razão de seu idealismo, despreza totalmente esta atitude.

Encontramos outras personagens como Olga, amiga pessoal de Hugo, é, membro antigo do partido. Ela apoia o assassinato de Hoederer. É através dela que o partido é convencido a confiar o assassinato de Hoederer a Hugo.

Jéssica, esposa de Hugo, é uma jovem leviana, de vida fútil, que ignora totalmente o engajamento político e vive despreocupadamente. Não leva nada a sério, não pensa nas consequências de suas ações. Ela se envolve emocionalmente com Hoederer e isso traz um novo peso para a decisão de Hugo.

Luís é um dos líderes mais antigos do partido, um homem dogmático que não aceita as ideias de Hoederer. Ele representa a ideologia panfletária do partido, sendo fiel às suas raízes.

Do ponto de vista da trama, Hugo é convencido por Olga e Luís a acreditar que as atitudes de Hoederer irão comprometer os princípios revolucionários do partido. Ao conhecer pessoalmente a figura de Hoederer, porém, é convencido do contrário, a saber, que as alianças são uma estratégia necessária para o exercício do poder. Eis o dilema de Hugo: deve matar Hoederer ou aceitar que ele faça conluio com outros partidos?

Enquanto o idealista valoriza a coerência entre a ação e o discurso, o

pragmatista valoriza a efetivação de acordos estratégicos, mesmo que envolvam posições contrárias à ideologia do partido. Para Hoederer, a norma ética está submetida a um paradigma realista, enquanto que, para Hugo, em seu idealismo, não é negociável mudar de princípio. Para provar que era digno do partido, aceita a tarefa de matar Hoederer.

3.3 O dilema

Em *As mãos sujas* encontramos de forma explícita o problema da liberdade, uma vez que as personagens estão diante de uma escolha, de um dilema, pois se encontram diante de uma situação-limite. Estes dilemas enfrentados pelas personagens não são exclusividade de *As mãos sujas*, pelo contrário, verificamos que esta estrutura se apresenta também em outras peças como: *Entre quatro paredes* e *As moscas*, por exemplo.

Esta obra foi escrita depois de *O ser o nada* (de 1943) e tem como objetivo apresentar concretamente as peculiaridades do ser-para-si e a angústia da liberdade, entre outros conceitos do filósofo. Foi escrita também depois de outra obra amplamente importante que é *O existencialismo é um humanismo* (1946), onde expõe que o homem está diante de suas escolhas sem o apoio de um ente supra-sensível.

Sobre *As mãos sujas*, afirma Humberto Pereira da Silva (2007, p. 90):

Esta obra engaja-se nas polêmicas sobre o marxismo e molda as ações de personagens que estão imersos naquilo que é caracterizado em suas diversas peças e romances como uma situação-limite: momento em que se é obrigado a fazer uma escolha, ou seja, momento de afirmação da liberdade.

O elemento da política é evidente na peça teatral, mas, a partir da conflagração de situações-limites, a liberdade é o drama das personagens. Estes conceitos estão imbricados na obra do filósofo, pois estão no contexto de um debate moral que mostra a escolha de cada personagem, escolha esta que exige uma reflexão sobre a consciência de valores éticos.

Em outras palavras, a crítica ao marxismo constitui um de seus componentes, mas não se resume a ele. Trata-se do campo político como pano de fundo para a crise existencial, onde entram em cena o projeto original dos indivíduos. A peça

teatral foi escrita em meio a instabilidade social da II Guerra Mundial, num período dividido entre duas ideias antagônicas, capitalismo e comunismo. Nasce então *As mãos sujas*, que, para Homero Santiago (2022, p. 27, grifo autor):

É nesse momento que **As mãos sujas** aparecem com grande sucesso e conquistam uma crítica muito positiva e geram acalorados debates; a peça consagra seu autor como dramaturgo e a partir daí ocupam um lugar de honra no que se costuma denominar o **teatro de situações** sartriano. Filosofia e política se conciliam perfeitamente no interior de uma peça que mobiliza para tanto o melhor do teatro: uma estrutura firme e clara ritma agradavelmente o enredo calibrando o suspense, o farsesco, assuntos ridículos e temas sérios; personagens que se sustentam psicologicamente encarnam posicionamentos políticos sem que isso suprima uma face humana, ora risível ora pesada; diálogos vigorosos exprimem as ideias sem apelo ao palavreiro vazio.

Nesta citação, Santiago exalta a relevância desta obra teatral, pois a mesma conseguiu conciliar política e filosofia no mesmo movimento, trazendo uma estrutura sólida a partir de personagens bem construídas, mostrando, a partir de seus conflitos internos, a necessidade de se engajar existencialmente.

Ao trazer o teatro para a forma do engajamento, Sartre se vale de variadas formas de abordagem do mundo concreto, associando, na obra teatral, realidade social e filosofia, pois estamos destinados a liberdade e não é possível não escolher uma posição sobre o mundo presente.

É certo que, para Sartre, nossa ação individual repercute sobre o mundo coletivo. *As mãos sujas* explora um dilema moral mostrando uma *situação* viva e concreta. Ninguém melhor do que o próprio Sartre para resumir o contexto da peça:

Meu herói é um jovem burguês que, por ideologia, engajou-se num partido proletário, mas ante o realismo exigido pela ação, não pôde se desligar das categorias idealistas que, precisamente, o impeliram a se dessolidarizar com sua classe. [...] Eu penso, quanto a mim, que a política exige que se **suje as mãos**, e que é necessário que assim seja (Contat, 1970, p. 224).

Nesta citação, transcrita em uma entrevista publicada por Michel Contat, vemos que a figura de Hugo, protagonista da história, é alguém que não tinha contato com a política, sendo de uma classe abastada. Por ser um intelectual que compreende as contradições da realidade, decide engajar-se em um partido proletário, mas depara-se com a exigência do pragmatismo político, não conseguindo se desprender de seu idealismo, percebendo que a ação prática requer responsabilidades e decisões na contramão do idealismo.

Neste sentido ‘sujar as mãos’ quer dizer o envolvimento com o mundo concreto, o mundo fáctico, que põe em xeque todo tipo de preconceito e ideia pré-estabelecida.

3.4 O título

Do ponto de vista da análise da obra, consideremos o título *As mãos sujas*, pois é notável, no título, a evocação do tema político. Em tempos atuais, este título ainda é claramente político, quiçá na época em que foi escrito. Segundo o dicionário, mãos sujas é:

Argumento das Mãos Sujas. Justificativa usada com frequência para ações incorretas, segundo a qual se não formos nós a fazê-las, alguém a fará (e ficará com a recompensa). Por exemplo, se não vendermos armas a um regime perverso, ganhando a vida assim, alguém o fará; portanto, é melhor que nós mesmos o façamos (Blackburn, 1977).

A citação nos alerta para um conceito muito relevante sobre o título, pois esta expressão é sempre utilizada para ações questionáveis e, uma vez que se trata da ação concreta e efetiva no mundo, ‘sujar as mãos’ implica a fazer algo no lugar do outro, fazer o que é incorreto moralmente, mas que, se eu não fizer, outro faria em meu lugar.

Encontramos em Antônio Cândido, na análise do poema *A mão suja* de Carlos Drummond de Andrade, a seguinte afirmação: “Na sua impureza sem remédio, a **mão incurável** polui o ser, impede o contacto com o semelhante e cria a ânsia de purificação” (Candido, 1977, p. 101, grifo do autor).

Acreditamos que este poema conversa com o título da peça, pois nos leva a pensar que ‘sujar as mãos’ é ter uma mão incurável, sendo uma condição inerente ao ser, um ser que é falta e que busca o tempo todo se reafirmar no mundo. Devido às contingências, a mão suja simboliza este contato, uma vez que as falhas, os erros fazem parte da existência humana, e será na inevitabilidade de ‘sujar as mãos’ que se encontra a complexidade inerente ao homem.

Qual seria então o remédio para a purificação? Talvez uma luta contínua e um desejo de realização, apesar dos impedimentos e urgências que a vida apresenta. Assim, sujar as mãos é inevitável e, assim como a liberdade, é uma realidade que não podemos fugir.

Quando Antônio Cândido afirma que a ‘mão incurável polui o ser’, dá-se a

necessidade de perceber que não há possibilidade de fazer o bem sem o mal, isto é, as ações morais são boas apenas no papel, pois não há nada que a contingência não arraste para o lado pragmático das escolhas que não estão isentas de problemas e/ou dilemas.

Por isso, o poeta Carlos Drummond de Andrade (2002) no poema *Relógio do Rosário* diz: “Nada é de natureza assim tão casta/ que não macule ou perca sua essência / ao contacto furioso da existência”. Ideia semelhante encontra-se no ditado popular: ‘de boas intenções o inferno está cheio’, pois a existência concreta implica o mundo vivido onde nem tudo acontece conforme as ideias, por melhores que elas sejam. Sujar as mãos, assim, é um dilema irremediável, cuja urgência se impõe sobre a pureza e a integridade do homem, dilacerando-o por completo, fazendo-o ‘suar frio’, angustiando-o por inteiro.

Façamos a análise textual do momento em que a personagem Hoederer fala das ‘mãos sujas’:

HOEDERER: Exactamente. Hoje é esse o melhor meio. (Pausa.) Como tu prezas a tua pureza, meu filho! Que medo que tens de sujar as mãos! Pois bem, fica puro! Quem é que aproveitará com isso, e porque é que vens então meter-te conosco? A pureza é uma ideia de faquir e de monge. Vocês, os intelectuais, os anarquistas, utilizam-na como um pretexto para não fazer nada. Não fazer nada, ficar imóvel, apertar os cotovelos ao corpo, usar luvas. Pois eu tenho as mãos sujas. Até aos cotovelos. Mergulhei-as na merda e no sangue. E depois? Imaginas que se pode governar inocentemente? (Sartre, [s.d.] p. 126).

Vemos nesta passagem a afirmação de Hoederer segundo a qual é preciso sujar as mãos. O intelectual, o idealista, o monge, o padre, o pio, o homem de bem, todos estes são, aos olhos de Hoederer, isentos do mal apenas enquanto inertes, isto é, enquanto homens e mulheres sem parte no mundo. Cedo ou tarde, porém, será preciso sair do casulo e agir. Nesta hora será inevitável sujar as mãos.

Mas isto não é tudo, pois o dilema moral implica a ambivalência entre o bem e o mal onde nem sequer são distintos. Como seria desejável que o bem e o mal fossem claramente separados como nas estórias infantis! A facticidade exige categorias morais concretas, muito além daquelas que se encontram no papel.

Em entrevista a Guy Dormand, em 25 de março de 1948, Sartre afirma:

[Sartre] - Hesitei muito tempo entre dois títulos: **Crime passionnal** ou **As mãos sujas**. [...] Ao fim, eu o conservei [título **As mãos sujas**] porque ele não é, de nenhum modo, uma peça política...

[Guy Dormand] – Digamos: peripolítica?

