

Estudos Literários

SARTRE E A LITERATURA ENGAJADA

Roberto Figurelli

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

No presente trabalho, o autor examina a noção de literatura engajada no ensaio de J.-P. Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* através de três etapas: O que é escrever? Por que se escreve? Para quem se escreve? Por último, um estudo sobre a posição de Sartre diante do movimento *l'Art pour l'Art*.

Terminada a Segunda Guerra Mundial, um grupo de intelectuais franceses lança, em Paris, a revista *Les Temps Modernes*. A "Présentation" do primeiro número da revista — com data de 1 de outubro de 1945 — compete ao Diretor, Jean-Paul Sartre. Com 40 anos de idade, Sartre irrompe no imediato pós-guerra, destinado a tornar-se, no dizer de Jean Paulhan, um "líder espiritual para milhares de jovens". Viverá a experiência do cativeiro, participará da Resistência sob a ocupação alemã e trazia em sua bagagem dois romances (*Na Nausée* e *Le Mur*), um tratado filosófico (*L'Etre et le Néant*), duas peças teatrais (*Les Mouches* e *Huis-clos*), além de vários outros textos filosóficos e literários.

Na "Présentation" de *Les Temps Modernes*, o leitor encontra uma tomada de posição em prol da literatura engajada. "O escritor está em situação em sua época: cada palavra tem ressonâncias". E acrescenta: "Cada silêncio também".¹ Não importa se a época é boa ou má. Importa que o escritor não perca a oportunidade — "sa chance unique" — de combater apaixonadamente pela sua época. Para Sartre, a literatura só se justifica se tiver uma função social.

1 SARTRE. J. P. *Situations*, II. Paris, Gallimard, 1948. p. 13. As citações da "Présentation" de *Les Temps Modernes* e do ensaio *Qu'est-ce que la littérature?* foram extraídas do volume *Situations*, II. A tradução é de nossa autoria.

O tema da literatura engajada seria retomado por Sartre, em 1947, no ensaio *Qu'est-ce que la littérature?*, publicado primeiramente em *Les Temps Modernes* e, depois, incluído no volume *Situations, II*.

No presente trabalho, examinaremos a noção de literatura engajada tal como se apresenta em *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre, com sua clareza habitual, submete a literatura a um exame através de três estágios:

- O que é escrever?
- Por que escrever?
- Para quem se escreve?

Seguiremos, em nosso trabalho, o roteiro proposto pelo autor. Mas a Quarta Parte do ensaio — “Situação do escritor em 1947” — será substituída por um estudo sobre a posição de Sartre diante do movimento *l'Art pour l'Art*.

O que é escrever?

“De que se trata? Da literatura engajada?” (p. 57). A pergunta aparece já na introdução do ensaio: duas páginas polêmicas que, de cheio, situam o leitor no âmago das controvérsias sobre a literatura engajada. E aí aparecem referências, sob a forma de objeção, à poesia, à pintura e à música. Não é de estranhar, pois, que Sartre comece falando dessas três artes e de suas relações com a literatura.

O escritor, pelo contrário, defronta-se com as significações. Mais uma vez é preciso distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está do lado da pintura, da escultura, da música. (p. 63).

Temos, portanto, de um lado, a prosa; de outro, a poesia. E a poesia pertence ao bloco da pintura, escultura e música. Excluída a poesia, por literatura engajada Sartre entende somente a prosa.

Antes de examinarmos o binômio prosa-poesia, vejamos algo sobre pintura, escultura e música. A asserção de Sartre é peremptória: não há paralelismo entre as artes. O prosador trabalha com palavras, ao passo que o músico com sons, o pintor com cores e o escultor com formas. “As notas, as cores, as formas não são signos; elas não reenviam a nada que lhes seja exterior”. (p. 60). Daí não se poder falar, em sentido estrito, em linguagem pictórica, escultural ou musical:

o pintor não quer traçar signos sobre sua tela, ele quer criar uma coisa; e se ele põe o vermelho, o amarelo e o verde juntos, não há nenhuma razão para que a reunião (dessas cores) possua uma significação definível, isto é, que reenvie especialmente a um outro objeto. (p. 61).

Numa outra passagem, Sartre chega a falar em “signification d'une mélodie”, mas para concluir que ela não é nada fora da própria melodia. Mas não esqueçamos que o que está em jogo é o engajamento. Na perspectiva sartriana, não se pode falar em pintura engajada ou música e escultura engajadas. A propósito de Guernica, a frase tantas vezes citada: “acredita alguém que tenha ganho um único coração para a causa espanhola?” (p. 63) Isto não significa desmerecer o valor de Guernica ou da pintura. Por essa razão, ele acrescenta:

E, contudo, algo foi dito que jamais se poderá ouvir e seria necessário uma infinidade de palavras para exprimi-lo. (p. 63)

O núcleo da distinção entre prosa e poesia reside, segundo Sartre, na utilização das palavras. Enquanto o prosador se serve das palavras, se utiliza da linguagem, o poeta adota uma atitude diametralmente oposta: recusa servir-se das palavras como de um instrumento.

De fato, o poeta retirou-se, de vez, da linguagem-instrumento; ele escolheu, uma vez por todas, a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos. (p. 64)

O fato de que, para o poeta, as palavras sejam coisas não significa que elas tenham perdido a significação:

é, com efeito, unicamente a significação que pode dar às palavras sua unidade verbal; sem ela, as palavras se espalhariam em sons ou em traços de pena.

E, um pouco mais além:

Filtrada na palavra, absorvida por sua sonoridade ou pelo seu aspecto visual, adensada, degradada, ela é coisa, também ela, incriada, eterna; para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior. (p.65)

Não cabe ao poeta escolher entre as diversas acepções de uma palavra. Se a linguagem é, para o poeta, o espelho do mundo, a palavra poética passa a ser visualizada como um microcosmo. Ora, é precisamente dessa figura que Sartre se serve para abordar o problema da formação de frases. Como o pintor acumula tintas sobre a tela, o poeta ajunta diversos microcosmos. Não se trata de compor uma frase. O poeta cria um objeto.

