



JOÃO PEDRO POMPEU TEODORO

Notas sobre Literatura e Engajamento em Sartre

LAVRAS

2023

JOÃO PEDRO POMPEU TEODORO

Notas sobre Literatura e Engajamento em Sartre

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Curso de Filosofia, para a obtenção do título de Licenciado.

Orientador:
Renato dos Santos Belo

**LAVRAS
2023**

Dedico este projeto especialmente aos meus pais, Gisele Costa Pompeu Teodoro e Rinaldo Ronan Teodoro, que sempre estiveram presentes e nunca mediram esforços para que eu pudesse estudar e alcançar meus objetivos.

Agradecimentos

Este Trabalho de Conclusão de Curso não seria possível sem diversas pessoas que fizeram ou ainda fazem parte da minha vida, dentre elas:

Os meus pais, Rinaldo e Gisele, a minha tia Daniele Costa Pompeu, inspiração de trajetória acadêmica, e a todos os familiares que me apoiaram e apontaram caminhos que me auxiliaram em todo processo.

O meu orientador, Renato dos Santos Belo, o qual agradeço pela paciência com as questões de saúde mental que precisei lidar, por todos os apontamentos e correções que realizou, por todas as reuniões que foram de vital importância para o trabalho.

Os meus amigos, em que o suporte emocional e seus conselhos para o trabalho foram de suma importância, e tenho um carinho imensurável por cada um deles. Menciono aqueles que moram em Lavras e/ou convivem comigo na UFLA (Kay, Paulo, Daniel, Oscar, Ana, Sandra, Marcos, João Vitor, Noah, Pedro Ernesto), aqueles que estão distante, mas tenho uma convivência virtual de muitos anos (Caio, Pedro Cardoso, Odara, Pedro Mendes, Pedro Giordani, Kawan, Fellipe Miranda, Joel, Renata, Luiza), como também aqueles que não mencionei, mas que eu reconheço a importância para a conclusão deste trabalho.

Os meus professores do ensino básico, especialmente aqueles que me inspiraram à curiosidade pela área das Ciências Humanas, a me instigar à pesquisa e à construção de uma criticidade, o que me levou a escolher ao curso de Filosofia. São eles: Maurício Alves Carrara, Lucas Eduardo Pereira Silva, Alice Rezende, Sheilla Maria Resende, Wilder Raschiatore Pereira e Guilherme de Souza Komaroff. Também menciono, juntamente com a professora Alice Rezende, a minha professora do curso de inglês Conceição Aparecida Carvalho, a elas eu agradeço imensamente pelo aprendizado da língua inglesa, pois além de me ajudar a ler e compreender a referências bibliográficas em outro idioma, abriu uma nova porta pela qual eu pude ainda mais estimular a minha curiosidade.

E por último, mas não menos importante. agradeço o carinho dos meus animais de estimação, o cachorro Espuleta e a calopsita Menina.

“O dever de um artista, na minha opinião, é refletir sua época. Acredito que isso é verdade para pintores, escultores, poetas e músicos. No que me diz respeito, é escolha deles, mas eu escolho refletir os tempos e situações em que me encontro. Isso, para mim, é meu dever.” (Nina Simone)

Resumo

Este trabalho explora a noção de engajamento apresentada por Jean-Paul Sartre em seu livro “Que é Literatura?” publicado em 1949, que destaca a responsabilidade do escritor em entender a situação histórica na qual está inserido e assumir as consequências de suas escolhas ao escolher escrever sobre certas circunstâncias. Sartre enfatiza que a escrita é uma ação que leva à mudança, e que o escritor engajado compreende a palavra como signo e não como objeto. Além disso, o filósofo francês discute a relação entre o escritor e o leitor, caracterizada como um ato mútuo de generosidade que apela à liberdade de ambos. O trabalho também apresenta a contraposição da noção sartriana de engajamento desenvolvida pelo filósofo alemão Theodor W. Adorno em seu ensaio “Engagement” de 1962, que aborda a oposição entre a obra de arte engajada e a obra de arte autônoma. Adorno defende a autonomia da obra de arte, que deve ser regida por suas próprias normas, sem a necessidade de se submeter a um engajamento político. Os capítulos do trabalho traçam um percurso argumentativo sobre a noção de engajamento em Sartre, enfatizando a importância da responsabilidade do escritor em relação à situação histórica em que vive, e apresentando a contraposição de Adorno como uma provocação para a reflexão crítica. O trabalho reforça a relevância da construção filosófica sartriana para compreender a arte, especialmente a prosa literária, com a democracia sendo chave para a sua realização plena.

Palavras-chave: engajamento, literatura, autonomia, situação histórica, relação escritor-leitor.

Abstract

This work explores the notion of engagement presented by Jean-Paul Sartre in his book "What is Literature?" published in 1949, which highlights the responsibility of the writer to understand the historical situation in which he is inserted and assume the consequences of his choices when choosing to write about certain circumstances. Sartre emphasizes that writing is an action that leads to change, and that the engaged writer understands the word as a sign and not as an object. In addition, the French philosopher discusses the relationship between the writer and the reader, characterized as a mutual act of generosity that appeals to the freedom of both. The work also presents the opposition of the Sartrean notion of engagement developed by the German philosopher Theodor W. Adorno in his 1962 essay "Engagement", which addresses the opposition between the engaged work of art and the autonomous work of art. Adorno defends the autonomy of the work of art, which should be governed by its own norms, without the need to submit to political engagement. The work's chapters outline an argumentative course on Sartre's notion of engagement, emphasizing the importance of the writer's responsibility in relation to the historical situation in which he lives, and presenting Adorno's opposition as a provocation for critical reflection. The work reinforces the relevance of Sartre's philosophical construction to understand art, especially literary prose, with democracy being the key to its full realization.

Keywords: engagement, literature, autonomy, historical situation, writer-reader relationship.

Sumário

	Introdução	8
1	Sartre e a Prosa como a Arte Engajada	10
1.1	“Que é Literatura?” e a Teoria do Engajamento	10
1.2	A poesia e a palavra como coisa	11
1.3	O engajamento sartriano e a arte da prosa	15
2	Adorno e a Arte Autônoma	20
2.1	O que é a obra de arte autônoma	20
2.2	Literatura engajada e Literatura autônoma:	21
2.3	A categoria de decisão no engajamento	23
2.4	O inferno irreconhecido por Sartre	25
2.5	Bertolt Brecht (1898-1956)	26
2.6	A lírica após Auschwitz	27
2.7	O engajamento francês e o engajamento alemão	29
2.8	A intromissão da política na obra de arte	30
3	O movimento de livre criação entre escritor e leitor	32
3.1	A generosidade mútua	32
3.2	O leitor e a obra de arte situada	33
3.3	O apelo recíproco à liberdade	35
3.4	A arte como meio para o Partido Comunista Francês	38
3.5	A obra literária como fim absoluto	39
3.6	A reabilitação da linguagem	40
3.7	A escolha pela arte de escrever	42
	Considerações Finais	43
	Referências bibliográficas	45
	Plano de Curso	46

Introdução

O engajamento apresentado por Jean-Paul Sartre (1905 - 1980) não tem qualquer relação com uma simplória pressuposição de ter que se filiar ao Partido Comunista, como seus críticos levemente apontaram a partir da leitura do texto de apresentação da revista "*Les Temps Modernes*", publicada nos meses finais de 1945. Isso estimula o filósofo francês a se dedicar a um estudo mais minucioso sobre essas questões em seu livro "Que é Literatura?", publicado em 1949.

Este trabalho pretende discutir o que Sartre apresenta como a condição do escritor, o qual precisa entender que está em situação a sua época. E que o ato da escrita implica responsabilidade, ou seja, ao decidir escrever ou não sobre certas circunstâncias, ele precisa assumir as consequências disso. Assim como o filósofo francês enfatiza que o escritor "engajado" compreende a palavra como ação, que leva ao desvendamento, logo tenciona à mudança, já que o homem, diante de outro, não consegue manter a imparcialidade. O próprio Sartre assumiu essa responsabilidade diante da ocupação alemã na França durante a Segunda Guerra Mundial.

Os capítulos seguintes também se debruçam sobre atributos da prosa como aquela que trabalha com os signos, que se utiliza de significações, como a modalidade de escrita que possibilita o engajamento, afastando a pintura, a escultura, a música, ou mesmo a poesia, já que essas criam objetos, não remetem a algo como signo. Da mesma maneira, Sartre também aborda a intrínseca relação entre escritor e leitor, caracterizada como ato mútuo de generosidade, em que há um apelo à liberdade de ambos. O percurso do livro de 1949 se apresenta no movimento para entender o ser humano, que ao ter escolhido a arte da escrita, ele próprio se escolhe.

Porém, para este trabalho, como forma de ampliar a abordagem realizada em "Que é Literatura?", decidi apresentar uma contraposição à elaboração sartriana do engajamento, feita pelo filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969) em seu ensaio de 1962 intitulado "*Engagement*". Este ensaio aborda, principalmente, a oposição entre a obra de arte engajada e a obra de arte autônoma, a última caracterizada por Adorno como aquela que se configura a partir de suas próprias normas estritamente relacionadas com sua prática. Com base nisso, o trabalho apresenta em conjunto as críticas do filósofo alemão em relação ao engajamento elaborado por Sartre, assim como a interferência do Existencialismo Sartriano no entendimento da obra de arte.

Os capítulos a seguir vão procurar traçar um percurso argumentativo em relação à noção sartriana de engajamento, a partir do que Sartre já almeja desde o texto de apresentação da revista: que o escritor está em situação no seu período histórico, e quando ele escreve uma palavra, ou quando se nega a escrevê-la, essa ação gera efeitos. E a escolha pela contraposição de Adorno a essa noção é eficaz no sentido de trazer, em menor escala, toda uma configuração filosófica separada do Existencialismo de Sartre, o filósofo

alemão como representante da Teoria Crítica. Assim pretendo utilizar da noção de arte autônoma de Adorno como um embate provocativo à noção de engajamento, como também reforçar o peso da construção filosófica sartriana para compreender a arte, no caso a prosa literária, a qual tenciona o ato recíproco de generosidade entre escritor e leitor de solicitar à liberdade um do outro, em vista do regime que salvaguarda a prosa caracterizada pelo seu engajamento: a democracia.

1 Sartre e a Prosa como a Arte Engajada

1.1 “Que é Literatura?” e a Teoria do Engajamento

Sartre iniciou sua dedicação ao processo de escrita entre os anos de 1929 a 1931, ao partir primariamente para a composição de obras ficcionais. No início de sua caminhada intelectual, o filósofo francês não se imaginava escrevendo e publicando obras filosóficas, como Sartre relatou em uma entrevista feita por Simone de Beauvoir em 1974, conforme citada por Luiza Helena Hilgert:

“Na época, eu não pretendia escrever livros de filosofia. Eu não desejava escrever o equivalente à Crítica da razão dialética ou a O ser e o nada. Não, eu queria que a filosofia na qual eu acreditava, as verdades que eu detinha, se expressassem pelo meu romance” (2018, p. 230).

As obras literárias que vão receber maior destaque a partir dos anos 30 são o romance “A náusea”, e a coletânea de contos “O muro”, que foram publicadas em 1938. Mas nessa mesma década, Sartre também iniciou seus trabalhos com a Filosofia, por exemplo, os ensaios “A imaginação” e a “A transcendência do ego” de 1936, como também o ensaio “Esboço de uma teoria das emoções” de 1939. E durante todo esse período, não era do interesse de Sartre incluir explicitamente o tema político em seus trabalhos filosóficos.

Porém, em certas obras literárias, como o conto “A infância de um chefe” de 1939, e a peça de teatro “Bariona” de 1940, é possível tomá-las como ponto embrionário para as questões políticas de Sartre. O filósofo francês vai desenvolver esse tipo de questão a partir dos anos de 1940, especialmente como o contexto histórico da Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra vão marcar seu trabalho filosófico e sua participação em movimentos políticos. E também vai influenciar no que Sartre elaborou como a noção de “engajamento”, o tema central deste trabalho.

A partir da sua obra filosófica “Que é Literatura?”, Sartre inicia a elaboração da Teoria do Engajamento, a qual tomo a descrição feita por Franklin Leopoldo e Silva, professor titular de História da Filosofia da Universidade de São Paulo (USP):

O engajamento é, na sua acepção mais geral, se assim podemos dizer, consequência de que o homem é uma questão para si mesmo, é uma questão, ao mesmo tempo, pessoal, social, metafísica e histórica, que se constrói no entre meio de uma relação em que a subjetividade somente se revela ao objetivar-se, revelação que supõe, portanto, um processo em que a subjetividade não se dissolva nas determinações objetivas. (SILVA, 2006, p. 80).

1.2 A poesia e a palavra como coisa

O primeiro capítulo do livro, intitulado “Que é escrever?”, estabelece o trajeto de delimitação do alcance que o engajamento possui: “Não, nós não queremos “engajar também” a pintura, a escultura e a música, pelo menos não da mesma maneira” (SARTRE, 2015, p. 15). Apresenta-se uma rejeição de que é possível se fazer paralelos entre as artes, como uma tentativa do músico ou do literato “falar pintura”, ou o “falar literatura” por um pintor, o que exprime que todas as artes se configurariam como uma única.

Há diferenças tanto na forma como na matéria entre as artes, como o trabalho realizado com cores ou sons se difere da expressão por meio das palavras. O que se realiza, no primeiro momento, é a distinção entre as artes por palavras (a poesia e a prosa) e as artes por sons, cores e formas (música, pintura e escultura), as quais se diferem por somente a primeira expressar signos. As notas, as cores e as formas não são signos, não fazem referência a nada exterior a elas. O artista vai entender aqueles elementos como coisas em grau máximo, ele não vai chegar a pensar no som ou na cor como linguagem. Porém, essas artes não são reduzidas a si mesmas, elas também estão preenchidas de significação, mas de um sentido que se mostra obscuro, de um significado que não é definível.

Sartre realiza um diálogo com o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, principalmente com a obra citada “*Fenomenologia da percepção*”, a qual nela se descreve que “[...] não existe qualidade ou sensação tão despojadas que não estejam impregnadas de significação.” (SARTRE, 2015, p.15-16). Essas formas de artes (música, pintura e escultura) manifestam a sua significação de modo obscuro. Ao ser a alegria ou a tristeza, o sentido é imanente, ele se integra na própria cor ou som, torna-se coisa. E, pelo que é proposto por Thana Mara de Souza, a pintura, a escultura e a música são caracterizadas por esse sentido obscuro, com uma discreta significação, porém, a autora destaca que “as artes que lidam com as palavras são plena significação” (SOUZA, 2008, p. 25).

O artista, como o pintor, por exemplo, não pretende traçar signos enquanto pinta uma tela, ele quer criar algo. Quando ele escolhe uma cor como amarelo ou laranja e então as pincela sobre a tela, não se identifica o significado direta e explicitamente, mas ali se localiza uma alma que pode conter diversas características mais profundas. As emoções que se instalam na pintura, nas cores, por mais fortes que possam ser, ficam embaralhadas, são degradadas e se tornam indecifráveis. Sartre descreve a sua percepção sobre a pintura de Tintoretto: “Aquele rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota, Tintoretto não o escolheu para significar angústia, nem para provocá-la; ele é angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo. [...] é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou num rasgo amarelo do céu [...]” (SARTRE, 2015, p. 17). A emoção angústia se torna coisa, o rasgo no céu feito pelo pintor é a angústia.

