

O existencialismo, as artes e a pandemia: a obra de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus

Existentialism, the arts and the pandemic: the work of Alberto Giacometti, Eugène Ionesco and Albert Camus

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

Especialista em História da Arte – PUC/MG

gontijobruno@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8957-581X>

Recebido em: 20/01/2021 – Aceito em 06/04/2021

Resumo: O presente artigo pretende correlacionar os fundamentos do movimento filosófico do existencialismo das décadas de 40 e 50, com as obras artísticas de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus. A análise será ancorada pela escultura *Nariz* (1947), de Giacometti, pela peça teatral *O Rinoceronte* (1959), de Ionesco, e pelo livro *O estrangeiro* (1942), de Camus. Todas as obras serão interpretadas à luz do existencialismo e seu contraponto com a pandemia de Covid-19 que assola o planeta desde 2020.

Palavra chave: Existencialismo; Artes, Filosofia da Arte, Pandemia

Abstract: This article aims to correlate the foundations of the philosophical movement of existentialism in the 40s and 50s, with the artistic works of Alberto Giacometti, Eugène Ionesco and Albert Camus. The analysis will be anchored by the sculpture *Nose* (1947), by Giacometti, by the play *Rhinoceros* (1959), by Ionesco, and by the book *The foreigner* (1942), by Camus. All works will be interpreted in the light of existentialism and its counterpoint to the Covid-19 pandemic that has been plaguing the planet since 2020.

Keyword: Existentialism; Arts, Philosophy of Art, Pandemic

Introdução

O existencialismo foi a corrente filosófica com maior popularidade na Europa no período do pós-guerra. No período que compreende a segunda metade da década de 40, com reflexos em toda a década seguinte, o estado de espírito do homem que se vê sozinho no mundo, destituído de sistemas morais e religiosos que o apoie e guie, exerceu forte influência em movimentos artísticos e literários.

É importante destacar que o existencialismo, por si só, não se configura em um movimento estilístico próprio, tal como se verifica nas diversas escolas e vanguardas que assolaram o século XX. É igualmente interessante observar em obras de arte de períodos muito anteriores às publicações de Sartre, Heidegger, Camus e Genet, pontos temáticos que vão de encontro ao que futuramente se chamaria de existencialismo. Por ser a arte fundamentada pelo ato da criação, em diversos momentos da história foi também uma resposta do homem à sua própria angústia de existir, entre “o ser e o nada”. Heidegger, ao se deparar com *O par de sapatos* pintados por Van Gogh em 1886, soube encontrar nessa obra indícios de uma vida oculta, que vai além do que se vê na tela.

Por outro lado, se o existencialismo não representa uma categoria própria para a história da arte, alguns artistas se destacam por possuir uma temática influenciada pela consciência do lugar de solidão do homem no mundo, pelo vazio e pelo absurdo da existência. Os artistas escolhidos como objeto de

estudo para o artigo que se apresenta, se aproximaram, no campo das artes visuais, dramaturgia e literatura, das temáticas propostas pelo existencialismo.

Em tempos de pandemia, provocada pela Sars-CoV-2, sentimentos próprios do homem existencialista, como a angústia, a desesperança e a ansiedade frente a um mundo aparentemente absurdo e sem sentido se fazem presente. A arte cumpre o seu papel de decodificar os signos presentes no ambiente em que está inserida, transformando-os em matéria-prima para suas manifestações.

Nariz, de Alberto Giacometti

A obra do suíço Alberto Giacometti (1901-1966) busca expressar a visão “pura e primordial”, destituída das convenções da representação que se tornaram presentes ao longo da história da arte. Como aponta Célia Euvaldo, Giacometti buscou sobretudo transmitir a “sua visão das coisas”, enfatizando o processo que compreendia o seu olho e o que era visto. As figuras esculpidas pelo artista não são belas nem feias, como observou Sartre. Esses conceitos não interessam ao processo artístico de formatação da obra, não estão em jogo. O próprio Giacometti declarou em suas *Notas sobre a Escultura*, em dezembro de 1933, que não se perguntava o que suas figuras podiam significar, somente tratava de materializar as imagens que “se ofereceram prontas” ao seu espírito. Giacometti não trabalhava segundo técnicas escultóricas usuais e comprovadas. Certa vez, chegou a declarar que nos três mil anos que o precederem, os artistas se empenharam em esculpir cadáveres. A grande questão em sua obra, apontada por Sartre, era: “como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo”?