[Sartre] – Exatamente. Sobre a política. Se uma epígrafe lhe fosse dada, seria esta frase de Saint-Just: **Ninguém governa inocentemente**. Dito de outro modo, não se faz política (qualquer que seja) sem sujar as mãos, sem ser obrigado a fazer concessões ou acordos entre o real e o ideal (Sartre, 1992, p. 290, grifo autor).

Nesta passagem fica claro o que Sartre entende por sujar as mãos. Ao informar que ‘ninguém governa inocentemente’, podemos concluir que a governança não é positiva, isto é, bem-sucedida do ponto de vista da justiça social, se não fizer concessões. A facticidade não é brincadeira. A inocência sofre o perigo da manipulação alheia, que rapidamente tira proveito de quem confia na boa fé do outro.

As relações humanas não são simples, isto é, não acontecem sem algum tipo de controle e manipulação de uns sobre os outros. A boa fé e a inocência logo se deparam com a percepção de que é preciso inteligência e astúcia para não cair em ciladas e armadilhas. Nesta hora é preciso traçar estratégias, ver mais longe, medir as consequências, se não quiser naufragar em boas intenções.

3.5 A cenografia

Do ponto de vista da ambientação da peça, podemos observar que é próprio de algumas dramaturgias de Sartre que a cena se passe em um espaço fechado, como, por exemplo, na peça *Entre quatro paredes*, onde o cenário é uma sala sem janelas. A reprodução deste espaço na peça teatral cria um ambiente claustrofóbico, realçando o drama que atravessa as personagens e os sentimentos de opressão e inevitabilidade de confronto entre elas.

A ambientação de *As mãos sujas* não é diferente, pois Sartre descreve tanto a casa de Olga como a casa de Hoederer como um ambiente vigiado, contextualizando a situação das personagens e o que cada uma delas enfrenta interiormente. O espectador poderá, assim, mais facilmente perceber a angústia das personagens.

Assim, os acessórios cênicos, os elementos visuais e a cenografia, não se encontram em primeiro plano na concepção de Sartre, sendo importante a linguagem verbal, as palavras, como podemos ver na citação abaixo:

Tudo está na linguagem. De certa maneira, não há mais necessidade do

cenário e efetivamente muitos dramaturgos e diretores de teatro deixam de lado o cenário, pois o cenário é apenas a ilustração do que é dito. [...] O elemento visual se torna inútil em razão da força do elemento verbal. Certo que há significações mudas no teatro, mas tudo isto (gestos, desfiles, cores, barulhos) não são no teatro verbal senão acompanhamentos, pois em si mesmo o teatro deveria dizer tudo. É por essa razão que a *mise en scène* moderna foi mais inclinado a suprimir o cenário. [...] De fato, a soberania do verbo no teatro acentua o imaginário: imitado, falado, a árvore, a chuva ou a lua não existem senão como visados de forma irreal (Sartre, 1992, p. 201-202).

Nesta citação, Sartre argumenta que a essência do teatro de situações está na linguagem e na ação das personagens. A cenografia desempenha um papel importante na linguagem teatral, contribuindo para o contexto visual e simbólico da peça, mas a linguagem cenográfica é apenas um meio que não deve se sobressair ao que está sendo dito verbalmente pelas personagens.

A ideia é que a superprodução, como se poderia esperar de uma cenografia muito carregada com efeitos especiais, facilmente atraem a atenção do espectador e afastam do mais importante, que é o debate em torno de um dilema.

A palavra, portanto, carrega todo o peso da narrativa, onde os elementos visuais e outros adereços não importantes poderiam até ser suprimidos, uma vez que a palavra deveria ser capaz de exprimir a emoção que a história necessita. Nestas três descrições abaixo, podemos ver em detalhes a descrição da cenografia e como a simplicidade é evocada no teatro de situações:

EM CASA DE OLGA. O rés-do-chão de uma casa pequena, à beira da estrada principal. A direita, a porta de entrada e uma janela com portas de pau exteriores, que estão fechadas. Ao fundo, o telefone, em cima de uma cómoda. A esquerda alta, uma porta. Uma mesa, algumas cadeiras. Mobiliário heteróclito e barato. Percebe-se que a pessoa que ali vive é totalmente indiferente aos móveis. A esquerda, ao lado da porta, uma chaminé de aquecimento; por cima da chaminé, um espelho (Sartre, [s.d.], p. 11).

Num pavilhão. Uma cama, armários, poltronas, cadeiras. Vestidos de mulher em todas as cadeiras, malas abertas em cima da cama (Sartre, [s.d.], p. 37).

Sala austera, mas confortável. A direita, uma secretária; ao meio, uma mesa carregada de livros e de folhas de papel, com uma coberta que chega até ao chão. A esquerda, de lado, uma janela através da qual se vêem as árvores do jardim. Ao fundo, à direita, uma porta; à esquerda desta porta, uma mesa de cozinha que suporta um fogão de gás. Em cima do fogão, uma cafeteira. Cadeiras desirmanadas (Sartre, [s.d.], p. 75).

Importante dizer que não só Sartre, mas outros pensadores, como Jerzy Grotowski e Peter Brook, argumentam que o teatro pode existir em qualquer espaço,

sem necessidade de cenários e adereços, onde o foco deveria ser a interação entre artistas e espectadores e a força do texto.

Sartre dá valor às palavras, pois elas intensificam a imaginação do público, que, através da consciência do irreal, completa as imagens com o que está faltando.

Segundo M. Contat:

No teatro, é preciso uma situação simples, mesmo se as escolhas a fazer são difíceis. De fato, as escolhas a fazer, para quem segue o espetáculo sobre a cena, se apresenta depois, na realidade. A peça, como seria normal para um filósofo da liberdade, apenas faz pensar sobre a necessidade de escolha (Contat, 2005, p. XLVI).

Conclui-se disto que a cenografia é um elemento presente na experiência teatral, mas sem relevância primordial, até porque conseguimos imaginar o 'cenário' que Sartre quer mostrar por meio dos diálogos das personagens, os vários ambientes da peça, que conduzem à tensão das palavras. O cenário, portanto, pode ser simples, pois são as palavras que conduzem o espectador a pensar na relação entre o drama encenado e a sua própria existência.

Para encerrarmos a discussão acerca do componente cenográfico, é importante perceber que a maioria das cenas são realizadas na sala de Hoederer. Neste ambiente, a cenografia é simples e funcional, pois enfatiza a realidade prática das discussões políticas, deixando claro as intenções de Sartre, a saber, mostrar a natureza pragmática da personagem. Por isso o cenário é minimalista, não precisando de móveis fastuosos, apetrechos e outros recursos.

3.6 O sentido da peça

É evidente que o sentido de toda obra de arte é polissêmica. Não estaríamos errados, no entanto, ao dizer que o sentido do teatro de Sartre é a problematização em torno da liberdade: "O teatro não é feito nem para a demonstração, nem para as soluções. Ele se alimenta de questões e problemas" (Sartre, 1992, p. 291). O filósofo pensa em um tipo de teatro que estimule o debate, assim, ele não tem propósito apenas estético, mas visa o engajamento, isto é, explorar a consciência acerca da condição humana, a responsabilidade ética para com a natureza, os problemas da liberdade em relação ao outro, etc.

O artista, o escritor, o filósofo, o dramaturgo precisa ter responsabilidade e

esta é uma questão muito cara para Sartre, pois não podemos banalizar o engajamento, tomando-o de forma simplista.

Em outras palavras, não se trata de voluntarismo ou de apenas querer fazer o bem. Neste contexto, a obra *As mãos sujas* apresenta um dilema, mostrando a situação em que se encontram as personagens, situação essa que de qualquer maneira que for resolvida, qualquer que seja a decisão de Hugo, ele está certo/errado. Se matar Hoederer, está traindo um preceito moral. Se não matá-lo, está traindo o partido.

A ação de Hugo, em última análise, volta-se contra si mesmo, pois, se não matar, perde a confiança do partido e por consequência trai o seu próprio objetivo, ficando impedido de ser o que deseja, a saber, alguém importante no partido. Se matar Hoederer, trai a si mesmo, pois já estava convencido de que ele não merecia este destino.

Observamos nas personagens principais uma complexidade e verificamos sua humanização mostrada a partir de seus pontos de vistas, por vezes multifacetados, onde o filósofo não os reduz a estereótipos. As personagens relatam uma posição segura de seus desejos e lutas. Hugo, por exemplo, tenta encontrar sua identidade e propósito no partido, mas, com sua convocação para o assassinato de Hoederer, enfrenta o drama da dissociação entre seus ideais e a realidade da política.

Ora, para realizar tal empreitada e executar um ato dessa envergadura, daria prova inequívoca de comprometimento com os ideais de ruptura com sua classe de origem, ou seja, mostraria compromisso com os princípios orientadores do partido, cuja origem 'pequeno-burguesa' despertava desconfiança. Ou seja, ao matar Hoederer, mostra adesão ao partido, porém, a preço de se provar incorreto a si mesmo.

Vamos ver na citação abaixo como Sartre (1992, p. 291) nos apresenta este conflito:

Falando dela [As mãos sujas] coloquei em cena o conflito que opõe um jovem burguês idealista às necessidades da política. Este rapaz desertou sua classe em nome deste ideal e é também em seu nome que matará o chefe que ele admirava, escolhendo, ao fim, os meios para fazê-lo. Acrescento que este direito [fazer algo concreto em razão de um ideal], ele o perderá ao exercê-lo. De sua parte, terá as mãos sujas.

A citação nos mostra o dilema ético e moral que as personagens enfrentam, pois aponta a situação onde a ideia da liberdade humana está inevitavelmente ligada à responsabilidade de Hugo e suas consequências, seja por agir em nome de seu idealismo e assassinar Hoederer, seja por conservar a identificação com Hoederer em seu pragmatismo.

Nesse contexto, Hugo se vê diante de um dilema no qual seus ideais confrontam sua realidade prática, sua capacidade de defender o ideal é comprometida pela ação concreta que realiza, levando-o a uma situação de ambiguidade ética e questionamento moral.

Para compreender o dilema de Hugo, é oportuno entrar no contexto do drama. O protagonista da peça, por não se identificar com sua classe, despreza as atitudes opressoras de sua família burguesa especificamente seu pai, como poderemos ver neste trecho da peça:

Harsky: Encontrei o seu pai na semana passada. Interessa-lhe ainda ter notícias dele?

Hugo: Não.

[...]

Hugo: Abandonei a minha família e a minha classe o dia em que compreendi o que era a opressão. Em caso nenhum aceitaria um compromisso com os que à representam (Sartre, [s.d.], p. 33, 88, 89).

Nesta passagem encontramos a postura comprometida de Hugo, deixando claro seus princípios em não aceitar a opressão que vivenciava em sua família, uma das motivações que o levaram para o partido. A fim de modificar o seu destino e não ser opressivo como seu pai, ele abandona sua família, mostrando determinação em sua luta ideológica de combater pelo partido e alcançar dignidade para sua vida.