Quando um pintor pincela casas, por exemplo, ele as cria, são casas imaginárias

pintadas sobre a tela. Já o escritor, ao descrever um pobre casebre, pode expressar símbolos de injustiças sociais e gerar indignação a quem lê. Para Sartre, o pintor se mostra mudo, pois “ele nos apresenta um casebre, só isso; você pode ver nele o que quiser. Essa choupana nunca será o símbolo da miséria; para isso seria preciso que ela fosse signo, mas ela é coisa.” (2015, p. 17-18). Já na pintura, *O massacre de Guernica*, de Pablo Picasso, tem-se a dúvida se essa mesma pintura tenha conquistado adeptos para a causa espanhola durante a Guerra Civil Espanhola entre 1936 a 1939. Contudo, reconhece que algo foi dito na pintura, mas que nunca será ouvido, como também “exigiria uma infinidade de palavras para expressar.” (SARTRE, 2015, p. 18).

Como arte, a pintura vai ser considerada em um sentido indecifrável, que vai caracterizar uma emoção perdida, que não se reconhece, estranha para si mesma. A emoção está estilhaçada e espalhada por todo o espaço, mas ainda está presente. A alegria, a raiva e muitas outras estão embrulhadas pelos objetos, o que faz o significado na tela ser perdido. E como Sartre coloca: “Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor ou do músico que se engajem? O escritor, ao contrário, lida com os significados.” (2015, p. 18).

No entanto, a palavra pode também ser tratada como coisa, como objeto, ela consegue ser utilizada fora do escopo da referência a algo exterior. A arte que vai assumir a palavra como coisa será a poesia, enquanto caberá à prosa usar a palavra como signo. Dessa forma, a poesia se concentra nos mesmos termos que a música, a pintura e a escultura, com sentido obscuro sob as palavras tratadas como objeto.

Como Thana M. de Souza aponta, trata-se da “[. . .] poesia que serve as palavras, e não as palavras que servem a poesia.” (2008, p. 33). Os poetas não tentam nomear o mundo, como ocorre na prosa, pois isso levaria a “um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado, ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – esta, sim, essencial.” (SARTRE, 2015, p. 19). O poeta, ao se afastar da linguagem-instrumento, ele se desdobra pela ambiguidade do signo, o qual pode atravessá-lo e observar a coisa significada, ou ele pode retornar o olhar para a realidade do signo e configurá-lo como objeto. O poeta, fora do registro da linguagem utilitária como comunicação, situa-se fora da palavra como signo, longe do objeto.

No entanto, por se deter nas palavras, o poeta não perdeu a significação, as palavras aqui estão impregnadas de significação, mas como na pintura, na música e na escultura, a poesia sofreu a degradação do significado. Agora o significado é “Fundido à palavra, absorvido por sua sonoridade ou por seu aspecto visual, adensado, degradado, o significado também é coisa, incriada, eterna; para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior.” (SARTRE, 2015, p. 20).

Para Sartre, “O poeta está fora da linguagem [. . .]” (2015, p. 20), ele observa a palavra como se ela não fosse pertencente à condição humana, e quando dirigidas aos homens, mostrar-se-iam como barreira. A poesia para Baudelaire, por exemplo, configura-se

como o local em que evidencia a sua associação ao “colégio espiritual”, em que Baudelaire estabelece um vínculo a essa associação “[. . .] junto com Flaubert e Poe - e, ao identificar-se com Poe, morto, ele justifica sua vida; sua existência torna-se seu destino.” (SOUZA, 2008, p. 40). E além disso, a poesia como um objeto inútil, com o qual o poeta não possui comprometimento, ela manifesta a experiência de síntese entre o ser e a existência, em que o poeta se vê como morto e livre. A poesia não se configura na comunicação entre o poeta e o leitor, mas como a imagem do próprio poeta, em que Sartre concebe a poesia como momento de narcisismo, e “[. . .] se ela é o simulacro do suicídio do poeta, é a imagem de um poeta morto: é por isso que a poesia significa, para esses poetas do século XIX, a anulação da própria poesia e da condição humana.” (SOUZA, 2008, p. 41).

Situado então o poeta fora da linguagem, Sartre estabelece que “[. . .] a palavra, que arranca o prosador de si mesmo e o lança no meio do mundo, devolve ao poeta, como um espelho, sua própria imagem.” (2015, p. 21). Os sons, a extensão, o aspecto visual, as definições masculinas e femininas, todas essas características formam um rosto carnal, concreto, algo que representa em vez de simplesmente significar. O significado se mostra como uma estrutura física da palavra, o significado se transforma na imagem do corpo verbal.

Se para o prosador, a palavra o lança no meio do mundo, já a palavra na poesia, como já foi mencionado, devolve a imagem do poeta para si próprio. O narcisismo instalado no poeta é lançado ao leitor, e logo é devolvido ao poeta. Dessa forma, a palavra poética se configura como o ambiente em que se instaura uma crise da linguagem, que também se apresenta como crise poética, já que daqui a poesia tem como função questionar o funcionamento da própria linguagem.

A crise da linguagem se caracteriza como “[. . .] acessos de despersonalização do escritor em face das palavras.” (SARTRE, 2015, p. 22), porque quando ocorre o primeiro fracasso para o poeta, ele nota a loucura na forma que se possui de comunicação e de nomeação, e por causa disso o poeta pretende escapar das palavras, e abstraí-las como coisas, não como instrumento.

Na crise da linguagem, o poeta passou a desconhecer o modo de utilização das palavras, ele não reconhecia mais que essas palavras vinham a partir dele, que elas também compunham o que ele era. Porém, agora ele consegue reconhecer as palavras como aquelas que espelham “[. . .] o céu, a terra, e a própria vida; [. . .]” (SARTRE, 2015, p. 22), e isso levou o poeta a considerar as palavras como coisas. O que perpassa essa crise da linguagem é compreender que, quando o poeta escreve uma frase para sua poesia, ele, na verdade, está criando um objeto. O poeta já possui dentro de si toda a esquematização da frase, são as palavras que chegam depois. Essa ação pode ser comparada com a predisposição de um pintor que imagina o espaço que vai pintar, antes mesmo de colocar as formas na tela. Assim, a palavra, como também a frase, se reduzem à característica de coisa, leva como consequência “[. . .] o desaparecimento elocutório do poeta, do leitor e da

própria linguagem.” (SOUZA, 2008, p. 44).

Desse modo, Sartre afirma que seria algo tolo existir algo como o engajamento poético. Quando o prosador expõe os sentimentos, ele traz clareza a eles, e ao se utilizar a linguagem como utilitária, como signo, ela é então capaz de deslocar o falante para o mundo, o que torna o prosador aquele que se comunica. A prosa deixa o narcisismo de lado, pois tem a necessidade da comunicação, da palavra lançar o homem ao mundo. Já o poeta, quando deixa vaziar suas paixões, ele não as reconhece mais, as palavras se apoderam delas, e deixam de significar algo, mesmo aos olhos do poeta. A emoção se transforma em coisa, vira objeto do próprio narcisismo do poeta, ela então fica turva, opaca, torna-se ambígua pelos vocábulos que se entrelaçam e se firmam nela.

No artigo de apresentação da revista “*Les Temps Modernes*”, Sartre apresenta uma certa irresponsabilidade dos poetas, pois muitos deles “sofrem da má consciência literária e não sabem bem se escrever é admirável ou grotesco.” (SARTRE, 1999, p.118). O poeta, ao considerar a si mesmo como “homem de letras”, orgulha-se ao se julgar como o guardião dos valores ideais, ou ele se sente envergonhado por achar a literatura uma espécie de “afetação especial” (Ibid, 1999, p. 118). De acordo com Sartre, os melhores escritores que se situaram após a Primeira Guerra Mundial, com seu lirismo particular, confessavam suas humilhações, e assim geravam reprovação da burguesia da época, e eles até se sentiram satisfeitos com esse tipo de manifestação. Mas isso não interrompeu em nada um processo da palavra se depreciar a cada dia, e com isso levou a “[...] uma crise da retórica e, em seguida, uma crise da linguagem.” (SARTRE, 1999, p. 118).

Sartre descreve, também no artigo de apresentação da revista “*Les Temps Modernes*” que, nas vésperas da Segunda Guerra Mundial, alguns autores daquele tempo alcançavam o extremo de sentir nojo de produzir literariamente, consideraram que os escritores precursores a eles teriam produzido livros inúteis, porque esses autores que tinham asco assumiram como função secreta da literatura destruir a linguagem. E para que isso fosse realizado, esses autores escolheram falar para não dizer nada. E esses escritores, anteriores à publicação da primeira edição da revista “*Les Temps Modernes*” em 1945, os quais vieram a adotar essa destruição, foram penalizados por entregarem “[...] suas plumas aos alemães [...]” (SARTRE, 1999, p. 118), e, com isso, tiveram “[...] uma surpresa dolorosa: “O quê?”, dizem eles, “então a gente se engaja com o que escreve?” (Ibid, p. 118).

Portanto, o poeta e o prosador escrevem, contudo, a única coisa que os dois têm em comum é o movimento que ambos realizam com a mão, ao formar as letras e as palavras que utilizam. Eles se situam em dois universos incomunicáveis, que possuem maneiras imensamente diferentes de funcionar. E o que pode ser descrito como o papel da literatura, especialmente da prosa, que vai ser constituída do engajamento, é explicitado pelo professor Franklin Leopoldo e Silva do seguinte modo:

A literatura como produção humana, apelo de uma liberdade a outras liberdades,

elabora uma imagem da sociedade que, além de descrever a situação de alienação, procura desvendar a sua origem humana. Pois essa origem poderia ficar de fora dos procedimentos de descrição científica, eminentemente explicativos. O escritor sabe que, ao procurar compreender a alienação, está tentando compreender a si próprio. Quando procura entender a reificação, sabe que na origem da transformação dos seres humanos em coisas estão as atitudes humanas que provocaram essa transformação. (2004, p. 255 - 256)

1.3 O engajamento sartriano e a arte da prosa

Ao adentrar pela arte da prosa, percebe-se seu efeito sobre o discurso, com sua matéria naturalmente significativa, em que as palavras designam os objetos, primariamente. A palavra tem como função indicar de maneira correta certa coisa no mundo ou certa noção, podendo-se ter uma ideia de algo, e esta ser comunicada por palavras, mas não nos lembrarmos de nenhuma dessas sendo proferidas.

Quando Sartre realiza a análise da linguagem sobre o engajamento, nota-se que o prosador se serve das palavras, considerá-las pelo lado direito. A prosa se configura de forma utilitária para o filósofo, tendo o escritor caracterizado como *falador*, o qual “designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (SARTRE, 2015, p. 26). E se “[. . .] o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada.” (SARTRE, 2015, p. 26). A preocupação principal do escritor se mostra da seguinte forma: se as palavras apontam corretamente para aquilo que se quer dizer.

A palavra é utilizada como instrumento, como um vidro pelo qual o olhar pode atravessar, e esquecer que existe um vidro ali. A linguagem como instrumento se configura para o uso nos momentos de dificuldade ou perigo, de proteção contra os outros e nos traz informações sobre eles, ela se comporta como um prolongamento dos nossos sentidos. A partir disso, pode-se questionar ao prosador: a fim de que ele escreve? Qual o contexto e por que ele se utiliza da escrita para isso?

A intuição é silêncio, para Sartre, e a linguagem tem como função a comunicação. O prosador pode até ter resultados fixos na intuição, mas precisa levar ao papel, já que sempre vai se recorrer ao escritor pelo que está no papel. Na formação de uma frase, o prosador se preocupa com a clareza, e utiliza algo estranho para intuição, que é a linguagem, pois quer comunicar os resultados adquiridos.

Benoît Denis destaca o seguinte o ponto: “*Colocar em penhor, fazer uma escolha, estabelecer uma ação*, eis os três componentes semânticos essenciais que determinam o sentido do engajamento, na acepção utilizada e glosada por Sartre [. . .]” (2002, p. 32). No momento em que o homem é responsável por tudo com todos, ele é engajado, e além disso, por sua história e atitudes, entende-se e se revela esse engajamento. Ele é responsável por tudo diante de todos como homem, não como especialista de algo. O especialista possui uma responsabilidade limitada ao que executa, ao seu objeto, como o sapateiro ao sapato que fabrica.

No entanto, Sartre considera o prosador de outra forma, suas responsabilidades não são limitadas por sua especialidade. Sendo a prosa caracterizada como pertencente ao engajamento, a responsabilidade do prosador como homem se reflete na sua arte, pois ao nomear o mundo, ele o transforma. Desse modo, o prosador se configura como responsável por tudo diante de todos também enquanto prosador, além de homem. E a prosa mostra, ao apresentar o engajamento do prosador e de todos os homens, a sua intenção de se comunicar, além de ser engajada de uma forma como as outras artes não o são.

Falar se configura como agir, e quando se nomeia algo, a coisa não é mais a mesma, retira-se a sua inocência. No instante em que se nomeia a conduta de um indivíduo, apresenta-se seu comportamento para ele, e assim ele se vê. Além disso, ele se nomeia para todos os outros quando se vê, reconhece que é visto pelos outros. No momento em que se fala, o indivíduo se coloca a desvendar a situação, a partir desse processo de desvendamento, o indivíduo se inclina a mudar essa situação. E ao desvendar a si mesmo, ele também desvenda os outros, tencionando a mudar. Ao dar nome a algo, propõe-se a transformar esse algo, e por meio disso aquele que pratica um ato não pode mais ignorá-lo e precisa se colocar diante das suas responsabilidades.

A prosa como discurso, como ação, evidencia a conduta de cada um e resulta na impossibilidade de se ignorar essa conduta. Ela mostra o homem ao próprio homem, sendo assim de grande importância para a realidade humana, com o autor responsável por sua mediação. É a partir da prosa que o escritor realiza seu agir por desvendamento, como homem livre e angustiado diante do mundo que o cerca. Esse escritor está engajado, reconhece na palavra como ação, que desvendar é mudar, e só se descobre quando se quer mudar.

Para Sartre, o homem “[. . .] é também o ser que não pode sequer ver uma situação sem mudá-la, pois seu olhar imobiliza, destrói, ou esculpe, ou, como faz a eternidade, transforma o objeto em si mesmo.” (2015, p. 29). E isso se apresenta pelos sentimentos de raiva, ódio, alegria, medo, indignação, além da manifestação de esperança, em que o homem e o mundo se revelam em sua verdade.