Giacometti é considerado por escritores como Genet, Sartre e Ponge o artista existencial arquetípico. Em suas esculturas e desenhos, o espaço vazio ganha grandes proporções. O contraste que se forma entre suas frágeis figuras e o “nada” em que estão inseridas, remetem ao isolamento e à luta do homem perante o terror do vazio. O “nada” em sua escultura causa maior efeito e ocupa maior espaço do que o ser propriamente dito, e é justamente a ausência da matéria que fortalece o impacto causado por suas figuras frente ao espectador. No período do pós-guerra, os textos dos filósofos e escritores existencialistas causaram grande impacto e influenciaram na forma de se fazer e pensar o processo artístico.

“A linguagem do existencialismo – autenticidade, angústia, alienação, absurdo, náusea, transformação, metamorfose, ansiedade, liberdade – tornou-se a linguagem da crítica de arte, à medida que os escritores transpunham para as palavras a experiência de confrontar suas criações. Para Sartre e outros, o artista, encarado como alguém que busca sempre novas formas de expressão, encenava continuamente a condição existencial do homem”. (DEMPSEY, Amy, 2010 - pág. 176)

No que concerne à obra de Giacometti, especificamente, o resultado parecia nunca estar ao contentamento do artista. Suas figuras funcionavam como uma espécie de esboço para um resultado futuro pretendido pelo artista, sua forma de ver e exprimir a realidade à sua volta, aquilo que o seu olho conseguia captar. No filme *O último retrato* (2017), direção de Stanley Tucci, fica evidente a dificuldade de Giacometti em se desvencilhar da obra e aceitá-la como acabada. O artista, interpretado no filme pelo ator Geoffrey Rush, se empenha em um árduo processo de fazer e desfazer, em uma progressão aparentemente sem fim. O ato de pintar o retrato do escritor americano James Lord só é, finalmente, interrompido quando o retratado consegue, com a ajuda do irmão de Giacometti, romper com o ciclo de apagar e recomeçar a pintura. O artista considerava a escultura uma tarefa impossível e era justamente essa a razão pela qual tinha escolhido se dedicar a ela.

As esculturas de Giacometti expõem a fragilidade do homem e escancara as chagas causadas pela sua falta de lugar no mundo. Para Genet (1958), “*a beleza só tem uma origem: aquela ferida que cada homem carrega dentro de si (...). A arte de Giacometti parece ter por objetivo expor essa ferida secreta existente em todas as criaturas e mesmo em todas as coisas, permitindo assim elucidá-las*”. Tendo consciência do estado de precipitação do homem, as figuras esculpidas pelo artista são perecíveis e efêmeras. A maior parte delas esculpidas em gesso ou argila, não são feitas para durar, assim como o ser humano, estão em breve passagem pela vida. Como observa Sartre, “a eternidade da pedra é sinônimo de inércia”. As figuras de Giacometti, ao contrário, estão em trânsito e em transformação, a “meio caminho entre o nada e o ser”. O próprio artista tratava de destruir e dar fim às suas obras, algumas delas pouco depois de acabadas: “*eu estava satisfeito com elas, mas eram feitas para durar só algumas horas*”.

Giacometti manteve relações de amizade e trabalho também com outro nome cuja obra se aproxima do existencialismo: o dramaturgo Samuel Beckett. Era evidente a diferença de temperamento de ambos, Beckett estava sujeito a longos, às vezes estranhos, silêncios, enquanto Giacometti era notoriamente extrovertido e falante. A relação de amizade se desenvolveu de forma gradual, como resultado principalmente das preocupações artísticas compartilhadas. Na montagem de *Esperando Godot* de 1961, em Paris, ficou à cargo do artista a criação da singela e simbólica árvore que demarca o espaço cênico da peça. A insatisfação com relação ao resultado final parecia ser algo compartilhado pelos dois artistas, como fica evidente na fala de Giacometti em entrevista para o crítico de arte Reinhold Hohl: “*experimentamos a noite toda com aquela árvore de gesso, tornando-a maior, tornando-a menor, tornando seus galhos mais finos. Nunca pareceu certo para nós. E cada um de nós disse ao outro, talvez*”.