As palavras-coisas agrupam-se por associações mágicas de conveniência e de inconveniência; como as cores e os sons, elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto. (p. 67-8)

Entre o poeta e o prosador há muito pouco em comum. Ambos escrevem, é claro, mas o prosador, ao contrário do poeta, se serve das palavras.

O escritor é um falador: ele designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua.

E, um pouco mais adiante:

A arte da prosa exerce-se sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante; isto quer dizer que as palavras não são, em primeiro lugar, objetos, mas designações de objetos. (p. 70)

Dentro dessa perspectiva utilitária, não é de estranhar que a prosa seja vista como o instrumento privilegiado de um empreendimento determinado. Dai as perguntas:

para que fim tu escreves? em que empreendimento tu te lançaste e por que é necessário recorrer à escrita? (p. 71)

Se, por um lado, a concepção de poesia, tal como aparece delineada nas primeiras páginas de *Qu'est-ce que la littérature?*, proíbe ao poeta de se engajar, por outro lado, a noção de prosa serve de base para o engajamento do escritor. Sartre investe contra os estilistas que crêem que a palavra corre sobre a superfície das coisas sem as alterar. Para ele, falar é agir. E o tipo de ação exercida pelo prosador é uma ação de desvelamento. Em suma:

O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: ele sabe que desvelar é mudar e que não se pode desvelar a não ser projetando mudar. (p. 73)

E em outra passagem:

desde já podemos concluir que o escritor escolheu desvelar o mundo e, particularmente, o homem aos outros homens para que esses assumam em face do objeto assim desnudado sua inteira responsabilidade. (p. 74)

Tal como ocorreria na “Présentation” da revista *Les Temps Modernes*, volta a preocupação com o estilo:

Não se é escritor por se ter escolhido dizer certas coisas mas por ter escolhido dizê-las de certa maneira. E o estilo, seguramente, valoriza a prosa. Mas ele deve passar despercebido. (p. 75)²

Essa preocupação com o estilo explica-se pelo fato de Sartre visualizar sempre a literatura como uma arte — “l’art littéraire” — e procurar demonstrar aos seus adversários que o engajamento não prejudica em nada ao caráter artístico da literatura.

No final dessa Primeira Parte, Sartre investe contra os críticos literários repetindo alguns lugares-comuns. Sem dúvida, o texto perde bastante do seu vigor. Uma possível justificativa poderia ser que Sartre recorreu à técnica do contraste para mostrar que o escritor engajado, ao contrário do crítico, está vivo e que um escrito é um empreendimento. E assim como o homem, na perspectiva do sartrismo, deve empenhar-se totalmente na existência, “nós achamos que o escritor deve se engajar inteiramente em suas obras.” (p. 84)

Por que escrever?

A Segunda Parte do ensaio *Qu'est-ce que la littérature?* situa-se sob o signo da influência de Martin Heidegger. Isso aparece claramente já a partir do segundo parágrafo:

² Com efeito, a “Présentation” termina com a seguinte recomendação: “Je rappelle, en effet, que dans la ‘littérature engagée’ l’engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient.” (p. 30).

Cada uma das nossas percepções é acompanhada pela consciência de que a realidade humana é “desvelante”... é nossa presença no mundo que multiplica as relações... (p. 89)

“Realité humaine”, como se sabe, fora a proposta feita por Sartre para traduzir o Dasein heideggeriano em L’Être et le Néant. A ênfase dada à presença-do-homem-no-mundo e à relação do homem, vale dizer, do escritor ao mundo bem como as contínuas referências ao desenvolvimento nos convidam a uma leitura em chave heideggeriana.

Sartre começa com um esboço de filosofia da criação artística. Se, por um lado, é pelo homem que as coisas se revelam, por outro lado, o homem tem consciência de seu caráter inessencial em relação às coisas reveladas ou desveladas. Ora, diz ele, “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (p. 90). O artista, portanto, ao se empenhar no ato ou processo da criação artística, tem consciência de produzir a obra de arte. Em outras palavras: sem o concurso do artista não haveria obra de arte. Mas essa consciência de se sentir essencial no ato da criação artística é substituída pela consciência de seu caráter inessencial diante da obra criada. A fim de ilustrar sua tese, Sartre apela para o exemplo da arte de escrever. O objeto literário, no caso da literatura, exige o concurso do leitor através de um “ato concreto”, chamado leitura. Sartre rejeita a idéia de que o escritor escreva para si mesmo — isto seria o pior fracasso — e, embora admita que o escritor possa reler o que escreveu, demonstra que não se trata de uma verdadeira leitura. “Lendo, prevemos, esperamos”. E um pouco mais adiante: “O escritor não prevê nem faz conjecturas: ele projeta”. (p. 92) Em suma:

a operação de escrever implica a operação de ler como seu correlativo dialético e esses dois atos conexos necessitam dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor e do leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Não existe arte a não ser para outrem e por outrem. (p. 93)

A partir daí, todo o empenho de Sartre é no sentido de valorizar a tarefa do leitor. Dentre as muitas formulações dignas de menção, salientamos a seguinte: “a leitura é criação dirigida”. (p. 95) O autor, é verdade, guia o leitor. Mas cabe

a este não só percorrer o itinerário traçado pelo autor, como também suprir as lacunas e mesmo ir além do autor. Para isso se faz mister que o leitor se engaje totalmente na leitura, dando toda sua atenção ao objeto literário. Só assim o leitor terá consciência de “desvelar e criar ao mesmo tempo, de desvelar criando, de criar pelo desvelamento”. (p. 94)

Sem negar a importância do ato criador do escritor, Sartre sublinha que a criação literária só encontra sua realização plena na leitura. Mais. É através da consciência do leitor que o escritor se apreende como essencial à sua obra. Isso serve de transição para uma nova formulação: “toda obra literária é um apelo” (p. 96). Um apelo à liberdade do leitor para que esse colabore com a produção de sua obra. Trata-se de um voto de confiança na capacidade do leitor. Talvez por isso Sartre seja levado a condenar aqueles autores que se preocupam unicamente em provocar emoções de medo, desejo ou cólera no leitor. Nesse caso, o livro não passaria de um meio para manter o ódio ou o desejo.