O escritor, como um sujeito engajado, situa-se como mediador por essência, que media pelo engajamento. Este consegue passar, para si e para os outros, algo que é imediatamente espontâneo para então se situar no plano refletido. O escritor é o homem que dá nome ao que ainda não tem. Ele “[. . .] decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, sua inteira responsabilidade.” (SARTRE, 2015, p. 29-30). A configuração do que é o escritor engajado, para Benoît Denis, manifesta-se da seguinte maneira:

“[. . .] pede à literatura para dar as suas razões, e sustenta que essas razões não podem se encontrar numa essência de literatura definida *a priori*, mas na função que a literatura entende preencher na sociedade ou no mundo. Para ele, escrever volta a supor um ato público no qual ele empenha toda a sua *responsabilidade*.”

(DENIS, 2002, p. 35).

A escolha feita pelo escritor de desvendar o mundo é assumir que não é possível ter qualquer ignorância ao se conviver nele, como também possuir um comportamento de inocência diante do que o escritor vai escrever sobre esse mundo. E quando o escritor atribui o silêncio para si mesmo, este se caracteriza como momento da própria linguagem, pois quando se decide ficar calado sobre o mundo à sua volta, isso não significa ficar mudo diante dele, mas o escritor age a partir de uma recusa da fala, o que ainda se configura como um ato de fala do escritor sobre o mundo.

E a abstinência da fala que Sartre apresenta, diante da escolha em que o homem, aqui como escritor, ele é:

[. . .] condicionado por sua classe, seu salário, a natureza de seu trabalho, condicionado até mesmo em seus sentimentos, até em seus pensamentos, é ele que decide o sentido de sua condição e da de seus camaradas, é ele que, livremente, dá ao proletariado um futuro de humilhação sem trégua ou de conquista e de vitória, segundo ele escolha ser resignado ou revolucionário. E é por essa escolha que ele é responsável. Não é livre para não escolher: ele está engajado, é preciso apostar, a abstenção é uma escolha. Mas livre para escolher num mesmo movimento, seu destino, o destino de todos os homens e o valor que é preciso atribuir à humanidade. (SARTRE, 1999, p. 127).

Aliás, para Thana M. Souza, o engajamento sartriano vai se configurar no “[. . .] desvendamento do homem para os outros homens; e a prosa é a única arte engajada porque apenas sua linguagem é signo, refere-se a algo exterior a ela, ao homem e à situação.” (2008, p. 52). O engajamento ocorre a partir do processo de desvendamento que o escritor, o qual está situado e se utiliza da linguagem-signo, faz das condutas humanas, ele fala para descobrir e transformar algo, ele é engajado, querendo ou não. O engajamento de Sartre tem como finalidade a comunicação, e o escritor, ao dizer algo, é porque quer alterar, e quando fica calado, não quer que algo mude. O engajamento se caracteriza aqui concretamente, constitui-se pelo escritor no apelo ao leitor, para que este assumas as responsabilidades por suas atitudes.

Além disso, o escritor decide dizer certas coisas de determinada forma, tendo o estilo como um fator que agrega ao valor da prosa. Como pontua Thana M. de Souza, “O estilo [. . .] deve ter um papel grande na preocupação do prosador: este deve pensar no estilo, na maneira como escreverá de modo a dar a ver o objeto da forma mais real possível” (2008, p. 57). Mas o estilo não é o foco principal, a beleza deve se configurar como um força suave e insensível, sem opacidade, para que o olhar atravesse a transparência das palavras. O prosador, como aquele que se utiliza da linguagem como instrumento, vai priorizar mais a comunicação que quer realizar do que as palavras que vão ser usadas.

Dessa forma, no livro, a beleza “[. . .] se esconde, age por persuasão como o charme

de uma voz ou de um rosto; não constrange, mas predispõe sem que se perceba, e acreditamos ceder a argumentos quando na verdade estamos sendo solicitados por um encanto que não se vê.” (SARTRE, 2015, p. 30). E a partir disso, na “[. . .] prosa, o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo.” (SARTRE, 2015, p. 31). A questão principal trata de escolher sobre o que se quer escrever, e a partir do momento em que se sabe, decide-se como aquilo será escrito. De acordo com Sartre, essas duas escolhas a serem tomadas podem se configurar como uma única, mas um bom escritor é aquele que dará prioridade à primeira diante da segunda.

O tema que o escritor engajado traz de sua época, mesmo que se mantenham os problemas presentes em aberto, sem carregar a proposta de uma solução, a arte criada pelo prosador não vai perder seu engajamento. Na verdade, o engajamento do escritor sempre vai trazer novas línguas, novas técnicas, já que sempre serão expressas novas exigências sociais e metafísicas, que guiam para a criação de uma nova simbologia. Dessa maneira, o que configura o engajamento se expõe pela prosa e na prosa, pois o que é escrito em prosa reflete uma imagem crítica da sociedade que a lê, sendo o engajamento somente compreendido em sua concretude histórica na qual o prosador se firma.

Desse modo, nota-se que o escritor não consegue escapar de sua época, o que então demonstra a necessidade de abarcá-la totalmente, e situado nela, o escritor só possui uma única chance diante dessa época, pois ele é feito para época e vice-versa. O escritor não deve “[. . .] tirar o corpo fora.” (SARTRE, 1999, p. 119), pois ele está *em situação* na sua época, em que cada palavra, cada silêncio, reverbera. E Sartre destaca que cada circunstância mediu a responsabilidade do autor com sua época, e que em seu caso foi a ocupação alemã da França durante a Segunda Guerra Mundial. E para ele, “[. . .] agimos sobre nosso tempo e por nossa própria existência, e decidimos que esta ação será voluntária.” (SARTRE, 1999, p. 119).

E para além disso, cada época revela um aspecto da condição humana, na qual o homem se escolhe em razão do outro, ou do amor, ou da morte, ou do próprio mundo em que se situa. O escritor, como ser singular de sua época, tem o propósito de atingir o eterno e assim cumprir com a responsabilidade de distinguir os valores da eternidade que envolve as questões sociais e políticas. Com isso, Sartre considera o homem como um absoluto, o qual é:

[. . .] em sua hora, no seu meio, na sua terra. O que é absoluto, o que mil anos de história não podem destruir, é que *esta* decisão insubstituível, incomparável, que ele toma neste momento a propósito destas circunstâncias; o absoluto é Descartes, o homem que nos escapa porque está morto, que viveu em sua época, que a pensou no dia-a-dia com os meios que tinha [. . .] o que é relativo é o cartesianismo, essa filosofia portátil que passeia de século em século e na qual cada um encontra o que quer. (SARTRE, 1999, p. 120-121).

Por meio dessa descrição, é possível implicar que a prosa engajada tem como

função entender a ordem humana, ela quer desvendar as ações humanas, e os nossos atos que se tornam refletidos, espelhados para as outras pessoas, sem mais poder fugir das nossas responsabilidades diante deles. Mostra-se a necessidade de assumir tanto os nossos atos como a nossa liberdade e responsabilidade, como também diante de nossa época. A prosa funciona pelo passar do plano irrefletido para o refletido, o qual desvenda as ambiguidades humanas, os desejos e as frustrações dos homens.

Portanto, o engajamento sartriano entende que somos comprometidos, como a fórmula pascaliana, ou seja, que somos “[...] colocados numa situação que nos constrange, nos define e define para nós certas obrigações [...]”(DENIS, 2002, p. 36). Desse modo, “[...] toda obra literária, qualquer que seja a sua natureza e a sua qualidade, é engajada, no sentido em que ela é portadora de uma visão do mundo situada e onde, queira ela ou não, se revela assim impregnada de posição e escolha.” (Ibid, p. 36). Isso então leva a caracterização do engajamento como “[...] a recusa da passividade com relação a este inevitável envolvimento no mundo. Já que não é possível eludir a escolha, é preciso realizá-la voluntariamente e lucidamente, melhor do que *ser escolhido* pelas circunstâncias ou pela situação.” (Ibid, p. 36).

2 Adorno e a Arte Autônoma

2.1 O que é a obra de arte autônoma

Quando “Que é Literatura?” de Sartre é publicado em 1949, esse ensaio de teoria literária é submetido a críticas a partir do que é formulado teoricamente por diversos outros filósofos contemporâneos a Sartre. Um deles foi Theodor W. Adorno (1903-1969) que, a partir de seu ensaio “Engagement”, elaborou sua crítica sobre a análise literária de Sartre. O filósofo alemão publicou diversas obras de cunho filosófico, sociológico, dentre outras áreas, como também participou do debate político durante o século XX. Fredric Jameson, crítico literário e teórico marxista estadunidense, traça uma boa descrição da importância de Adorno para diversos campos teóricos:

[. . .] do filósofo profissional, o crítico hegeliano da fenomenologia e do existencialismo; do compositor e teórico da música, “consultor musical” de Thomas Mann quando este escrevia *Doktor Faustus*; do crítico literário ocasional, mas vitalício; e, finalmente, do sociólogo praticante, que vai desde uma investigação pioneira do anti-semitismo no monumental *A Personalidade Autoritária* até uma dissecação da “indústria cultural” (o termo é seu) e da assim chamada música popular. (JAMESON, 1985, p. 11-12).

No ensaio *Engagement* é apresentado o foco principal de Adorno sobre a análise sartriana da literatura, a crítica do filósofo alemão vai elaborar uma análise oposta ao conceito de literatura engajada de Sartre, além da construção do que o Adorno vai denominar como “literatura autônoma”. Mas é preciso introduzir, primeiramente, como pode ser compreendida a definição de uma “arte autônoma”.

De acordo com o professor e filósofo estadunidense, além de pesquisador sobre a Filosofia de Adorno, J.M. Bernstein, ele concebe duas formas o que se entende por uma arte autônoma para o filósofo alemão, de forma negativa ou positiva (BERNSTEIN e RUSH, 2008, p. 183).

A concepção negativa da autonomia se configura como a supressão de qualquer propósito social regulatório, que seja conectado a meios políticos, religiosos, morais ou mesmo epistêmicos, por parte da arte na modernidade. Já a concepção positiva da autonomia pode ser entendida como a prática de cada arte específica que se rege com base em normas essenciais a essa prática. Quando, por exemplo, delimita-se o que se compreende como as prescrições de uma pintura genuinamente boa, elas são fundamentadas pelo que se destaca como singular para aquela produção e movimento artístico. Além disso, é possível indagar que, em cada momento histórico posterior, ocorre um abandono das exigências típicas do que era respaldado como pintura, como texto literário, anteriormente.

Isto posto, a autonomia da arte para Adorno se projeta tal como atributo das obras e das práticas relacionadas a ela, como também se caracteriza como um fato social, como

resultado da ação do homem. A arte então se apresenta em uma dupla feição: por um lado ela é apartada da realidade empírica e do contexto funcional da sociedade, mas por outro lado ela corresponde a uma parte dessa mesma realidade e contexto. No entanto, mesmo que haja a abrangência dos aspectos positivos e negativos da concepção de arte autônoma, é a concepção positiva que vai se situar como inestimável núcleo crítico para a análise da arte.

A obra de arte autônoma precisa estar desvinculada da racionalidade da sociedade burguesa, a qual exige que cada objeto seja gasto e consumido após seu uso. Os objetos de valor estético de uma obra arte autônoma se configuram como os únicos que “[...] são intencionais em si mesmos [...]” (BERNSTEIN e RUSH, 2008, p. 184). E a obra estando desatada de qualquer desejo social determinado, ela causa um estímulo por parte das normas complexas e singulares dessa obra de arte. A característica social da arte se dá pela sua oposição à sociedade, e é a autonomia que permite essa oposição.

2.2 Literatura engajada e Literatura autônoma:

No início de seu ensaio, Adorno delineia sua discordância entre o que se coloca como a literatura engajada, a partir da conceituação sartriana, e a literatura autônoma. O que compõe sua contraposição a Sartre ressalta uma obrigação de identificar que as obras de artes, uma ao lado da outra, são organizadas de maneira arbitrária e não manifestam qualquer compromisso com as questões que cada obra apresenta, e assim o conjunto de todas elas trazia uma incompatibilidade correspondida. Ademais, mesmo que essas obras não fossem pretendidas a se portarem como algo esplendoroso pelos seus autores, Adorno conclui que “[...] nenhuma certamente suporta a rivalidade ao seu lado.” (1991, p. 51).

Já no início do segundo capítulo de “Que é Literatura?”, “Por que escrever?”, Sartre elabora que a consciência presente para cada percepção do indivíduo se conecta à realidade humana como “desvendante”, assim Sartre apoia que o ser existe por meio dessa realidade humana, em adição a nossa presença no mundo que liga a multiplicidade de relações possíveis. O indivíduo então é aquele que detecta o ser, ele não o produz, pois quando se olha para outra direção, para alguma paisagem, por exemplo, ela permanece, o que não acontece mais são as relações que nós, seres humanos, estabelecemos nela. Desse modo, quando o indivíduo tem certeza dessa sua característica “desvendante”, ele também se afirma como inessencial diante daquilo que desvenda.

Ao retornarmos à questão da obra de arte, o movimento de criação artística significa o sentimento de “ser” essencial em relação ao mundo. Sartre pontua que escrever, por exemplo, sobre alguma característica da natureza (um rio que corta uma planície ou o mar turbulento), ou os traços de um rosto, quando são descritas em um texto, aquele que escreve dá ordem, unidade onde não havia essa organização. E por meio de uma consciência que identifica a produção desses aspectos, quem cria se sente essencial diante de sua criação.

Porém, o objeto criado escapa de quem o cria, porque não é possível desvendar e

produzir ao mesmo tempo. Quando outro indivíduo chega a contemplar esse objeto criado, ele já é caracterizado como definitivo, o objeto se tornou inessencial em face da atividade criadora que o formou. O criador desse objeto se configura como suspenso em relação ao que criou, já que esse objeto não o confronta de nenhuma maneira para ser desvendado.

Determina-se a impossibilidade do criador de uma obra de arte conseguir observá-la por meio dos olhos de outro indivíduo, a impossibilidade de se desvendar a sua própria criação, mesmo que o artista tenha tanta consciência da obra que produz quanto mais ele exerce essa atividade produtora. A partir disso, Sartre amplia a argumentação:

Mas se nós mesmos produzirmos as regras da produção, as medidas e os critérios, e se nosso impulso criador vier do mais fundo do coração, então nunca encontraremos em nossa obra nada além de nós mesmos: nós é que inventamos as leis segundo as quais a julgamos; é nossa história, nosso amor, nossa alegria que reconhecemos nela; ainda que a contemplemos sem tocá-la, jamais recebemos dela essa alegria ou esse amor: nós os colocamos ali; os resultados que obtivemos na tela ou no papel nunca nos parecem objetivos; temos demasiada familiaridade com os processos que os originaram. Esses processos permanecem um achado subjetivo: são nós mesmos, são nossa inspiração, nossa astúcia, e quando tratamos de perceber nossa obra a criamos outra vez, repetimos mentalmente as operações que a produziram, e cada um de seus aspectos aparece como resultado. Assim, na percepção, o objeto se dá como o essencial e o sujeito como o inessencial; este procura a essencialidade na criação e a obtém, mas então é o objeto que se torna inessencial. (SARTRE, 2015, p. 39-40)

E quando se reitera a posição de Adorno sobre sua perspectiva diante do texto de Sartre, ela pode ser compreendida a partir da impossibilidade do criador de uma obra torná-la compatível em relação às suas outras obras, pois o processo de percebê-la novamente é sempre recriar essa mesma obra. O processo de assimilação do conjunto das obras, pelo seu criador, torna-se mais autoritário, na medida em que o reconhecimento e a organização feitos pelo criador são somente baseados no amor, alegria e histórias que aquela obra se vincula ao indivíduo que a criou, mas que nunca devolve isso a ele. Desse modo, não se permite que o criador destaque as questões que cada obra de arte apresenta em relação ao mundo onde ele se situa, pois não é possível o processo de desvendamento do objeto que o indivíduo foi criador, como Sartre também concebeu anteriormente, de certo modo.