A proximidade de Giacometti com Sartre rendeu dois ensaios, hoje bastante conhecidos: *A busca do absoluto*, para o catálogo da exposição do escultor em Nova York (1948) e *As pinturas de Giacometti*, para a exposição na Galerie Maeght, em Paris (1954). São igualmente conhecidas as cartas enviadas por Giacometti a Sartre, nas quais o seu processo de trabalho é detalhado, o artista chegou inclusive a fazer correções e trocar palavras no que hoje constitui a versão publicada do texto. Véronique Wiesinger destaca que o diálogo entre Sartre e Giacometti nos dois ensaios tratam da “infinita divisibilidade do espaço, da criação de um espaço imaginário próprio à escultura, da distância da obra em relação ao espectador e do olhar recíproco de ambos”. Os dois viriam a se distanciar em 1964, após a publicação por Sartre de *As palavras*, em que Giacometti se viu retratado de forma distorcida na personagem Marcel.

Em 1946, Giacometti é convidado pela revista *Labyrinthe* a publicar um texto intitulado *O sonho, o Sphinx e a morte de T*. A crônica, com pitadas surrealistas, é uma espécie de relato de um sonho do artista e do seu encontro com uma aranha que aparece ao pé de sua cama. Impossível não correlacionar o texto ao universo de Kafka, cuja obra também pode ser analisada à luz do existencialismo. No decorrer do texto, Giacometti tem uma espécie de revelação: o tempo e o espaço se confundem e ele pode controlá-lo.

Coincidências à parte ou não, o fato é que poucos meses após a publicação do relato do sonho, a obra de Giacometti dá um salto criativo. Algumas de suas obras mais emblemáticas são produzidas nesse período, tais como *Cabeça sobre uma haste*, *Mão*, *Homem apontando*, *Grandes Figuras* e *Nariz*.

A escultura *Nariz (Nose)*, de 1947, é provavelmente a primeira tentativa de Giacometti em demarcar um espaço próprio da escultura, que em trabalhos futuros servirão inclusive para fins de

escala. O busto com o nariz protuberante tem dimensões de 80,9 x 70,5 x 40,6 cm e está pendurado no interior de uma gaiola de ferro que delimita o espaço da obra e o espaço do espectador. O encontro entre essas duas dimensões se dá somente na ponta do nariz que ultrapassa os limites da “jaula”, avançando para o ambiente de quem observa a obra.

A escultura possui traços estilísticos que remetem ao Surrealismo, apesar de Giacometti ter rompido com o movimento em 1935, após divergir das ideias do grupo de André Breton e iniciar uma aproximação cada vez maior da figuração. A estranha cabeça (decapitada?) que se estende além dos limites de sua prisão, trabalha com os conceitos de divisibilidade de espaço e do contraste entre um grande espaço vazio e um condensado espaço de matéria. A expressão que se visualiza no rosto da escultura não poderia ser outro se não o da angústia, tão próprio do homem existencial.

O Rinoceronte, de Eugène Ionesco

Eugène Ionesco preferia denominar o seu teatro como “insólito”, ao invés de “absurdo”, como ficou conhecido à luz da história. Para o dramaturgo, o termo absurdo aponta para uma incompreensão, enquanto a palavra “insólito” compreende a dualidade do pavor e fascínio perante as estranhezas do mundo. Ionesco disse certa vez em uma entrevista que respondia aos estímulos do mundo com o deslumbramento. Fato é que o estranhamento provocado pelas peças de Ionesco e os demais autores do Teatro do Absurdo, acarreta ao mesmo tempo maravilhamento e êxtase nos espectadores.

