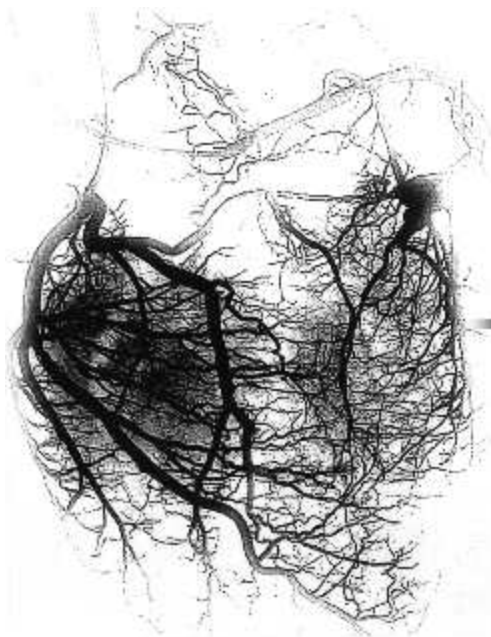


Maria Carmen Perlingeiro

Arte, Subjetividade e História em Sartre e Camus



A dificuldade de compreender o real significado da revolta em Camus provém de que teríamos, para isso, de pensar a condição humana como reunindo contraditoriamente, isto é, tragicamente, as atitudes de recusa e aceitação: recusa do mundo pelo homem e aceitação da condição humana enquanto recusa do homem pelo mundo. É importante notar que, por mais difícil que seja para Sartre compreender este ponto, a recusa da história em Camus não significa recusa do mundo. Trata-se de um daqueles aspectos obscuros do pensamento de Camus, que Sartre remete ao "pensamento mediterrâneo", isto é, ao inexprimível racionalmente. É preciso considerar que a dificuldade de Sartre tem muito a ver com o pressuposto de que a compreensão racional da relação entre o homem e o mundo depende da consideração da historicidade como elemento definidor dessa relação: o homem relaciona-se com o mundo histórico e qualquer outra dimensão do "mundo" deve traduzir-se historicamente para ser assimilada às situações humanas. É nesse sentido que não poderia haver uma relação verdadeiramente humana entre o homem e o mundo natural simplesmente, pois é historicizando o próprio ambiente natural que o homem se relaciona com ele. A liberdade implica que, de alguma maneira, o homem pode compor e recompor o mundo histórico, já que isso é propriamente o que significa ser sujeito da história. E é neste sentido que o homem, como sujeito, não se situa frente à natureza da mesma forma que frente à história, pois, por mais que o homem possa interferir na natureza, os fatos naturais continuarão sempre como exterioridade bruta, uma causalidade estranha ao homem.

Mas é justamente esta intervenção histórica na natureza, para assimilá-la ao universo humano, que Camus recusa quando menciona o pensamento mediterrâneo: este só pode renascer quando a natureza volta a reclamar seus direitos. A hegemonia da razão europeia significa o desequilíbrio da tensão entre natureza e história, do que resultou a esperança vã de que a história venha a responder aos apelos humanos de beleza. O que Camus desejaria que Sartre entendesse é que, se aceitamos a natureza apenas por via da mediação da história, então é como se matássemos a natureza no ato mesmo de incorporá-la ao nosso pensamento. É por isso que, para Camus, a beleza da natureza pode conviver com o horror histórico, e é essa tensão que faz com que a vida nunca se renda inteiramente à morte, apesar de que toda vida seja mortal. Assim como a existência não se resume na história, a vida não se resume no seu próprio caráter mortal.

De certa forma, o artista realiza no plano da imaginação aquilo que é impossível ao homem no plano da realidade: construir o que aceita e desprezar aquilo que recusa do mundo. Pois o mundo do artista em princípio é o mundo de todos; mas a maneira como ele o recria torna-o, por

outro lado, singular. "Pelo tratamento que o artista impõe à realidade, ele afirma sua força de *recusa*. Mas o que ele preserva da realidade no universo que cria revela a *aceitação* de pelo menos uma parte do real, que ele tira das sombras do devir para conduzi-lo à luz da criação"¹. O homem revoltado tem de aceitar e recusar o mundo real tal como este lhe é dado, infinitamente longe de suas aspirações, e tem de fazê-lo num só ato de uma subjetividade internamente dividida. O artista, homem revoltado que se expressa pela criação, tem talvez a seu favor a própria estrutura do ato criador: enquanto humano, nunca será *ex nihilo*, mas uma refiguração da realidade; como esta refiguração é expressiva, a realidade figurada aparecerá como "resultado" do que o artista recusa e do que ele aceita, e a tensão singular destes elementos configurará a *obra*, ou o mundo tornado obra. É claro que este modo de compreender a obra de arte exige a relação essencial entre arte e revolta, isto é, exige que compreendamos o artista por via da revolta, que seria a condição necessária da expressão autenticamente artística. Isso nos ajuda a entender porque Camus considera como *não autênticas* duas modalidades de expressão: o formalismo e o realismo. O formalismo triunfa quando a realidade é completamente banida da arte; o realismo seria a incorporação total da realidade à arte. Essa dupla exclusão feita por Camus não se deve apenas a um *parti-pris* contra os extremos; ela se origina na definição mesma da arte: recusa e aceitação da realidade. Quando temos a recusa absoluta do real, temos a exclusividade da forma, que seria a arte tornada pretexto de evasão. Quando a realidade é aceita até o ponto da exaltação, desaparece o ato subjetivo de refiguração - e já não se pode mais falar em criação. Note-se que, precisamente por não haver criação *ex nihilo*, a atividade formal é procedimento refigurador - ou transfigurador. A presença da realidade, naquilo em que é negada e naquilo em que é aceita, é a condição objetiva do processo criador, razão pela qual tampouco se pode falar em criação na arte que se deseja puramente formalista.