Adorno concebe no ensaio uma “intolerância sadia” (1991, p. 51), a qual também se expande além das composições artísticas isoladas, ao ocorrer nos “tipos” de comportamentos das obras de arte engajada e das obras de arte autônomas.

Contudo, o que Adorno constrói argumentativamente sobre o domínio da crítica literária, ele a caracteriza na ideia da obra de arte que se separa de um espaço mais individualista, e se aproxima de uma enorme realidade social. Esta se torna a sustentação da obra de arte a partir de:

[...] sua fonte ou fundamento ontológico, seu campo *gestáltico*, e da qual a própria obra é concebida como um *reflexo* ou um *sintoma*, uma *manifestação* característica

ou um simples *subproduto*, uma *conscientização* ou uma *resolução* imaginária ou simbólica, para mencionar apenas algumas das maneiras pelas quais esta relação central e problemática tem sido concebida. (JAMESON, 1985, p. 12).

As duas formas de arte articuladas nesse ensaio de Adorno se mostram como “[. . .] duas “atitudes frente à objetividade”” (1991, p. 51), as quais “[. . .] se combatem mesmo quando a intelectualidade as expõe em paz fictícia.” (Ibid, p. 51).

A obra de arte engajada se configura, para Adorno, como um descobrimento do qual antes apenas se tinha ideia como fetiche, a qual se comporta de modo vagaroso diante da ameaça. Então Adorno situa, por exemplo, um sujeito que se intitula apolítico, porém, ele age sabidamente de forma politizada. Esse sujeito procede que a luta política seja distanciada dos interesses reais, que a partir dele se demonstre “[. . .] a própria viabilidade do espírito e tanto que somente cegueira vai bater-se por um direito que amanhã pode ser destruído.” (ADORNO, 1991, p. 51).

Contudo, a partir da elaboração adorniana de uma obra autônoma, essa categoria de obra é considerada infeliz para o que se propõe aquelas que são engajadas, as quais repreendem esse conteúdo ao espírito, pois caso ele abandonasse a tarefa e a liberdade de se comprometer à pura objetivação, o espírito negaria a si próprio. Portanto, o que se identifica como a obra autônoma encontra reciprocidade na sua mera existência, esta atacada como efêmera pelos engajados. Com isso, por exemplo, após alguma tentativa de apresentar o tema desse tipo de obra, o conteúdo ali presente é imediatamente desfeito, ele desaparece.

Assim, Adorno apresenta o antagonismo entre essas duas formas de análise da obra de arte, na qual as opções que uma demonstra vão negar a outra, como também negam a si próprias. De acordo com o filósofo alemão, a arte engajada é aquela que se situa distante da realidade, o que a leva a apagar a distinção que existe com essa própria realidade. Já a arte autônoma, por se colocar num ponto de sua absolutização, ela também extinguirá sua ligação indistinta com a própria realidade, pois em seu processo de ser independente do real, ela coloca seu a priori como algo discutível.

2.3 A categoria de decisão no engajamento

Quando o engagement é político, ele pode se caracterizar politicamente em múltiplos significados, com a exceção de não se reduzir à propaganda, a qual pode tornar ridículo todo engajamento do sujeito. Ao se referir a Sartre, Adorno articula que o filósofo francês aponta seu conceito de engajamento direcionado à literatura, já que ele coloca o escritor como aquele que “[. . .] lida com os significados”. (SARTRE, 2015, p. 18).

Porém, a configuração não seria somente essa, pois Adorno enfatiza que a palavra utilizada em qualquer obra literária não se desliga completamente de seus significados atribuídos no discurso comunicativo. A significação passa por alterações, a palavra em um

romance e aquela fora dele não possuem o mesmo significado. Com isso, a análise feita pelo filósofo alemão aponta que:

Os rudimentos das significações externas nas composições literárias são o inevitavelmente desartístico da arte. Não é neles que devemos ler sua lei formal, e sim na dialética dos dois momentos. Essa lei impera naquilo em que se transformam as significações. (ADORNO, 1991, p. 53)

Há um debate incômodo do que o artista quer de seu produto, e o que então se projeta como regra de um sentido metafísico transmitido de maneira objetiva. Demonstra-se certa confusão para identificar a função social do *engagement*, pois, por exemplo, um sujeito que tem um espírito cultural conservador, ele demanda que a obra de arte diga algo, já que ele está contra a obra de arte desconectada de finalidade, que esteja vedada a qualquer contraposição política. Os sujeitos que se resguardam ao máximo do compromisso, se distanciam de um texto no qual a linguagem provoca a significação, e para eles, o afastamento semântico tornaria a linguagem criativa, ao contrário de uma submissão ao sentido.

Com base nisso, Adorno projeta uma distinção entre Engajamento e Tendenciosismo. O que se concebe como arte engajada em Sartre tem como enfoque a decisão, a qual se torna a condição de existir diante de uma neutralidade espectral. Já o Tendenciosismo se delimita no estabelecimento de medidas, como atos legislativos, cerimônias práticas relacionadas a, por exemplo, “[...] obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional [...]” (ADORNO, 1991, p. 54). Dessa maneira, atinge-se a arte engajada, observada em seus parâmetros de inovação e diante do que se coloca como um veredito tendencioso, o conteúdo explorado pelo artista, em que ele é a favor e se engaja com esse conteúdo, este se configura de modo ambíguo.

Contudo, se distanciarmos o foco para como se configura a compreensão e as críticas de Adorno ao “Existencialismo Sartriano”, elas podem ser encontradas na obra “Dialética Negativa” de 1966, obra que se caracteriza como:

[...] uma tentativa de salvar a filosofia, e a própria idéia do filosofar, de uma fetichização no tempo, da ilusão ótica da estase e da permanência. Tal sistematização anti-sistemática, com todas as profundas contradições internas que envolve, me faz lembrar, nada mais nada menos, do que aqueles igualmente contraditórios monumentos da arte e literatura modernas que, na tentativa de dizer tudo, acabam por dizer essa única coisa; que, em seu esforço convulsivo de se apresentarem, de maneira quase medieval, como o próprio livro do mundo, terminam por ser nada mais do que um livro entre outros num universo tão díspar que nenhum pensamento único pode abarcar. (JAMESON, 1985, p. 50)

Adorno concebe o existencialismo de Sartre como uma elaboração teórica em que “Não é traçado nenhum limite teórico em relação ao decisionismo.” (ADORNO, 2009, p. 49), mesmo pela caracterização de uma tentativa de escape do fetichismo dos conceitos sem

a perda do rigor. O filósofo alemão identifica que Sartre aglutina a categoria de “decisão” do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard em sua teorização, mas com a retirada do conteúdo teológico. A categoria de decisão alcança um sentido de *terminus ad quem*, que corresponde ao ponto que determina o fim de uma ação, e Sartre recorre a essa ação como o absoluto que ela devia servir, pela compreensão realizada por Adorno.

Ela se configura segundo “[. . .] a autoridade abstrata da opção recomendada, indiferente a que a própria possibilidade de opção dependa do que está para ser escolhido.” (ADORNO, 1991, p. 54-55). Adorno reclama que Sartre, em sua “alternativa” apresentada para evidenciar que a liberdade não tinha desaparecido, essa opção se torna inválida, pois agora se torna possível “[. . .] aceitar o martírio ou recusá-lo.” (ADORNO, 1991, p. 55). As composições de dramaturgia de Sartre, sendo correspondentes à organização de sua teoria existencialista, fazem mal a função ao vedar, em nome da verdade, todo o mundo controlado, o qual seu existencialismo ignora, justificando a escolha de aceitação ou recusa do martírio.

Dessa forma, Adorno ressalta: “Arte não significa aguçar alternativa, e sim, através simplesmente de sua configuração, resistir à roda viva que sempre de novo está a mirar o peito dos homens.” (ADORNO, 1991, p. 55). E o que qualifica as obras engajadas como aquelas que se direcionam a decisões, as quais possuem um critério de valoração, torna plausível que essas decisões possam ser mutáveis. De acordo com o filósofo alemão, para Sartre, a obra de arte se configura como manifesto, como a manifestação do sujeito, de sua tomada de decisão ou sua ausência. Sartre não pretende afirmar que, na concepção de toda obra de arte, esta confronta o escritor, mesmo o quão livre ele possa ser, o autor também está submetido a exigências objetivas.

2.4 O inferno irreconhecido por Sartre

A indagação de Sartre de “por que escrever?” é conectada a uma “escolha mais profunda”. No entanto, essa motivação se torna falha, pois o que motiva o autor são pressupostos sem importância em face ao produto literário. Para Adorno, o filósofo francês se aproxima em suas ponderações, como já apontado por Hegel, da ideia de que o nível das obras se engrandece quanto mais ela se distancia da pessoa empírica que as confeccionou. Em Adorno, a obrigação atribuída ao escritor não se caracteriza como uma imposição da decisão, mas como uma imposição da própria coisa. Enquanto em Sartre, o subjetivismo apresentado contém pouco registro do “outro” definido, em que o sujeito exterioriza, e sendo por esse caminho que ele chega a ser sujeito.

Para o filósofo alemão, as “peças-tese” sartrianas encaram os homens como aqueles que escolhem, em que há vida por trás dos comandos sociais, e não simplesmente como se alguma máquina desconhecida tomasse essas decisões, o que configura essas escolhas sobre um véu da personalização. Essas peças expõem, para Adorno, que as relações e as condições sociais seriam nada menos que um adendo atual, mas em sua estrutura se

configurava como somente ocasiões para ação. E a própria ação “[...]” foi condenada, pela ausência filosófica de objetos em Sartre, a uma irracionalidade “[...]” (ADORNO, 2009, p. 50).

O ponto de partida de Sartre não permite o reconhecimento do inferno pelo qual se entra em estado de revolta, porque muitos dos *slogans* criados por ele poderiam ser encaixados no discurso dos inimigos, como na consideração essencial de si mesmo para a tomada de decisões. Poderia ser a seguinte afirmação: “[...] equiparável até mesmo ao “somente a vítima nos liberta” do nacional-socialismo; no fascismo da Itália, o dinamismo absoluto de Gentile também profetiza algo semelhante filosoficamente.” (ADORNO, 1991, p. 57). Essa situação enfraquece a concepção de engajamento em Sartre, que tem como ponto central o que se denomina como o “a-favor-de-que” Sartre se engaja.

Adorno destaca que:

A representação de uma liberdade absoluta de decisão é tão ilusória quanto aquela do eu absoluto que engendra o mundo a partir de si. A mais modesta experiência política é suficiente para fazer balançar como cenários as situações construídas para servir de pretexto para a decisão dos heróis. Nem mesmo sobre um plano dramático poder-se-ia postular tais decisões soberanas em uma imbricação histórica concreta. (ADORNO, 2009, p. 50)

2.5 Bertolt Brecht (1898-1956)

Quando Adorno alcança nas páginas de seu ensaio sua análise sobre Bertolt Brecht, o filósofo reconhece que o dramaturgo não teria composto uma obra com tal força caso essa não estivesse permeada de conteúdo político. Essas obras produziram uma consciência de que existe ali algo de muito sério a ser dito, o que coordena a pretensão de um teatro que guie para uma reflexão. Aqui não há a separação, na obra de Brecht, das belezas reais e fictícias e suas intenções políticas. Em concordância com Sartre, Adorno compreende a impossibilidade de se escrever, por exemplo, um bom romance que seja a favor do antissemitismo, já que “A inverdade política mancha a configuração estética.” (ADORNO, 1991, p. 61). E na privação de certa temática, por exemplo, caso compusesse uma peça favorável ao antissemitismo, toda a reflexão da problemática social no teatro épico de Brecht seria deformada, o que guiaria o drama ali presente a perder todo o contexto de sua fundamentação.

Um das peças brechtianas citadas por Adorno é “Mãe Coragem e os Seus Filhos”, de 1941, em que “[...] a guerra alimenta a guerra.” (ADORNO, 1991, p. 61). Trata-se da história de uma mãe vendedora ambulante, que se utiliza do contexto da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) para auxiliar na manutenção da vida de seus filhos, porém, para continuar usufruindo da guerra, é inevitável a aniquilação deles próprios. A sociedade da Guerra dos Trinta Anos não se configurava de modo funcional em paralelo à sociedade moderna.

Na primeira não há nenhuma vinculação de relacionamento fechado de funções, já que na segunda a vida e morte de um indivíduo em particular estaria sob o escopo da lei econômica.

Todavia, Brecht precisa se valer do que Adorno coloca como os “antigos tempos selvagens” para então chegar a compor o presente, numa tentativa de controle do avanço nazi-fascista. O dramaturgo alemão notou que a sociedade do século XX, até então, não se localizava precisamente em homens e coisas, o que levou essa sociedade a perverter a sua própria construção social, e com isso também carece de qualquer motivação dramática. Dessa forma, o “Mal político se torna um mal artístico e vice-versa.” (ADORNO, 1991, p. 62). Logo, Adorno afirma que “Quanto menos porém as obras têm que anunciar algo que elas não se podem acreditar completamente, tanto mais coerentes se tornam elas próprias; tanto menos precisam um saldo daquilo que dizem, sobre o que são.” (Ibid, 1991, p. 62).

Por meio de todas essas questões apresentadas, mesmo o melhor Brecht ainda é permeado pelo engajamento. Para Adorno, sua linguagem evidencia a distância do sujeito poético e da mensagem que quer difundir, e ao tentar superar esse obstáculo, a linguagem do sujeito subjugado é degradada. Contudo, o traço que apresenta de sua doutrina pede a linguagem do intelectual. Como Adorno pontua, essa linguagem “[. . .] se trai tanto através de sinais de exagero como através da recorrência estilizante a caracteres de expressão antiquados e provincianos. Não raro ela se torna familiar.” (1991, p. 63). O filósofo alemão situa que seria uma falsificação, além de uma maldosa ironia em relação a vítimas, falar com elas como se fosse uma delas. O engajamento falha ao partir de que, mesmo com a intenção correta diante do tema, essa se deturpa quando percebida, e ainda por essa razão, ela se encobre.

Dessa maneira, toda a obra de Brecht, para Adorno, pode ser vinculada ao mito de Sísifo, na demonstração do esforço que almeja o equilíbrio em seu gosto bem tratado e distinto, que contém exigências obtusas do que ele agrega para si próprio.