Eugène Ionesco nasceu na Romênia em novembro de 1909, mas ainda criança mudou-se com a família para Paris, sendo o francês sua primeira língua. Só voltaria para o seu país de origem aos treze anos, em 1922, onde terminaria seus estudos e cursaria francês na Universidade de Bucareste. Antes de publicar sua primeira obra para o teatro, *A cantora careca* (1948), publicou poemas e artigos em revistas literárias romenas. Escandalizou o meio literário oficial ao criticar os principais escritores romenos em voga no mundo, como os poetas Tudor Arghezi e Ion Barbu, além do romancista Camil Petrescu. Antes de iniciar sua carreira como dramaturgo, atuou como professor de francês e recebeu uma bolsa do governo romeno para estudar literatura francesa em Paris.

O teatro não era um ambiente que Ionesco costumava frequentar, o autor desgostava da atuação realista e sentia-se envergonhado pelos atores. Para ele, a presença de atores de carne e osso, frente a frente com o espectador, destruía a ficção. É compreensível a crítica de Ionesco: uma encenação realista que se pretende passar por verdade, se contrapõe com o plano da ficção. A obra do dramaturgo que, por vezes, pode parecer obscura e enigmática, possui uma alta dosagem lúdica. Todo tipo de situação cabe em seu teatro, rompendo com princípios naturais e físicos, no que o crítico teatral Kenneth Tynan (1958, apud Martin Esslin, 2018) chamou de “antirrealidade”.

O irlandês Samuel Beckett em sua peça *Esperando Godot* (1952) utiliza-se de estrutura narrativa circular presente em diversas obras de Ionesco e nos demais dramaturgos do Teatro do Absurdo. Como destaca Günther Anders no posfácio da edição da Cosac Naify, Beckett “desafia a convecção ao não oferecer história alguma” e o faz porque o próprio homem está desprovido de história. Os diálogos em *Esperando Godot* surgem aparentemente sem razão de ser, ou apenas se repetem, mas essas situações ilógicas são próprias da essência do homem moderno, cuja “matéria constitutiva é uma forma de vida sem um princípio motor e sem motivação”. Ao mesmo tempo em que os personagens de *Esperando Godot* foram extraídos do mundo, já não pertencem mais a ele, o mundo “tornou-se, para eles, vazio”.

“Assim, também o mundo da peça é uma abstração: um palco vazio, vazio a não ser por

um adereço indispensável ao significado da fábula, uma árvore no centro, que define o mundo como um instrumento permanente para o suicídio e a vida como o não cometer suicídio". (ANDERS, Günther, 2005 - pág. 217)

O teatro de Ionesco, como destaca Martin Esslin, expressa “o horror do indivíduo ao ter de enfrentar a avassaladora tarefa de lidar com o mundo”. Dessa forma, a temática da incomunicabilidade e o fracasso da existência humana estarão presentes em *As cadeiras* (1952), as múltiplas transformações do indivíduo em *Vítimas do dever* (1953), a tirania e o totalitarismo em *Assassino sem recompensa* (1959). Esslin assinala que Ionesco se preocupa em “isolar os elementos puros do teatro, de descobrir e revelar o mecanismo da ação mesmo quando ela não faz sentido”. O dramaturgo, mesmo fazendo parte da chamada vanguarda, considera que os princípios constitutivos de sua obra são ancorados pelo alicerce da tradição, da qual fazem parte Ésquilo, Sófocles e Shakespeare.

As questões tratadas na peça teatral de Ionesco têm grande proximidade com as discussões presentes na obra dos filósofos do existencialismo, como fica claro na fala do autor: “Nenhuma sociedade foi capaz de acabar com a tristeza humana, nenhum sistema político poderá livrar-nos da agonia de viver, de nosso medo da morte, de nossa sede do absoluto; é a condição humana que orienta a condição social, e não vice-versa”.