No momento em que Hugo consegue entrar para o partido, sua função é meramente burocrática, limitada a escrever o jornal do partido, como poderemos ver na rubrica do segundo quadro da cena I: “Hugo está a escrever a máquina”. Ele percebe que a tarefa que assume em relação aos outros membros do partido é insignificante, pois a busca do seu propósito é ir para a ação prática, mas, para tanto, seria preciso ganhar a confiança do partido. Hugo mostra sua indignação à Olga.

Hugo: Tu... Bem te percebo: não abrirás a boca, como o Luís: capaz de te deixares matar sem dizer uma palavra. (Breve silêncio.) E quem. Ihes disse que, nas mesmas circunstâncias, eu falaria? Como poderão vocês ter

confiança em mim, se não me puseram à prova?

Olga: O Partido não é nenhuma escola nocturna para adultos. Não procuramos pôr-te à prova, mas sim empregar-te segundo a tua competência.

Hugo: designando q máquina de escrever: E a minha competência é isto? (Sartre, [s.d.], p. 29).

Neste momento, Hugo começa a mostrar que não está no partido para tarefas menores e como ele busca encontrar um sentido e propósito para sua vida, mostra que realmente está engajado em querer fazer algo importante, ou seja, quer mostrar que é capaz de realizar qualquer ação que o partido solicitar. Para entendermos melhor o engajamento de Hugo no partido, vê-se, no trecho abaixo, o momento em que ouve pela primeira vez o nome de Hoederer, a quem deve assassinar. Está claro que deseja uma missão a fim de mostrar sua adesão ao partido:

Olga: (mostrando a porta da sala onde se está a fazer a reunião): O Luís está lá dentro?

Hugo: Está.

Olga: E o Hoederer?

Hugo: Não o conheço, mas acho que também está. Afinal quem é esse Hoederer?

Olga: Era um deputado do Landstag antes da dissolução. Agora é secretário do Partido, Hoederer é um nome falso.

Hugo: Qual é o nome verdadeiro?

Olga: Já te disse que eras muito curioso.

Hugo: Que gritaria! Parece que estão zangados.

Olga: O Hoederer reuniu o comité para obter um voto sobre certa proposta.

Hugo: Que proposta?

Olga: Não sei, sei apenas que o Luis é contra.

Hugo, sorrindo: Então, se ele é contra, também eu sou. Nem é preciso saber de que se trata. (Pausa.) Olga, tu tens de me ajudar.

Olga: A fazer o quê?

Hugo: A convencer o Luís de que devo passar para a acção directa. Estou farto de escrever, enquanto os outros arriscam a pele.

(Sartre, [s.d.], p. 29,30).

No trecho acima, Hugo fica curioso em relação à identidade de Hoederer e Olga minimiza a conversa dizendo que não sabe quem é exatamente. Hugo dá a Luís uma confiança imediata e explícita na última fala, pois quer uma missão completa, declarando sua sede para a realização de uma tarefa:

Luis: E como se estivéssemos em camarotes de primeira: a explosão vai-se ouvir daqui. (Pausa. Aproxima-se de Hugo.) Parece então que tu queres agir...

Hugo: É verdade.

Luis: Porquê?

Hugo: Porque sim.

Luis: Perfeitamente, o pior é que essas mãozinhas não têm jeito para nada.

Hugo: Para nada, tu o dizes.

Luis: Então que destino te havemos de dar?

Hugo: Na Rússia, no fim do século passado, havia fulanos que se atravessavam no caminho de um grão-duque, com uma bomba na algibeira. Rebutava a bomba, o grão-duque ia ao ar e o fulano também. Posso fazer isso (Sartre, [s.d.], p. 32).

Vemos neste diálogo o quão engajado Hugo está para ir à ação prática, pois, na condição de secretário, sente-se subserviente em relação aos outros membros do partido. Evidentemente, não se trata apenas de política, mas de fazer algo de si mesmo. Hugo quer provar pra si mesmo que, enquanto burguês, homem letrado, não é respeitado no partido, por isso quer agir e realizar uma tarefa especial, colocando a 'mão na massa'. Trata-se de um propósito existencial, de busca por autenticidade, mais do que uma mera discussão política. Em outras palavras, a adesão de Hugo ao partido envolve sua auto-afirmação, pois está em jogo o ideal de vida que escolhe para si mesmo.

3.7 O engajamento de Hugo

O dilema de Hugo é provar que pode deixar seu pensamento idealista e ser pragmático, mostrando a si mesmo e ao partido sua capacidade de ser alguém confiável para as tarefas práticas.

É então que este momento chega, Hugo recebe a tarefa que tanto esperava. Após uma reunião do partido, Luis explica para ele o que Hoederer está tentando fazer, como podemos ver nas falas abaixo:

Luis: Bem. (Para Hugo) Compreendes a situação: não podemos irmos embora, nem triunfar no comité, O mal todo vem do Hoederer. Sem ele, metemos os outros todos na algibeira. (Pausa.) Na passada terça-feira, o Hoederer pediu ao Partido que lhe fornecesse um secretário. Um estudante. Casado.

Hugo: Porquê casado?

Luis: Não sei. Tu és casado?

Hugo: Sou.

Luis: Então? Estás de acordo? (Entreolharam-se ambos um momento.)

Hugo, com força: Estou.

Luis: Muito bem. Partirá, amanhã com a tua mulher. O Hoederer habita a vinte quilômetros daqui, numa casa de campo que lhe emprestou um amigo. Vive com três homenzarrões que estão sempre ali para o que der e vier. Terás apenas de o vigiar; assim que chegares, estabeleceremos ligação contigo. E preciso impedir que ele se encontre com os enviados do Regente. Ou, em todo o caso, impedir que ele os encontre duas vezes. Estás a perceber?

Hugo: Perfeitamente.

Luis: Na noite que te indicarmos, abrirás a porta a três camaradas que acabarão o trabalho; estará um automóvel na estrada e, nesses entretimentos, tu dás às de vila-diogo com a tua mulher (Sartre, [s.d.], p. 34-

35).

Neste diálogo, podemos ver que Hugo consegue um pouco mais de espaço no partido, pois deseja cumprir uma missão afim de provar sua lealdade e conquistar a confiança do partido.

Quando, entretanto, Hugo percebe que sua missão é apenas vigiar Hoederer, não concorda, pois este não é seu propósito. Ele quer fazer mais, não quer uma missão menor, seu intuito é realizar uma ação completa, ou seja, matar Hoederer e é neste momento que Olga age em favor dele e confirma a Luis que Hugo conseguirá realizar a tarefa de assassinato, como poderemos ver nos diálogos abaixo:

Hugo: Então é isso? Apenas isso? Não me julgas capaz de outra coisa?

Luis: Não estás de acordo?

Hugo: Nem por sombras: não quero fazer de cordeirinho. Conosco, sabes? as coisas não se passam assim. Um intelectual anarquista não aceita lá qualquer missão.

Olga: Hugo!

Hugo: Ouçam vocês o que lhes proponho: não é preciso ligação, nem espionagem. Eu faço tudo por minhas mãos.

Luis: Tu?

Hugo: Eu próprio.

Luis: É trabalho pesado para um amador.

Hugo: Os vossos magarefes encontrarão talvez os guarda-costas do Hoederer: correm o risco de ser abatidos. Ao passo que eu, se for o secretário do homem e sê lhe inspirar confiança, ficarei sozinho com ele bastantes horas por dia.

Luis, hesitando: Não sei se...

Olga: Luis!

Luis: Hem?

Olga: com doçura: Tem confiança nele! É um rapaz que está à espera da sua oportunidade. Irá até ao fim.

Luis: Respondes por ele?

Olga: Inteiramente (Sartre, [s.d.], p. 35-36).

Neste trecho da peça, Hugo está a um passo de conseguir a missão de agir, realizar uma ação a fim de encontrar sua autenticidade. Ele busca provar seu valor e quer ser tratado não de forma subestimada, mas capaz de atrair a estima do partido. Realizar uma ação e assumir as consequências é a busca de sua autonomia. Portanto, essa não é uma ação qualquer, mas uma ação com a qual está inteiramente engajado.

É muito importante considerar o engajamento de Hugo em relação ao peso da ação. Ele, após muitas tentativas de conseguir realizar uma ação importante para o partido, tenta mostrar a si o seu valor e aos outros, para tal, afirma que pode realizar

qualquer ação e então, pela primeira vez, encara a possibilidade de matar. Quando sua esposa pergunta sobre o revólver, ele responde “É para matar Hoederer”. (Sartre, [s.d.], p. 45). Porém, pior do que imaginava, o peso da ação é muito para ele, pois, ao conhecer Hoederer, a ação é adiada. Hugo passa de assassino a admirador de Hoederer:

Hoederer: Aqui não podes evitar coisa nenhuma. Não te crispes, meu pequeno. É preciso apenas que coisas não cheguem a esse ponto. Quatro homens obrigados a viver dentro de quatro paredes, ou se adoram, ou se massacram. Vocês vão fazer-me o favor de se adorarem (Sartre, [s.d.], p. 58).

Na fala acima aparece o caráter apaziguador e carismático de Hoederer, compreensivo e paternal. Na convivência com Hoederer, Hugo descobre uma pessoa bem diferente daquela descrita por Luis. Hoederer é, portanto, um homem de boas palavras, digno do respeito do partido e protetor de seus membros. Em uma discussão com Slick, Hoederer responde:

Hoederer: Estão a ouvir? Respondam lá vocês. Digam o que é que ele há-de fazer, Slick! Que queres tu do rapaz? Que ele corte a mão direita? Que rebente um olho? Que te ofereça a mulher? Que preço tem ele de pagar para vocês lhe perdoarem? (Sartre, [s.d.], p. 61).

No trecho citado, verificamos que Hoederer faz os outros membros do partido refletirem sobre as demandas que exigem de Hugo, criticando de forma direta a punição que querem impor, mostrando simpatia por ele. Assim, através do convívio, Hugo não consegue concluir a ação, o que fica muito claro na cena em que Jéssica, sua esposa, cobra-o por ainda não ter realizado a missão de assassinato:

Jéssica: Não te tivesses tu esquecido dele!
 Hugo: Já te disse que não foi esquecimento.
 Jéssica: Não? É porque já mudaste de projectos.
 Hugo: Chute!
 Jéssica: Hugo, olha para mim, nos meus olhos, já mudastes de projectos, não mudaste?
 Hugo: Não mudei! Não mudei!
 Jéssica: Tens ou não tens intenção de...
 Hugo: Tenho, tenho, sim! Mas não hoje.
 Jéssica: Oh, meu rico Hugo! Porque não hoje? Aborreço-me tanto! Já acabei todos os romances que me deste [...].
 Jéssica: Há oito dias que andas com umas maneiras muito solenes para me impressionar, e afinal de contas o outro ainda está vivo [...] (Sartre, [s.d.], p. 77).

3.8 Postergar a morte

Chama a atenção a duração temporal, pois já se passaram oito dias e Hugo não realizou a tarefa a que foi destinado. Olga também se queixa por não ter cumprido a ordem dizendo: “Este caso tem-se arrastado: há oito que devia estar arrumado” (Sartre, [s.d.], p.105) Mas novamente a ação é postergada. O dilema se potencializa: matar ou não matar Hoederer?

