

# ENGAJAMENTO E “ENGAJAMENTO” – SARTRE, ADORNO E AUGUSTO DE CAMPOS\*

**Pedro Mandagará\*\***

**Resumo:** Neste trabalho, analiso o conceito de engajamento conforme empregado por Jean-Paul Sartre em seu livro *Que é a literatura?* (1989). A leitura do conceito é feita a partir da crítica de Theodor Adorno a Sartre (1975). Do contraste entre os dois pensadores, e de uma consideração mais atenta da margem do texto de Sartre, pretendi chegar a um segundo sentido de “engajamento”, também apontado por Souza (2008) e Goldthorpe (1992). Em seguida, faço uma leitura do poema *O pulsar* (1975), de Augusto de Campos, informada por esta visão marginal do conceito de “engajamento”.

**Palavras-chave:** Engajamento. Poesia.

## A EXTENSÃO DO CONCEITO DE ENGAJAMENTO

■ O livro *Que é a literatura?* de Sartre, a princípio, foi interpretada equivocadamente. O filósofo francês não defendia um engajamento político que restringisse a liberdade do leitor, como acontece em obras literárias transformadas em panfleto, mas, sim, um engajamento cuja função seja ampliar essa liberdade.

Um problema efetivo do livro é seu foco quase exclusivo na ficção em prosa-romance. A poesia tem um estatuto instável na teoria sartreana, de defesa ao engajamento, como aparece na maior parte do texto, ela passa a trazer à tona uma nova forma de “engajamento”, em uma importante nota ao primeiro capítulo do livro. Nas margens de seu texto, Sartre desestabiliza a própria teoria do

\* Este trabalho retoma partes da tese de doutorado do autor.

\*\* Universidade de Brasília (UnB) – Brasília – DF – Brasil. E-mail: pedromandagara@unb.br

engajamento, potencialmente tornando-a mais aberta e receptível ao trabalho linguístico do poema e da prosa modernista.

Para aflorar esse novo “engajamento”, escolho começar por um dos tantos ataques que a teoria do engajamento de *Que é a literatura?* sofreu. A relação que Theodor Adorno (1975) estabelece entre as obras de Sartre, Brecht e Beckett, em seu artigo sobre o engajamento, ilumina novas possibilidades para a teoria, de certo modo, marginal do “engajamento” sartreano (o uso alternado de aspas será explicado durante o artigo). Precisamente, os pontos que Adorno critica na teoria de Sartre são os engajamentos comentados marginalmente.

Do contraste entre os dois pensadores, e de uma consideração mais atenta da margem do texto de Sartre, pretendi chegar a um segundo sentido de “engajamento”, também apontado por Souza (2008) e Goldthorpe (1992). Em seguida, faço uma leitura do poema “O pulsar” (1975), de Augusto de Campos, informada por essa visão marginal do conceito de “engajamento”.

## ADORNO E SARTRE

O ensaio de Theodor Adorno, *Sartre e Brecht – engajamento na literatura*<sup>1</sup> (1975) encena uma dialética entre “arte autônoma” e “arte engajada”. O autor critica Jean-Paul Sartre por, supostamente, “esquecer” que a literatura não lida só com significados. Para Adorno, a simples ficcionalidade do texto já desloca o sentido de cada palavra: a palavra “foi”, se referindo a algo que *não foi*, já quer dizer algo diferente (1975, p. 29), desse modo, Sartre estaria ignorando o poder real da forma literária:

*Não é a menor das fraquezas do debate sobre engajamento o fato de que ele ignore o efeito produzido por obras cujas próprias leis formais não levam em consideração os efeitos coerentes. Enquanto ele for incapaz de compreender aquilo que o impacto do inimaginável pode comunicar, toda a disputa se assemehou a uma luta com sombras.* (ADORNO, 1975, p. 29).

O “inimaginável” de Adorno é uma literatura negativa, modelada em Kafka e Beckett, que teria o poder de evocar esses efeitos “incoerentes”, capazes de despertar o absurdo do mundo contemporâneo. Para ele, há uma dimensão que o engajamento sartreano não conseguiria vislumbrar justamente por estar preso a modelos formais do passado. Adorno, por vezes, parece compreender o “engajamento”, no sentido mais propagandístico, de compromisso político explicitado na obra literária.