A psicologia do existencialismo de Sartre está presente em Ionesco, sendo o homem o “ser por intermédio do qual o nada entra no mundo”. Diversas obras do dramaturgo cumprem o papel de explorar as realidades da situação humana. Em uma de suas peças para o teatro mais conhecida, *O Rinoceronte* (1959), o conformismo do indivíduo e sua redução ao convencionalismo são levadas às últimas consequências. O tema da incomunicabilidade faz com que os personagens se transformem, através de um processo de metamorfose que remete a Kafka, em “paquidermes fortes, agressivos e insensíveis”. Zora Seljan, no prefácio da edição da peça para a Editora Nova Fronteira, observa que a fábula de Ionesco representa uma luta contra “todos os tipos de brutalidade”. “O inimigo da vida e do homem aceita com facilidade que todos os que se encontram fora de uma comunidade de ideias devem ser condenados: não admite o perdão nem a caridade” (SELJAN, 2015 – pág. 9).

O Rinoceronte teve sua estreia mundial em Düsseldorf, Alemanha, em novembro de 1959. De acordo com Martin Esslin, a plateia alemã não deixou de reconhecer imediatamente nas falas das personagens os mesmos argumentos que conduziram Hitler ao cargo de autoridade máxima do país. Em Paris, no ano seguinte, a peça é dirigida e protagonizada por Jean-Louis Barrault. Em 1961, foi levada à cena em Londres, com direção de Orson Welles e Laurence Olivier no papel de Bérenger.

Ionesco tinha consciência de que ninguém está só no mundo e que, “nas profundezas de seu ser, é ao mesmo tempo todo o resto do mundo”. Essa constatação vai ao encontro da máxima de Sartre em que “escolhendo-me escolho o homem”. A angústia presente no existencialismo pode ser explicada também pela “responsabilidade direta para com os outros homens engajados pela escolha”. Considerada por muitos como uma parábola da invasão da Europa pelo fascismo, a narrativa traz o horror atemporal da histeria coletiva, conduzida adiante através das ideologias.

A personagem principal da peça, Bérenger, surge logo na cena inicial, ao lado de seu amigo Jean, no terraço do café. A descrição que o autor faz de Bérenger, remete a uma outra personagem da corrente do existencialismo, Meursault, em *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus. Nas rubricas da peça, Ionesco apresenta seu protagonista com “barba por fazer, está sem chapéu, despenteado, as roupas amarrotadas; tudo nele denota negligência, tem o ar cansado, sonolento, de vez em quando boceja”. Na conversa com o amigo, Bérenger afirma que suas angústias são “difíceis de definir”.

Ele argumenta que não se sente “à vontade na vida... no meio das pessoas... então recorro ao álcool. E isso me acalma, me descontraí, me faz esquecer”. Será justamente a personagem de Bérenger, com todo o seu vazio existencial, o único a não abrir mão de sua condição humana ou final da peça, se recusando a se transformar em rinoceronte.

O enredo da peça consiste em um estranho fenômeno ambientado em um pacato vilarejo: sem uma explicação aparente e, de forma gradual, os moradores começam a se transformar em rinocerontes. Mesmo as personagens mais avessas à ideia de se metamorfosear no animal, por fim acabam aderindo e seguindo o “rebanho”, que se torna consenso na cidade. Emmanuel Demarcy-Mota, que assinou a direção do espetáculo para o grupo parisiense Théâtre de la Ville, pontua no programa da peça que “rebanhos são gangues, grupos, associações, empresas, partidos onde dependemos das ideias de outros, que acabam se tornando as nossas ideias”. A montagem do espetáculo que fez turnê no Brasil em 2015, utiliza uma marcação cênica coreografada, própria da dança, como metáfora de uma sociedade em que o homem renuncia a sua individualidade para aderir a uma “servidão auto infligida”. Para o encenador, a alegoria trazida por Ionesco está mais próxima de uma epidemia, de uma praga. “Nos tornamos rinocerontes por covardia, preguiça, conveniência; não há chefe, há a vizinhança, eu, você, a sociedade de consumo mecânico. Os rinocerontes vencem e eu, Bérenger, tenho que me retirar no mundo”, completa Emmanuel Demarcy-Mota.