2.6 A lírica após Auschwitz

Adorno pontua que: “Eu não procuraria desculpar a frase: escrever-se lírica depois de Auschwitz é bárbaro; aí está negativamente confessado o impulso que anima a poesia engajada.” (1991, p. 64). É colocada no ensaio a questão de se possui algum sentido viver enquanto homens são constrangidos e atacados até que todos os seus ossos estejam quebrados, como uma equivalência da questão de se a arte ainda poderia existir, se um retrocesso intelectual no conceito de literatura engajada não está conectado ao regresso da própria sociedade. Mas justamente a poesia tem como necessidade se contrastar a essa perspectiva, em que então ela não toma em sua existência após Auschwitz o próprio cinismo. A situação em que a poesia se encontra já é contrastante, não somente sobre como ela deve se suportar frente a si mesma, mas também entender que, quando existe

excesso de sofrimento real, impossibilita-se de ser esquecido.

Para o filósofo alemão, na literatura engajada, quando o assassino generalizado do povo se torna bem cultural, torna-se mais fácil cooperar com a cultura de onde surgiu o assassino. Uma configuração essencial para Adorno desse tipo de literatura é que ela deixa exteriorizar que o ser humano surge nas situações mais intensas. Ele surge, às vezes, de uma metafísica obscura, em que o horror pode ser levado a uma situação limítrofe, e aqui se anunciaria qual a peculiaridade do homem. Na manutenção de um “clima existencial acolhedor”, não há mais a distinção entre o tirano e a vítima na literatura engajada, já que os dois são projetados de forma equivalente na viabilidade do nada, sendo esta mais apropriada aos tiranos.

Adorno admite que Sartre reconheceu a relação entre a autonomia da obra e um querer, que não se localiza na obra, mas na representação de certas expressões humanas frente à realidade. Adorno, ao citar Sartre no corpo do texto, pontua que a obra de arte não teria nenhum objetivo, mas a obra de arte se configura como um objetivo. O que Sartre menciona que faltou em sua concordância com Kant é que este deixa de lado a intimação de cada quadro, livro, ou estátua. E o acréscimo adorniano é que esse apelo não se localiza “[...] em nenhuma relação intacta com o engajamento temático da poesia.” (ADORNO, 1991, p. 66).

Quando se considera uma autonomia das obras de arte, estas que recusam a sua dominação pelo mercado e o consumo, elas se transformam em um ataque. Fredric Jameson destaca, por exemplo, como Honoré de Balzac (1799 - 1850) tem como contexto a:

[...] acumulação primitiva de capital com a qual comparamos a forma: pois as origens dos primeiros negócios e das primeiras fortunas estão entre as histórias arquetípicas que ele tem a contar. Como um modelo, portanto, a literatura não é tão útil quanto as artes mais abstratas, e os paralelos com desenvolvimentos no romance serão, no que se segue, sublinhados como sendo analogias ao modelo central a ser apresentado, em vez de projeções históricas propriamente ditas. (JAMESON, 1985, p. 17)

Entretanto, não é somente um ataque abstrato, não é um modo de proceder imutável das todas as obras de arte na sua relação com o mundo, já que este não as poupa se elas não se adaptam inteiramente a ele. A distância das obras de artes diante da realidade empírica decorre dela mesma. A imaginação do artista não se caracteriza como uma criação vinda do nada. Na oposição à qualidade empírica, as próprias obras de arte tendem a essa empiria, e da mesma maneira, elas rejeitam a noção espiritual da obra, deixam essa noção largada para ela mesma. É possível trazer um exemplo a partir do que Jameson coloca de Émile Zola (1840-1902):

Com Zola, contudo, esta motivação empírica, puramente descritiva, junta-se a

uma segunda, a qual surge por detrás dela de maneira singular, como formação sintomática de um impulso reprimido: é a tendência de transformar tais fatos, que parecem não ter nenhum sentido intrínseco e autojustificante em si mesmos, em símbolos ou quadros de significados grosseiramente materializados. Deste modo, é como se a mente, incapaz de suportar a pura contingência desta realidade empírica, instintivamente reconhecesse em tais fenômenos aquela dimensão inconsciente, mítica e simbólica que lhes negava no nível consciente. (JAMESON, 1985, p. 31).

Com isso, todo engajamento conveniente ao mundo necessita que ele exclame seu aviso prévio, para comprovar essa ideia de obra de arte engajada, e no retorno ao teórico Brecht da distância problemática, que tanto menos praticou, e tanto mais a inscreveu na causa humana.

2.7 O engajamento francês e o engajamento alemão

Então Adorno estrutura o que coloca como a distinção entre o engajamento na França e na Alemanha.

O engagement para a consciência francesa se caracteriza esteticamente, tanto de maneira aberta ou oculta, com base no princípio de arte pela arte (*l'art pour l'art*), que se baseia, para Adorno, em tendências acadêmicas e reacionárias. É destacado que até as obras aclamadas como vanguardistas têm uma configuração que alinha ao decorativo agradável. O existencialismo, em sua versão francesa, tem como intenção não ser executável pela distância dos conteúdos objetivos, mas ele seria a partir da proximidade ameaçadora que esses conteúdos possuem. Não existe a possibilidade de suspender a divisão sujeito e objeto por meio da redução à essência do homem, mesmo que esta se configure como a própria individuação absoluta. No entanto, o apelo à existência e ao engajamento foi identificado como revolucionário em território francês.

Jameson traz a seguinte observação:

No domínio cultural, contudo, no qual a essencial oposição operante entre sujeito e objeto é transposta em termos de forma e conteúdo, tais hipóteses têm talvez validade maior, e são em todo caso mais verificáveis. Pois se não estamos em posição para julgar a concretude da vida em nenhum momento do passado, pelo menos podemos avaliar a adequação da forma ao conteúdo em seus monumentos culturais, e somos capazes de avaliar a reconciliação entre intenção e medium, e o grau em que toda matéria visível é forma, e todo significado ou expressão é encarnação concreta. (JAMESON, 1985, p. 37).

Na Alemanha, com a tradição ligada ao idealismo alemão, destaca-se a falta de finalidade que a arte possui, na qual se determina, de modo puro e inatacável, como um julgamento de gosto. Adorno argumenta que, na posição da falta de finalidade da arte, comumente propagada pela Filosofia alemã, deve-se ter como foco essa obra de arte dissociada que retorna à sociedade.

Com a Filosofia especulativa alemã, a qual traz o instante de transcendência da obra de arte, reconhece que sua própria estrutura se configura como algo maior do que a obra por si só, e daqui se localiza uma indicação moral, entre a falta de finalidade da arte e o julgamento de gosto. Dessa maneira, a obra de arte não deve se caracterizar como algo por si mesma, pois ela se torna fraca e impede que a ação se justifique por si própria, sendo essa caracterização que Adorno aponta como “o pecado original alemão”. Por meio disso, não se deseja nenhuma autonomia estética, abomina-se a felicidade. Para Adorno, a própria razão se mostra como algo que deve ser dado e respeitado veementemente.

De acordo com o filósofo alemão, não há terror moralista que prejudique a face da obra de arte que recorre ao observador e ocasione certo prazer, mesmo que este seja somente pela “[. . .] realidade formal da libertação temporária do domínio das finalidades práticas.” (ADORNO, 1991, p. 69). Já o objeto estético, que se configura em maior importância, vinculado a um todo acabado, quando o consome, decorre-se o péssimo acordo que não toma qualquer atalho. E mesmo que fosse extirpado da ação, o objeto sempre retorna a ela. O que Adorno fixa como o relacionamento de aceitação e efeito, concebe-se como a própria estrutura íntima das obras autônomas. As obras autônomas “[. . .] são sabedoria, como objeto abstrato.” (Ibid, 1991, p. 69), e é onde se localiza sua dignidade, pois a obra está nas mãos do sujeito.

Disso, Adorno aponta, a Alemanha chegou antes a defender a obra autônoma do que a obra engajada, e esta se apropriou, com muita futilidade, de todos os valores notáveis, para então depreciá-los. Na Alemanha, o *engagement* sempre recai em constante queixa, naquilo que todos os sujeitos falam sobre, ou que ao menos gostariam de ouvir. Adorno situa o conceito de “*message*”, relacionado à mensagem da arte mesma, mesmo que essa seja politicamente radical, a mensagem já se esconde no aspecto mundano que a obra de arte chegou a possuir. E a partir da possibilidade da criação de atitudes genéricas as quais podem ser demonstradas por gestos, em que estes conseguem enviar um compromisso secreto com aqueles que nos comunicamos, e somente assim sair da perturbação de ser conivente com tal acordo.

2.8 A intromissão da política na obra de arte

Portanto, as obras de arte, como as literárias, constituem-se como algo fabricado, tornam-se regras de referência para a práxis, em que esta se recua da própria montagem da vida. O valor das obras de arte não surge completamente a partir de um valor espiritual, mas ao contrário. Na produção de um trabalho autônomo, já se introduz nele mesmo a essência sócio-política.

Na deformidade de uma política verdadeira, ocorre uma solidificação das relações, as quais não se desmancham, o que guia o espírito a seguir um caminho no qual ele não precisa se degradar. Adorno argumenta que não era época de obras de arte políticas, mas

a partir da configuração da política, esta se intromete nas obras de arte autônomas. E de modo mais amplo, em que essas obras se apresentam como “politicamente mortas”. O filósofo alemão salienta, ao final de seu ensaio, a parábola das armas de crianças em Kafka, na qual se une a ideia de impotência com uma consciência que está paralisada diante da política.

3 O movimento de livre criação entre escritor e leitor

3.1 A generosidade mútua

Retomando o Capítulo 1 deste trabalho, em relação ao engajamento sartriano apresentado anteriormente: O escritor engajado discerne a palavra como ação, em que o desvendamento conduz à mudança, o desvendar que está ligado condicionalmente à ação de mudança. O escritor, como parte de um tempo histórico, como um ser humano que convive com inúmeros outros, destes ele nunca se mantém imparcial, no qual seu olhar ativa mudanças, uma vez que esse próprio olhar consegue desmembrar e esculpir novamente a realidade que ele convive. Aliás, é significativo destacar que o ato de escrever se configura como apelo ao leitor, em que este transporte para a existência objetiva o ato de desvendamento que o escritor efetua por meio de seu uso da linguagem. E dessa forma, o livro vai se apresentar como finalidade à liberdade do leitor.

A relação entre autor e leitor se caracteriza pela *generosidade*: há uma confiança do escritor que o leitor faça uso de sua liberdade, em que sua imaginação (engajada, atuante no empreendimento da leitura) seja formadora, que vá além dos traços compostos pelo artista da obra, e o leitor assume essa responsabilidade ao abrir o livro para lê-lo. À vista disso, Sartre posiciona essa questão do seguinte modo:

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo. (SARTRE, 2015, p. 54 -55).

É necessário que, em vista das injustiças presentes no universo do escritor, este seja essencial em relação a essas injustiças, pois a partir da criação delas, o escritor posiciona o que escreve em um movimento de superação e abolição delas. E o leitor, como aquele que lê, se no processo de criação pela leitura ele mantém um mundo injusto existindo, ele é responsável pelas injustiças desse mundo.

Sartre explica que “[. . .] toda a arte do autor consiste em me obrigar a criar aquilo que ele desvenda – portanto, em me comprometer.” (SARTRE, 2015, p. 55). Esse mundo, com suas injustiças presentes, tem que ser animado com minha indignação, o que leva o escritor a criar e a desvendar essas injustiças, a elaborar sobre os abusos, com a finalidade de serem extintos. Aquele que escreve reconhece, a partir de seu trabalho de escrita, a liberdade de quem são seus leitores, como também aquele que lê, ao começar um livro, reconhece a liberdade do escritor. A obra de arte se caracteriza, essencialmente, como ato de confiança à liberdade de cada ser humano.

3.2 O leitor e a obra de arte situada

A partir do terceiro capítulo de “Que é a Literatura?”, “Para quem se escreve?”, revira-se a questão sobre quem é esse leitor, qual a característica desse “leitor” para o escritor. Como uma primeira impressão do escritor, pontuada por Sartre, o autor concebe que escreve para o “leitor universal”, que ele escreve se dirigindo a todos os homens. Mas essa concepção universalizante se configura como uma perspectiva ideal, a qual pode ser referida como “[. . .] uma busca irremediavelmente relativa de ser absoluto.” (SILVA, 2004, p. 141). A liberdade que o escritor reconhece, é necessário que ele se firme sobre a compreensão de que ela:

[. . .] implica que posso sempre ser um outro projeto, porque nenhuma escolha é em si justificada. Assim, meu projeto não me dá a conhecer a mim mesmo no alcance da totalidade pretendida, porque, qualquer que ele seja, traz consigo a possibilidade de ser outro. (SILVA, 2004, p. 140-141).

O que ocorre é que o escritor escreve para liberdades dilaceradas, incapacitadas, em que mesmo a sua própria liberdade não possui essa pureza ideal, é preciso que ele a restaure, então ele escreve a fim de que se promova essa restauração.

Se olharmos a partir do prisma da eternidade, ela sempre está em recomeço, é preciso se colocar num movimento de se desprender e se libertar. A conquista pela liberdade está conectada às emoções, à raça, à classe, à nação, e é a partir disso que se consegue atingir outros seres humanos contemporâneos à época. Em vista disso, “[. . .] o que conta, neste caso, é a figura singular do obstáculo a vencer, da resistência a superar; é ela que dá, em cada circunstância, sua feição à liberdade.” (SARTRE, 2015, p. 60).

E isso pode apontar para certa leitura contraditória feita por Adorno, quando o filósofo alemão retrata sobre o domínio da crítica literária, e a fixa em sua relação com a ideia que o artista teria de sua obra de arte. Esta iria se distanciar de um espaço mais individualista, e com isso alcançaria uma realidade social ampliada. Contudo, pela análise já realizada de Sartre, o próprio ponto de partida do escritor é que o ato de escrever se apresenta como apelo à liberdade de quem está lendo, num ato de generosidade mútua, além de ser cerceada por questões de classes, questões raciais, etc. Essa liberdade posta nessa relação de confiança compartilhada entre escritor e leitor não os determina, na verdade, ela:

[. . .] expõe às diferentes definições possíveis que posso assumir para mim mesmo, pois, em cada ato e em cada escolha, defino-me sem poder fazê-lo definitivamente, pois não há ninguém, nem mesmo eu, para corroborar minhas escolhas. A lucidez é sempre a lucidez possível em cada ato que projeta meu desejo de ser. (SILVA, 2004, p. 146).

O ato de confiança entre escritor e leitor, e o apelo à liberdade um do outro é

constituído, em certa instância, por meio da realidade social. O escritor escreve sobre um mundo, com suas injustiças presentes, desvendadas por ele no texto escrito, e ele tem a intenção que sejam extintas. Essa foi seu momento de lucidez, a escolha de seu ato naquele instante. O autor e leitor fazem parte de seu tempo histórico, e a realidade social, onde eles estão situados, nunca pareceu se afastar do ato da escrita e da leitura de um livro. Na convivência com seus contemporâneos, o apelo de ambos à liberdade do outro pelas suas ações exige mudanças, já que assumem uma responsabilidade fundada nessas ações.