Não é esse, como veremos, o sentido do engajamento conforme Sartre tentou defini-lo em *Que é a literatura?* (1948). Embora Sartre pensasse em obras de uma narrativa mais realista ou tradicional, ele explicitamente recusa opções de um engajamento político banalizado. Como diz na primeira página do seu livro, apropriando-se do discurso de opositores imaginários; “‘Se você quer se engajar’, escreve um jovem imbecil, ‘o que está esperando para se alistar no PC?’”. Ou, ainda, na voz de um oponente imaginário: “Do que se trata? Literatura engajada? Ora, é o velho realismo socialista, a não ser que seja uma nova versão

1 O título original é “Engagement” (grifo no original). Outra tradução foi publicada em *Notas de literatura* (1973).

do populismo, mais agressiva.”, Sartre recusa de maneira ríspida as simplificações de seus (supostos) críticos: “Quanta asneira!” (1989, p. 7). Porém, se o engajamento não é se afiliar ao PC (com o qual Sartre tinha uma conturbada relação), nem seguir as fórmulas do realismo socialista de Zhdanov,<sup>2</sup> o que seria?

Em outros momentos, Adorno ressalta algumas sutilezas da teoria sartreana, distinguindo “engajamento” e “tendenciosidade”. A arte engajada “propriamente dita” não faria propaganda, mas trabalharia no nível das “atitudes fundamentais” (ADORNO, 1975, p. 29). A tarefa do engajamento sartreano seria “despertar no agente a livre escolha que torna a autêntica existência plenamente possível, isto em oposição à neutralidade do espectador” (1975, p. 29-30), ou, como diz Sartre (1989, p. 39), seria função da obra engajada “apelar à liberdade” do leitor. A obra engajada não significaria o mesmo que obra panfletária ou propagandística, mas representaria algo que vai além de um compromisso político explícito.

Adorno ataca a possibilidade da “livre escolha” implícita no engajamento sartreano. O autor evoca o exemplo extremo de liberdade presente em *Que é a literatura?* Para Sartre, numa passagem que soa intuitivamente absurda, “é a vítima que decide, em última instância, qual o momento” em que a tortura se torna insuportável (1989, p. 161). Mesmo sob a “condição” última e degradante da tortura, ainda há uma liberdade, uma “livre escolha”.

No mesmo artigo, Adorno (1975, p. 35) diz que a literatura engajada prefere temas-limite, como o genocídio. Em tais situações, “floresceria o humano”, e a distinção entre carrascos e vítimas seria borrada – o que seria condenável. Muitos pensadores mostraram o grau de desumanização que se pode alcançar em certas situações extremas. Talvez a mais completa demonstração se encontre nas obras de Giorgio Agamben, *Homo sacer* (2007) e *O que resta de Auschwitz* (2008), pelo hábil cruzamento entre perspectivas históricas, jurídicas e filosóficas. Para Agamben, o que ele chama de “poder soberano” pressupõe a figura do *homo sacer*, o homem sagrado que não pode mais ser executado judicialmente ou ritualmente, mas que pode ser morto impunemente por qualquer cidadão. O *homo sacer*, figura fora de qualquer cidadania e portadora de direito algum, encontra sua expressão extrema no *Muselman* de Auschwitz, o sujeito que foi reduzido a uma vida somente biológica, ou nas palavras de Agamben, à vida nua. Falar de liberdade de escolha tendo em vista esse paradigma se torna obscuro. No entanto, isso não quer dizer que o pensamento de Sartre seja assim refutado: por não haver liberdade sempre, não quer dizer que ela simplesmente não exista.

Adorno afirma que Sartre não admitiria que “toda obra de arte, simplesmente pelo fato de ser iniciada, confronte o autor (...) com as exigências objetivas da composição”. Para Adorno (1975, p. 30), as motivações do autor “são irrelevantes do ponto de vista da forma literária”, e a obra deve ter o papel de “resistir ao ritmo do mundo” e isto “exclusivamente através da forma”. O autor busca demonstrar que essa posição não é simplesmente formalista, mas implica uma espécie de negatividade (exemplificada por Beckett) que é, em si, de resistência.

Podem-se ver as divergências entre Adorno e Sartre em dois níveis: na concepção de literatura e de mundo/sociedade. Para Adorno (1985), e conforme o entendimento firmado por ele e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, não

2 Uma fonte para a compreensão do realismo socialista são os anais do Congresso de Escritores Soviéticos de 1934 (SOVIET WRITERS' CONGRESS: THE DEBATE ON SOCIALISM REALISM AND MODERNIS, 1934).

há como fugir da sociedade administrada, do pesadelo da razão – e a resistência a esse *ritmo* da razão tecnicista só pode se dar por via negativa. Para Sartre, há sempre um espaço de escolhas, uma vez que a vida social é permeada por lutas (há espaço para *projetos* individuais e coletivos).