A rinocerontite, que no argumento da peça assola a cidade, é uma metáfora do fanatismo, próprio dos sistemas totalitários, e do conformismo dos que não suportam a ideia de serem diferentes da maioria. Na montagem do Théâtre de la Ville – Paris, o elenco atua como componente de uma orquestra, as marcações cênicas são sincronizadas, representando o homem como uma engrenagem de uma grande máquina. O cenário projetado para o espetáculo, permite que o palco se dobre ao meio, os atores têm que se agarrar às arestas do tablado para não serem arremessados para fora. Por vezes, o piso se eleva, como se o chão estivesse se partindo pelo peso dos rinocerontes. Cabe às personagens lutar para se equilibrar nesse mundo que se desmorona à sua frente, ou se transformar no quadrúpede para ficar com as quatro patas bem fixas no solo desse novo modelo de sociedade.

***O estrangeiro*, de Albert Camus**

Em *O estrangeiro* (1942), o escritor franco-argelino Albert Camus apresenta o narrador-personagem Meursault imerso em uma trama que se desenvolve a partir do recebimento de um telegrama que informa o falecimento de sua mãe. Meursault personifica o “sujeito existencial” em um mundo aparentemente absurdo e sem sentido. A obra literária de Camus é por excelência existencialista. O autor fazia parte do círculo de filósofos e artistas mais representativos dessa corrente na primeira metade do século XX, tendo Jean-Paul Sartre como um de seus mais importantes expoentes. Outras obras literárias de Albert Camus, tais como *O mito de Sísifo* (1942), *A peste* (1947) e *Estado de Sítio* (1948) também apresentam relações claras com essa corrente filosófica. Tal como mostra Manuel da Costa Pinto no prefácio da edição de *O estrangeiro* pela editora Record (2020), há “uma circularidade de sua obra”, sendo que fatos relacionados às suas narrativas são citados brevemente nas obras posteriores. A crônica de jornal que Meursault encontra em sua cela na prisão é o enredo de *O mal-entendido*, peça de teatro que só seria publicada em 1944. “(...) a obsessão pelo tema da gratuidade e do acaso trágico, que reaparece na forma de citações de um livro por outro, como na passagem de *A peste* em que alguém comenta, nas ruas de Orã, ‘uma prisão recente que alvoroçava Argel (...) de um jovem que matara um árabe em uma praia’, irônica referência ao enredo de *O estrangeiro*”. (PINTO, Manuel da Cota – pág. 8)

A adaptação para o cinema de Luchino Visconti é bastante fiel à obra original de Camus. Os diálogos utilizados no roteiro são em sua maior parte a transposição para o discurso direto de falas e pensamentos que, por vezes, podem aparecer no livro na forma de discursos indiretos. Devido à grande proximidade entre as obras, na análise a seguir será tratado ao mesmo tempo duas obras artísticas (livro/filme) e sua relação com a doutrina do existencialismo.

A narrativa de *O estrangeiro* tem início com o recebimento do telegrama do asilo em que a mãe do protagonista vive. Quase nenhuma informação referente à vida pregressa do narrador será apresentada durante a obra, de modo que o leitor dificilmente conseguirá justificar os atos da personagem à luz de algum fato específico do passado.

As atitudes tomadas por Meursault ao longo de sua passagem pelo asilo, para participar do velório da mãe, serão cruciais para sua condenação ao final do livro/filme. Durante o julgamento, suas condutas durante o velório virão à tona, tais como não querer ver o corpo da mãe no caixão, aceitar a xícara de café com leite que lhe é oferecida pelo porteiro e fumar. No dia seguinte ao enterro, a personagem vai a um centro de lazer, onde encontra Marie, uma antiga colega de trabalho com quem iniciará um relacionamento. Os dois combinam de ir, no mesmo dia, ao cinema assistir a um filme de comédia de Fernandel. Todos estes acontecimentos serão relevantes e utilizados pelo promotor para traçar um perfil negativo de Meursault frente aos jurados.