E assim é porque o ato criador tem sua origem na aspiração de unidade do mundo, matriz da atitude revoltada. Ao recusar e ao afirmar, o artista rearticula o real, dando-lhe a unidade que emana de sua subjetividade criadora. Mas tal unidade depende ao mesmo tempo da aceitação e da recusa. O que Camus deseja afirmar é que, perante a realidade, tanto a liberdade absoluta quanto a total submissão implicam na negação do ato criador.

Se foi com o advento do cristianismo que pôde aparecer a consciência da revolta como núcleo da condição humana, foi com o aparecimento do romance que se encontrou, na arte, a expressão da revolta. Por isso se pode dizer que, se a revolta é a mediação necessária da expressão artística, o romance é o gênero em que a relação entre arte e revolta aparece de maneira mais nítida, autêntica e direta. Certamente as condições históricas da modernidade mais tardia deixaram transparecer de forma mais contundente a *contradição*, que os séculos clássicos ocultaram sob os véus do infinito positivo do século XVII e do otimismo iluminista do século XVIII. No século XIX coincidem a falência das regras

1 - CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, Editora Record, Rio de Janeiro, 1997, p. 307. Grifos meus.

clássicas e o apogeu do romance porque o romancista já não é mais aquele artista que tem a ambição de *imitar* Deus, e para isso tem que seguir os preceitos universais segundo os quais a razão divina teria composto o universo, mas torna-se agora alguém que pretende *rivalizar* com Deus, assumindo-se plenamente como criador e fazendo com que o mundo romanesco manifeste, não o acordo entre a consciência e o cosmos divino, mas uma outra ordem, em que a carência e o orgulho humanos estejam ao mesmo tempo representados, ainda que para isso a força criadora deva se traduzir na discordância da Criação. Se é esta a figuração mais característica do artista, então ele sempre será blasfemo, isto é, ele sempre achará que a realidade criada é incompleta, e a busca de completude consistirá nas tentativas de recriação de mundos em que a perfeição da arte venha a concorrer com a perfeição divina. É neste sentido que Camus cita Stanislas Fumet: "A arte, qualquer que seja o seu objetivo, faz sempre uma concorrência culpada a Deus"².

Aí reside o engano de uma certa crítica que coincide com a visão que o senso comum tem do romance: evasão e desligamento do mundo, separação da vida, edulcoração que seria ao mesmo tempo traição da realidade. Compreender dessa maneira o romance é deixar-se guiar pela lógica binária que governa os nossos hábitos: ou o mundo real, ou a ficção, com a exclusão completa de um pelo outro. Ora, a *contradição* presente na atitude revoltada e expressa na arte nos convida a considerar os dois elementos ao mesmo tempo. A criação humana não é sempre e necessariamente a produção de uma ilusão. Se o artista criador tem a ambição de rivalizar com Deus, então ele precisa confrontar-se com a Criação, não fugir dela para construir um mundo inteiramente à parte, pois a ficção é criada para representar uma realidade mais completa do que aquela em que nos é dado viver. "A contradição é a seguinte: o homem recusa o mundo como ele é, sem desejar fugir dele. Na verdade, os homens agarram-se ao mundo e, em sua maioria, não querem deixá-lo. Longe de desejar realmente esquecê-lo, eles sofrem, ao contrário, por não possuí-lo suficientemente, estranhos cidadãos do mundo, exilados em sua própria pátria"³. Possuir o mundo "suficientemente" significa: possuir a unidade do mundo, que é o mesmo que a unidade da existência no mundo. É o que todos buscam, e o artista expressa essa busca, que tem em si mesma um caráter patético, pois está de antemão destinada ao fracasso, devido à finitude e à transitoriedade. A incompletude do mundo deriva de ser ele uma criação finita. A desmedida da pretensão humana está em questionar

esta relação lógica e ontologicamente necessária entre finitude e incompletude. Como se acusássemos Deus de não ter criado um

mundo infinito, como ele, mas sim um mundo finito habitado por criaturas que refletem a imagem do infinito, e que portanto aspiram a ele, sem no entanto poderem atingi-lo. A arte nasceria dessa espécie de crueldade divina: ter criado seres que podem pensar o infinito

2 - CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, p. 297.

3 - CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, p. 299.



e que não podem realizá-lo. Por isso a arte está tão intimamente ligada à revolta. Quando a criatura finita deseja o infinito, este torna-se uma paixão necessariamente irrealizada. Assim, a paixão pela unidade torna-se a motivação mais originária da consciência revoltada e a tentativa de realização deste desejo estará para sempre inscrita na contradição, por mais racionais que nos pareçam os meios que inventamos para atingi-la. É isso que faz com que a ambição do artista seja a posse do mundo e não a fuga. A "reivindicação mais obstinada" é a unidade como posse completa de si e do mundo, a plena identificação entre sentido e destino. "(...) a essência do romance reside nesta perpétua correção, sempre voltada para o mesmo sentido, que o artista efetua sobre sua própria experiência. Longe de ser moral ou puramente formal, essa correção visa primeiro à unidade e traduz por aí uma necessidade metafísica."⁴. Essa correção é feita de negação e aceitação. O mundo proustiano, nos diz Camus, por mais fechado e insubstituível que seja, foi construído a partir de um recorte do passado, portanto a partir de sua negação, para que a memória se erga soberana frente à dispersão do universo, para que a unidade, assim significada na arte, se sobreponha aos fatos e ao vazio do tempo perdido. Mas esta unidade, a memória foi buscá-la numa primeira aceitação da mecânica da sensação e da trivialidade dos fatos. É assim que se articulam o tempo perdido e o tempo reencontrado; a fatalidade da morte e a construção romanesca da imortalidade; a certeza da finitude do homem e a esperança de eternidade da obra. E a manifestação mais forte da contradição está em que é a própria impossibilidade da tarefa que atua como estímulo da sua realização. Por isso a arte aponta sempre para o horizonte inatingível da indistinção entre criatura e criador.