Adorno critica a obra literária de Sartre, pretendendo mostrar que seu drama se torna, por força do engajamento, uma espécie de filosofia encenada: “Quando uma de suas mais famosas peças termina com a máxima ‘O inferno são os outros’, isto nos soa como uma citação de *O ser e o nada*.” (1975, p. 30-31). Propõe como contraste uma leitura da obra de Brecht, qualificada como o *locus* de tensão entre um engajamento, que o autor pretende imprimir, à obra e suas exigências formais. Brecht, de todos os engajados, é o único que teria atingido um nível formal suficiente, *apesar* de seu engajamento. A política de Brecht o teria levado a equívocos como a peça *A medida* (1930), que seria uma justificativa do estalinismo dos processos de Moscou, ou *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), que banalizaria o fascismo ao satirizar a tomada do poder por Hitler, assim como *O grande ditador*, de Charles Chaplin (1940), exemplo de banalização do nazismo dado por Adorno; o autor ainda afirma: “Mesmo as melhores obras de Brecht estão contaminadas pela decepção de seu engajamento” (1975, p. 33).

Da teoria de Sartre em *Que é a literatura?*, Adorno (1975, p. 35) resgata o gesto da obra frente à realidade como fundamental e anterior ao engajamento: “Somente Sartre percebeu a conexão que existe entre a autonomia de uma obra e uma intenção que não lhe é conferida, mas constitui o seu próprio gesto fundador frente à realidade”. Citando uma crítica de Sartre à teoria estética de Kant, que ignoraria o “apelo” da obra, que é finalidade em si, o filósofo alemão conclui que “a isto ter-se-ia apenas que acrescentar que não existe qualquer relação direta entre este apelo e o engajamento temático da obra”.

Este apelo, para Adorno, seria formal e prévio a qualquer engajamento. Nem por isso estaria afastado do social. O afastamento da representação que autores como Beckett encenam seria mediado pelo social, por supor o social como pano de fundo.

Porém, o engajamento precisaria ser necessariamente “engajamento temático”? A insistência de Sartre no aspecto representativo da ficção pode ter levado Adorno ao adjetivo “temático”, mas o apelo à liberdade do leitor evocado pelo primeiro não é acompanhado de nenhum tema específico e depende sempre da análise da situação presente (é o que Sartre faz no último capítulo de *Que é a literatura?*, “Situação do escritor em 1947”). Embora a questão não surja no texto sartreano, uma solução formal ou técnica não pode corresponder a esse apelo?

Nessa discussão, Adorno toca na questão dos diversos sentidos de engajamento. Uma possibilidade de leitura do conceito o entende como uma atitude subjacente a qualquer obra literária, ou, de outra forma, a qualquer projeto humano. Segundo Souza (2008, p. 26), que trata desse outro sentido do conceito no caso das artes que chama de não significantes (música e artes plásticas), “aqui o artista é ‘engajado’ não porque por meio de sua arte deseja se referir a algo e mudá-lo [...], mas porque, no modo de lidar com sua arte, ele revela seu ser-no-mundo.”. A autora distingue as acepções pelo uso de aspas (“engajamento”) para a que se refere ao ser-no-mundo.

Poder-se-ia então aplicar a noção de engajamento – ou “engajamento” – às obras de Kafka e Beckett, que Adorno toma como modelos. Para o autor de *Literatura*

e *engajamento de Pascal a Sartre*, Denis (2002, p. 10): [...] o paradoxo que o comentador explora então com seriedade – e não sem razão, sem dúvida – seria que a recusa do engajamento é ainda uma forma de engajamento, possivelmente a mais autêntica [...].

No entanto, uma interpretação que estenda tanto o conceito pode fazer com que ele perca seu valor: “Visto deste ângulo, entretanto, o engajamento se dissolve: ele está em toda parte e em nenhum lugar, e torna-se próprio de toda literatura.” (DENIS, 2002, p. 10). Deve-se ter o cuidado de estabelecer com clareza os seus limites, mesmo ao evocar os diversos sentidos do conceito. Uma evocação do “ser-no-mundo” do autor pode transformar o “engajamento” num desses conceitos que se aplicam a tudo ou pode fazer com que ele passe a se basear num juízo de valor (nesse caso, a revelação do “ser-no-mundo” seria sinônimo de qualidade estética).