O escritor não deve procurar transtornar, caso contrário estará em contradição consigo mesmo; se ele quer exigir, faz-se mister que somente proponha a tarefa a ser cumprida. (p. 99)

Como consequência disso, Sartre propõe o caráter de *pure présentation* à obra de arte e um certo “recuo estético” ao leitor.

Ao visualizar a obra literária como um apelo à liberdade do leitor, Sartre mergulha num de seus temas favoritos. Dessarte, é no contexto da liberdade que deve ser lida a seguinte observação:

o escritor não exige do leitor a aplicação de uma liberdade abstrata, mas o dom de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. (p. 100)

No diálogo autor-leitor, na leitura, se estabelece uma relação de reciprocidade. A confiança do autor, deve corresponder a generosidade do leitor:

a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, cada um conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. (p. 105)

E, no que diz respeito à liberdade, afirma:

quanto mais experimentamos nossa liberdade, mais nós reconhecemos a liberdade do outro; mais ele exige de nós e mais nós exigimos dele. (p. 101)

E também:

Assim minha liberdade ao se manifestar, desvela a liberdade do outro. (p. 105)

A obra literária não se limita ao objeto narrado. Os objetos representados pela arte destacam-se sobre o fundo do universo. Para Sartre, a finalidade última da arte é:

recuperar este mundo dando-o a ver tal qual ele é, mas como se ele tivesse sua fonte na liberdade humana. (p.106)

É por isso que a obra literária é concebida como "uma recuperação da totalidade do ser". E cada livro apresenta essa totalidade à liberdade do leitor.

Em suma, à pergunta "Por que escrever?" a resposta é a seguinte:

Escrever é, ao mesmo tempo, desvelar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. (p. 109)

Só no final é que Sartre volta ao tema da literatura engajada. E, agora, sob o signo da liberdade. É uma espécie de corolário de tudo o que foi dito. Se o escritor, homem livre, faz um apelo com a obra literária à liberdade do leitor, a literatura jamais se poderá pôr a serviço de ideologias ou regimes que violem a liberdade do homem. A literatura lança o escritor na batalha: "escrever é uma certa maneira de querer a liberdade". (p. 114)

Para quem se escreve?

Na Terceira Parte do ensaio, é possível distinguir dois planos na exposição de Sartre. No primeiro, ele trata de responder à pergunta "para quem o escritor escreve?" No segundo, Sartre desenvolve um trabalho de índole histórica sobre a situação do escritor na Europa Ocidental e, de um modo particular, na França, desde o século XII até o século

XIX, inclusivamente. Neste segundo plano, como veremos, o leitor encontra uma resposta, ao menos de maneira indireta, à pergunta que serve de título para o ensaio, ou seja, "o que é literatura?"

Quanto ao primeiro plano — "para quem se escreve?" — Sartre dá a impressão de querer trazer do céu para a terra os "valores eternos" e as "noções ideais" apresentadas nas duas primeiras partes do ensaio. Em princípio, o escritor escreve para todos os homens. Na prática, porém, ele tem consciência de que será lido apenas por poucos leitores. Daí se origina o fosso entre o público ideal e o público real. Ou — na terminologia sartriana — a oposição entre "universalidade abstrata" e "universalidade concreta". No primeiro caso, trata-se de uma literatura que tem a glória por finalidade última. O escritor acredita que o grupo de leitores de que dispõe, no presente, há de repetir-se indefinidamente.

Toda obra literária, como vimos, é um apelo à liberdade do leitor para que colabore com a produção de sua obra. Mas mesmo na perspectiva da liberdade, há o perigo de se perder no reino dos valores eternos. O escritor deve tomar consciência de que fala para liberdades "enlisées, masquéées, indisponibles". A liberdade é uma conquista. Uma conquista numa situação histórica.

Escrita e leitura são as duas faces dum mesmo fato de história e a liberdade à qual o escritor nos convida não é uma pura consciência abstrata de ser livre. (p. 118-9)

Convém inserir aqui duas definições que, em nosso entender, são essenciais para a compreensão da tese sartriana de *Qu'est-ce que la littérature?* Primeira definição:

Eu digo que a literatura de uma determinada época é alienada quando não chegou à consciência explícita de sua autonomia e se submete às potências temporais ou a uma ideologia. Numa palavra: quando ela se considera a si mesma como um meio e não como um fim incondicional. (p. 190)

Segunda definição:

Eu digo que uma literatura é abstrata quando ela ainda não adquiriu a visão plena de sua essência, quando ela somente colocou o princípio de sua autonomia formal e considera o assunto da obra como indiferente. (p. 190)

Além disso, convém notar que essas duas definições são formuladas no final da exposição histórica sobre a situação do escritor e, por conseguinte, supõem toda uma análise que não nos é possível comentar aqui. Como exemplificação, lembremos que — na interpretação de Sartre — a literatura do século XII é concreta, mas alienada. No século XVII, os escritores são clássicos e moralizadores.³ Embora o escritor esteja totalmente assimilado pela classe opressora, ele não é cúmplice dos opressores:

sua obra é incontestavelmente libertadora visto que ela tem por efeito, no interior desta classe, a libertação do homem de si mesmo. (p. 143)

O século XVIII assume uma importância crucial na exposição de Sartre.