Ora, não se pode pensar numa superação mais completa e mais radical da condição humana do que aquela que tal indistinção realizaria. É neste sentido que a arte é, total e fundamentalmente, revolucionária. Pois o que ela visa não é apenas a superação histórica, mas o ultrapassamento metafísico da condição humana. Algumas simetrias entre revolução histórica e arte podem ser úteis para entender a questão. A revolução tem o objetivo de "inaugurar um novo mundo", ao recusar a realidade histórica e ao colocar os "princípios formais" de uma realidade futura. Estes princípios justificam o emprego dos meios necessários à mudança. Tais meios, no entanto, traem os princípios e as finalidades - a revolução não cria uma nova sociedade, mas reproduz a antiga no essencial, isto é, a subordinação à produção. O homem, no capitalismo e no socialismo, é escravo da produção. Do ponto de vista moral também há simetria. O capitalismo proclama princípios formais que são negados na realidade prática; a revolução pretende transformar a sociedade a partir de princípios formais aos quais logo deixam de corresponder as práticas adotadas. Em ambos os casos instaura-se uma oposição entre princípio e realidade. Na arte, o formalismo costuma ser atribuído ao vanguardismo burguês que, encorajado pelas condições históricas, é levado a negar a realidade. A arte socialista, em nome do compromisso com a realidade histórica, aceita a realidade, transpondo-a simplesmente de forma

4 - CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, p. 303-304.

"edificante". Vê-se que em ambas as posições fica dissolvida a tensão entre negação e aceitação, para Camus característica da verdadeira criação. Nos dois casos a arte renega seu compromisso com a revolta. "Se o revoltado deve recusar ao mesmo tempo o furor do nada e a aceitação da totalidade, o artista deve escapar ao mesmo tempo do frenesi formal e da estética totalitária da realidade. (...) a arte e a sociedade, a criação e a revolução devem (...) reencontrar a origem da revolta, na qual recusa e consentimento, singularidade e universal, indivíduo e história se equilibram na tensão mais crítica"⁵.

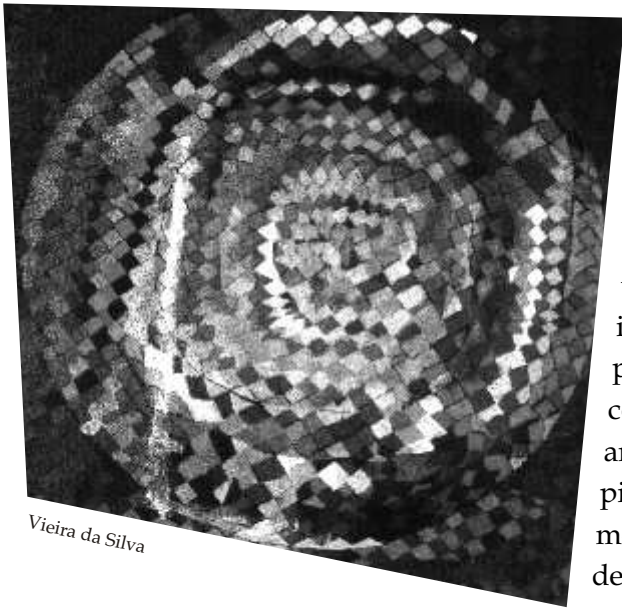
Indivíduo e história: reencontramos aqui o tema sartriano das relações entre subjetividade e totalidade histórica? Não parece ser o caso. Sartre procurou mostrar que a diferença entre sujeito e história só pode ser corretamente apreendida se pensada ao mesmo tempo em termos de oposição e de mediação. Há uma opacidade, uma "hostilidade", como diz Sartre, própria do mundo e de suas determinações objetivas, e isso choca-se com a subjetividade. Ao mesmo tempo, a subjetividade se afirma no seu exercício histórico quando a liberdade do sujeito nega as determinações, não para fazê-las desaparecer, evidentemente, mas para transformá-las em mediações de sua própria realização. Dessa forma não há nem oposição completa entre história e subjetividade, nem inteira dissolução da subjetividade na história. Há uma superação constante de situações concretas e é assim que se deve compreender a liberdade agindo na história.

Para Camus, algo como uma "síntese criadora" entre indivíduo e história só acontece quando a liberdade de agir resulta na ação criadora. É por esta razão que se deve dizer que a revolução socialista *produziu* uma outra sociedade, mas não *criou* uma nova sociedade. Como a sociedade produtiva é a expressão histórica do nosso tempo, a submissão do homem à sociedade produtiva capitalista ou à sociedade produtiva socialista é a submissão do homem à história. Longe de ser uma síntese entre liberdade e necessidade, é uma relação de escravização, porque o contexto histórico-social produtivo é o campo do trabalho alienado, portanto o contrário da ação livre. Não é por outro motivo que falar em subjetividade é obrigatoriamente falar em subjetividade revoltada, e a liberdade só pode ser exercida no alcance e nos limites da revolta. A arte nos faz entender o que são subjetividade e liberdade porque nos mostra a criação como fruto da contradição entre recusa e consentimento. Neste sentido Camus não parece entender a expressão "síntese criadora" como sinônimo de superação. Talvez *transfiguração* seja um termo mais adequado: "A horrenda sociedade de tiranos e escravos em que vegetamos só encontrará sua morte e sua *transfiguração* no nível da criação"⁶.

Tanto do ponto de vista da arte quanto do ponto de vista social, a criação apresenta-se como uma necessidade e mesmo como a única saída para a espécie de totalitarismo histórico em que vivemos. Mas isso significa um impasse ou um risco: a criação tem de ocorrer *sob* o totalitarismo histórico. O que estamos chamando aqui de totalitarismo histórico equivale ao que Camus denomina o tempo das "paixões

5 - CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, p. 313.

6 - CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, p. 314. Grifo meu.