Para fugir dessa disjunção, e para salvar o “engajamento” na acepção entre aspas, se deve ter em conta a situação histórica na qual autor e obra estão postos: considerar as “condições históricas bem precisas”, conforme Souza (2008, p. 27), necessárias a esse “engajamento”. Aqui, Adorno pode ser lido contrariamente, e pode ajudar na conceituação desta acepção. O caráter formal do apelo da obra de Kafka e Beckett, seu distanciamento do social, é mediado pelo próprio social (1975, p. 35) e é esta mediação pelo social específico das situações históricas de Kafka e Beckett que caracteriza o “engajamento” próprio da forma literária dos dois autores.

Adorno (1975, p. 37) aponta o papel utópico da arte autônoma: “Como objetos notavelmente construídos e produzidos, as obras de arte, inclusive as literárias, sugerem uma prática da qual se abstêm: a criação de uma vida justa”. Para Adorno, é o caráter autônomo da arte, sua recusa ao *kitsch* e à mercantilização, que é essencialmente político. Poderia ser que o “engajamento” – entre aspas –, essa acepção mais ampla que parece não ter limites, fosse também político?

## O ENGAJAMENTO DOS POETAS

Podemos distinguir agora dois sentidos principais do conceito de engajamento: o que Thana Mara de Souza (2008) chama de “engajamento”, ou a revelação do “ser-no-mundo” do artista, e o engajamento (sem aspas), que é exercício de liberdade, destinada a apelar à liberdade do leitor. Esse engajamento *stricto sensu* é uma atitude, em princípio, ética, ou seja, realizada no plano das ações individuais. Sua dimensão política é decorrente dessa ética. Num dos seus trechos mais lembrados, Sartre disse que não se poderia fazer um bom romance antisemita, ou seja: a atitude ética de apelar à liberdade do outro tem a dimensão de exigir escolhas políticas que respeitem essa liberdade; e ambas, ética e política, determinam a realização estética da obra literária.

Souza propõe o conceito de “engajamento” para tratar do engajamento específico das artes plásticas. O conceito pode ser utilizado para pensar outro artefato que Sartre considera não engajável: a poesia.

Para Sartre, a poesia se define de forma negativa, por seu contraste com a prosa, de acordo com a teoria desenvolvida em *Que é a literatura?*.<sup>3</sup> A poesia

3 A visão de literatura expressa neste livro difere bastante da visão mais nuançada desenvolvida no capítulo “O escritor é um intelectual?”, de *Em defesa dos intelectuais* (1994, p. 54-72).

seria caracterizada pela recusa da visão utilitária da linguagem: as palavras na poesia são coisas e seu significado é apenas parte de sua “coisidade”, sem que aponte para um referente externo.

A poesia implica uma “filosofia da linguagem” completamente diversa da prosa. Enquanto na prosa temos palavras com um significado que refere algo do mundo (separação linguagem/mundo), na poesia, as palavras são coisas no mundo, e seus significados são apenas parte delas, como a cor é parte de um objeto qualquer. O significado é *imane*nte à palavra.

A visão diversa da linguagem implica, também, um uso diverso desta. O falante (e o escritor em prosa) usa a linguagem *de dentro*, como se usa o próprio braço para pegar algo (a linguagem aí serve como mediadora em relação a um fim). O poeta, por sua vez, usa a linguagem *de fora*: como objeto do mundo e fim em si, sem que sirva de mediadora para um referente (SARTRE, 1989, p. 14).

Assim, o poeta não pode “destruir” a linguagem, pois a destruição subentende uma noção utilitária da linguagem (ou seja, um laço de referência com o mundo a ser rompido, e não a participação plena no mundo). O poeta também não pode buscar a verdade, pois a verdade só pode existir como correspondência em relação a um referente. Da mesma forma (e ainda mais contrário à intuição) o poeta não pode *nomear* o mundo, pois as palavras de que se vale são partes plenas do mundo e não podem ser consideradas nomes de coisas ou etiquetas aplicadas a objetos.