Não há, aos olhos de Hugo, motivo suficiente para matá-lo. Ao contrário, Hoederer exerce cada vez maior fascínio sobre ele:

Hugo: Não sei. (Pausa.) Quando é ele que a tem na mão, essa cafeteira parece outra: parece mais verdadeira. (Agarra nela). Em contacto com ele todas as coisas parecem verdadeiras. Ele deita o café nas chávenas, eu bebo, vejo-o beber, e sinto que é na boca dele que está verdadeiro gosto do café. (Pausa.) Mas, quando ele se vai embora, o café perde o gosto verdadeiro, desaparece o verdadeiro calor, a verdadeira luz. Fica apenas isto. Mostra à cafeteira) (Sartre, [s.d.], p. 81).

Nesta fala, Hugo deixa claro a admiração que nutre por Hoederer, pois vê nele uma liderança carismática e envolvente. Para Hugo, Hoederer é autêntico, íntegro, suas ações são reais. Hugo sente-se falho, vazio, pois procura um sentido para si, por isso entrou no partido, por isso abandonou a família. Seu casamento não o completa, sua esposa não o admira.

Em um diálogo importante entre Hugo e Jéssica, sua esposa o desmascara ao dizer que os motivos que utiliza para matar Hoederer não são válidos, pois fruto de um ponto de vista alheio:

Jéssica: Procurarei Hoederer e dir-lhe-ei: enviaram-me aqui para te matar, mas mudei de ideia. Doravante ficarei do teu lado.
Hugo: Pobre Jéssica!
Jéssica: Não seria possível dizer-lhe isso?
Hugo: É justamente o que se chama de traição.
Jéssica: Por que não é possível? Porque ele não tem as mesmas ideias do que tu?
Hugo: Sim, porque ele não tem as minhas ideias.
Jéssica: Devemos matar as pessoas que não tem as nossas ideias?
Hugo: Às vezes.
Jéssica: Mas por que escolheste as ideias de Luis e de Olga?
Hugo: Porque são verdadeiras.
Jéssica: Hugo, supõe que tivesses encontrado Hoederer um ano antes do que Luis. Seriam as ideias de Hoederer que te pareceriam verdadeiras.
Hugo: Tu és louca.
Jéssica: Por que?
Hugo: Ouvindo dizeres isso, acreditaríamos que todas as opiniões valem e que as pegamos como gripe.
Jéssica: Eu não penso isso. Hoederer é tão forte! Basta que abra a boca

para que tenhamos certeza de que está com a razão. E tu também acreditou que ele é sincero e quer o bem do partido (Sartre, [s.d.], p.113-114).

Nesta passagem, Jéssica confessa a admiração por Hoederer, além de dizer a Hugo que já percebeu que esta admiração é dupla, pois compartilhada entre eles. O engajamento de Jéssica para evitar o assassinato só aumenta o drama de Hugo, pois, no fundo, ele sabe que ela está certa. A resposta de Hugo é procrastinar.

Com a postergação de Hugo, os membros do partido demonstram insatisfação. Desconfiam que Hugo não conseguirá realizar a tarefa. Olga vai à casa Hugo e lhe dá um ultimato:

Olga: Hugo, tu quiseste encarregar-te de uma tarefa difícil e sozinho. Fui eu a primeira a ter confiança, quando havia cem razões para te recusar, e comuniquei a minha confiança aos outros. Mas nós não somos escoteiros e o Partido não foi criado para te proporcionar ocasiões de seres um herói. Há um trabalho para fazer, e tem de ser feito; por quem, pouco importa. Se daqui a vinte e quatro horas não tiveres desempenhado a tua missão, será designada outra pessoa, que a acabará por ti (Sartre, [s.d.], p. 109).

Olga repete a Hugo que o partido confiou-lhe uma missão. Além disso, deixa claro que as tarefas do partido não são individuais, mas sim ações coletivas e pragmáticas, não havendo espaço para afirmação pessoal. Em um gesto de renovação da confiança de que Hugo é capaz de realizar a ação, estabelece um prazo e diz que a atitude a ser tomada pelo partido é que ele seja substituído, caso não termine a tarefa a contento. Hugo sente o peso da responsabilidade em suas mãos:

Hugo: O papel dos dirigentes é fácil: quando decidem que um homem tem de morrer, é como se riscassem um nome numa lista: é limpo, é elegante. Mas a estopada é comigo e o matadouro é aqui (Sartre, [s.d.], p. 112).

Nesta frase dita por Hugo, nota-se o inevitável confronto consigo mesmo, pois ele encontra-se na pura angústia existencial. E na passagem a seguir acompanha um diálogo que nos mostra o pensamento idealista de Hugo e o pragmatismo de Hoederer. É o embate principal da peça, pois travado entre os protagonistas invocados como duas forças que nos convocam a refletir: Qual é o melhor caminho ao partido? Permanecer coeso e segregado (opinião dos membros do partido) ou unir-se com grupos que possuem outros interesses (opinião de Hoederer)? Qual é a escolha ideal?

De um lado, a força da ideologia do partido, que se mantém preso a seus princípios. De outro, o pragmatismo, isto é, o vale tudo da política. Hugo questiona a eficiência de métodos imorais e mostra sua aversão para os conluios e as mentiras, Hoederer, por sua vez, argumenta que a mentira é inevitável em uma sociedade ímpar e critica a moral de Hugo, apontando-a como uma desculpa para a inação e o distanciamento da verdade, evidenciando que 'sujar as mãos' é muitas vezes inevitável, quando é preciso tomar decisões difíceis e tratar de temas que são naturalmente impuros:

Hugo: Os nossos companheiros que desafiaram a polícia do Regente não foi pelas suas ideias que morreram? Acha que não seria trai-los fazer que o Partido ajudasse a tirar de apuros os que os assassinaram?

Hoederer: Estou-me nas tintas para os mortos. Morreram pelo Partido, e o Partido pode decidir o que quer. A política que eu faço é uma política de vivo e para os vivos.

Hugo: E acha que os vivos aceitarão as suas manobras?

Hoederer: Há que fazer-lhes engolir com jeitinho.

Hugo: Mentindo-lhes?

Hoederer: Mentindo-lhes, quando for preciso.

Hugo: O senhor... o senhor parece tão verdadeiro, tão sólido! Não é possível que aceite mentir aos camaradas.

Hoederer: Porquê? Estamos em guerra, e nunca foi costume pôr o soldado de hora a hora ao corrente das operações.

Hugo: Hoederer, eu... eu sei melhor do que o senhor o que é a mentira; em casa do meu pai todos mentiam uns aos outros e todos me mentiam a mim. Só respirei desde que entrei para o Partido. Pela primeira vez via homens que não mentiam uns aos outros. Cada um podia ter confiança em todos e todos em qualquer; o militante mais humilde tinha o sentimento de que as ordens dos dirigentes lhe revelavam a sua vontade profunda, e, se havia azar, cada qual sabia bem porque é que aceitava a morte. Você não vai...

Hoederer: Mas de que estás tu a falar?

Hugo: Do nosso partido.

Hoederer: Do nosso partido? Mas sempre lá se mentiu um pouquinho. Como em qualquer outra parte. E tu, Hugo, tens a certeza de que nunca mentiste a ti próprio, de que nunca mentiste, de que não estás a mentir neste momento preciso?

Hugo: Nunca menti aos camaradas.

Hoederer: Eu hei de mentir quando for preciso. A mentira não fui eu que a inventei: nasceu numa sociedade dividida em classes e cada um de nós a herdou ao vir ao mundo. Não é recusando mentir que aboliremos a mentira: é empregando todos os meios para suprimir as classes.

Hugo: Nem todos os meios são bons.

Hoederer: Todos os meios são bons quando são eficazes.

Hugo: Então com que direito condena o senhor a política do Regente? Se ele declarou guerra à U. R. R. S, foi porque era esse o meio mais eficaz de salvaguardar a independência nacional.

Hoederer: E quem te disse que a condeno? O Regente fez o que qualquer indivíduo da sua casta teria feito no lugar dele. Nós não lutamos contra homens nem contra uma política, mas contra a classe que produz essa política e esses homens.

Hugo: E o melhor meio que achou para lutar contra ela foi propor-lhe que partilhasse o poder consigo?

Hoederer: Exactamente. Hoje é esse o melhor meio. (Pausa.) Como tu

prezas a tua pureza, meu filho! Que medo que tens de sujar as mãos! Pois bem, fica puro! Quem é que aproveitará com isso, e porque é que vens então meter-te connosco? A pureza é uma ideia de faquir e de monge. Vocês, os intelectuais, os anarquistas, utilizam-na. como um pretexto para não fazer nada. Não fazer nada, ficar imóvel, apertar os cotovelos ao corpo, usar luvas. Pois eu tenho as mãos sujas. Até aos cotovelos. Mergulhei-as na merda e no sangue. E depois? Imaginas que se pode governar inocentemente?

Hugo: Talvez um dia se reconheça que eu não tenho medo do sangue.

Hoederer: Pudera! Luvas vermelhas é elegante! O resto é que te mete medo. Isso é que fede ao teu narizinho de aristocrata (Sartre, [s.d.], p. 126).

Qual é, no diálogo acima, o argumento de Hoederer? O argumento de Hoederer está em dizer que a ideologia do partido sempre será tão somente ideologia se não for superada, isto é, tornada uma efetividade prática. O partido visa o poder. Enquanto for oposição, ele é tão somente ideologia, isto é, voz de denúncia cuja eficácia é apenas falar às pessoas com a intenção de modificar a governança sobre as instituições.

Logo, a superação da ideologia não está na disputa ideológica, mas na tomada do poder. Este é o equívoco de Hugo: a mentira é uma mácula para uma ideologia que visa tomar o poder. Por isso, não é a mentira em si mesma o problema, mas a desigualdade de classes, que é a causa da mentira. Em outras palavras, a negação abstrata da mentira, tal como Hugo a pratica, significa tão somente perpetuar a prática da burguesia que erigiu a mentira.

A revolução verdadeira não é no campo da moral, mas da política, razão pela qual Hoederer defende a superação de tabus morais em nome do verdadeiro sentido do partido, que é a revolução social.

Como aponta Pierre Verstraetem (1972. p. 54, grifo autor):

A mentira é inaceitável para o moralista, pois ela trata o outro como objeto. Mas, se vivemos em uma sociedade reificada, podemos tratar os homens de outra forma senão assim? É justo discutir a liberdade antes da libertação efetiva? Não seria mais correto colocar a discussão sobre a liberdade e a mentira em termos concretos, isto é, realizando a libertação dos homens? Neste sentido podemos dizer da ação do líder revolucionário sobre o proletariado o mesmo que Husserl dizia sobre a reflexão: **ela deve levar a experiência muda à expressão pura de seu próprio sentido**, ou seja, não lhe impor seus princípios do exterior.