Vieira da Silva

coletivas". Como viver essas paixões coletivas sem submergir na objetividade sufocante da história? "Para dominar as paixões coletivas é preciso, na realidade, vivê-las e experimentá-las, pelo menos relativamente. Ao mesmo tempo em que as vivencia, o artista é por elas devorado"⁷. Não é possível dar forma às paixões coletivas como, em tempos passados, os artistas deram forma às paixões individuais. No limite, a criação já não é possível, a arte não é possível. O relato que Ernst Dwynger faz em seu *Diário* pesa com uma clareza simbólica e esmagadora: prisioneiro há vinte anos num campo da Sibéria, um homem constrói para si um piano de teclas de madeira e, neste instrumento silencioso, em meio ao frio, à fome e a homens desesperados, tenta evocar dentro de si algo da beleza, compondo "uma estranha música que só ele escutava. Dessa forma, lançadas ao inferno,

misteriosas melodias e imagens cruéis da beleza esquecida nos trariam sempre, em meio ao crime e à loucura, o eco dessa insurreição harmoniosa, que comprova ao longo dos séculos a grandeza humana."⁸

Qual é a questão, ou talvez a simples pergunta, que Camus quer sugerir a partir desse relato? Quando a realidade histórica faz tudo desmoronar, quando todas as esperanças estão devastadas, restaria ainda algo preservado em algum lugar, não tocado pelo redemoinho histórico das paixões coletivas, uma parte intacta de nós mesmos e do mundo, cujo nome seria beleza? Se isso existir, será porque o "homem não se resume apenas à história", ele pode encontrar outros motivos para viver - outras razões de ser. E se não os encontra na história, tornada o reino do horror, deverá buscá-los na natureza, para onde então voltará sua ansiedade, e a satisfação que poderá encontrar aí dependerá do que puder criar, ainda que esta criação somente se possa revelar a partir da angústia e da miséria que levaram o prisioneiro a extrair a música da solidão e do silêncio. Mas então é inevitável que se considere como são difíceis a criação e a beleza, quando têm que ser extorquidas à miserabilidade histórica. Num mundo que a história tornou opaco, a arte deve viver de sua própria impossibilidade e a criação só pode nascer do desespero e da revolta.

O que Camus deseja afirmar é que a beleza não se constrói na história, e que aqueles que se propõem a separar inteiramente natureza e história condenam-se a banir da existência toda beleza. Jamais a *construção* histórica poderá equivar à *criação*. Mas estará Camus querendo dizer com isso que o homem encontraria repouso para a sua inquietação simplesmente recusando a história? Certamente não, porque a recusa da história não nos exime de enfrentar as paixões coletivas, que são os sinais de um tempo em que a unidade da existência e do mundo foi substituída pela totalidade histórica. Esta nos agride, "insulta" a beleza, devora a intenção criadora e instaura a hegemonia dos "valores degradados"⁹. A aceitação desses valores equivale a entender que o homem se resume à história. Mas afirmar que o homem *não* se resume à história não é necessariamente o mesmo que recusar a história. A questão é saber se podemos estar na

7 - CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, p. 315.

8 - CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, p. 316.

9 - "É possível que a reflexão filosófica possa reunir a posteriori numa única interrogação e numa única recusa - a recusa do homem de ser o que ele é - a inquietude difusa, a recusa dispersa que o homem opõe, de um lado, ao sofrimento e à morte, de outro lado, à opressão econômica e à tirania política." (RICOEUR, P. *O Homem Revoltado*. IN: *Leituras 2 - A Região dos Filósofos*. Loyola, S. Paulo, 1966, p. 89).

história e ao mesmo tempo recusar o que ela nos oferece, como valores e perspectivas. Podemos considerar que a prevalência da história na definição da condição humana gerou um humanismo empobrecido e unilateral, que teria diminuído a amplitude do horizonte humano. Parece ser este o sentido da oposição entre história e natureza, ou entre história e beleza. Na resposta ao artigo de Jeanson, Camus com efeito esclarece: "A verdade é que é preciso voltar a escrever e a reafirmar diante desse artigo [de Jeanson] que meu livro não nega a história (negação que estaria desprovida de sentido) mas apenas critica a atitude que tem como finalidade converter a história num absoluto"¹⁰. Camus recusa portanto a interpretação segundo a qual simplesmente identificaria a História e o Mal, do que se poderia extrair a consequência de que o Bem só se encontra fora da história. O dogmatismo anti-historicista deve ser, segundo Camus, tão evitado quanto o historicismo extremado.

A recusa da prevalência da história ou da consideração da historicidade como o único viés de compreensão do humano visa, na verdade, o historicismo como atitude que pretende restituir o sentido do mundo por via da descoberta do sentido da história. O mundo humano reclama um sentido que não pode se esgotar na história: quanto a isso a oposição entre Camus e Sartre não poderia ser mais clara. Assim como Sartre considera que a incorporação da história à natureza - que ele acredita ser a consequência do materialismo dialético - é uma perspectiva reducionista, Camus entende que a compreensão do humano pela via exclusiva da história - o que equivale à supressão da natureza - é igualmente reducionista. A criação artística tende a aparecer como a "saída" na medida em que, acredita Camus, pelo ato criador o artista escapa dos limites da história, e se lança à criação de outros mundos. Assim a arte poderia ser invocada como uma demonstração concreta de que o homem tem como transcender a história, que o compromisso do artista com a unidade da vida e do mundo não pode ser explicado como um compromisso exclusivamente histórico, inclusive por ser talvez a única maneira de escapar à confusão entre unidade como aspiração originária da consciência revoltada e construção histórica da totalidade.