Dessa imanência extrema da palavra poética, Sartre tira algumas conclusões para a teoria literária, mas que, no seu texto, são pouco desenvolvidas. Para ele, a imanência implica uma correspondência entre os diversos “níveis” dentro da palavra (e do poema). Sartre (1989, p. 16) fala de “implicações recíprocas” entre o que chama de “corpo sonoro” e “alma verbal”. Incomumente, nessa construção, Sartre usa a metáfora da relação entre corpo e alma, muitas vezes considerada de forma extremamente dicotômica (é uma leitura que se pode fazer de Descartes, embora não a única). De qualquer forma, a correspondência entre diversos níveis é um pressuposto da teoria fenomenológica da literatura conforme a sistematização por Roman Ingarden em *A obra de arte literária* (1979). A dívida dos dois teóricos à fenomenologia de Husserl se expressa numa visão semelhante da poesia.

A oposição entre prosa e poesia, e entre linguagem como meio e linguagem como fim, é enfatizada por Sartre nessas páginas iniciais de *Que é a literatura?* Seria uma oposição pura e simples, não fosse uma longa nota que Sartre insere no texto (a nota 4 do primeiro capítulo de seu livro).

A nota, que ocupa quase três páginas, começa dicotomicamente, estabelecendo a relação entre poesia, como “mito do homem”, e prosa, como seu retrato. Esse papel fundacional (criador do mito) dado à poesia se relaciona com a teoria da ação poética brevemente desenvolvida na mesma nota. Enquanto cada ato humano, para Sartre, é um meio para um fim (o objetivo da ação), no ato poético essa relação é invertida: o fim deixa de ser o essencial, e o meio, o ato em si, passa a sê-lo. O ato poético é comparável com a proeza ou com a dança, modos de ação que esgotam suas finalidades em si mesmas. Assim, a Guerra de Tróia, que poderia ser um fim para o retrato do prosador, é apenas um meio para as proezas do combate entre Heitor e Aquiles, na visão mítica do poeta.

Esse papel inessencial do mundo permanece com valor positivo enquanto o poeta está integrado à sociedade. A Guerra de Tróia, ainda que não seja essencial

ou que possua um papel mediador, traz um fundo positivo ao poema (pela vitória no embate; pela reintegração das ordens familiares). Quando o poeta se afasta da sociedade burguesa, no século XIX, não interessa mais uma mediação pelo sucesso: o novo “mito do homem” deve ser o mito do fracasso, uma vez que é o fracasso quem afasta o poeta da “coletividade utilitária”, pertencente à nova sociedade burguesa, e nele “o mundo aparece com um frescor infantil e terrível, sem pontos de apoio, sem caminhos” (SARTRE, 1989, p.), chegando assim a um “máximo de realidade”.

Considerar o fracasso como fim permite uma reapropriação do mundo, que se torna instrumento do próprio fracasso, e dá um caráter de *contestação* ao fracasso, pois ele sublinha a superioridade do homem em relação a sua situação adversa. Assim, “o fracasso se transforma em salvação [...] a poesia é um quem perde ganha. E o poeta autêntico escolhe perder a ponto de morrer para ganhar” (SARTRE, 1989, p. 32). Esse fracasso, como é exigido pela tese da imanência poética e da equivalência entre os níveis da linguagem poética, manifesta-se linguisticamente por uma aposta no incomunicável. Embora Sartre não cite nenhum exemplo, o percurso do fracasso ao incomunicável pode equivaler à passagem de Baudelaire a Mallarmé na poesia francesa do século XIX (não por acaso, Sartre viria a dedicar um livro inteiro a cada um dos poetas).

É nesse ponto que o filósofo francês admite uma espécie de engajamento para a poesia: “se se deseja realmente falar do engajamento do poeta, digamos que ele é o homem que se empenha em perder” (SARTRE, 1989, p. 32). A admissão a contragosto, duplamente modalizada (“se”, “digamos”) não pode estar aplicando à poesia o mesmo conceito de engajamento que aquele aplicado à prosa ao longo de *Que é a literatura?*, pois a poesia não nomeia o mundo e, por isso, não pode transformá-lo. Abre-se a possibilidade de outro conceito, o “engajamento”.

Sartre torna a questão um pouco mais complexa ao introduzir, na nota 5 ao primeiro capítulo, a possibilidade de hibridizações entre prosa e poesia: embora não se deva concluir “que se pode passar da poesia à prosa por uma série contínua de formas intermediárias” (SARTRE, 1989, p.), há traços de prosa em poemas e de poesia em obras em prosa. Assim, abre-se a possibilidade de uma poesia “prosaica” que seja engajada, inclusive, no sentido pleno, sem aspas – e, também, a possibilidade de encontrar o “engajamento” em textos de “prosa poética”. Num polo, temos a poesia política e participante, de Maiakóvski a um certo Ferreira Gullar; noutro, a prosa que tende ao fracasso, ao incomunicável, como Beckett.