Percebemos nesta citação que a regra de não mentir é ideológica sempre que for usada de forma mecânica, isto é, sem antecedentes orgânicos ou constitutivos de uma prática libertária. A verdadeira moral não coloca a mentira como regra

sagrada, mas como problema que envolve a capacidade crítica que a própria moral pressupõe em suas condições constitutivas. É em nome de uma moral efetiva que Hoederer visa a mentira, isto é, em nome de uma sociedade em que a distinção entre a verdade e a mentira seja real e não uma questão puramente dogmática.

Conclui-se disto que é preciso fazer a distinção entre o revolucionário e o moralista. O revolucionário é dialético, isto é, analisa a regra moral e as formas objetivas de sua efetividade; o moralista, ao contrário, se prende a regras de forma teórica e as reproduz a partir de ideias pré-estabelecidas.

A dialética envolve a *práxis*, pois a teoria e a prática são indissociáveis, ao passo que o moralista possui uma lógica puramente teórica, isto é, ligada a ideais que são apenas ideológicos e comprometidos com uma visão partidária.

Há uma discussão de fundo que o debate entre o moralista e o revolucionário desempenham. Trata-se de um debate sobre o 'ser humano', pois enquanto Hoederer ama os homens pelos que eles são, Hugo os ama pelo que eles poderão ser. Vejamos o diálogo:

Hoederer: Então para que é que vieste ter connosco? Quem não gosta dos homens não pode lutar por eles.

Hugo: Entrei para o Partido porque a causa que ele defende é justa, e, quando deixar de o ser, sairei. Quanto aos homens, não me interessa o que são, mas o que poderão vir a ser.

Hoederer: E a mim interessam-me como são. Com todas as suas torpezas e todos os seus vícios. Como vem-me as suas vozes e as suas mãos quentes que agarram e a sua pele, a mais nua de todas as peles, e o seu olhar inquieto e a luta desesperada que travam, cada um por sua vez, contra a morte e contra a angústia. Para mim tem importância um homem a mais ou a menos no mundo. Todas as vidas são preciosas. Mas a ti, bem te conheço, meu menino: és um destruidor. Detestas os homens, porque te detestas a ti próprio; a tua pureza parece-se com a morte, e a Revolução com que sonhas não é a nossa: tu não queres modificar o mundo, queres é acabar com ele (Sartre, [s.d.], p. 128).

Nesta passagem acima, Sartre nos mostra duas visões, uma realista e outra idealista. Hoederer, com seu puro pragmatismo, considera e valoriza tudo que o homem é, tudo que o move a seguir sua existência, erros, medos, fraquezas, levando em conta as contingências que terá no decorrer da vida. Hugo, com seu idealismo, não vê a realidade e visa o homem em um futuro ideal, desconsiderado as imperfeições humanas, suas fraquezas e fragilidades.

Esse pensamento não condiz com a realidade, pois não a controlamos pelas ideias, não é o reflexo de nossas vontades. Hoederer faz uma crítica a Hugo

justamente por encontrar no homem uma transformação positiva, ao invés de tentar esconder as ações imperfeitas.

Importante observar que, na trama, a ideia de matar Hoederer é postergada, ou seja, Hugo cai na armadilha de suas próprias palavras, pois não consegue realizar a missão que o partido lhe confiou. Ocasões para matá-lo aparecem. Notemos a seguinte passagem em que Hoederer se encontra de costas e Hugo não dispara o revólver:

Hoederer: Eras capaz de me matar enquanto eu estivesse a olhar para ti? (Entreolham-se. Hoederer desencosta-se da mesa e recua um passo.) Os verdadeiros assassinos nem sequer suspeitam do que se passa na cabeça deles. Mas tu sabes. Poderias suportar o que se passaria na minha, se eu te visse apontar-me uma arma? (Pausa. Não tira os olhos de Hugo.) Queres café? (Hugo não responde.) Está pronto. Vou-te dar uma chávena. (Vira as costas a Hugo e deita café numa chávena. Hugo levanta-se e mete a mão na algibeira em que tem o revólver. Percebe-se que luta consigo próprio. Ao fim de um momento, Hoederer vira-se e volta tranquilamente para o pé de Hugo, trazendo uma chávena cheia. Estende-lha.) Toma. (Hugo agarra na chávena.) Agora dá cá o teu revólver. Vamos, dá cá: deves reconhecer que te dei a tua oportunidade e que não a aproveitaste. (Mete a mão na algibeira de Hugo e extrai o revólver.) Oh! É um verdadeiro brinquedo (Sartre, [s.d.], p. 139-140).

Nesta cena, Hoederer desafia Hugo a refletir sobre o impasse da morte, e mesmo sabendo que Hugo está armado, demonstra confiança. Misto de tensão interna e calma corporal se presentificam na cena e Hoederer desarma não apenas fisicamente Hugo, mas também psicologicamente, pois ele sabe o dilema que Hugo está passando.

O conflito existencial de Hugo é enorme, pois mesmo afirmando ser capaz de matar Hoederer, está muito claro que não quer fazê-lo. Por isso, momentos depois de ter perdido o revólver, Hugo diz a Hoederer que irá matá-lo e ouve dele a seguinte resposta: “Com os teus amigos reconcilia-te depressa. O mais difícil é reconciliares-te contigo próprio” (Sartre, [s.d.], p.141).

Nesta pequena frase encontramos uma expressão autêntica da filosofia de Sartre, onde cada indivíduo responde por si mesmo, não sendo autêntico alinhar a outrem a consciência de si.

Hugo: (Imitando Olga) **Cumprirei o que o partido me ordenar.** Hás-de ter algumas surpresas. Por melhor vontade que se mostre, o que se faz nunca o que o Partido nos ordena. **Vais a casa do Hoederer metes-lhe três balas no corpo.** Ora aqui está uma ordem simples, não é verdade? Pois bem. Eu estive em casa do Hoederer e meti-lhe as três balas no corpo.

Mas saiu-me uma coisa diferente. Era como se não tivesse havido ordem nenhuma. As ordens, a partir de certa altura, deixam-nos sozinhos. A que eu recebera tinha ficado para trás, e eu avançava sozinho, e foi sozinho que matei e... nem sequer já sei porquê. Gostava que o Partido ordenasse que me dessem um tiro. Para ver. Só para ver (Sartre, [s.d.], p. 17).

Em outras palavras, está muito claro que as ordenações externas dependem da adesão interna. Apesar das solicitações de outrem, tem uma hora que estamos sós diante delas, ou seja, é preciso que passem sob o crivo de uma avaliação subjetiva. Assim também ocorre com as regras sociais e os mandamentos religiosos. Ao cumpri-los, estamos aderindo a um sistema, isto é, aceitando a sua forma. É em razão disso que a missão de matar Hoederer é existencial, pois se trata de uma aceitação interna, o que já pressupõe a adesão que resulta de uma avaliação subjetiva da regra.

Ora, ainda que Hugo tenha aceitado a regra do partido ao dizer que iria ‘fazer o que me ordenam’, percebe a impossibilidade de cumprir a missão que lhe foi confiada. Neste momento, já olha para as consequências de seu gesto, a saber, a decepção que causará ao partido. Ao constatar este estado de coisas, sente-se frustrado, pois, se é verdade que não trairá a si mesmo ao decidir não matar Hoederer, é certo que será um traidor ao partido. Hoederer, percebendo a desolação de Hugo, procura consolá-lo:

Hugo: Não tenho jeito para nada.
 Hoederer: Tens jeito para escrever.
 Hugo: Para escrever! Palavras! Sempre palavras!
 Hoederer: Que mal há nisso? O que é preciso vencer. Mais vale um bom jornalista que um mau assassino.
 Hugo, hesitando, mas com uma espécie de confiança: Hoederer! Quando o senhor tinha a minha idade...
 Hoederer: Diz lá.
 Hugo: Que é que teria feito no meu lugar?
 Hoederer: Eu? Tinha atirado. Mas não era o que podia fazer de melhor. E, depois, não somos ambos da mesma espécie.
 Hugo: Gostava de ser da sua, as pessoas como o senhor deve ser agradável ser quem são.
 Hoederer: Achas? (Um riso breve.) Um dia te falarei de mim.
 Hugo: Um dia? (Pausa.) Hoederer, eu falhei na minha missão, e sei agora que nunca poderei disparar contra si, porque... porque o estimo. Mas, veja lá, não se engaje: sobre o que discutimos ontem à noite, nunca estarei de acordo consigo, nunca serei dos seus... E não quero que me defenda. Nem amanhã nem outro dia (Sartre, [s.d.], p. 141-142).

A frustração de Hugo está em não poder pertencer ao partido, pois escrever, ou outras funções irrisórias, não são importantes. Ele queria ir à ação prática, mas ela se tornou incontornável e impossível. Hoederer lhe diz que é melhor ser um bom

escritor do que um mau assassino.

3.9 A escolha

A peça reserva, contudo, uma reviravolta. É o momento em que Hugo dispara o revólver:

Jéssica: (gritando) Hugo!

Hugo: Está a ver, Hoederer? Eu olho para si nos olhos, faço a pontaria, a minha mão não treme e não me importo com o que lhe passa pela cabeça.

Hoederer: Espera! Espera! Não faças asneiras. Por causa de uma mulher, não! (Hugo dá três tiros. Jessica põe-se a gritar. Slick e Jorge entram na sala.) Imbecil! Estragaste tudo.

Slick: Safado! (Tira o revólver a Hugo.)

Hoederer: Não lhe façam mal. (Cai numa poltrona.) Foi por ciúmes que ele atirou.

Slick: Que é que isso quer dizer?

Hoederer: Eu era amante da mulher. (Pausa.) Ah! Que estupidez! (morre) (Sartre, [s.d.], p. 146).

Por razões não mais do que contingentes, Hugo encontra sua esposa nos braços de Hoederer. De forma súbita, atira. Hoederer tenta em vão dissuadi-lo, apelando para recobrar a razão. Os tiros disparados acarretam a irreversibilidade da ação de Hugo. Hoederer está morto. Como aponta Francisco Amsterdan Duarte Silva:

Assim, seja como movimento, seja como escolha, a ação é sempre efeito de uma causa fisiológica, social ou psicológica, perfeitamente identificável, presente ao/no indivíduo agente cujo papel é de meio pelo qual a ação vem ao mundo (Silva, 2020, p. 68-69).

Segundo a citação acima, as ações humanas são deliberadas. Qual foi realmente a causa de Hugo para matar Hoederer? Ora, se toda ação é resultado de uma cadeia de motivos determinantes, nem por isso podemos dizer que Hugo imaginava o destino final de sua luta interna, de seu dilema.

Quando Hugo sai da prisão e encontra Olga, afirma:

Hugo: Eu gostava do Hoederer, Olga, Nunca gostei tanto de ninguém na vida. Gostava de o ver e de o ouvir, gostava das mãos e da cara dele, e quando estava com ele serenavam todas as minhas tempestades. Não é o meu crime que me mata, é a morte dele (SARTRE, [s.d.], p. 149).

Hugo afirma novamente sua admiração por Hoederer. Representava-o como o ideal de si, como gostaria de ser, pois as atitudes de Hoederer acalmavam sua

existência. Por que então matou Hoederer?