Se há um leitor conservador, por exemplo, que compreende a obra de arte desagregada completamente de finalidade, vetada das contraposições políticas, também assume a responsabilidade pelo seu engajamento ao se deparar e ler um livro que denuncia injustiças. Ao contrário do que Adorno concebe como certa confusão do engajamento de Sartre, sua função social não é comprometida, o leitor conservador escolhe deixar a situação inalterada, mesmo escancarada na leitura, pois, primariamente, ele ainda dirige sua confiança à liberdade do escritor por ter aberto o livro e ter iniciado a leitura. É o que explica Franklin Leopoldo e Silva:

Todas as escolhas se dão a partir da liberdade e a liberdade se dá a partir de nada, porque a exerço a partir do nada que sou. Em outras palavras, a liberdade absoluta implica a responsabilidade absoluta, e, assim como minha liberdade não possui fundamento, tampouco o possui a minha responsabilidade. A ausência de fundamento da responsabilidade deriva da ausência de valores que definam *a priori* o sentido e o mérito da ação. (2004, p. 146)

Para Sartre, não há possibilidade de assumir o leitor como um espírito neutro, como uma folha em branco. O escritor apresenta e desvenda condições do universo em que ele está, e tendo um leitor que possui certos conhecimentos, o autor aproveita para demonstrar a esse leitor o que não sabe. Tudo que acontece com o leitor, ao ter assumido sua responsabilidade, é implicado a ele que tome uma posição e confira a ela sentido. E entre os saberes que possui e aqueles que não tem ideia, ele carrega consigo um conhecimento estabelecido, que se altera e se transforma, e assim demonstra sua historicidade.

Então a leitura e a escrita se situam como aspectos de um mesmo fato histórico, e o que o escritor realiza como liberdade não se adequa a uma perspectiva de uma consciência pura e abstrata de que somos livres. O que existe é uma conquista da liberdade a partir do contexto histórico no qual ela é proclamada. Consequentemente, cada livro se apresenta como uma libertação concreta conectada a uma alienação particular. E isso tudo se insere em um mundo que escritor e leitor compartilham, do qual receberam costumes e valores.

É no mundo que se apresenta ao escritor que ele estrutura e expõe sua liberdade, como também é nesse mundo que o leitor se dirige para alcançar sua libertação. O leitor igualmente precisa resgatar e demonstrar esse mundo, e o motivo pelo qual ele deve ser preservado ou alterado, em relação a ele mesmo como também para todos os outros. Posto desse modo, Sartre justifica que:

[...] se o aspecto imediato da liberdade é negatividade, sabe-se que não se trata do poder abstrato de dizer não, mas de uma negatividade concreta, que retém em si aquilo que nega e dele se impregna por inteiro. E como as liberdades do autor e do leitor se procuram e se afetam através de um mundo, pode-se dizer igualmente que a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor, e, reciprocamente, que é escolhendo o seu leitor que o escritor decide qual é o seu tema. Assim, todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a quem se destinam. (SARTRE, 2015, p. 62-63).

É importante salientar que o autor escreve para determinado público, o qual é gerado pelas condições históricas que se situam diante dele. Aliás, o escritor também escreve a partir de um determinado mito, uma determinada noção do que ele concebe como literatura, esta sendo estabelecida, prioritariamente, pelas condições que seu público reivindica. Em vista disso, Sartre reforça que o escritor “[...] está em situação, como todos os outros homens.” (2015, p. 122). E como já apontado anteriormente sobre a conquista da liberdade em seu tempo histórico, segundo uma obra de arte que traz um apelo livre e integral à liberdade, a qual possui como característica principal e fundamental ser *situada*.

3.3 O apelo recíproco à liberdade

A liberdade do escritor, que se recupera e se reforma em diferentes períodos, se posiciona para desvendar os limites de seu apelo, demarcado pelo limiar das determinações que lhe são feitas pelo público. E o escritor também se revela por meio da ideia que seu público compreende de sua função, quais são os limites primordiais da ideia que esse autor tem de literatura. Com isso, pode-se apreender que a essência da obra literária é a liberdade que quer ser apelo à liberdade das outras pessoas, mas que sofre também o contrário. É afligida por diferentes modos de opressão, os quais conseguem ocultar do homem que ele é livre, igualmente sequestram essa essência da liberdade, de forma total ou parcial, do escritor.

Se em um primeiro instante o escritor compreendeu que escreveria para todos os homens, isso não se concretizou, prontamente foi notado que ele escreve para determinado público, formado a partir de seu contexto histórico. Expõe-se a diferença entre o público ideal e o público real, tendo um precipício de separação que cria uma universalidade abstrata. E ao se manter nessa compreensão, o autor permanece em uma interminável repetição, tendo um futuro indefinido, sobrando alguns certos leitores no presente. Sartre ironiza essa compreensão do escritor que escreve para todos os homens, “A imortalidade é um álibi terrível: não é fácil viver com um pé no túmulo e o outro fora.” (SARTRE, 1999, p. 120)

A partir desse contexto, pode-se derivar duas formas de compreender a literatura com base nesse escritor que ainda idealiza que escreve para todos os homens, uma literatura *alienada* e uma literatura *abstrata*. Uma literatura *alienada*, situada em certa época,

se caracteriza por não assimilar a consciência clara de sua autonomia, a qual essa literatura se mantém como submissa aos poderes temporais ou ideológicos que estão presentes em seu contexto histórico, pois ela se considera como meio, e não finalidade plena. Já uma literatura *abstrata* é definida por não possuir uma visão ampla de sua essência, em que se manifesta como princípio de sua autonomia formal, contudo, para a obra escrita, essa literatura é apática a seu tema.

Esse escritor que idealiza seu público para o futuro, descarta a maior partes dos seres humanos, como também, fundamentado em uma imaginação de uma infinidade de leitores que vão nascer como público efetivo, este se compõe somente por pessoas possíveis. Quando se tem como meta glorificadora esse entendimento de universalidade, a literatura que é concebida a partir dessa compreensão se mostra parcial e abstrata. E o público como aquele que participa, parcialmente, da escolha do tema da obra, a literatura que for criada em vista dessa glória se configura, do mesmo modo, como abstrata.

A oposição a isso se dá por meio do entendimento da “universalidade concreta”, como aquele que se apresenta como a totalidade dos homens que se relacionam em determinada sociedade. Constrói-se uma concepção avessa à eternidade abstrata da glória, composta por um sonho impossível e vazio em relação ao absoluto. O sonho que se propõe é sobre uma duração concreta e finita, estabelecida pela própria escolha de seus temas, que se situa no tempo social, na história. Com base nisso, a compreensão existencial sobre essa realidade humana busca:

[...] apreender a singularidade que a constitui exatamente na ausência de uma essência, considerando que a realidade humana é aquilo que a cada momento se faz de si mesma. É esse processo contínuo que, apreendido na diversidade das situações que o constituem, define-se como *existência histórica*. (SILVA, 2004, p. 252).

Em vista disso, também se entende que todo projeto humano, como os livros de um escritor, demarca certa perspectiva do futuro. O livro projetado para além de seu tempo social, que pretende se colocar “[...] sob a capa da imortalidade laureada” (SARTRE, 2015, p. 126), vai ser encontrado e lido futuramente. E o que for extraído dele por outros leitores, por um outro público, vai ser possível se deparar com outros anseios, mais simples e precisos, e conectados à época em que foi escrito. À vista dessa questão, Sartre ressalta a marca do tempo, da época, como fator que caracteriza o que o livro quer representar como um projeto humano:

O silêncio do mar [de Jean Bruller, publicado em 1942] induzia à recusa os franceses que o inimigo incitava a colaborar. Sua eficácia e, conseqüentemente, seu público em ato, não podiam estender-se para além do tempo da ocupação. Os livros de Richard Wright permanecerão vivos enquanto perdurar a questão negra nos Estados Unidos. (SARTRE, 2015, p. 126).

Contudo, a expectativa do escritor sobre essa ambição de uma “imortalidade laureada”, em que ele tem como desejo conseguir atingir o que ele acredita que é seu público concreto, isso somente seria possível se toda composição desse público fosse livre para questionar e o escritor fosse livre para dar suas explicações. O que nos levaria a reconhecer que problemáticas apresentadas por um grupo ou uma classe não poderiam excluir aquelas que pertencem a outros, pois isso nos situaria de volta a uma composição abstrata da literatura. Logo, para Sartre, a condição para que não haja mais diferença entre o tema e o público do escritor, é preciso que a sociedade não seja dividida em classes, com o intuito de que a essência da literatura se equipare a ela em ato.

Mesmo com o tema fundamental da literatura sendo o homem no mundo, o escritor, posicionado em uma balança entre uma vasta incerteza do que compunha o público virtual em relação a uma pequena margem do que se reconhecia como público real, ele tomaria o risco de compreender erroneamente os desejos e estresses do homem, que somente corresponderia a um grupo seletivo e privilegiado de pessoas.

No entanto, se o autor escreve para um público que reconhece a universalidade concreta, ele estaria correspondendo à totalidade humana, compondo sobre todo homem de sua época e aqueles que coexistiam junto a ele. O escritor estaria engajado “[. . .] na mesma aventura que seus leitores e situado, como eles, numa coletividade sem divisões, o escritor, ao falar deles, falaria de si mesmo e, ao falar de si mesmo, falaria deles.” (SARTRE, 2015, p. 127).

Com base nessa sociedade sem classes, a literatura seria vista como o próprio mundo voltado para si mesmo, como um ato livre e sempre à disposição aos julgamentos de qualquer ser humano. E seriam pelos livros que cada componente dessa sociedade pode se refletir na obra, compreender a si mesmo e a situação no qual está. Contudo, pelo simples ato do leitor abrir um livro e folheá-lo, ele assume a responsabilidade de resgatar o mundo apresentado pelo autor, e este por somente por mostrar o que criou, já tenciona a mudança.

A obra de arte, preenchida pela totalidade das exigências de seus leitores contemporâneos a ela, vai muito além do que meramente uma caracterização de seu tempo, de seu presente, mas apresenta concepções vindas desse presente para o futuro. Como cada livro contempla um apelo à liberdade, essa particularidade já dirige para uma superação, uma renovação do que a própria obra apresenta e concebe. Questiona-se o universo situado pelo escritor a partir “[. . .] das esperanças e dos sofrimentos dos que o habitam.” (SARTRE, 2015, p. 128).

O que o autor então precisa, para além de um simples “poder dizer tudo”, é escrever para um público que tenha a liberdade de promover transformações. Para Sartre, isso demanda a superação da divisão de classes, mas além disso, é necessário eliminar toda forma de ditadura, que haja uma constante reestruturação daqueles que comandam o poder, como também uma contínua derrubada da ordem, para que ela não se petrifique.

Dessa forma, a atuação do escritor não se configura como um agir sobre os leitores, isso é incoerente com o que já foi explicado. Ele direciona um apelo à liberdade de cada leitor, e sendo o público do autor, é necessário que todos se comprometam com uma escolha incondicionada, a fim de que as obras tenham algum efeito sobre os leitores. E assim ocorre a construção de uma coletividade que não se renuncia, que promove seus julgamentos e se transforma, em que a obra escrita se manifesta como condição primordial da ação, ao ter como função o momento da consciência reflexiva.

3.4 A arte como meio para o Partido Comunista Francês

Mas no quarto e último capítulo do livro, “Situação do Escritor em 1947”, Sartre apresenta suas discordâncias ao Partido Comunista Francês no contexto histórico da recém transcorrida 2ª Guerra Mundial. O filósofo francês dedica suas críticas especialmente à questão do tratamento problemático da arte como meio pelo partido. O Partido Comunista teria se focado em conquistar e assegurar posições-chave, ou seja, a manutenção de ter meios para capturar os outros meios.

Ao contrário do que se assumiria de um partido revolucionário, em que a arte estaria propensa a seu pleno desenvolvimento, posicionada como fim absoluto, como também a liberdade do homem e o estabelecimento da sociedade sem classes, todas essas seriam pretensões desse partido revolucionário. Todos esses tópicos integrariam exigências incondicionadas, com a arte sendo capaz de se representar em sua exigência. Dessa forma, ocorre uma fragmentação dos fins e uma proliferação dos meios, o que torna também a arte um meio. Dela se extingue sua finalidade e seus princípios, e é gerenciada de fora, tendo o escritor o papel de somente conservar sua feição de talento, de escrever belas e impressionantes palavras. O que também leva a consequências, de que algo se aniquilou, em que a literatura virou propaganda.

A oposição que Sartre anuncia em relação ao Partido Comunista Francês se configura em nunca abrir mão de nos reconhecermos como homens livres. Independente de se ter talento para a escrita, a partir do momento em que se escolhe escrever como função, cada um assume responsabilidade pela literatura, e que as ações tomadas destinem ou não a sua alienação. E na França da época, era preciso do Partido Comunista para alcançar as classes trabalhadoras, mas a causa das classes não se identificaria com a atuação que o partido tinha naquele momento. Poder-se-ia apoiar sua política em condições extremamente definidas com o voto, como cidadãos, porém, isso não justificaria que a escrita precisaria estar submetida aos comandos do Partido Comunista.

3.5 A obra literária como fim absoluto

Para Sartre, tomar uma visão coerente, lúcida de um contexto ainda nebuloso já se configura como ato de otimismo, pois posiciona essa situação para que ela seja pensável. Proporciona certa clareza em relação a essa tenebrosidade, onde fixar nosso olhar, e com isso conseguir esclarecer e resolver a partir de nossas decisões, mesmo que se façam de modo inquieto e turbulento. Quando a arte de escrever está cercada em volta da propaganda, ela aparenta não ter mais tanta efetividade, mas é a partir desse cenário desesperançoso que o engajamento deve se manifestar. É necessário que o engajamento do escritor atenda, mesmo sem perspectivas, às exigências incondicionadas que a literatura possui como arte.

Então é preciso reconsiderar quem são os leitores *virtuais*, as camadas sociais que não chegam a ler, de acordo com a época, contudo, que há possibilidade de incentivá-los. Sartre destaca aqueles que ainda hesitam, poucos membros de uma pequena burguesia ou grupos populares que não aderiram ou se distanciaram do comunismo, os quais não se situam em uma ideologia cristã ou estalinista, que vale provocá-los a ler. No entanto, ainda havia uma enorme massa de camponeses e da classe operária que não lia, o que faz ser necessário promover outras soluções para a questão.

Para adicionar algumas dessas pessoas como leitores em potencial, o filósofo francês enxergava como atalho o que começou a se denominar naquele período de *mídias de massa* (ou *mass media*, em inglês), que eram o jornal, o rádio e o cinema. Essa visão, superficialmente, parece ser tola, porque já se encontram dificuldades em relação a se inserir nessas mídias. O grande volume de capital que já era injetado naquele período, no maquinário que o cinema e o rádio já eram, só era viável pelo Estado ou por grupos econômicos mais conservadores.