De repente, a literatura que era até então uma função conservadora e purificadora de uma sociedade integrada, toma consciência em si e por si de sua autonomia. (p. 148)

Tendo a literatura conquistado sua autonomia, o século XIX assiste a um fenômeno sem precedentes na história literária: o conflito fundamental entre o escritor e o seu público. Sartre dedica cerca de 50 páginas à situação do escritor no século XIX. O leitor tem diante dos olhos uma abordagem do movimento *l'Art pour l'Art*. Isso será comentado na Quarta Parte de nosso estudo.

Da longa exposição histórica sobre a situação do escritor, é possível tirar a seguinte conclusão: não existe uma resposta à questão “o que é literatura?” que valha indiscriminadamente para o século XII, para o século XIX ou para o século XX. A idéia de literatura é histórica. Há uma evolução histórica da idéia de literatura. E essa idéia depende da situação do escritor na sociedade, da relação que ele estabelece com o público leitor, dos fins que ele visa ao escrever. No dizer de Sartre: “é o exercício da liberdade”. (p. 150)

Em oposição à idéia de uma literatura alienada e abstrata, Sartre apresenta — no final do ensaio — os traços de uma literatura concreta e libertada. Em primeiro lugar, faz-se

³ “Il y a à la classicisme en effet lorsqu'une société a pris une forme relativement stable et qu'elle s'est pénétrée du mythe de sa pérennité, c'est-à-dire lorsqu'elle confond le présent avec l'éternel et l'historicité avec le traditionalisme...” (p. 138).

mister substituir a noção de “universalidade abstrata” pela noção de “universalidade concreta”.

Por universalidade concreta é necessário entender, pelo contrário, a totalidade dos homens que vivem em determinada sociedade. (p. 193)

Em seguida, afastar os sonhos de uma glória literária. Importa, para o escritor, dirigir-se a um público concreto, vale dizer, situado em dado momento, numa determinada sociedade. A relação escritor-público deve ser visualizada numa perspectiva de liberdade: um público livre em suas solicitações ao escritor e este, por sua vez, livre para responder ao público.

Haverá condições de possibilidade para a realização plena de uma literatura concreta e libertada? Ou, segundo Sartre, para a realização da essência plena da literatura? Antes de examinar a situação do escritor francês no século XX — tema da Quarta Parte de *Qu'est-ce que la littérature?* —, Sartre faz uma breve incursão no reino da utopia.

Numa palavra: a literatura em ato só pode atingir sua essência plena numa sociedade sem classes. (p. 194).⁴

A expressão “société sans classes” tem uma inequívoca conotação marxista. Enganar-se-ia, porém, o leitor que esperasse encontrar nas últimas páginas da Terceira Parte do ensaio em foco uma profissão de fé marxista. Em primeiro lugar, não há nenhuma referência explícita à “sociedade sem classes” pregada pelos ideólogos do Partido Comunista. Em segundo lugar, a literatura, sonhada por Sartre, numa sociedade sem classes tem muito pouco em comum com a prática literária que obedecia aos rígidos preceitos do Realismo Socialista, em vigor na União Soviética sob o jugo do estalinismo. Sartre retornará a esse ponto na Quarta Parte do ensaio com a clara intenção de desfazer quaisquer dúvidas a respeito do engajamento do escritor. Aliás, convém não esquecer que a primeira frase da introdução do ensaio é a seguinte: “Se quereis vos engajar, escreve um jovem imbecil, por que esperais para vos inscrever no P.C.?” (p. 57)

A resposta encontra-se na página 280:

⁴ No final, SARTRE escreve: “Bien entendu, il s'agit d'une utopie: il est possible de concevoir cette société mais nous ne disposons d'aucun moyen pratique de la réaliser.” (p. 197).

Se, hoje em dia, alguém pergunta: deve o escritor oferecer seus serviços ao partido comunista para atingir as massas? Eu respondo: não. A política do comunismo estalinista é incompatível com o exercício honesto do ofício literário...

Posto isso, vejamos alguns dos traços mais significativos da literatura na utopia sartriana.

Nessa sociedade somente o escritor poderia perceber que não há absolutamente nenhuma diferença entre o seu assunto e o seu público. Pois o assunto da literatura tem sido sempre o homem no mundo. (p. 194)

Nada, portanto, de assuntos impostos. A liberdade do escritor deve estar acima de pressões ou imposições. Sartre lembra que se trata do "homem de sua época". O escritor escreverá sobre o homem de sua época para os homens de sua época. Com isso:

De vez se encontraria ultrapassada a antinomia literária da subjetividade lírica e do testemunho objetivo. Engajado na mesma aventura que os seus leitores e situado, como eles, numa coletividade sem separações, o escritor, ao falar dos leitores, falaria de si mesmo e, ao falar de si mesmo, falaria deles. (p. 194)

Na página 196, deparamos com as formulações mais ricas de conteúdo no melhor estilo sartriano. Assim, a literatura será "a presença-a-si reflexiva de uma sociedade sem classes" permitindo, com isso, ao leitor ver-se a si mesmo em situação. A literatura não há de se contentar em ser uma simples descrição do presente, mas "julgamento deste presente em nome de um porvir". Segue-se daí que "esta presença-a-si já é superação de si". (p. 196)

Sartre rejeita a idéia de que o escritor age sobre o leitor. O escritor apela à liberdade de seus leitores. É necessário, portanto, que os leitores tenham a liberdade de mudar tudo aquilo que deve ser mudado. Numa palavra:

a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. (p. 196)

Sartre e o movimento "l'Art pour l'Art"

Muito se tem escrito sobre a teoria que entrou na história sob o nome de *l'Art pour l'Art*. No dizer de Arnold Hauser, *l'Art pour l'Art* "representa, indubitavelmente, o mais complicado dos problemas em todo o campo da estética".⁵ Há divergências quanto à gênese da teoria e quanto à própria maneira de classificá-la na história. Para uns, estamos diante de um movimento. Para outros, uma teoria ou doutrina. Sainte-Beuve rotulou a fórmula *l'Art pour l'Art* de escola. E T. Thoré, em 1836, chamou-a de "école païenne". Outros preferiram a etiqueta "esthétique nouvelle". Hoje em dia, com base em pesquisas históricas realizadas, entende-se por *l'Art pour l'Art* tanto o movimento, quanto a doutrina ou teoria principal que fundamentou a atitude de um grupo de artistas no século XIX. Além dessas dificuldades, devemos ter presente que não se trata de uma doutrina ou teoria com cânones definidos e observados religiosamente pelos seus adeptos. Falta precisão de contornos. Impera a vaguidade na fórmula *l'Art pour l'Art*.