* * *

Diante de um mundo que nos rejeita, que nega as aspirações profundas da subjetividade, o próprio desejo de transcendência tende a ser despojado de sua positividade. Porque a transcendência deixaria, nesse caso, de ser o ato de uma subjetividade insatisfeita com a sua realização na esfera do finito, tal insatisfação aparecendo como *resultado* da experiência da finitude. A recusa do mundo significa que as aspirações do sujeito não podem ser realizadas nem mesmo no mundo finito. Não se trata, como na filosofia clássica, de considerar que a experiência da finitude é, por si mesma, incompleta; é preciso considerar que o que temos é uma experiência incompleta da própria finitude. Portanto o que fundamenta a busca da transcendência não é o percurso *completo* da

10 - CAMUS, A. Carta a J.P. Sartre; in: *Polêmica Sartre-Camus*, El Escarabajo, Buenos Aires, 1964, pg. 40-41. Cf. também: "Qual poderia ser a atitude do revoltado? Ele não pode se esquivar do mundo e da história sem renegar o próprio princípio da sua revolta, nem escolher a vida eterna sem se resignar, em certo sentido, ao mal." (CAMUS, A. *O Homem Revoltado*, p. 330).

finitude e a *incom-pletude* que daí resulta; é algo como uma experiência primária da recusa e da negação. É a essa experiência primária que se refere o que diz Camus acerca do desejo frustrado de *possuir o mundo* completamente. É essa impossibilidade que nos joga para a transcendência, o que significa que o fundamento do desejo de transcendência é uma carência primordial, que ocorre mesmo antes da realização humana do sujeito e que, assim, não pode ser rigorosamente considerado como uma *superação* da condição humana, se entendermos por isso o esgotamento das possibilidades iminentes de expansão da subjetividade. É como se o desejo de transcendência, enraizado na carência metafísica originária, nunca pudesse superá-la.

Parece ser a partir desta compreensão das relações entre imanência e transcendência que Camus chega à identificação entre criação e transcendência no caso do artista. Este não é, de forma alguma, o homem a quem o mundo não basta, e que por isso o transcenderia buscando a criação de novos mundos. A criação é sempre uma tentativa de possuir e de compreender integralmente o que já existe, e é *criação* exatamente porque essa posse e esse saber configuram-se como impossíveis, já que no limite se confundiriam com a visão da unidade real do mundo e entre o sujeito e o mundo. Então o artista cria um mundo ao qual ele mesmo possa dotar de unidade ou no qual possa representar a unidade como completamente e de direito impossível. Neste último caso, a ausência de unidade também aparecerá como uma resposta à aspiração de unidade. Em ambos os casos, há uma tentativa para escapar da mera incompletude factual e da simples contingência injustificada. E essa tarefa é realizável porque na arte a contingência pode ser ordenada: a ordenação é a criação.

O artista é aquele que cria as condições de possibilidade da realização das aspirações subjetivas, e essa criação encontra, como vimos, as dificuldades e os obstáculos que a época histórica coloca diante das pretensões da subjetividade. Para Camus, se é verdade que o mundo nega a subjetividade, é preciso reconhecer também que a história potencializa essa negação.

Esse enfrentamento entre subjetividade e história, no caso do artista, aparece em Sartre quando, na tentativa de realizar as aspirações subjetivas, o indivíduo projeta sua particularidade na universalidade das questões que constrói na sua obra. Nesta mediação encontra-se a compreensão da relação entre a subjetividade do artista e o mundo. "(...) por que atividade um 'indivíduo acidental' (expressão de Marx) pode realizar nele mesmo e para todos a pessoa humana?"¹¹. Se traduzirmos a pergunta para o nosso contexto, poderíamos talvez reformulá-la: como o indivíduo, transcendendo a sua particularidade, percebe dentro dele e para todos os outros a universalidade da pessoa humana? O que verdadeiramente ocorre quando o "indivíduo acidental" descobre na sua acidentalidade a universalidade? Será que para isso é necessário transcender a história, isto é, sobrepor-se de alguma maneira às determinações históricas da individualidade?

István Mészáros nos ajuda a entender a questão, ao recuperar

11 - SARTRE, JP. "Ratos e Homens"; in: *Situações, IV*, trad. port. Publicações Europa-América, Lisboa, 1972, p. 53.

primeiramente o significado de "indivíduo acidental" em Marx: "A situação atual da sociedade exhibe sua diferença, em relação ao estado anterior da sociedade civil, pelo fato de que - diferentemente do que ocorria no passado - não integra o indivíduo dentro da sua comunidade. Depende em parte do acaso, em parte do esforço do indivíduo, etc., quer ele se prenda ou não à sua condição"¹². A alienação significa fundamentalmente a separação entre o indivíduo e a sua própria condição. A condição histórica é dada pelas determinações que fazem do indivíduo um ser em sociedade - e isto deveria significar a sua integração na comunidade a que pertence historicamente. As condições da sociedade burguesa se opõem a essa integração, que acontece, então, somente por acaso ou por esforço: portanto o indivíduo vive a sua condição sócio-comunitária de maneira "acidental", como se a sua relação com a comunidade humana fosse extrínseca. Como a auto-identificação do indivíduo depende basicamente dos liames históricos que o inserem na sua comunidade, essa separação faz com que o indivíduo viva em estado de alienação. Ora, a partir desta configuração, o projeto fundamental que se põe para o sujeito aparece também como um dever moral: a tarefa de realizar a integração entre indivíduo e comunidade humana, recuperando as condições de sua consciência histórica, rearticulando as relações entre subjetividade e história, de tal modo a passar da individualidade acidental à compreensão do "ser universal" inerente à sua condição. É isso o que significa descobrir dentro de si e para todos os demais a pessoa humana, descoberta que é ao mesmo tempo uma realização da universalidade a partir da particularidade individual.

Assim, para Sartre, a relação entre subjetividade e história, no caso do artista, mais precisamente do escritor, quer dizer: "Busca de um significado numa sociedade em que ele não pode deixar de ser um 'indivíduo acidental', mas à qual deve transcender de algum modo, se quiser arrancar sua própria humanidade - para si mesmo e para os outros - das forças da alienação"¹³. O projeto fundamental - e os projetos particulares que o expressam - realiza-se sem dúvida pela transcendência. Por via dela, entretanto, o sujeito - o escritor - não deveria abandonar a história, mas antes integrar-se nela reconstituindo os laços entre indivíduo e comunidade, rompidos num determinado estágio da sociedade. Transcendência deveria significar então a superação das condições de ali-enação, isto é o procedimento de transcender a situação de acidentalidade, a partir dela, na direção da representação da universalidade do humano. Como esta universalidade é