Quando estes se dirigiam ao escritor, lhe era solicitado seu trabalho, mas para esses grupos, o mesmo trabalho não era considerado significativo, pois o que importava era a assinatura de tal escritor, ela garantia rendimentos. O autor, que vendia o seu trabalho com sua assinatura, precisava agradar, dando retorno ao investidor ou que conseguisse integrar seu trabalho à política do Estado. Com base na obra finalizada, submetem-na a cortes e edições para não ultrapassar nada além do pedido, para agradar em um pacto de mediocridade. Porém, é aqui que se encontra o campo de batalha para o escritor, em que ele precisa agir sem se submeter ao agradar, mas tendo como tarefa evidenciar ao público suas próprias exigências e assim é promovê-lo continuamente até sensibilizá-lo a ler.

Cada escritor precisa solidificar sua posição, mesmo que seja por sucessos fáceis, abrindo mão de um semblante, tornando-se indissociável. Em sua inserção nas mídias de massa, ele precisa aproveitar a desorganização governamental e dos produtores para que ele se utilize dos recursos entregues contra essas figuras. Dessa forma, o autor se lança para se comunicar com pessoas que ele não tem noção de como são, com quem ninguém

chegou a falar, exceto para enganá-las. Ele toma como empréstimo, para sua composição literária, a raiva e a inquietação dessas pessoas, a fim de que essas sejam refletidas e consigam estar de frente e reconhecer a sua própria fisionomia. Sartre exclama para sua época que “[...] deveremos resignar-nos a escrever apenas para burgueses.” (2015, p. 214).

O público que lê se descola de sua personalidade empírica, constituída de seus ressentimentos, medos, desejos, e se direciona a atingir o máximo de sua liberdade, na qual considera a obra literária como fim absoluto, e com isso considerar toda a humanidade. A obra está absorvida como exigência incondicionada, tanto para si mesma, quanto para o escritor e para todos os leitores possíveis. E para que isso seja efetivo socialmente, é preciso que os leitores se constituam a partir de uma intuição, pressentimento, que o situe tangivelmente no mundo, como também cheguem a direcionar suas boas vontades abstratas a construir relações reais, fundamentadas em acontecimentos verdadeiros, ou seja, que se tornem parte do contexto histórico, convergir exigências formais em demandas materiais, situadas em época.

3.6 A reabilitação da linguagem

A consolidação de uma “crise da linguagem”, mencionada no Capítulo 1 deste trabalho, elimina a função do escritor de utilizar a palavra, na literatura moderna, para “[...] chamar gato de gato.” (SARTRE, 2015, p. 225). A “prosa poética” se configura como aquela que usa as palavras em sua obscuridade de significação, que promove a completa indefinição de qualquer sentido. Para então reabilitar a palavra em sua significação evidente, Sartre aponta para um movimento de construção.

O escritor, primeiramente, precisa reconstituir o apreço pela linguagem, já que a palavra é constitutiva de que cada pessoa estruture o que é pensável. E que também tenha receio daqueles que não se comunicam, não expressam suas questões, pois são eles também a matriz da violência. É preciso que cada escritor, pela sua vida, consiga julgá-la, questioná-la, como também retomar o valor da linguagem, o qual não deve ser subserviente ao pensamento, deve-se questionar como ele a utiliza. Além disso, é a existência:

[...] que sustenta o discurso a partir do qual a linguagem procura desvendá-la. Isso significa que a existência não é um ser de linguagem; pelo contrário, a própria linguagem inscreve-se na estrutura da existência como projeto, enquanto produto humano. (SILVA, 2004, p. 253)

A restituição da palavra, com suas virtudes, passa por uma organização que se desvincule de uma significação obscura, imprevista, além de que se amplie suas margens como forma de reconfiguração ao estar diante de acontecimentos históricos. É uma tarefa hercúlea se realizada solitariamente, é preciso que todos os escritores tomem para si essa

incumbência, o que reduz os sacrifícios a serem feitos.

E ao termos o escritor que se direciona para a liberdade de seu leitor, o qual possui uma consciência mistificada (pela época, pelo nazismo, pelo catolicismo, etc.) e é responsável por sustentar essas ilusões, a tarefa da literatura se traduz na desmistificação do público. O que avança o compromisso do escritor em estabelecer sua posição contra toda injustiça presente, e não interessa como surgiu. Sartre cita exemplos para sua época, como a intervenção da Inglaterra na Palestina, a intromissão norte-americana na Grécia, ou o que se denunciava sobre as deportações que a União Soviética realizava.

É responsabilidade do escritor considerar qualquer forma de violência, e com isso se expressar ao empregar a raiva daqueles que sofrem. Não adianta somente constatar a existência das inúmeras formas de violência, de se concentrar nas atribuições de cada país e suas características e reconhecer a exploração do homem pelo homem, porque “[...] se ninguém *o diz*, de que nos serve sabê-lo? É nossa tarefa de escritores representar o mundo e testemunhar sobre ele.” (SARTRE, 2015, p. 227). É denunciar o racismo, o antissemitismo, o colonialismo, as ações desastrosas das grandes potências, etc.

Quando um meio se incorpora a um fim, este sofre uma mudança *qualitativa*, a qual se torna inumerável. E tendo o autor como aquele que vai conceber o valor correspondente a esses meios adotados, juntamente ao governo, a cada partido e aos cidadãos, a utilização sistemática da violência sempre será caracterizada de maneira reprovatória. Ao discernir a inevitabilidade dessa violência, mesmo que seu uso só conserve a continuidade das mesmas práticas, também se compreende que a violência se torna o único a interrompê-la.

O escritor então precisa escolher, a partir de princípios, a qual violência se aplica sua condenação, pois é ele que vai julgar os meios, mas em vista de uma finalidade pontual, que Sartre enfatiza como “[...] a realização de uma democracia socialista.” (2015, p. 229). O que remete à condição pela qual a literatura não precisará mais diferenciar o tema e o público do escritor, ao se situar numa sociedade sem classes. Com isso, a tarefa da crítica pelo escritor, o qual se dedique toda a vida a isso, se faz *total*, é ela que engaja o homem completamente.

Desse modo, a literatura se apresenta como uma tarefa ética, sobre a qual se constrói a intercessão primordial a fim de que cada ser humano adquira consciência de sua alienação, o que corresponde ao:

[...] envolvimento do homem no conhecimento da realidade humana: sendo a existência o fundamento compreensivo desse conhecimento, aquilo que esse fundamento nos revela acerca da realidade humana nos compromete com a sua realização, principalmente porque a compreensão da existência não significa apropriar-se de um dado, mas comprometer-se com uma tarefa, com algo que temos de fazer, e não apenas contemplar. É nesse sentido que a tarefa ética da literatura acompanha o caráter eminentemente prático do conhecimento do homem: escrever é agir. (SILVA, 2004, p. 258)

3.7 A escolha pela arte de escrever

A responsabilidade do escritor, situado numa época consumida por fatalidades como foi a Segunda Guerra Mundial, é escancarar o mundo em vista das transformações possíveis, considerando que perceber já é um ato. Torna-se uma prática de expor a cada leitor sua capacidade, na concretude das situações, de desmontar e construir, ou seja, que ele é capaz de agir. Para cada leitor em seu local de trabalho, junto a sua família, rodeado de membros de sua classe, de seu país, o qual é apresentado no livro a sua servidão, mas tendo em vista que sua situação se configura como problema, e este é caracterizado exclusivamente pela decisão desse público em como vencê-lo. Esse público escolhe encontrar uma saída, pois “Uma saída é algo que se inventa. E cada um, inventando sua própria saída, inventa-se a si mesmo. O homem é para ser inventado a cada dia.” (SARTRE, 2015, p. 232).

Um exemplo apresentado por Sartre seria Franz Kafka, que traz em seus livros seus temas e questões situados na primeira metade do século XX. Sua obra reflete uma contestação livre e singular a uma sociedade judaico-cristã europeia, em que o autor aborda, e supera, sua situação como homem, judeu, tcheco, tuberculoso, ou mesmo como um noivo reluto. A leitura a ser feita deve ser situada “*no movimento*” de suas obras, ou seja, Kafka situado em sua época, que se dirige à liberdade do seu público para expor as injustiças, como também superá-las.

Portanto, correspondendo ao diagnóstico realizado pela situação do escritor no ano de 1947, surge uma literatura da Práxis a partir de uma época em que seu público não pode ser localizado, pois para cada um existe uma saída, a qual corresponde ao estilo, à temática e à técnica. Se cada escritor compreender a “[...] urgência desses problemas, não há dúvida de que proporá soluções *na unidade criadora de sua obra*, ou seja, na indistinção de um movimento de livre criação.” (SARTRE, 2015, p. 234). Dessa forma, o que se demonstra é que a arte de escrever se faz através do que cada ser humano realiza por ela, porque eles a escolhem a partir do momento que se escolhem.

Considerações Finais

Sartre envolve toda uma construção teórica para o engajamento que, ao mesmo tempo, cruza enfaticamente com as questões políticas, as injustiças, mas sobretudo, também enfatiza que a escolha pelo ato de escrever, e a responsabilidade implicada, corresponde a uma escolha por si mesmo, numa compreensão de sua própria existência.

O caráter político se destaca ao nomear conflitos e intervenções políticas, especialmente condenando o racismo, o antissemitismo, o colonialismo, dentre outras problemáticas de uma realidade política presente em 1947, sabendo da impossibilidade de escrever uma boa obra literária agradando a essas práticas. Mas o ponto central que o engajamento encoraja é o escritor, que apela à liberdade do leitor para que ele ultrapasse as linhas do texto e, engajado, veja-se responsável por aquelas injustiças, que reconhece também o apelo a sua liberdade, a partir do momento que decide pelo ato de escrever. Quem o escritor é sempre se baseia em decidir, por si mesmo, o que ele deve ser, e assim retirar constantemente a sua escolha de ser escritor, de compreender que ele utiliza a palavra para tencionar a mudança, porque ele pode escolher ser outra coisa.

Ao decidir por ser escritor, a decisão implica a criação de valores, já que é esse exercício da liberdade, de escolher escrever, que permite ao homem desvelar esse mundo, e este se funda a partir dos projetos que permitem participar dele como escritor. Não é possível que o autor se relacione com esse mundo sem a realização de sua própria liberdade, pois é o próprio escritor que decide o sentido e o valor dos acontecimentos. A consequência é a necessidade de assumir sua responsabilidade diante dessas decisões. “Nenhum valor está estabelecido, e, portanto, nenhuma ação está justificada previamente.” (SILVA, 2004, p. 151).

Porém, se assumirmos que a obra de arte introduz algum tipo de significado social nela, isso deve ser feito de forma artística, por meio das normas específicas que regem esse tipo de arte, ou seja, de maneira autônoma, mas, de acordo com Adorno, a criação artística não se fixa no mesmo instante ao social. O que então caracteriza a forma ser o que se destaca na obra de arte, não o conteúdo que ultrapassa o arranjo estético. A compreensão do filósofo alemão se configura a partir de que o aspecto social da obra de arte se dá por meio de seu constante movimento formal em oposição à sociedade.

Mas quando Sartre enfatiza sobre a escolha de assumir uma conduta, de escrever sobre certo evento, tudo isso ocorre de maneira concomitante à decisão do valor que o escritor atribui a esse evento. O social e a forma se contaminam no exercício da liberdade que o escritor se propõe ao decidir escrever. Por exemplo, quando Jean Bruller escolheu escrever e denunciar sobre a ocupação alemã na França, no livro “O silêncio do mar”, estabelece imediatamente o valor de resistência e oposição ao regime nazista em 1941, por meio da prosa.

Portanto, o acontecimento se mostra indissociável do valor atribuído a ele pelo

escritor, o que nunca permite estar completamente exterior a ele. Isso coloca a compreensão de Adorno sobre a obra literária, distanciada de um espaço mais individualista e que se aproxima de uma imensa realidade social, em contradição. O escritor, como aquele situado em sua época e em seus acontecimentos, e decide escrever sobre ela, compreende que o espaço individualizado e a realidade social são simultâneos para o exercício da liberdade.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.
- ADORNO, T. W. *Engagement*. Em: *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- BERNSTEIN, J. M. “O discurso morto das pedras e estrelas”: a Teoria Estética de Adorno. Em: RUSH, F. (ED.). *Teoria crítica*. Tradução: Beatriz Katinsky; Tradução: Regina Andrés Rebollo. Aparecida: Ideias & Letras, p. 175-202, 2008.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002.
- HILGERT, L. H. *Engajamento e Literatura em Sartre*. Em: *Livro de textos completos e resumos do XVI Simpósio de Filosofia Moderna e Contemporânea*. XVI Simpósio de Filosofia Moderna e Contemporânea. Toledo, PR: EDUNIOESTE, 2011. p. 290–297.
- HILGERT, L. H. *Questões de método: filosofia e literatura em Sartre*. *Analytica-Revista de Filosofia*, v. 22, n. 1, p. 221-246, 2018.
- JAMESON, F. *Marxismo e Forma: Teorias dialéticas da Literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- SARTRE, J.P. *Apresentação de “Les Temps Modernes”*. Em: *Praga - Estudos Marxistas - Vol. 8*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SARTRE, J.P. *Que é a Literatura?* Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- SILVA, F. L. E. *Ética e literatura em Sartre: Ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.
- SILVA, F. L. E. *Literatura e Experiência Histórica em Sartre: o engajamento*. *Dois pontos*, v. 3, p. 69–81, 2006.
- SOUZA, T. M. DE. *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e consciência infeliz*. São Paulo: Edusp, 2008.

Plano de Curso

Cabeçalho:

- Professor: João Pedro Pompeu Teodoro
- Área de Conhecimento: Ciências Humanas e Sociais Aplicadas
- Componente Curricular: Filosofia (28 aulas/50 minutos)
- Ano de Escolaridade: 3º ano do Ensino Médio
- Ano Letivo: 2023

Ementa da Disciplina:

Será utilizado o livro didático “Fundamentos da Filosofia”, de Gilberto Cotrim e Mirna Fernandes, para o ano letivo, visando uma turma do 3º ano do Ensino Médio. E os conteúdos a serem ministrados são: o capítulo 18 “A ética”, o capítulo 19 “A política”, o capítulo 20 “A ciência” e o capítulo 21 “A estética”, todos correspondentes à Unidade 4 do material didático, intitulada “Grandes áreas do filosofar”, que correspondem a debates e investigações filosóficas importantíssimos e presentes nas sociedades contemporâneas, relevantes para a formação do estudante.

O capítulo 18 aborda problemáticas conectadas ao fazer humano, ao que está conectado à ação humana, ao comportamento de cada um, e como cada pessoa se relaciona, consigo mesma e com o mundo. O capítulo 19 aborda essas mesmas ações, mas em vista de toda uma composição social, que se relaciona com uma sociedade estruturada por instituições, tendo nosso papel como cidadãos dentro dessas relações.

O capítulo 20 tem como foco investigar a ciência, o que estrutura a sua credibilidade, que dá essa percepção da fala do cientista ser contornável somente por outro, e como isso traz uma estatuto de poder a ela. E por último, o capítulo 21 visa a abordagem da estética, essa análise filosófica em relação às produções artísticas, o que se configura como belo, o motivo da arte causar sensibilidade e aproximar inúmeras pessoas a ela.