Consta ter sido Benjamin Constant (1767-1830) o primeiro a se utilizar da expressão *l'Art pour l'Art* na França. Isso ocorreu em 1804, em seu *Journal intime*, a propósito das idéias estéticas de Kant:

Mantive uma conversação com Robinson, aluno de Schelling. O seu trabalho sobre a Estética de Kant tem idéias muito enérgicas. A arte pela arte, sem finalidade, pois toda a finalidade desnatura a arte. Mas a arte atinge a finalidade que ela não tem.⁶

O século XVIII é decisivo para a história da estética moderna. Em 1750, com a publicação do primeiro volume da *Aesthetica* de A.G. Baumgarten, a estética não só ganhou um nome que haveria de continuar até hoje, como também teve início o processo de sua autonomia no seio da Filosofia Moderna. Em 1790, a publicação da *Crítica do Juízo*, de I. Kant, assinala o aparecimento da primeira grande obra da estética moderna. A *Crítica do Juízo* encontrou ótima receptividade por parte de um grupo da sociedade de Weimar, centralizado em Goethe, que contava com figuras de extraordinária envergadura intelectual como, por exemplo, Herder, Schiller e Schelling.

⁵ HAUSER. A. História social da literatura e da arte. Trad. W.H. Geenen. São Paulo, Mestre Jou, 1972. v. 2. p. 899.

⁶ Citado por WILCOX. J. La genèse de la théorie de l'art pour l'art en France. *Revue d'Esthétique*, 6(1):2. 1953.

No inverno de 1803-1804, estiveram em Weimar duas personalidades importantes da vida cultural francesa: Mme. de Staël e B. Constant. Não é de estranhar que tenham participado de reuniões em que as idéias de Kant eram discutidas e, de volta à França, tenham introduzido alguns termos e expressões que se relacionam com a *Critica do Juízo*. No *Journal intime*, de B. Constant, a expressão "arte pela arte" parece ter sido tomada como sinônimo de "desinteresse". Mas até hoje não se conseguiu estabelecer com certeza histórica se a fórmula *l'Art pour l'Art* foi cunhada pelo próprio B. Constant ou foi da autoria de H. C. Robinson, F.W.J. Schelling ou F. Schiller.

A propósito da transplantação da fórmula *l'Art pour l'Art* para a França, J. Wilcox faz as seguintes observações críticas:

Pode-se constatar que coisas curiosas acontecem quando leitores pouco familiarizados com a escrita abstrata procuram luzes no firmamento filosófico.
... Ver-se-á como o movimento *l'art pour l'art* nasceu de um mal-entendido, resultado de uma leitura incrivelmente superficial e incompetente das teorias estéticas kantianas.⁷

Ao que tudo indica, portanto, Kant está na origem da teoria *l'Art pour l'Art*. Mesmo que, hoje em dia, o juízo sobre o *l'Art pour l'Art* seja bastante severo, isto não implica em jogar sobre os ombros de Kant a responsabilidade de algo que não estava em suas cogitações.

Quanto às circunstâncias históricas, gostaríamos de assinalar que algumas idéias de Kant foram vulgarizadas na França, no início do século XIX, através dos cursos de filosofia de Victor Cousin e Théophile Jouffroy. Lembremos também a fundação da revista *Le Globe*, em 1825, por P. F. Dubois, que serviu para difundir alguns dos ensinamentos de Cousin e Jouffroy e, indiretamente, de Kant. Mais tarde, entram em cena Victor Hugo, com os prefácios de Cromwell (1827) e Hernani (1830) e Théophile Gautier. Ao passo que Hugo evitava cuidadosamente qualquer referência à doutrina do *l'Art pour l'Art*, Gautier passava corajosamente à ofensiva e, sobretudo após a publicação de *Mademoiselle de Maupin* (1834), haveria de se tornar o porta-voz do movimento.⁸ A

7 WILCOX, p. 3.

8 Lé-se no "Préface" de *Mademoiselle de Maupin*: "A quoi bon la musique? à quoi bon la peinture? ... Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid...". GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Nouv. éd. Paris, E. Fasquelle, 1913. p. 22.

partir de então se intensificam as polêmicas entre os partidários da arte pura e os da utilidade social da arte. Em suma: a fórmula *l'Art pour l'Art* passou a designar tanto o movimento, quanto o nome de sua principal doutrina.

Posto isto, retornemos a Sartre. Na "Préssentation" de *Les Temps Modernes*, Sartre investe, desde o inicio, contra os adeptos do *l'Art pour l'Art* acusando-os de terem escrito obras que não servem para nada. (p. 9, 10, 12, 13). Em *Qu'est-ce que la littérature?*, o leitor depara com uma referência já na Primeira Parte:

O mais consequente teria sido apoiar o seu veredito sobre a velha teoria *l'Art pour l'Art*. Mas não há nenhum deles que a possa aceitar. E ela incomoda também. Sabemos muito bem que arte pura e arte vazia são a mesma coisa e que o purismo estético não foi outra coisa senão uma brilhante manobra defensiva dos burgueses do século passado, os quais preferiam se ver denunciados como filisteus a serem denunciados como exploradores. (p. 77)

Pois é precisamente na relação entre artista e burguesia que reside a maior dificuldade para a compreensão e interpretação do movimento *l'Art pour l'Art*.