O sentimento de Hugo, após o assassinato, revela uma dor profunda, como se a adesão ao partido tivesse menos relevância do que o fato de perder Hoederer, como se a morte dele representasse uma perda de si mesmo, de sua existência e de sua própria identidade.

Hugo é informado que o partido passou a adotar a política que Hoederer havia proposto, ou seja, Hoederer morreu para nada, pois o próprio partido realizou o conluio que sua morte deveria evitar. Para ser readmitido ao partido, Hugo deveria negar o crime político dizendo que foi apenas um crime passional, caso contrário o partido ficaria exposto à ideia de que foi um assassinato encomendado. Olga avisa-lhe que, se não assumir o crime passional, será eliminado por motivo de 'queima de arquivo'. Mas Hugo protesta:

Olga: Toma lá este revólver. Sai pela porta do meu quarto e tenta a sorte. Hugo, sem pegar no revólver: Vocês fizeram do Hoederer um grande homem. Mas nunca poderão gostar dele tanto como eu gostei. Se renegasse o meu acto, ele passaria a ser um cadáver anônimo, um detrito do Partido (O automóvel pára.) Assassinado por acaso, Assassinato por causa de uma mulher.

Olga: Vai-te embora.

Hugo: Um fulano como o Hoederer não morre por acaso. Morre pelas suas ideias, pela sua política; é responsável pela sua morte. Se eu reivindicar o meu crime e de todos, se reclamar o meu nome de Raskolnikoff consentir em pagar o preço que é preciso, então o Hoederer terá tido a morte que merecia.

Olga: Hugo, eu...

Hugo: avançando para a porta: Eu ainda não matei o Hoederer, Olga, Ainda não. Mas vou matá-lo agora. A ele e a mim também. (Batem à porta novamente.)

Olga: gritando: Vão-se embora! Vão-se embora! (Hugo abre a porta com um pontapé.)

Hugo, gritando: Não recuperável! (Sartre, [s.d.], p. 155).

Hugo percebe-se vazio, incompleto, pois não encontrou a autenticidade que buscava e não aceita a categorização de seu ato como um crime passional e pretende mostrar para o partido que ele 'não é recuperável', ou seja, que não serve para a ação, apenas para tarefas irrisórias.

A expressão, contudo, é irônica, pois o que Hugo realmente deseja é homenagear a vida política de Hoederer, ou seja, recuperar a história de Hoederer como alguém que morreu pela causa. Hugo se entrega à morte. Seu gesto final é um desejo de reparação. Tal gesto é suficiente para redimir a pessoa de Hoederer e, através dele, a si mesmo?

4 Nas cordas bambas da arte

Observamos a resistência na arte apresentada por Sartre, cujo objetivo é questionar, desafiar os leitores/espectadores e transcender as normas sociais, políticas e culturais. A arte engajada resiste às convenções estabelecidas, oferecendo novos olhares e maneiras de interpretar o mundo.

Percebemos que o artista responsável explora, por meio de suas obras, sua visão de mundo, apontando questionamentos e provocando reflexão sobre a liberdade e afirmando a existência humana. Muitos movimentos artísticos, como o Surrealismo, utilizaram a arte para desafiar sistemas de poder e lutar por justiça social.

Sartre busca, com a arte, colocar o ser frente ao ser, não o afastando de sua realidade. Ele opta por temas que ofereçam profundidade na experiência artística, evitando a superficialidade. Em vez de apresentar apenas o belo ou soluções para os problemas, Sartre faz com que o indivíduo observe seu dilema de vida e não aceite passivamente o que é imposto, incentivando-o a buscar a alteração de sua realidade e fugir da alienação.

Um dos propósitos da arte é promover a consciência crítica do espectador e incontestavelmente o teatro é um lugar de engajamento. Ainda enquanto texto teatral, pode ser visto muito próximo da prosa, onde os leitores poderão verificar as ideias do escritor e como ele pensa o mundo.

O texto teatral, assim como a prosa, não visa as palavras como um fim em si mesmas. A obra está ali para o leitor se servir das palavras, uma vez que o texto exige o pensamento e a generosidade do leitor.

Quando o leitor se depara com o texto teatral, sua leitura entra em contato com um arsenal de possibilidades. Ele é livre para imaginar, criando características físicas para as personagens, criando ambientações extra-cenográficas, esboçando na mente como serão as ações das personagens em cena e assim a obra vai ganhando novos contornos, vai sendo recriada de forma a adquirir não apenas a forma do autor, mas também a do leitor.

Enquanto o leitor lê, imagina a história como quiser, mas quando este texto vai para o palco, o drama transforma-se em espetáculo, as palavras encenadas irão ganhar formas e gestos por meio da construção poética da direção, com as

ações corporais dos artistas que darão vida às personagens, com a presença lúdica de bonecos, máscaras, há todo um élan de palavras, corpos, cores, música, cenários, luz, que atingem o espectador de forma direta.

Em cena, poderá haver silêncio, um silêncio que poderá revelar várias intenções, e a palavra poderá ser murmurada ou dita de forma violenta. A leveza ou a agressividade encenada pelo artista poderá interpelar o espectador, causando emoção e reflexão aos olhos do público.

O artista em cena transformará as palavras que estavam descansando no papel e lhe dará forma, pois personifica a palavra a partir de sua própria experiência concreta, dando vida à personagem. No palco, as palavras ganham concretude e atingem diretamente o espectador.

Em razão da experiência cênica concreta e materializada, iremos abordar brevemente uma experiência teatral de um espetáculo, através de um breve recorte do texto teatral *Corda bamba*. A peça, escrita em 2012, propõe uma história que traz a figura lúdica e questionadora de dois palhaços: Jurubeba e Pitico. A dramaturgia gira em torno da apresentação do novo espetáculo quando, após uma discussão sobre a existência, Pitico encontra dentro de um grande chapéu do Tio Sam, um crachá escrito 'patrão', ludicamente acontece uma transformação: Pitico se coloca na condição de poder e passa a humilhar Jurubeba colocando-a na função de sua servidora.

A partir desta transformação, cenas inusitadas vão acontecendo no decorrer da peça, pois, diferente do que muitos pensam, além do risível, um dos elementos da linguagem palhacesca é a reflexão. A peça coloca em pauta o poder do opressor, trabalha situações sociais do tempo presente de forma poética e crítica.

Com a presença de várias técnicas além da palhaçaria, dança-teatro, circo e música, as personagens alteram o espaço teatral com narrativas fragmentadas dentro da temática proposta de acordo com a época e o lugar onde a peça acontece, apresentando cenas voltadas ao contexto atual.

Este espetáculo teatral acompanha questões sociais situadas no espaço e no tempo de forma a interrogar o público. Como veremos a seguir, o conceito de engajamento é visível no espetáculo *Corda bamba*.

Marilena Chauí afirma: "Como Sartre concebe o engajamento? O intelectual engajado é o escritor de atualidades que opina e intervém em todos os

acontecimentos relevantes, à medida que vão se sucedendo uns aos outros. É um estado de vigília permanente” (Chauí,. 2006 p. 6).

Nesta breve citação, Chauí confirma que o engajamento é um compromisso ativo e consciente do artista, pois o artista deve atuar de forma participante e ativa sobre o seu tempo, mostrando a realidade humana. ‘Vigiar’ implica o estado de alerta em relação aos acontecimentos sociais da época, fixando as contradições humanas e as injustiças. Trata-se, portanto, de um espetáculo que muda o texto ao sabor da época.

A análise a seguir diz respeito ao contexto de 2021. Segue o primeiro diálogo que acontece no espetáculo, entre Jurubeba e Pitico:

(A abertura é feita com um poema, onde os atores colocam cruzeiros em cena e de súbito, sentam-se e começam um diálogo)

Jurubeba: Há quanto tempo estamos fazendo este espetáculo?

Pitico: Faz tempo.

Jurubeba: E ele mudou?

Pitico: Não sei, mudou?

Jurubeba: Tudo muda, o tempo muda, o espetáculo muda, tudo é mutável

Pitico: E nós mudamos?

Jurubeba: Não sei, mudamos? Qual é a nossa essência?

Pitico: Todos somos mutáveis

Jurubeba: E nossa essência?

Pitico: Temos?

Jurubeba: Não sei.

Pitico: Onde vai nos levar esta conversa?

Jurubeba: Quem somos?

Pitico: Queria saber, mas não sei

Jurubeba: Não somos. Sei que eu sou uma multidão

Pitico: Na beira do abismo

Jurubeba: Tentando se encontrar

Pitico: Pronto pra duelar

Jurubeba: Eu sou uma pedra no meio do seu pensamento

Pitico: Eu sou o vento

Jurubeba: Eu sou o que você é

Pitico: Eu sou o que pode ser o ser

Jurubeba: O canto da sereia, eu sou a areia

Jurubeba e Pitico: Da testa ou sou o espinho, eu sou uma pedra no meio do seu caminho

Jurubeba: Vamos parar com essa história e começar a peça?

No início da peça, o diálogo das personagens nos incita a pensar a indeterminação do ser humano, pois, como seres dotados de consciência, somos livres em autodeterminação. As personagens sugerem para o leitor e para o público que a busca pela identidade é uma característica fundamental do indivíduo, pois somos fragmentados e sempre em busca de ser. A imagem da pedra do caminho sugere a transitoriedade e a angústia, além do sentimento de

que a realização plena é impossível.

Ao dizer: “Eu sou uma pedra no seu pensamento [...]” aparece também a necessidade de pensar o ser-para-o-outro, já que a identidade passa pela relação com o outro. Finalmente, quando acaba o diálogo: “Vamos parar com essa história e começar a peça [...]”, esta afirmação dá a pensar que seria o momento de encerrar a teoria e ir para a prática, pois somente a prática é o lugar do acontecimento.

Em outro momento, o texto diz:

(Os dois estão chorando, Jurubeba pega um pedaço de plástico e entra em cena).

Jurubeba: Tá pegando fogo, tá pegando fogo na Cultura

Pitico: É mesmo tendo uma secretária especial

Jurubeba: Tá pegando fogo na educação

Pitico: Crimes de corrupção passiva

Jurubeba: Tá pegando fogo, tá pegando fogo na Amazônia. Só este ano teve um recorde de 15.439 focos de incêndio.

(Enquanto Jurubeba fala ela faz movimentos com o plástico tentando imitar o som do fogo)

Pitico: O que é isso Jurubeba? (pergunta curioso)

Jurubeba: É fogo.

Pitico: Que fogo o que Jurubeba, isso é um pedaço de plástico.

Jurubeba: Pitico tem que ter mais sensibilidade, é plástico pra você, mas se você fechar os olhos, fecha os olhos, (se dirigindo ao público), imagina uma linda floresta e uma fogueira (faz movimentos com o plástico)

Neste trecho acima, percebemos o apelo à imaginação do espectador, quando Jurubeba cria a imagem da floresta pegando fogo, apelando ao imaginário do público. A peça aborda um tema urgente à época com muitas queimadas na Amazônia, fato social que não passou despercebido.