Objetivos Gerais:

- Alcançar um maior aprofundamento sobre as questões que permeiam a nossa sociedade contemporânea;
- Proporcionar as ferramentas de investigação para a curiosidade de cada aluno, por exemplo, como meio de entender e interpretar com mais profundidade seu artista preferido, o que constitui as relações políticas de sua cidade, como ele age socialmente e as consequências disso, etc.;

Objetivos Específicos:

- Compreender os conceitos de ética e moral, qual a diferença entre eles, o que constitui a virtude, o vício, as discordâncias entre Liberdade e Determinismo, dentre outros aspectos;
- Alcançar o entendimento do que é o poder, o Estado, as formas de organização política, além da relação entre a política e a ética;
- Assimilar a compreensão do que é a ciência, quais são seus objetivos, o que se configura como “método científico”, se há neutralidade do conhecimento científico, e sua relação com a ética;
- Conhecer o que é a estética, como se concebe o que é o belo, como se pode definir o que é arte, suas características como fenômeno social, etc.

Metodologia:

Para iniciar a explicação sobre o conteúdo de cada capítulo, o seu panorama geral, em cada 1º aula sobre o tema eu vou me utilizar das “Questões Filosóficas” propostas no início desses capítulos para instigar sobre as perspectivas pré-concebidas pelos alunos, e dali apontar direcionamentos positivos (que reforçam a perspectiva colocada) ou negativos (que permitem reestruturar a perspectiva primária) por meio de aulas expositivas.

Além disso, para dar continuidade à apresentação dos conteúdos, utilizarei de metodologias ativas, especificamente a Aprendizagem Baseada em Problemas e a Instrução por Pares.

A primeira consiste nos estudantes apresentarem alguma problemática a partir do tema que está sendo estudado. Como no capítulo sobre Ética, eles podem se perguntar “qual a diferença entre ética e moral?”, e em grupos vão discutir, chegar a respostas e elaborar outros questionamentos. Mas isso sempre com a participação do professor como o guia para raciocínio, para não se desviarem ou relativizar o conteúdo, e assim conjuntamente pesquisarem sobre o assunto (o que pode ser feito para dar uma continuidade ativa aos temas, com novos questionamentos).

Já a segunda metodologia, que pode ser aplicada, principalmente, em atividades em dupla, consiste em trabalhar com o panorama geral do tema que foi apresentado, juntamente com os materiais fornecidos (imagens, vídeos, trechos de texto, etc.), e cada um da dupla se propõe a questionar um ao outro e entender em quais respostas chegaram. Ao situar essas respostas, o professor acompanha as discussões e corrobora com detalhes que permitem ampliar ou corrigir as respostas dadas primeiramente, além de conduzir pontuações essenciais sobre os temas.

Cronograma:**Capítulo 18 - A ética:**

Aula 1: A distinção entre a moral e a ética;

- Questionar a turma sobre as seguintes questões: “O que é a moral?”, “Quais são os fundamentos da moral?”, e a partir das suas respostas, outras perguntas, coordenar os estudantes as conceituações de moral e ética, e sua diferenciação, e apresentar o que se aproximou e o que se distanciou de uma visão primária que tinham do assunto.
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações de moral e ética, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 2: A moral e o direito; a moral e a liberdade;

- Perguntar à turma: “as normas morais e as normas jurídicas são a mesma coisa?”, e a partir das suas respostas, e outras perguntas, coordenar os estudantes a entenderem os pontos em comuns e as diferenças entre a moral e o direito;
- Depois disso, propor outras questões: “O que é a virtude? E o vício?” e “Somos livres para escolher uma ação?”, e a partir delas apresentar as conceituações de virtude e vícios, e a ligação entre a liberdade e responsabilidade;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 3: A liberdade e o determinismo; as transformações da moral;

- Perguntar à turma sobre o que seria “Determinismo”, e o motivo de inserir em um debate sobre a liberdade. E a partir das suas respostas, e outras perguntas, coordenar os estudantes a entenderem a disputa argumentativa entre “Liberdade e Determinismo“;
- Depois disso, também apresentar o debate sobre as transformações da moral, visando tanto o aspecto pessoal, íntimo, como o aspecto social;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 4: A perspectiva de Piaget sobre o desenvolvimento da razão e da moral; e as escolhas morais;

- Apresentar a Teoria Cognitiva de Jean Piaget, seus estágios e as concepções de heteronomia e autonomia;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 5: A ética na antiguidade grega e a ética cristã na Idade Média;

- Exibir as concepções éticas da antiguidade grega, direcionados a Platão, o Estoicismo, Epicurismo e Aristóteles, como também a ética cristã na Idade Média, a partir de Santo Agostinho;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 6: A ética antropocêntrica na Idade Moderna e a ética do indivíduo concreto na Idade Contemporânea;

- Pretende-se identificar a compreensão da ética na Idade Moderna, especialmente dedicada a Kant, além de entender os princípios éticos da Idade Contemporânea, com o conteúdo direcionado a Hegel, Marx e Habermas;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 7: Atividade Avaliativa.

- Pesquisa e composição de um trabalho dissertativo (a partir da proposta indicada na seção “Avaliações”).

Capítulo 19 - A política:

Aula 8: Os conceitos de política; o fenômeno do poder; as formas de poder;

- Questionar a turma sobre a seguinte questão: “O que é o poder?”, e a partir das suas respostas, outras perguntas, coordenar os estudantes as conceituações do termo Poder, como se configura o fenômeno, com suas diferentes formas, e expor o que se aproximou e o que se distanciou de uma visão primária que tinham do assunto.
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 9: A origem do Estado; a função do Estado; a sociedade civil e o Estado; os regimes políticos;

- Questionar a turma sobre a seguinte questão: “O que é o Estado?”, e a partir das suas respostas, outras perguntas, coordenar os estudantes para o entendimento sobre o conceito de Estado, sua origem, os diferentes regimes e a relação com a sociedade civil, e expor o que se aproximou e o que se distanciou de uma visão primária que tinham do assunto.

- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 10: As concepções de Platão (o rei-filósofo); Aristóteles (o animal político); Maquiavel (a lógica do poder);

- Apresentar a concepção de Platão (o rei-filósofo) do Estado, sobre como se deveria gerenciá-lo, os grupos sociais pertencentes a ele, dentre outros aspectos. Além disso, também vou tratar sobre a concepção de Aristóteles (o animal político) em relação ao Estado, do ser humano ser por natureza um ser social, a pólis grega, dentre outros tópicos. E por último, exibir a concepção de Estado por parte de Maquiavel (a lógica do poder), sobre a distância do ideal de política e a realidade política, sobre as lutas e as tensões entre os grupos sociais, dentre outras características;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 11: Bodin (direito divino); Hobbes (o Estado soberano); Locke (o Estado liberal);

- Apresentar a concepção de Bodin (Direito Divino) do Estado, sobre a teoria do direito divino dos reis, o respeito que o Estado precisa ter diante do direito à liberdade de seus súditos e de suas propriedades materiais, dentre outros aspectos. Além disso, também vou tratar sobre a concepção de Hobbes em relação ao Estado (o Estado Soberano), como filósofo contratualista, aborda sobre o estado de natureza e o surgimento do estado de guerra, dentre outros tópicos. E por último, exibir a concepção de Estado por parte de Locke (o Estado Liberal), sobre os problemas nas relações entre os indivíduos, na garantia da segurança desses indivíduos e dos seus direitos naturais (como a liberdade e a propriedade), dentre outras características;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 12: Rousseau (da vontade geral surge o Estado); Montesquieu (a separação dos poderes);

- Apresentar a concepção de Rousseau do Estado (que da vontade geral surge o Estado), sobre investigar a origem e como se configuram as condições necessárias para legitimar a existência do Estado e do seu poder político, além de outros aspectos. Também vou tratar sobre a concepção de Montesquieu em relação ao Estado (a separação dos poderes), especialmente na divisão funcional do Estado em três poderes: poder Legislativo, Executivo e Judiciário;

- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 13: Hegel (do Estado surge o indivíduo); Marx e Engels (o Estado como instrumento de dominação de classe);

- Apresentar a concepção de Hegel sobre o Estado (do Estado surge o indivíduo), sobre o indivíduo humano como ser social, que ele isolado seria uma abstração, sobre como o Estado precede o indivíduo, dentre outros aspectos. Também vou tratar sobre a concepção de Marx e Engels em relação ao Estado (Estado como instrumento do domínio de classe), sobre a desigualdade de classes, sobre os conflitos, dentre outras características;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 14: Atividade Avaliativa.

- A entrega do trabalho escrito e a realização do debate (a partir da proposta indicada na seção “Avaliações”).

Capítulo 20 - A ciência:

Aula 15: Os objetivos da ciência; o Método Científico; as leis e as teorias científicas; a Transitoriedade das teorias científicas; a Filosofia da Ciência;

- Questionar a turma sobre as seguintes questões: “O que é a ciência?”, “Quais são os objetivos da ciência?” e “O que é método científico?”, e a partir das suas respostas, outras perguntas, coordenar os estudantes as conceituações do que é Ciência, como se configura o Método Científico, expondo o que se aproximou e o que se distanciou de uma visão primária que tinham do assunto, e estendendo aos tópicos das leis e teorias científicas, sobre a transitoriedade das teorias científicas e o tópico sobre Filosofia da Ciência;
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 16: A ciência moderna; o desenvolvimento das ciências;

- Contextualizar o enfoque histórico da ciência, seu desenvolvimento, as características da Ciência Moderna, dentre outros aspectos;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 17: As revoluções científicas; a ciência pós-moderna;

- Como progressão ao conteúdo histórico da ciência, agora é ter o foco sobre as Revoluções científicas, seu desenvolvimento, suas características, dentre outros aspectos. Além disso, apresentar as características da Ciência Pós-moderna, como os conceitos de “reducionismo”, “emergentismo”, dentre outras formas;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 18: O papel da indução; o critério da verificabilidade; o critério da refutabilidade;

- No campo epistemológico, inicia-se a investigação por quais são as características do Papel de Indução, do Critério da verificabilidade e do Critério da Refutabilidade;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 19: As rupturas epistemológicas; os paradigmas e revoluções científicas;

- Como progressão ao conteúdo epistemológico, agora é ter o foco sobre as rupturas epistemológicas, além dos paradigmas e as revoluções científicas, características concebidas especialmente por Thomas Kuhn;
- Vou me utilizar do quadro para anotar todas as conceituações propostas, para que visualizem as conexões enquanto exponho.

Aula 20: Os mitos da ciência; a crítica da ciência;

- Questionar a turma sobre as seguintes questões: “O conhecimento científico é neutro?”, e “A ciência deve ser ética?”, e a partir das suas respostas, outras perguntas, coordenar os estudantes ao debate sobre Ciência e sociedade, quais as relações exemplificadas, seu espaço de poder, etc.;
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 21: Atividade Avaliativa.

- A apresentação dos trabalhos em grupo sobre os Mitos da Ciência (a partir da proposta indicada na seção “Avaliações”).

Capítulo 21 - A estética:

Aula 22: O que é o belo?: as visões idealista e empirista;

- Questionar a turma sobre as seguintes questões: “O que é estética?” e “O que é o belo, como se estrutura?”, e a partir das suas respostas, outras perguntas, coordenar os estudantes as conceituações do que corresponde ao campo da Estética, como Filosofia da Arte, e inicialmente apresentar, de forma generalizada, as visões idealista e empirista do belo;
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 23: A visão de Kant; a visão de Hegel; a visão de Schopenhauer;

- Apresentar as concepções do Belo a partir do entendimento de 3 filósofos distintos, Kant, Hegel e Schopenhauer;
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 24: O que é arte?: como prática de criar; como expressão do sentimento humano;

- Questionar a turma sobre a seguinte questão: “O que é a arte?”, e a partir das suas respostas, outras perguntas, coordenar os estudantes aos modos de se entender a arte, especialmente como prática de criar e expressão do sentimento humano;
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 25: A arte como fenômeno social; A arte como fenômeno universal;

- Desenvolver a compreensão da arte como fenômeno social, entender seu vínculo com a sociedade na qual é criada, como também a arte como fenômeno universal, em compreendê-la como um encontro de cada um com a eternidade, dentre outras características;
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 26: A arte e a educação;

- Apresentar a relação estabelecida por Friedrich von Schiller entre arte e educação, sendo o belo capaz de despertar o bom, seria preciso de uma educação estética;
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 27: A arte e a indústria cultural;

- Apresentar a relação analisada por Theodor Adorno entre arte e indústria cultural, de uma arte que atenda aos interesses econômicos, aos quais determinam o que se pode ou não criar;
- Vou me utilizar do quadro para anotar as conceituações propostas, para que visualizem a diferença enquanto exponho.

Aula 28: Atividade Avaliativa.

- A composição do texto dissertativo sobre uma obra de arte à escolha do estudante (a partir da proposta indicada na seção “Avaliações”).

Avaliações:

Os métodos avaliativos que serão utilizados têm como referência as metodologias ativas citadas anteriormente:

- Sobre o tema da “Ética”, na aula 7, vou me utilizar do texto da página 343 do material didático, sessão “Para pensar”, correspondente ao capítulo 18, para solicitar um trabalho dissertativo para cada estudante, individualmente, analise o texto a partir das abordagens dissonantes entre “Liberdade e Determinismo”, juntamente com as questões apresentadas por uma ética contemporânea;
- Sobre o tema da “Política”, na aula 14, realizarei a organização de um debate que, a partir da divisão da turma em grupos, um deve tomar a interpretação liberal do Estado, e o outro deve tomar a interpretação marxista do Estado, com base em um trabalho escrito, no formato de dissertação (com o mínimo de 15 linhas), entregue previamente ao debate pelo grupo;
- Sobre o tema da “Ciência”, na aula 21, será realizado uma apresentação oral (podendo ser somente pela fala, ou com cartazes, slides, etc.) sobre os Mitos da Ciência, conectado aos conteúdos das páginas 375 a 378. Com 3 grupos divididos nos temas da “Questão da superioridade”, “Questão da correção” e “Questão da Neutralidade”;
- Sobre o tema da “Estética”, na aula 28, será feita uma atividade em que cada aluno faça uma análise dissertativa (podendo conter imagens anexadas ao trabalho), a partir dos entendimentos das concepções do que é o belo e do que é arte debatidas em sala de aula sobre alguma obra de arte de sua preferência (obra literária, pintura, cinema, fotografia, música, escultura, etc.).

Referências Bibliográficas:

Livro Didático:

- COTRIM, G. Fundamentos da Filosofia. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 2016.

Referências complementares:

- BOBBIO, N. et al. Dicionário de política. Brasília, DF: Ed. Univ. de Brasília, 1998.
- CHALMERS, A. F.; FIKER, R. O que é ciência, afinal? São Paulo: Brasiliense, 1997.
- COLI, J. O que é arte. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- MARCONDES, D. Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein. 9. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MARCONDES, D. Textos básicos de ética: de Platão a Foucault. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- NUNES, B. Introdução à filosofia da arte. São Paulo: Ática, 1991.