A partir dessa discussão mais complexa sobre a poesia, pode-se chegar a uma melhor compreensão do que seria o “engajamento” próprio da poesia (e, por extensão, das artes não significantes – pintura, música etc.). Conforme mencionado anteriormente, Souza (2008) define o “engajamento” como revelação do “ser-no-mundo” do autor, revelação que só se pode dar em condições históricas determinadas. A partir dessa primeira definição, compreende-se que o “ser-no-mundo” histórico de Beckett revela-se na sua escrita negativa e, concordando com Adorno na interpretação geral desse autor, ainda assim, reservar um “engajamento” para ele. Considerando a descrição feita por Sartre da recusa do poeta ao mundo burguês a partir do século XIX, Beckett pode ser inscrito numa tradição (poética) do fracasso.

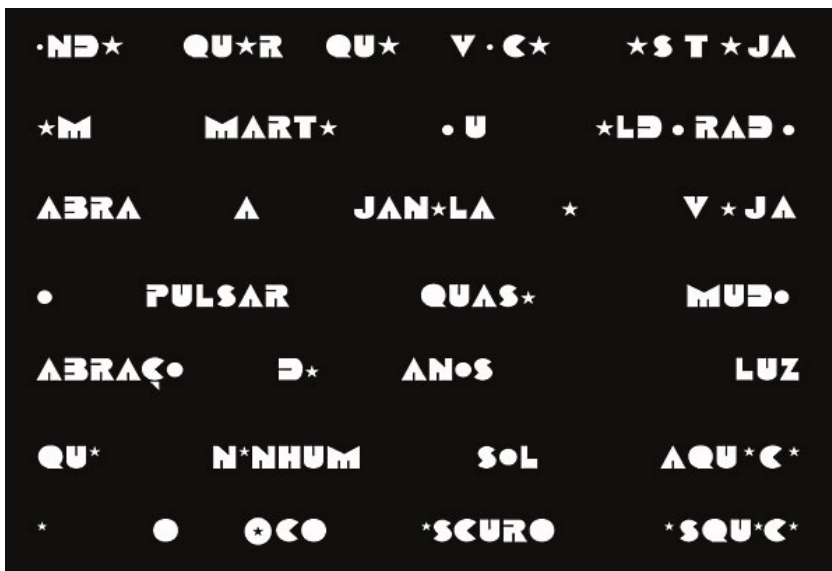
Tratando de vários conceitos relacionados ao engajamento no seu artigo “Understanding the committed writer”, Rhiannon Goldthorpe (1992, p. 142)

traz o termo sartreano “*témoignage*”, que pode ser traduzido por “testemunho”. Compreender o “ser-no-mundo” histórico, tarefa do poeta, é prestar um testemunho do tempo presente, uma forma negativa de testemunho, acrescenta Goldthorpe, comentando a longa nota 4 do primeiro capítulo de *Que é a literatura?* (SARTRE, 1989).

Para pensar o “engajamento” como testemunho negativo, podemos ler o poema “O pulsar”, do poeta concreto Augusto de Campos, publicado inicialmente no livro-objeto *Caixa-preta* (CAMPOS, 1975).<sup>4</sup> O poema tem sete versos, sendo o primeiro com sete sílabas e todos os subsequentes com seis. Dentre esses versos, há rimas entre o primeiro e o terceiro (esteja/veja) e o sexto e sétimo versos (aquece/esquece). Além disso, há uma assonância átona entre os finais do segundo e quarto versos (eldorado/mudo) e uma assonância tônica entre o quarto e quinto (mudo/luz).

Visualmente, o poema está disposto em letras brancas sobre um fundo preto. Os tipos utilizados são bastante peculiares. Sua característica essencial para análise é o uso do símbolo de estrela para a letra *E*, e de uma bola preenchida para a letra *O*. O jogo entre as duas vogais começa com a palavra “onde”, que inicia o poema. Nessa primeira palavra, a bola do *O* aparece bem pequena, e a estrela do *E* ocupa o tamanho das outras letras. Conforme o poema avança, as estrelas diminuem de tamanho, enquanto as bolas aumentam. Ao final do poema, na palavra “esquece”, as estrelas que representam o *E* são ainda menores que a bola do “onde” inicial.