Vieira da Silva

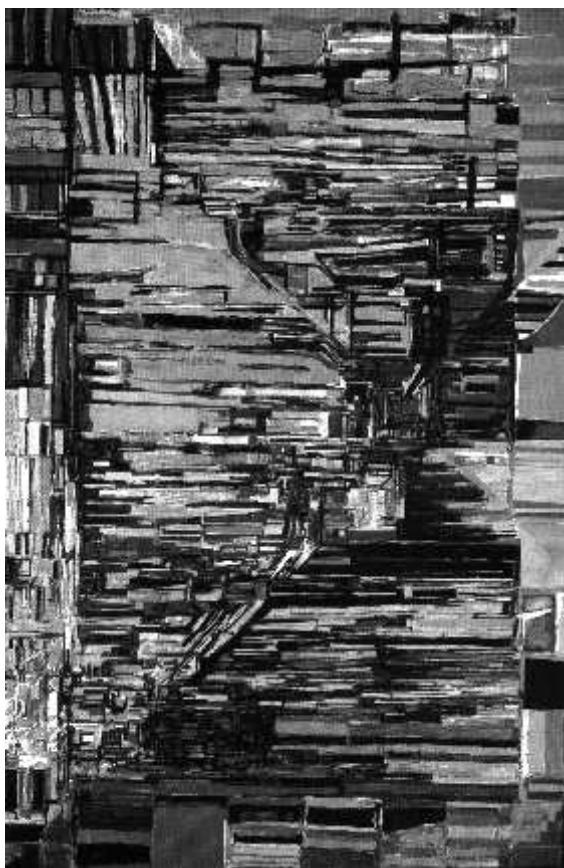
12 - MARX, K. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*, cit. por MÉSZAROS, I. *A Obra de Sartre. Busca da Liberdade*. Ensaio, São Paulo, 1991, p. 32-33.

13 - MÉSZAROS, I. *A Obra de Sartre*, p. 33.

encontrada primeiramente dentro de si, ela não é a idéia abstrata de Homem, mas o resultado da compreensão das condições concretas de integração entre individualidade e história. É isso que Sartre tenta atingir quando examina o *projeto do escritor*, seja ele Baudelaire, Genet ou Flaubert. Como o escritor é aquele que decidiu escrever, a escrita aparece como a forma pela qual ele tentará realizar o seu projeto de integração. O que não significa que esta tentativa resultará sempre numa fusão positiva entre a subjetividade do escritor e a objetividade da história. Pelo contrário, o que interessa a Sartre é o caráter *problemático* desta tentativa de integração. Por isso ele escolherá sempre os casos em que a integração não foi positiva: Flaubert, por exemplo, optará pelo não-compromisso, pelo culto da forma, mas esta atitude revela a tentativa de transcender pela via do belo as contradições entre subjetividade e história, caminho que leva a uma compreensão formalista da literatura. A resposta do indivíduo ao mundo que o nega é a negação do mundo, que é uma forma extrema de estar no mundo e na história. Refugiar-se no imaginário e escolher a alienação são ainda atos: o artista pode assumir o compromisso de ignorar a história mas não pode ausentar-se dela.

É por esta razão que o estudo da literatura e dos escritores é uma maneira de formular a questão das relações entre a subjetividade e a história: uma maneira de fazer filosofia. O privilégio dado a esse tema resulta, então, numa concepção dramática da filosofia. "Hoje em dia, penso que a filosofia é dramática pela própria natureza. Foi-se a época da contemplação da imobilidade das substâncias que são o que são, ou da revelação das leis subjacentes a uma sucessão de fenômenos. A filosofia preocupa-se com o *homem* - que é ao mesmo tempo um agente e um ator, que cria e representa seu drama enquanto vive as contradições de sua situação, até que se fragmente sua individualidade, ou seus conflitos se resolvam"¹⁴. É preciso considerar a maneira singular como é definida por Sartre esta filosofia que se preocupa com o homem, pois de alguma forma se pode dizer que a filosofia nunca fez outra coisa desde o seu nascimento. Mas o que está indicado é mais do que isso: a filosofia pode se preocupar com o homem da mesma maneira que se preocupa com as "substâncias que são o que são" ou com "as leis subjacentes a uma sucessão de fenômenos": para Sartre, isso faria parte de uma objetividade inócua e abstrata. Preocupar-se com o homem significa adotar como tema o drama da existência, isto é, no contexto de nossa discussão, a oposição entre indivíduo e história, ou ainda, como o sujeito se constitui (como cada homem reinventa o homem) a partir do que o determina. É esta oposição que confere o teor dramático à existência e à filosofia, e é por isso que a filosofia da existência é uma filosofia dramática. Esse drama pode ser abordado pelo discurso direto da filosofia ou pelo discurso indireto da representação literária. O romance, definido por Sartre como "totalização de uma temporalização singular e fictícia" é expressão do drama da existência, e a forma dessa expressão relaciona-se com a "mediação artística". Desnecessário dizer que entre a forma filosófica e a forma literária existe intersecção ou passagem contínua de uma a outra, nos dois

14 - SARTRE, JP. *Purposes of Writing*, cit. por MÉSZAROS, I. *A Obra de Sartre*, p. 54.



Vieira da Silva

sentidos, daí a presença de elementos literários em *O Ser e o Nada*, por exemplo, e a presença de elementos filosóficos nas obras de ficção, como acontece nos textos de *Os Caminhos da Liberdade*. "Esta identificação, em uma hermenêutica do significado, da literatura e da filosofia, implica que a filosofia, mais precisamente a interpretação que Sartre oferece do marxismo, tenha por finalidade constituir uma antropologia existencial e histórica onde a única interrogação apoia-se no homem e no seu relacionamento com o mundo"¹⁵.