(Eles voltam a chorar, Jurubeba sae de cena e Pitico encontra o chapéu do Tio Sam e o crachá escrito patrão, acontece a transformação).

Pitico/Patrão: Eu sou atorrrrrr, produtorrr, professorrr, cantorrrrrr (evidenciado a letra R como se fizesse aquecimento vocal).

Jurubeba: O que é isso Pitico?

Pitico/Patrão: Pitico não. Patrão! Quem manda neste espetáculo, agora sou eu. (Continua fazendo os sons de aquecimento vocal e ela volta, como um cachorrinho, aguardando ordens).

Jurubeba: O que é isso de rrrrrrrr?

Pitico: Aquecimento vocal, sae pra lá isso é coisa para profissional, não para você. Saia dessa sua mesmice ridícula de operária, sorriso no rosto, pronta para ajudar todo mundo e traz logo o número de mágica. (Jurubeba sae de cena sem graça e volta com um material coberto por um tecido - toca-se o tambor).

Pitico/Patrão: Senhores, senhoras, crianças e mocinhas, com vocês, o nosso maravilhoso número de mágica (tambor)

Jurubeba: Poucos tem e é algo valioso! (tira o pano e é um pacote de

arroz)
 Pitico/ Patrão: (bravo) O que é isso Jurubeba?
 Jurubeba: É ouro!

A cena acima mostra o Pitico/Patrão como uma figura de ego altamente inflado. Esta imagem visa uma crítica a arrogância e a superioridade que é mostrada ao realizar um aquecimento vocal, onde mostra suas habilidades artísticas com preeminência em relação a Jurubeba, sugestionando que ela não tem capacidade de realizar a proeza, por ser uma mera servidora.

Explora-se com mais profundidade a desigualdade entre eles quando Jurubeba aguarda suas ordens, demonstrando sua falta de autonomia. Quando chega o número de mágica, e é então que aparece a subjetividade crítica da cena e Jurubeba apresenta arroz como 'ouro', pois o preço estava exorbitante na época, diminuindo poder de compra dos brasileiros. É uma cena irônica, pois as personagens fazem o público acreditar que a mágica que irá acontecer seria algo impressionante e fantástico, e quando ela acontece é revelado um item comum como um pacote de arroz.

Em outra cena, o texto teatral retrata corporalmente o assassinato de Georg Floyd em 2021:

Pitico/Patrão: Volta aqui e me segue, você tem que parar de ficar buscando resposta na poesia, porque a vida cobra da gente, precisamos produzir, ganhar dinheiro. Tem que produzir Jurubeba e você é só óleo desta máquina do sistema e é fácil de ser trocada. Você é só uma parte minúscula da engrenagem, (Jurubeba fica andando em círculo atrás dele, brincando com bolhas de sabão, fitas). (Bravo) Tem que produzir Jurubeba, cada vez mais rápido, tem que correr atrás de dinheiro Jurubeba, dinheiro pra cá, dinheiro pra lá (Enquanto ele fala, movimenta uma clave de malabares em formato de pêndulo, ela imita o malabares, como se estivesse sendo manipulada). É preciso produzir, é preciso dinheiro, poder e glória. Muito agressivo) Agora para, para e vai para o chão que é o seu lugar (empurra e ela cai) que é pra todo mundo ver você ser humilhada. (ela está no chão e ele repete a cena que os policiais fizeram com Floyd, pisando com o joelho em seu pescoço).
 Jurubeba: Eu preciso respirar (e alcança uma placa com o n. 180 e mostra para o público)

Nesta cena vemos o desprezo pela poesia, pelo conhecimento em detrimento do dinheiro e do poder, comparando Jurubeba a uma mera peça minúscula da engrenagem do sistema capitalista, que trabalha para o patrão aumentar o seu poder. A triste cena de Georg Floyd é reproduzida corporalmente, ressaltando desrespeito, uso de poder e a injustiça social, denotando o preconceito

estrutural e a ascensão de um poder opressivo e desumano.

Quando Jurubeba diz a frase “Eu preciso respirar [...]”, que, ao contexto da época, além da morte de George Floyd, também se referia a pandemia que assolou o país, onde as mortes aconteciam devido a perda do funcionamento dos pulmões. Em outro momento, surge a placa com número 180, número de telefone relacionado à violência doméstica e familiar contra a mulher.

Em dado momento, Jurubeba convida o público a escolher um lado: o do opressor ou o do oprimido. A partir deste momento os espectadores assistem um desafio circense entre eles e o dilema se apresenta no momento em que há uma inversão de papéis, pois, o Pitico/Patrão usa de suas habilidades corporais e entrega um trabalho performático de excelência, enquanto Jurubeba não manifesta muita habilidade, mas sim a graça e a empatia presente no seu jogo enquanto palhaça.

O público, por sua vez, fica dividido em quem aplaudir, o que não acontece com as crianças, uma vez que aplaudem fervorosamente tanto um como o outro. Desde o início da trama teatral o espectador pergunta-se sobre o sentido da representação. Será que o patrão será bom com a servidora? Será que Jurubeba irá obedecer o patrão por muito tempo? A partir da interatividade com o público, convocado a aplaudir as personagens, surge um impasse, já que as crianças em seu mundo lúdico não percebem a dinâmica da crítica e os aplaudem sem malícia, mas o mesmo não acontece com os adultos. Devem aplaudir o malfeitor? Devem aplaudir a ambos? Devem seguir as crianças? Devem seguir os outros? Trata-se de provocar um dilema no interior do espetáculo.

O espectador se encontra diante de um paradoxo ético que os deixa em estado de dúvida. Se o desafio é apresentar virtuosidades, o mero reconhecimento da habilidade técnica de Pitico/Patrão não apaga o seu sentido moral: não é correto aplaudir um malfeitor. O mesmo vale para a performance de Jurubeba, pois o déficit técnico não apaga a avaliação moral segundo a qual ela é uma pessoa honesta, humilde, gentil e merecedora de aplausos.

E é esta ambiguidade moral que cria uma tensão no espectador, pois o faz questionar sobre as injustiças das relações humanas e a natureza do poder que se mistura com a empatia do palhaço, questão que faz o espectador hesitar um tempo até definir a quem dirigir o seu aplauso. Na verdade, a hesitação do público não é momentânea, mas persistente. Durante toda cena, ficará indeciso e sem

saber como resolver este dilema.

Segundo Sartre: “Pela mesma razão, o dever do escritor é tomar partido contra todas as injustiças, de onde quer que venham” (Sartre, 2004, p. 209). Assim *Corda bamba* nos ajuda a colocar estas questões de maneira concreta ao espectador, seja a partir da personagem humilhada, seja a partir da opressão do Patrão.

Jurubeba, ao invés de abaixar a cabeça como comumente acontece, após passar por várias humilhações, desafia o patrão, como podemos verificar nas falas abaixo:

Jurubeba: Então eu vou fazer uma revolução.

Pitico/Patrão: Revolução? Você desse tamanho?

Jurubeba: Só eu não, não é Margarida, não é Rosa, não é Dália? Violeta, Angélica, Lilian, Íris, Susana... E vocês também, Oliver, Florêncio, Lírio, Saramago...João Tereza, Antônio, Idalina...(Jurubeba vai para a plateia e convoca um batalhão de pessoas que tem nomes de flores, entre outros nomes)...De pétalas em pétalas, eu ainda farei uma revolução, nem que seja uma revolução de flores.

Pitico/Patrão: Calma Jurubeba, não precisa mobilizar as massas. Você entendeu tudo errado...

Neste momento Jurubeba expressa seu desejo de transformação, quando, após uma humilhação extrema, que vem sido destilada em toda a peça, quer fazer uma ‘revolução de flores’. Convoca várias pessoas para participar, onde algumas tem simbolicamente nome de flores. A questão é propor que sua luta individual possa ser a luta do público, uma luta coletiva. A escolha das flores como símbolo demonstra a ideia de uma revolução com uma abordagem não violenta e pacífica, proposta por meio do diálogo e da conscientização coletiva.

Quase finalizando a cena do desafio proposto por Jurubeba, ela entra com uma enorme bandeira branca, sugerindo paz, mas ele não aceita, retirando-a de cena. Oferece então uma flor ao Pítico/Patrão que, após um tempo de indecisão, aceitar a flor, retira o chapéu do Tio Sam, coloca novamente seu nariz de palhaço e, da mesma forma em que se transformou em patrão, volta a ser pessoa gentil que era, criando assim novamente um elo afetivo entre os amigos palhaços. O espetáculo é finalizado com a fala de Jurubeba: “De todas as cordas bambas da vida, nós escolhemos a corda bamba da arte. Qual é sua corda bamba?”

É certo que o texto *Corda bamba* evoca o pensamento de Sartre acerca do engajamento, pois trata-se de uma peça teatral que aponta para uma

preocupação com o nosso tempo, mostrando a realidade da nossa situação histórica. Não podemos negar que as palavras ditas pelo patrão oferecem ao espectador uma ocasião para repensar a situação do trabalhador, ou as formas de tratamento dos patrões, bem como a valorização da poesia e da busca de revolução.

A peça teatral *Corda bamba* aborda temas que apontam reflexões, onde o espectador pode problematizar as temáticas evocadas na peça, pois a mesma evoca temas oriundos da vida cotidiana, da realidade de cada indivíduo, das relações de trabalho, etc.

Corda bamba busca colocar os indivíduos a par da realidade, mostrando de forma lúdica uma atitude opressora em relação aos trabalhadores que, talvez por comodismo ou falta de coragem, se calam e fazem silêncio, aceitando o que lhes é imposto. Ora, sabemos que Sartre critica o determinismo, pois é uma forma de desculpas para aceitar o 'destino' ou as coisas como são. O texto teatral busca criar uma ponte entre o espectador e os artistas, permitindo ver em cena o reflexo da realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, propomos examinar o engajamento em três etapas: engajamento literário, engajamento artístico e o engajamento do ser-para-si e cada uma destas etapas re-presenta a dimensão essencial da experiência humana, a saber, as dificuldades do engajamento, revelando sua maneira de se relacionar consigo mesmo e com o mundo.

Para compreender o engajamento, procuramos algumas noções chaves da fenomenologia de Sartre, a saber, os conceitos de ser-para-si, historicidade, angústia, liberdade, negatividade, pois o ser-para-si depara-se cotidianamente com a liberdade e suas contingências, fatores que levam a afirmar a importância e a responsabilidade da ação de cada indivíduo.

A literatura engajada, por sua vez, refere-se ao compromisso ativo do escritor ao utilizar a linguagem de forma responsável e vimos que é imprescindível a ligação do escritor com a sociedade, pois quando identificada com a obra, promove a autoconsciência. Esse processo faz com que o leitor comece a questionar seus próprios valores e reflita autenticamente sobre sua existência.

Observamos que, no engajamento literário, o escritor e o leitor se conectam e esta conexão se mantém em outras formas de arte, como no teatro, por exemplo, que descreve a vivência humana a partir de escolhas morais que, a partir de situações limites, deixam o indivíduo livre diante de dilemas existenciais para refletir sobre suas escolhas e as consequências que delas resultarão.