Vimos, acima, que no século XVIII a literatura tomou consciência de sua autonomia. Sartre põe em relevo o papel desempenhado pelo escritor nos anos que precederam a Revolução Francesa. O apelo lançado ao público burguês foi "um incitamento à revolta" e o dirigido à classe dirigente "um convite à lucidez, ao exame crítico de si mesmo, ao abandono de seus privilégios". (p. 152) Houve uma aliança entre escritor e burguês ou, no dizer de Sartre, "a harmonia milagrosa que unia as exigências próprias da literatura àquelas da burguesia oprimida" (p. 155) serviu para o triunfo da Revolução com a consequente ascensão política da burguesia. Consumada a vitória, chegou a hora de se desfazerem as alianças. E o rompimento da aliança escritor-burguês pôs em questão a própria essência da literatura. A burguesia absorveu a nobreza e, com isso, o escritor perdeu um de seus alvos prediletos. Não se deve esquecer que o escritor do século XIX é originário da burguesia e o público ao qual se dirige é essencialmente burguês. Daí se originam inúmeras dificuldades para o escritor: acomodar-se e tornar-se cúmplice da burguesia? Revoltar-se contra o público que o sustenta e lê? Refugiar-se numa torre de marfim?

Assim (a literatura) — após ter sido no século XVIII a má consciência dos privilegiados — corre o risco de tornar-se, no século XIX, a boa consciência de uma classe de opressão. (p. 156)

Pois, tendo absorvido a nobreza, a burguesia, de classe oprimida, passou a opressora. E, como é fácil de compreender, a burguesia não via com bons olhos o espírito crítico da literatura. Sartre, em geral, fala da literatura, mas o que ele diz da literatura pode ser estendido à arte.

A caracterização da burguesia tem sido um dos temas prediletos de escritores, historiadores e sociólogos. Do esforço dispendido nessa caracterização, belas páginas foram legadas à posteridade. Sartre não podia deixar de dar a sua contribuição. Assim, por exemplo, ao constatar que o burguês desempenha a função de intermediário entre o produtor e o consumidor, escreve: “ele é o **meio termo** elevado à onipotência”. (p. 156) Essa atitude repercute na própria concepção de arte: “a arte burguesa será meio ou não existirá”. (p. -59) Em outras palavras: a burguesia exige que a obra de arte entre no circuito utilitário, que deixe de ser fim e se contente em ser meio. Ou, como diríamos hoje em dia, a burguesia adota a concepção instrumental da arte.

O estudo do binômio escritor-público deve ser visualizado sob o prisma do conflito. “Esse conflito fundamental entre o escritor e seu público é um fenômeno sem precedentes na história literária”. Sartre alude também “à contradição profunda que opõe a ideologia burguesa às exigências da literatura”. (p. 162) E introduz um novo elemento: o povo. Graças à instrução gratuita e obrigatória, a classe operária aprende a ler e a escrever. Um público virtual para o escritor começa a se configurar no horizonte da sociedade do século XIX.

A abordagem que Sartre faz do movimento *l'Art pour l'Art*, apesar de incluir muitas referências à História, não pode ser classificada de histórica. Diríamos, antes, que é uma abordagem que supõe a tumultuada história da França do século XIX após as guerras napoleônicas, com as revoluções de 1830 e 1848 e com o aparecimento dos diversos socialismos. Ao contrário de Sartre, Hauser, na sua *História Social da Literatura e da Arte*, trata longamente das revoluções de 1830 e 1848, mostrando como escritores do porte de Victor Hugo, Lamartine e George Sand fizeram profissão de ativismo artístico e se puseram, durante certo período, a serviço da arte popular. A respeito do mesmo período, Sartre

diz apenas "certos autores têm a revelação de seu público virtual". E continua:

eles o enfeitam, sob o nome de "Povo", com graças místicas: a salvação virá por ele. Mas na medida em que eles o amam, eles não o conhecem e, sobretudo, não emanam dele. (p. 162)

Sartre, com grande acuidade, mostra que há algo de artificial nesta inclinação do escritor, de origem burguesa, pela temática popular. Segundo ele, com exceção de Hugo, nenhum escritor chegou a ser verdadeiramente popular.

Mas os outros atraíram a inimizade da burguesia sem criar, em contrapartida, um público operário. (p. 163)

E até mesmo a adesão de alguns escritores ao socialismo é colocada sob suspeita:

O socialismo deles — quando são socialistas — é um subproduto do idealismo burguês. (p. 162)

O fracasso da Revolução de 1848 arrefeceu o entusiasmo de muitos artistas. Alguns abjuraram os princípios socialistas e outros retornaram às antigas opiniões sobre a arte. Escreve Hauser:

Sob a orientação de Lamartine, Hugo, Vigny e Musset, surge, por um lado, um romantismo conservadoramente acadêmico, por outro, um romantismo de salão elegante. O caráter de rebeldão desenfreado e violento dos primeiros tempos é reprimido, e a burguesia manifesta um interesse entusiasta por este romantismo novo, agora, em parte, sujeito às restrições acadêmicas e, no seu ponto de vista, quase "clássico", em parte, fundido com o dandismo dos discípulos de Byron.⁹

O momento histórico favorece a opção da teoria *l'Art pour l'Art*. O movimento progride, ganha novos adeptos, difunde-se. E a burguesia — que não vira com bons olhos o engajamento dos artistas no período 1830-1848 — dá seu apoio ao movimento *l'Art pour l'Art*:

⁹ HAUSER, p. 898.

insiste na natureza ideal da arte e na condição eminente do artista, acima dos partidos políticos; e encerra-o numa gaiola de ouro.¹⁰

Mas esse apoio da burguesia é suspeito. Como observou Sartre, é próprio do espírito burguês a instrumentalização de tudo. A arte, para o burguês, deve ser meio, não fim. Essa nova forma de opressão, da parte da burguesia, é mais um estímulo para os adeptos do *l'Art pour l'Art* se refugiarem na torre de marfim. Em suma, podemos dizer que, ao desencanto provocado pelo fracasso da Revolução de 1848, se acrescentou a recusa em sujeitar a arte aos ideais da burguesia.