Abordar, pela filosofia ou pela literatura, o drama da existência, é sempre tomar posição a respeito. Assim, pensar e escrever são formas de agir. Sou agente e sou ator: significa que a ação que me define como sujeito histórico me projeta adiante de mim mesmo porque o meu projeto contém obrigatoriamente a representação projetada de mim mesmo. O futuro é a representação de mim, à qual procuro chegar por via da realização de um certo projeto de existência. Vejo-me, antecipo-me no ato de transcender as situações históricas particulares. Enquanto me antecipo ao que pretendo ser, vejo-me como uma personagem no futuro, ou como um ator que me representaria. E pela ação, isto é, como agente, procuro integrar o que já sou a isso que devo ser no futuro, para fazer do agente e do ator uma só pessoa. Nessa tarefa enfrento as contradições das diferentes determinações situacionais: desejo negá-las, isto é, superá-las; mas elas reagem e tendem a me conservar como prisioneiro da objetividade do mundo, isto é, da minha herança e do meu contexto. De modo que a liberdade de transcender pode vir a ser a máscara da estratégia de conservação, se não assumo com efetividade e com radicalidade o propósito de me definir por aquilo que eu puder me tornar. É assim que Flaubert se tornará mais burguês quanto mais se revoltar contra a sua classe, porque escolheu se revoltar pela linguagem e a linguagem da sua revolta é ao mesmo tempo a linguagem da sua classe. O próprio desejo de transcender a sua classe o aprisiona nela e a sua revolta o oprime, acuando-o em vez de libertá-lo. O significado faz com que a linguagem não seja pura positividade. Talvez seja óbvio dizer que a passagem do significante ao significado define o ato de escrever. Mas este aparente truismo pode se revelar um problema se entendermos que, para Sartre, o significante é sempre, ao fim e ao cabo, o homem e a sua história. É a partir desse núcleo central que ocorrerá a "praxis criadora", pela qual advém o sentido. Como somente o homem é histórico, ele é o emissor e o destinatário deste sentido. Nesta concepção radicalmente humanista da literatura, o escritor tem que superar a materialidade da palavra, escapar da positividade da linguagem, fazer com que as relações humanas transpareçam na ordem das palavras. É preciso entender que as relações humanas não são superestruturais: são as únicas relações existentes. Há portanto uma imanência do significado ao vivido, a história é expressão do significado e

15 - GLUCKSMANN, C. "A Origem da Literatura"; in: *Sartre Hoje* (L'Arc - documentos), Editora Documentos, São Paulo, 1968, p. 66.

este somente existe no universo humano. Esta maneira de compreender o caráter expressivo da literatura (imanência da expressão ao vivido histórico) impede que se reconheça a autonomia do objeto literário. Tal como Camus, Sartre condena o formalismo. A autonomia formal da arte é a recusa de considerar a transitividade que obrigatoriamente define a expressão, quando a consideramos imanente à história. Como a história é a dialética da liberdade e da determinação, escrever é um exercício de liberdade que exige do leitor também um exercício de liberdade. Nisto consiste a ética da literatura: ela é exigência de liberdade para o escritor e para o leitor. Sem a consideração dessas duas liberdades, a literatura como compromisso ético não teria sentido. Este aspecto do pensamento de Sartre manifesta, como tantos outros, o rigorismo moral, que vai ao ponto de compatibilizar a liberdade do escritor com o caráter eticamente prescritivo do ofício de escrever.

Diante dessa relação complicada, como compreender a liberdade inerente ao ato criador? "(...) o local de nossa experiência crítica não é outra coisa senão a *identidade* fundamental de uma vida singular e da história humana"¹⁶. Se a experiência crítica que deve ser expressa na escrita já é fruto de uma "identidade fundamental" entre individualidade e história, não há razão para que a questão da criação literária seja pensada nos termos da dicotomia entre subjetividade e objetividade, entre a liberdade individual e as determinações históricas que definem a *situação* do escritor. Neste sentido a oposição entre interioridade e exterioridade é superada: a expressão tem como condições de possibilidade a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade. O processo assim definido nos impede de conferir a qualquer das duas dimensões uma posição absoluta; ambas são mediações e cada uma é mediação da outra. Isso significa que a praxis individual se estrutura pela mediação das determinações históricas (a liberdade se exerce por via das determinações tornadas mediações) e ao mesmo tempo a história totaliza a praxis individual - todas as praxis individuais. A subjetividade interioriza as determinações objetivas presentes na exterioridade histórica, mas ao mesmo tempo esta só existe na medida em que se constitui pelas exteriorizações da subjetividade, que são as ações do sujeito histórico. É a partir desse duplo relacionamento que se institui o significado. Portanto, se o indivíduo (parte da totalidade histórica) somente se explica pela sua relação com a totalidade, esta totalidade por sua vez já se encontra significativamente presente no indivíduo. Por isso é possível conhecer essa relação partindo da expressão singular da totalidade por um indivíduo. Para conhecer Flaubert é preciso saber tanto a totalidade histórica na qual está inserido quanto a maneira pela qual ele a expressa singularmente. Portanto não será estudando exaustivamente as determinações histórico-sociais que pesaram sobre Flaubert a partir da exterioridade que viremos a conhecê-lo na sua especificidade de indivíduo e escritor. Pois Flaubert não é um *efeito* de tais condicionamentos e sim alguém que se escolheu a partir deles. Isto significa que ele os viveu como mediações da realização de seu projeto de existência. A maneira como ele se fez e como elaborou a sua obra

16 - SARTRE, JP. *Crítica da Razão Dialética*, cit. por GLUCKSMANN, C. *A Origem da Literatura*, p. 70.

refletem este trabalho subjetivo com as mediações. É por isso que o conhecimento de Flaubert exige que nos coloquemos ao mesmo tempo de dentro e de fora do indivíduo e da obra.