O que caracteriza o escritor/artista engajado não é somente o assunto que escolhe, mas a forma como o faz. A literatura ou o teatro é algo a ser desvendado, pois o leitor/espectador é chamado a refletir sobre as significações que reorganizam sua maneira de pensar sobre si mesmo e sobre o mundo. Como aponta Sartre:

Assim, estamos perpetuamente comprometidos em nossa escolha, e perpetuamente conscientes de que nós mesmos podemos abruptamente inverter essa escolha e **mudar o rumo**, pois projetamos o porvir por nosso próprio ser e o corroemos perpetuamente por nossa liberdade existencial. [...] (Sartre, 2004, p. 573, grifo do autor???)

O escritor/artista engajado, quando escreve uma obra, assume uma posição. Também o leitor, pois não pode contemplar a beleza das palavras sem ao mesmo tempo desvelar o sentido. Este compromisso do escritor/artista nos coloca em

situações que desafiam nossos julgamentos morais, assim a obra de arte oferece imagens, cenas que provocam a reflexão diante das situações representadas.

O engajamento, portanto, será sempre uma opção do escritor/artista, agir de forma ética e consciente, pois ele assume a sua situação histórica e coloca na literatura, no teatro, o mundo e os indivíduos como são, para que assim os leitores/espectadores possam reconhecer a própria imagem. Como aponta Sartre: “A palavra arranca o prosador de si mesmo e o lança no meio do mundo [...] onde como em um espelho, devolve a própria imagem” (Sartre, 2004, p. 15).

Neste sentido, o engajamento literário está na ação do escritor escrever para o outro e escrever com responsabilidade, mostrando a realidade através de palavras que ajudam a transformar o mundo e encontrar tentativas para não se alienar e sim contemplar uma nova maneira de olhar a si, o outro e a natureza.

Verificamos que a possibilidade de engajamento do escritor, na literatura, também vale ao artista teatral (diretor(a), dramaturgo(a), ator/atriz criador(a)). Neste contexto, o engajamento não fica limitado apenas ao engajamento político, mas sim nos faz pensar sobre o posicionamento do homem em relação ao mundo, à natureza e aos outros homens.

Na nossa análise, vimos que *As mãos sujas*, aponta aspectos importantes da filosofia de Sartre. Aparentemente, o texto traz a discussão sobre a relação dos métodos utilizados na política, mas o engajamento não estaciona nesta camada e alcança a totalidade da existência, tendo a liberdade como cerne de cada personagem, pois o teatro de situações de Sartre trata dos projetos humanos visados a partir de dilemas, dificuldades de escolher e de tomar decisões. Este teatro apresenta situações que irão explorar várias questões em relação as escolhas das personagens, tanto questões morais, como questões existenciais.

Nesta obra, Sartre trabalha sobre a práxis e ela se refere à dinâmica da universalidade da ação, pois a ação das personagens não está isolada dos outros, mas em contato com outras liberdades, onde as consequências das ações atingem a todos.

A peça *As mãos sujas*, desde o seu título, já incita o leitor a pensar sobre o tema. Por ser um título provocador, a peça nos mostra como a ação apresenta dilemas éticos e contradições, a ponto de pararmos para analisar: O que fez a personagem? O que eu faria em seu lugar? Neste sentido, já presenciamos um leitor ou espectador ativo, que, ao concluir a leitura, é incitado a refletir sobre si.

A obra de Sartre nos desafia a pensar sobre as ações das personagens através de uma visada não simplista da moral, vista sem maniqueísmo, pois não se trata apenas de escolher um lado, mas reconhecer a impossibilidade de controle sobre as contingências da liberdade.

Este percurso nos mostrou que o engajamento é a tentativa de desvelar o mundo por meio da literatura e do teatro, oferecendo ao indivíduo um espelho para que ele veja sua imagem. Um espelho crítico da sociedade.

E neste sentido verificamos esta outra camada que é o papel do engajamento do indivíduo, mas na sua própria existência, se colocando em um lugar de compromisso, de responsabilidade, pois quando o indivíduo lê uma obra de literatura ou de teatro, ou quando assiste um espetáculo, este encontro não se revela apenas como uma forma de expressão estética, mas um instrumento significativo para o indivíduo compreender a realidade em suas inúmeras dimensões.

Assim, o indivíduo engajado é, para Sartre, um ser consciente de suas escolhas, um ser que confronta as determinações apresentadas pela sociedade, buscando uma maneira de agir no mundo combatendo o determinismo.

Verificamos então que os conceitos desenvolvidos pelo engajamento literário alcançam outras formas de arte. Ora, se o engajamento artístico se desdobra sobre a liberdade do dramaturgo/escritor e do espectador/leitor, é porque possuem categorias existenciais em comum.

Sabe que as palavras, como diz Brice-Parain, são **pistolas carregadas**. Quando fala, ele atira. Pode calar-se, mas uma vez que decidiu atirar é preciso que o faça como um homem, visando o alvo, e não como uma criança, ao acaso, fechando os olhos, só pelo prazer de ouvir os tiros (Sartre, 2004, p. 21, grifo autor).

Seja qual munição for usada, para o filósofo, a palavra é uma arma carregada de significados. Porém, alerta o filósofo, se vai falar, se vai escrever, se vai agir, faça isso como 'homem' no sentido de comprometimento, de responsabilidade com aquilo que irá dizer, cuidando para não atirar as palavras ao vento, isto é, perder a ocasião de falar a humanidade.

Compreender, portanto, o engajamento sartriano, é retirar o engajamento de rótulos simplificadores, como por exemplo, a compreensão do engajamento em termos simplistas, afins com o voluntarismo, ou com o maniqueísmo.

O engajamento é uma responsabilidade moral com a sociedade, onde o escritor e o escritor/artista é livre para criar, mas pode usar essa liberdade para abordar temas que coloque o indivíduo a refletir sobre si mesmo.

Neste sentido, o engajamento é também existencial, pois, efetuado a partir da imersão do indivíduo na história ou na cena apresentada, ele vai adquirindo qualidade reflexiva, ou seja, vendo sua imagem representada na arte e na literatura, vai refazendo e construindo seu projeto de ser. O engajamento é estar situado no tempo, é assumir, de forma consciente, o insuperável de sua época.

O engajamento no sentido sartriano é um alerta para que o escritor, artista e indivíduo se libertem das amarras e determinismos, dos padrões hegemônicos, das tradições e opressões, resistindo e afirmando a liberdade, reconhecendo a necessidade da responsabilidade pessoal e uma mudança contínua.

REFERÊNCIAS

ALVES, Igor Silva. *O teatro de situações de Jean Paul Sartre*. 2006. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Claro enigma!". In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988. Não foi citado

BOAS, Aline Maria Vilas. *A concepção de liberdade em Sartre*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Sul, 2013. Não foi citado

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Não foi citado

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Não foi citado

BROOK, Peter. *O espaço vazio: as diferentes formas do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. Não foi citado

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CASTRO, Fábio Caprio Leite. A angústia em Kierkegaard, Heidegger e Sartre – sobre o que a ciência não pode objetificar. *Revista Ética e Filosofia Política*, São Paulo, v. 1, n. 23, p. 144-164, 2020. Não foi citado

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Intelectual engajado: uma figura em extinção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Ed. Gallimard, 1970.

CONTAT, Michel. Préface au Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. *Théâtre complet*. Paris: Gallimard, 2005.

COTRIM, Gilberto; FERNANDES, Mirna. *Fundamentos da filosofia*. São Paulo: Saraiva, 2013. Não foi citado

FERNANDES, Luciana Lima. *Liberdade e responsabilidade em O ser e o nada de Jean-Paul Sartre: perspectiva ética de uma engajamento intelectual*. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Não foi

citado

FREDERICO, Celso. Comunicação e arte: o experimento sociológico de Brecht. *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 13. n. 3, 2008. Não foi citado

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. São Paulo: É Realizações, 2007. Não foi citado

HOSTE, Xavier Vinícius. A arte em Sartre: uma instável relação entre real e imaginário. *Kínesis*, São Carlos, v. 10, n. 22, 2018. Não foi citado

HOSTE, Xavier Vinícius. *A estética do irreal: considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre*. 2017. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017. Não foi citado

MELLO, Daniel Pereira de. *A possibilidade de uma literatura engajada a partir de Jean-Paul Sartre*. 2017. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

MORAES, Eduardo Carli. *A filosofia, o teatro e a revolução: ensaios para uma reunião*. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@acasadevidro/a-filosofia-o-teatro-e-a-revolu%C3%A7%C3%A3o-ensaios-para-uma-reuni%C3%A3o-ac2a12ca8822>. Acesso em: 20 set. 2024. Não foi citado

ROMANO, Luis Antônio Contatori. *A vertigem do sentido na obra de Jean-Paul Sartre*. 1992. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992. Não foi citado

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996. Não foi citado

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Coleção textos filosóficos).

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica* Jean-Paul Sartre. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *Théâtre complet*. Préface, chronologie e notes de Michel Contat. Paris: Gallimard, 2005. (Bibliothèque de la Pléiade). Não foi citado

SARTRE, Jean-Paul. *As mãos sujas*. [S.l.]: Publicações Europa-América, [197-].

SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations: textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka*. Paris: Gallimard, 1992.

SANTIAGO, Homero. *As mãos sujas. Cadernos de Tradução LELPraT*, São Paulo, v. 3, 2022.

SILVA, Francisco Amsterdan Duarte. *Sartre, Camus e o problema do engajamento político*. Porto. Alegre, RS: Fi, 2020.

SILVA, Paulo César Gondim. *O conceito de liberdade em o ser e o nada de Jean-Paul Sartre*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010. Não foi citado

SILVA, Humberto Pereira. Apontamento sobre a moral subsumida em As mãos sujas. *Revista Brasileira de Marketing*, Osasco, v. 6, n. 1, p. 89-95, 2007.

SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas. A controvérsia existencialista: Sartre e Gabriel Marcel. *Revista Dialectus*, Fortaleza, v. 11, n. 27, p. 51-74, 2022.

SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas. A militância do concreto: Gabriel Marcel, acerca do engajamento. *Revista Ética e Filosofia Política*, São Paulo, v. 1, n. 20, p. 128-149, 2017.

SILVA, Luciano Donizetti da. *Existencialismo e marxismo: a filosofia de Sartre entre a liberdade e a história*. 2006. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006. Não foi citado

SOUZA, Thana Mara. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

VERSTRAETEN, Pierre. *Violence et éthique: esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre*. Paris: Gallimard, 1972.

Apêndice A: Galerias de algumas imagens da peça teatral *Corda bamba*

Figura 1 - Pitico



Figura 2 - Jurubeba



Figura 3 - Iniciando a peça



Figura 4 - O patrão



Figura 5 - Humilhação



Figura 6 - O desafio



Figura 7 - Eu preciso respirar



Figura 8 - Bandeira Branca



Figura 9 - Patrão volta a ser Pitico



Figura 10 - Camarim e cenas da peça