Sartre, mais uma vez, excele na análise que faz da relação escritor-público. Se, por um lado, o escritor se gloria de ter rompido com o público burguês, por outro lado, a burguesia forma o público leitor do escritor, sustenta-o e decide de sua fama. Daí a ambigüidade da situação do escritor.

Como ele não se decide, vive na contradição e na má-fé, visto que ele, ao mesmo tempo, sabe e não quer saber para quem escreve. Ele fala de bom grado de sua solidão e ao invés de assumir o público que dissimuladamente escolheu, o escritor inventa que se escreve somente para si ou para Deus e faz da escrita uma ocupação metafísica, uma oração, um exame de consciência, tudo exceto uma comunicação. (p. 166)

Em vista de tudo isso, não é de estranhar que Sartre formule um juízo de valor negativo acerca da teoria e do movimento *l'Art pour l'Art*. Por razões de clareza, podemos distinguir alguns aspectos no julgamento de Sartre. Em primeiro lugar, um juízo global da sociedade burguesa do século XIX:

Assim, enquanto as letras geralmente representam na sociedade uma função integrada e militante, a sociedade burguesa, no fim do século XIX, oferece um espetáculo sem precedentes: uma coletividade laboriosa e agrupada em torno da bandeira da produção, da qual emana uma literatura que, longe de a refletir, jamais lhe fala daquilo que interessa, toma a direção oposta de sua ideologia, assimila o

10 HAUSER, p. 899

Belo ao improdutivo, recusa deixar-se integrar, nem sequer deseja ser lida e, contudo, do âmago de sua revolta, ainda reflete as classes dirigentes em suas estruturas mais profundas e em seu "estilo". (p. 185)

Em segundo lugar, o juízo de valor negativo de Sartre abrange vários pontos como, por exemplo, a sacralização da arte ("à mesure qu'il se détourne de la vie, l'art redevient sacré", p. 168); ou a concepção que faz da arte a forma mais elevada do puro consumo ("l'art est la forme la plus élevée de la consommation pure", p. 171); ou a idéia de literatura como a subjetividade elevada ao absoluto ("la littérature est la subjectivité portée à l'absolu", p. 171).

Quanto aos escritores, Sartre censura-os por se terem constituído em testemunhas imparciais de sua época:

Mas eles não testemunham diante de ninguém; eles elevam testemunho e testemunhas ao absoluto; eles apresentam ao céu vazio o quadro da sociedade que os cerca. (p. 171)

Por fim, o juízo em sua formulação mais radical: a literatura como negação absoluta. Ouçamos Sartre mais uma vez:

sob o reino da burguesia, ela (a literatura) passa ao estado de Negação absoluta e hipostasiada, torna-se um processo multicolor e cintilante de aniquilamento. (p. 174)

A respeito do julgamento proferido por Sartre, cumpre observar que, segundo ele, a concepção da literatura como negatividade não foi assumida só pelos adeptos do *l'Art pour l'Art*. Desde o século XVIII, passando pelo *l'Art pour l'Art*, pelo realismo, naturalismo, parnasianismo e simbolismo, estamos diante de uma literatura mortal, obcecada pelo nada. E o surrealismo, já no século XX, é o termo desse longo processo: "a literatura como Negação absoluta torna-se a Antiliteratura". (p. 174)

Após ter emitido um juízo de valor tão severo sobre o *l'Art pour l'Art*, Sartre surpreende o leitor com uma atitude que poderia ser interpretada como um apelo à compreensão ou como um abrandamento de uma sentença por demais radical:

Não é preciso censurar os autores dessa época: eles fizeram o que podiam e encontramos dentre eles alguns de nossos escritores maiores e mais puros. E, aliás, como cada comportamento humano nos descobre um aspecto do universo, a atitude deles enriqueceu-nos a despeito deles mesmos revelando-nos a gratuidade como uma das dimensões infinitas do mundo e uma finalidade possível da atividade humana. E como eram artistas, suas obras encobrem um apelo desesperado à liberdade deste leitor que eles fingem desprezar. (p. 185)

Intimamente relacionado com o *l'Art pour l'Art* está o nome de Immanuel Kant. O movimento, como vimos, originou-se de um mal-entendido a respeito das idéias estéticas de Kant. Em vista disso, convém examinar a presença de Kant em *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre não estabelece explicitamente nenhum nexo entre o *l'Art pour l'Art* e a *Crítica do Juízo*. Além do mais, há poucas referências a Kant nas páginas do ensaio em questão. Mesmo assim, podemos dizer que Kant tem uma importância decisiva para se compreender a posição de Sartre.

A primeira referência aparece na Segunda Parte do texto. "E a expressão kantina de 'finalidade sem fim' parece-me totalmente imprópria para designar a obra de arte". (p. 97) Por quê? Para a resposta, recorramos a um outro texto de Sartre — *L'Imaginaire*, de 1940 — no qual ele estabelece uma distinção radical entre percepção e imaginação. A imaginação, ou função "irrealisante" da consciência, visa o irreal. Ora, "a obra de arte é um irreal".¹¹ Daí se conclui que o real — visado pela percepção — jamais será belo. É por isso que Sartre, em *Qu'est-ce que la littérature?*, reprocha a Kant ter querido assimilar a beleza da arte à beleza natural. Escreve ele:

Mas é justamente o erro: a beleza da natureza em nada é comparável à beleza da arte.