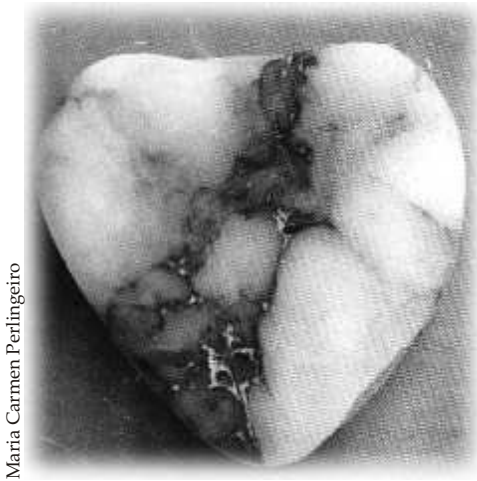
Por aí podemos vislumbrar a extraordinária complexidade da noção sartriana de totalidade, principalmente do ponto de vista da manifestação literária. Se por um lado é verdadeiro dizer que a elucidação do que seja a literatura remete-nos às "condições de possibilidade do significado e à sua imanência no todo social"¹⁷, por outro lado é preciso considerar o entretecimento deste todo social: jamais se trata de uma totalidade objetiva em sentido estrito. Se o escritor encontra já a materialidade das palavras e a imanência dos significados à história, ele também supera esta materialidade e recria os significados, precisamente por não relacionar-se com eles como se fossem coisas. *Mediação*, nesse caso significa: assim como o indivíduo é o que *faz* daquilo que fazem com ele, a obra do escritor é o resultado daquilo que uma determinada subjetividade *fez* daquilo que a história *fez* com esta subjetividade. Na passagem de uma a outra destas duas dimensões do *fazer* ocorre a criação do significado e nasce a literatura. Parece, portanto, que a imanência do significado ao todo social não exclui a recriação de significados, assim como a totalidade histórica objetiva não exclui a ação livre da subjetividade. A totalidade à qual a significação é imanente pré-existe ao indivíduo sem que por isso deixe de ser obra humana, depositária de significados humanos. Deve-se notar que a pré-existência da totalidade não significa a história objetivamente dada, e mecanicamente realizada. Por isso esta totalidade é incorporada na obra, retotalizada significativamente. Por mais difícil que seja esgotar as mediações que devem existir entre totalidade e singularidade, a literatura somente se torna inteligível quando compreendemos esse processo de reciprocidade. Por isso a literatura, tanto quanto a filosofia, não pode oferecer um saber objetivo sobre o homem, nem este atingir um conhecimento plenamente objetivo sobre a literatura.

Esta dupla impossibilidade é que determina a relação histórica entre o homem e a literatura. Por relação histórica entende-se aqui que o referente da palavra literária é o homem histórico, que o exercício da literatura inclui um comprometimento histórico e que a obra literária se define pela transitividade histórica entre as consciências livres. Assim, não há como criar literariamente significados que não sejam historicamente imanentes, embora tal imanência não venha a equivaler à pura e simples reprodução das coisas e dos significados dados. Esta concepção do significado, e o compromisso, por assim dizer, interno, da literatura com esta definição, é que faz do formalismo uma espécie de antítese da escrita, ou a realização da literatura pela sua negação. Pois a criação de significados imanentemente históricos faz com que o escritor tenha de escamotear as palavras naquilo que elas possuem de materialidade e de instrumentalidade, para fazer transparecer o que é dito. Quando isso não acontece, o risco é que o significado seja escamoteado e a história expulsa da literatura. O peso material da palavra tende então a negar o significado, a palavra não reconduz mais a outra coisa mas, apenas e reiteradamente, a

17 - GLUCKSMANN, C. *A Origem da Literatura*, p.73.

si própria. A intransitividade assim estabelecida destitui de sentido o ato de leitura, pois é a intervenção do leitor que determina a que "outra coisa" as palavras podem reconduzir. Pode ser que Balzac escreva para legitimar o status quo, mas suas palavras podem ser lidas como descrevendo uma sociedade em mudança, porque a leitura como instalação de reciprocidade pode negar a intenção de Balzac e reconduzir as palavras a outro significado.

A apreensão subjetiva da totalidade é o modo que o escritor tem de revelá-la a si e aos outros, e este procedimento é insuperável porque não se trata de estilo e sim de liberdade, portanto de expressão original. O artista, o escritor sobretudo, tem que poder dizer EU, porque é esta a maneira pela qual a sua liberdade se solidariza com a nossa: ele nos exige, nós o exigimos. É preciso enfatizar este ponto para compreender bem o significado do compromisso do escritor. Quando ele se compromete com a



Maria Carmen Perlingeiro

história, isto é, com a realização da liberdade, ele interpreta a totalidade por via da liberdade. E o seu modo de interpretar a realidade é negando-a, retotalizando-a de outra maneira. Por isso o escritor não pode aceitar previamente qualquer interpretação da totalidade, sobretudo aquelas que contradizem a liberdade, pois estaria aceitando a impossibilidade de tornar-se escritor. "(...) se uma qualquer tirania, para estabelecer a primazia do 'nós', privasse os indivíduos da reflexão subjetiva, toda a interioridade desapareceria de uma só vez e, com ela, as relações recíprocas: *eles* teriam ganho para sempre e nós nunca mais deixaríamos de caminhar no labirinto experimental, roedores loucos às voltas com os Vampiros"¹⁸.

O horror descrito nessas frases é histórico, tal como o vivido pelo prisioneiro que construiu o piano de madeira, de quem nos fala Camus; é o horror do totalitarismo, mas aqui ele faz com que as pessoas se comportem como os animais descerebrados descritos em *Ratos e Homens*. Não poderíamos, como sugere Camus, transcendê-lo pela criação, pela busca de um significado extra-histórico que a arte preservaria. Sartre concorda que o totalitarismo é a morte da arte, e que em certas condições históricas ela se refugia do terror na autonomia da forma, ou num autismo angustiante e desesperado. Mas a sua possibilidade estará sempre ali mesmo onde ela se vê como impossível: na transcendência da situação histórica, nunca na transcendência da história.

18 - SARTRE, JP. "Ratos e Homens"; in: *Situações IV*. Trad. port. Publicações Europa América, Lisboa, 1972, p. 70.

* Professor titular do Departamento de Filosofia da USP. Autor, entre outros, do livro *Bergson, intuição e discurso filosófico*. SP, Ed. Loyola.