**Figura 1:** “O pulsar”, de Augusto de Campos (1975).



Fonte da imagem: Campos, 2011.

<sup>4</sup> Para esta análise, utilizo a reprodução que se encontra no site oficial do autor (Campos, 2011). A *Caixa-preta* incluía um compacto em vinil com uma versão de Caetano Veloso para “O pulsar”, que seria depois reproduzida no álbum *Velô* (1984).



O jogo entre *E* e *O* leva a uma dupla leitura, no último verso: por ter uma bola branca com uma pequena estrela preta dentro, a mesma palavra pode ser lida como “oco” ou “eco”. O verso, na sua dupla leitura, pode ser tanto “e o oco escuro esquece” quanto “e o eco escuro esquece”.

A alternância entre *O* crescendo e *E* diminuindo evoca o sentido usual do termo “pulsar”. Já o nome do poema, “O pulsar”, com artigo definido, alude a um sentido mais específico, o do fenômeno astrofísico pulsar.

Um pulsar é uma estrela de nêutrons que emite radiação a intervalos regulares (“pulsa”). Uma estrela dessas é criada quando uma estrela que tem mais de oito vezes a massa do sol colapsa, explodindo numa supernova. Após a explosão, o que resta do núcleo pode se transformar num buraco negro (se a massa ainda é muita) ou numa estrela de nêutrons (se a massa é próxima da massa solar). As estrelas de nêutrons resultantes são extremamente compactas, podendo ter uma massa 40% maior que a do sol num diâmetro de apenas 20 quilômetros.<sup>5</sup>

Podemos ler o jogo entre *E* e *O* como o caminho de uma estrela até se tornar um pulsar: de seu enorme tamanho inicial, ela colapsa na própria gravidade, explodindo na supernova representada pelo *O* que inclui um *E* na palavra “eco”/“oco”.

Passando para o plano semântico, o poema está integralmente sujeito a um imperativo, como no quarto verso: “abra a janela e veja”, colocando-se como um conselho do eu lírico para o leitor implícito “você”, primeiro verso). O conselho, de abrir a janela e ver o pulsar “quase mudo”, é de fato inexecutável, pois a radiação dos pulsares não é visível a olho nu. Além disso, o conforto que observar o pulsar traria, como expresso no quinto verso: “abraço de anos luz”, é um conforto frio (“luz/que nenhum sol aquece”, quinto e sexto verso) e destinado ao esquecimento (“e o eco/oco escuro esquece”, no sétimo verso). O segundo verso coloca em questão o próprio leitor implícito, como se ele precisasse estar em Marte (lugar inalcançável) ou Eldorado (lugar fictício) para ver, da janela, o pulsar.

De início, podemos pensar no poema como um comentário a preocupações contemporâneas, já que o primeiro pulsar foi observado em 1967. Dois anos depois, o primeiro ser humano pisaria na lua, decretando a vitória norte-americana na corrida espacial com a União Soviética. O Espaço era uma preocupação daquele momento histórico, mas se tornava, agora, algo alcançável, sujeito não só a um conhecimento detalhado, mas à exploração e conquista de corpos humanos.

“O pulsar” joga com a fascinação pelo Espaço, onde Marte já não é tão inalcançável e pode mesmo ser o Eldorado (utopia). A perspectiva de distância realmente cósmica (anos-luz) trazida pelo pulsar contraria o otimismo decretado com a conquista da lua. O Espaço, quase mudo, distante, escuro e frio, não é utopia, quando não é oco (vazio), é eco, projeção de nossas vozes que voltam.

O poema de Augusto de Campos, portanto, estabelece um leitor implícito – o “você” do primeiro verso – aconselhando-o a confortar-se com o nada ou com a projeção de si mesmo no que está lá fora (conforme lermos “oco” ou “eco”). O jogo das diferentes leituras do poema, que convida a uma contínua releitura pelos seus diferentes níveis de ambiguidade, acompanha o jogo dos *E* (estrela) e *O* (bola, buraco, oco) até a explosão em supernova e a pequena e compacta estrela de nêutrons que pulsa três vezes na palavra final “«squ«c»”.