E, logo depois, a frase decisiva:

A obra de arte não tem finalidade, nisso estamos de acordo com Kant. Mas é porque ela é uma finalidade. (p. 98)

11 SARTRE, J.P. *L'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940. p. 239.

Essa frase é crucial para compreender a posição de Sartre diante do *l'Art pour l'Art*:

Eu mostrei, acima, que a obra de arte, finalidade absoluta, se opunha essencialmente ao utilitarismo burguês. (p. 286)

A obra de arte, portanto, não tem finalidade. Ela é uma finalidade. Finalidade absoluta. E, como tal, não podia ser instrumentalizada pela burguesia. Mas, com isso, não estaria Sartre justificando a atitude dos adeptos do *l'Art pour l'Art*? Talvez resida aí um dos pontos mais difíceis de *Qu'est-ce que la littérature?*

Na conclusão de *L'Imaginaire*, Sartre alertara, com uma expressão forte, para o perigo de se confundir estética com moral.¹² Em *Qu'est-ce que la littérature?*, ao fazer a aplicação para a literatura, descobre o imperativo categórico no fundo do imperativo estético:

ainda que a literatura seja uma coisa e a moral uma coisa totalmente distinta, no fundo do imperativo estético nós discernimos o imperativo moral. (p. 111)

Sartre parece ter gostado tanto do termo “imperativo” que a ele recorre noutra oportunidade:

A obra de arte é gratuita porque ela é finalidade absoluta e se propõe ao espectador como um imperativo categórico. (p. 261)

A afirmação da gratuidade da arte, por ser uma finalidade absoluta, não entra em choque — aos olhos de Sartre — com a seguinte asserção:

Pois é realmente o fim último da arte: recuperar esse mundo dando-o a ver tal qual ele é, mas como se tivesse sua fonte na liberdade humana. (p. 106)

De tudo o que foi exposto transparece claramente que a noção de literatura engajada tem uma dimensão moral. O leitor não estranhará, portanto, que no final do texto, Sartre escreva:

¹² ““C'est pourquoi il est stupide de confondre la morale et l'esthétique.” SARTRE, *L'imaginaire*, p. 245.

É de se desejar que a literatura inteira se torne moral e problemática, como esse novo teatro. Moral — não moralizante... (p. 313)

O difícil é conciliar, após a nítida distinção entre moral e estética, o imperativo moral com o imperativo estético. É por isso que concordamos com a advertência de Christina M. Howells:

A preocupação de Sartre, como esteta, é sempre com a arte "pura". Mas como moralista, sua preocupação é sempre com a arte como engajamento.¹³

Conclusão

Desde a publicação de *Qu'est-ce la littérature?*, em 1947, até *Autoportrait à soixante-dix ans*, entrevista concedida a Michel Contat, do semanário "Le Nouvel Observateur", em 1975, há um longo itinerário com muitos pontos de interesse para o tema da literatura engajada ou do engajamento do escritor. Não nos é possível, nos limites deste trabalho, estudar o fascinante itinerário percorrido por Sartre. Nossa objetivo, como ficou estabelecido na introdução, restrin-giu-se a um exame da noção de literatura engajada no ensaio de 1947.

Para concluir, retomemos a pergunta do título: "o que é literatura?" Talvez o leitor fique decepcionado por não encontrar uma resposta precisa, completa e acabada. Em compensação, Sartre sublinha a historicidade da literatura em muitas passagens como, por exemplo:

Tudo isso se traduz, no espírito objetivo, por oscilações maciças do conceito de literatura: ela é pura gratuidade, — ela é ensinamento; ela só existe negando-se a si mesma e renascendo de suas cinzas, ela é o impossível, o inefável além da linguagem — é um ofício austero que se dirige a uma clientela determinada, procura esclarecê-la sobre suas necessidades e se esforça em satisfazê-la; ela é terror — ela é retórica. (p. 238)

13 HOWELLS, C.M. Sartre and the commitment of pure art. British Journal of Aesthetics, 18(2): 172, 1978.

Creamos que dificilmente alguém colocará em dúvida a historicidade do conceito de literatura. O problema surge quando se busca a essência da literatura, como faz Sartre, sem renegar sua historicidade. Compete ao escritor, com base na experiência do passado, procurar conhecer e responder às exigências de sua própria época. No dizer de Sartre:

nós temos uma tarefa... .criar uma literatura que alcance e reconcilie o absoluto metafísico com a relatividade do fato histórico e que eu chamarei de — na falta de uma expressão melhor — a literatura das grandes circunstâncias. (p. 251)

Tarefa ingente, sem dúvida alguma, e Sartre não parecia estar seguro de que os escritores de sua geração estivessem à altura das exigências da situação histórica. Essa “literatura das grandes circunstâncias” também é chamada, em outras passagens, de “literatura total”, ou, ainda, de “literatura da Práxis” a qual corresponde, guardadas as devidas proporções, à noção de “teatro de situações”. E o próprio Sartre chegou a aludir — a propósito de Camus, Malraux e outros — a uma “literatura de situações extremas”:

Os seus criadores estão no ápice do poder ou nas masmorras, na véspera de morrerem ou de serem torturados ou de matar; guerras, golpes de Estado, ação revolucionária, bombardeios e massacres, eis o quotidiano. Em cada página, em cada linha, é sempre o homem todo inteiro que está em questão. (p. 327)

REFERÉNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Nouv. éd. Paris, E. Fasquelle, 1913.
- 2 HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. W. H. Geenen. São Paulo, Mestre Jou, 1972.
- 3 HOWELLS, Christina M. Sartre and the commitment of pure art. *British Journal of Aesthetics*, 18(2):172-82, 1978.
- 4 SARTRE, Jean Paul. *L'imaginaire*. Paris, Gallimard, 1940.
- 5 ———. *Situations*, II. Paris, Gallimard, 1948.
- 6 WILCOX, John. La genèse de la théorie de l'art pour l'art en France. *Revue d'Esthétique*, 6(1):1-26, 1953.