5 De acordo com o texto introdutório de C. A. Bertulani (2011), disponível no site da UFRJ.

Há, no entanto, algo que pulsa. Como no “quasar quase humano” de outro poema cósmico de *Caixa preta* (CAMPOS, 1975), o pulsar evoca a pulsação do corpo, o que mantém o conforto suspenso pelos anos-luz de distância. Essa dialética entre o que está mais próximo e o que está mais distante traz à tona o que é mais terrível na relação de nós, contemporâneos, com o mundo e com nós mesmos, a parcela de incognoscível, que há em qualquer relação epistêmica, ou de incerteza, que há em qualquer ação. O poema evoca um mundo sem certezas e sem caminhos claros.

Assim, revela-se o ser-no-mundo histórico do poema, seu “engajamento” com esse mundo, numa complexa dialética entre leituras possíveis. O poema é um testemunho do mundo em que surge – não só por representar temas contemporâneos, como a fascinação pelo espaço ou pela ciência física, mas por evocar uma incerteza presente a todos que viveram seu tempo e aos que vivem nos dias de hoje: a incerteza dos caminhos que a história, na qual nos inserimos, pode tomar, e a sensação de que algo, simultaneamente, terrível e maravilhoso, causa de forma imprevisível o que somos e fazemos, algo está, ao mesmo tempo, próximo e distante (“abraço de anos-luz”). O poema evoca uma contemporaneidade reconhecível nos dias de hoje e, ao fazê-lo, estabelece os limites de compreensão que o tempo presente impõe: somente de um ponto de vista impossível, de Marte ou Eldorado, é que o pulsar que está em nós e no Universo pode ser visto – para todos os outros, presos à Terra e a quem da Utopia, apenas os ecos e ocos, e as repetições lacunares desse motor da história podem ser, talvez, percebidos.

O poema, assim, testemunha um fracasso na tentativa humana de compreender tanto o mundo (o pulsar nas estrelas) quanto nós mesmos (nosso corpo que pulsa), quanto o tempo em que vivemos e agimos. Condenados a olhar através de uma janela epistêmica ao mesmo tempo muito próxima e distante, nunca localizada em um ponto ideal de observação, nossas representações do pulsar do mundo e de nós mesmos são inevitavelmente falhas, lacunares e repetitivas por suas limitações (ocos e ecos).

#### ENGAGEMENT AND “ENGAGEMENT” – SARTRE, ADORNO AND AUGUSTO DE CAMPOS

**Abstract:** In this paper, I analyze the concept of engagement as used by Jean-Paul Sartre in his book *What is literature?* (1989). My reading of the concept is based on Theodor Adorno’s critique of Sartre (1975). Using the contrast between the two thinkers and a closer consideration of the margin of Sartre’s text I intend to develop a second sense of “engagement”, one also pointed out by Souza (2008) and Goldthorpe (1992). By the end of the paper, I read the poem “*O pulsar*” (1975), by Augusto de Campos, informed by this vision of the concept of “engagement”.

**Keywords:** Engagement. Poetry.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T. Engagement. In: *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 51-71. [*Noten zur Literatur, III*].
- ADORNO, T. Sartre e Brecht – engajamento na literatura. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-37, 1975.
- AGAMBEN, G. *Homo sacer – o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo sacer, III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BERTULANI, C. A. Pulsares: relógios cósmicos. Disponível em: <<http://www.if.ufrj.br/teaching/astrofis/pulsares.html>>. Acesso em: 30 de out. 2011.
- CAMPOS, A. O pulsar. In: *Caixa preta*, 1975. Disponível em: <[http://www2.uol.com.br/augustodecampos/06\\_07.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/06_07.htm)>. Acesso em: 30 de out. 2011.
- SOVIET WRITERS’ CONGRESS: THE DEBATE ON SOCIALISM REALISM AND MODERNISM. 1934, Moscou, RU. Anais. 2014. Disponível em: <[http://www.marxists.org/subject/art/lit\\_crit/sovietwritercongress/index.htm](http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/index.htm)>. Acesso em: 14 jul. 2017.
- DENIS, B. *Literatura e engajamento de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.
- GOLDTHORPE, R. Understanding the Committed Writer. In: HOWELLS, C. (Ed). *The Cambridge Companion to Sartre*. Cambridge: Cambridge UP, 1992, p. 140-177.
- INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.
- MANDAGARÁ, P. 1975: o dispositivo engajamento – *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4052>>. Acesso em: 7 jul. 2017.
- SARTRE, J. P. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.
- SARTRE, P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1989.
- SOUZA, T. M. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.

Recebido em 20-05-2016.

Aprovado em 15-08-2016.