As principais características da personalidade apática do narrador ficam aparentes já nas primeiras cenas, quando ele chega a se desculpar com seu chefe pela morte da mãe e sua consecutiva ausência ao trabalho. O clima quente, marcado por uma atmosfera de calor sufocante, estará presente em toda a ação, seja no ônibus até o asilo, no quarto abafado em que a mãe será velada, no dia ensolarado do crime na praia e na estadia de Meursault na prisão. Os figurinos utilizados pelo ator Marcello Mastroianni, que interpreta o protagonista na adaptação de Luchino Visconti de 1967, aparentam ser igualmente inapropriados para o clima. O ator aparece na maior parte das cenas com traje de terno e gravata e com suor evidente. Percebe-se de imediato que o personagem não se adapta àquela realidade, mas se inicialmente não conseguimos detectar no personagem propriamente uma angústia existencialista, ele responde aos estímulos sociais com extrema indiferença e apatia.

Em diversos momentos da narrativa a personagem responde às indagações dirigidas a ele com um “tanto faz”. Ao ser questionado por Marie se se casaria com ela, se a amava, para ele tudo isso pouco importa, faria o que fosse do agrado dela. Meursault está à margem dos acontecimentos e se sujeita ao que lhe é imposto, mesmo que a consequência seja a privação de sua liberdade.

A personagem principal pode ser enquadrada no princípio existencialista de Sartre que afirma que a existência precede a essência. Meursault não parece compartilhar de uma natureza humana universal, baseada em princípios éticos e morais. Como argumentou Sartre, “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo”, tendo ele responsabilidade total de sua existência. Por outro lado, como afirma Sartre, o existencialismo “não pode ser considerado como uma filosofia do quietismo, já que define o homem pela ação (...) o destino do homem está em suas próprias mãos”. O que podemos deduzir, portanto, é que Meursault, ao se abstrair de uma defesa enérgica que poderia levar à sua absolvição no assassinato do árabe, está sendo responsável e, de certo modo, “escolhendo” esse destino para si.

Em diversos momentos da obra, o narrador assume a responsabilidade de seus atos, se recusando a maquiagem a realidade. Na conversa que estabelece com o defensor público antes do julgamento, se nega a dizer que estava controlando seus sentimentos naturais durante o velório da

mãe. O juiz fica atônito com a sinceridade e ausência do sentimento de culpa da personagem, declarando que nunca tinha visto “uma alma tão empedernida” dentre os casos que julgara. Meursault se mostra alheio às paixões, agindo em concordância com seus próprios princípios e vontades. Para Sartre, “todo homem que se refugia por trás da desculpa de suas paixões, todo homem que inventa um determinismo, é um homem de má fé”. Meursault não é um homem bom, mas também não é mau. Camus isenta o leitor de uma justificativa que provoque compaixão pela personagem principal, como igualmente não faz com que nos voltemos com ira contra a personagem, desejando que ela seja condenada por seus crimes.

Durante o julgamento, o anti-herói de Camus, se mostra entediado com as constantes investidas da acusação em retomar o episódio do velório da mãe. Ele não consegue compreender a relevância e relação com o caso que está sendo julgado.

Outro ponto de congruência da obra com o existencialismo é a questão da inexistência de um Deus criador, restando tão somente ao homem a responsabilidade pelo que ele é. Em dois momentos pontuais da obra de Camus a existência de Deus é colocada em xeque pelo protagonista. Logo no primeiro interrogatório, ao chegar na prisão, o juiz de instrução o questiona a respeito de sua fé. A negação de Meursault causa uma indignação e repulsa no juiz que argumenta que sem Deus a vida dos homens “deixaria de ter sentido”. É justamente essa uma das grandes críticas dirigidas aos existencialistas que Jean-Paul Sartre rebateu em sua palestra “O existencialismo é um Humanismo”, de 1945. Para Sartre, “se Deus não existe, não encontramos, já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta”, e finaliza dizendo que “o homem está condenado a ser livre”.

A obra termina com o narrador se sentindo em paz com o seu destino, “purificado do mal” e “esvaziado de esperança”, aberto pela “primeira vez à terna indiferença do mundo”. O protagonista chega à conclusão de que tinha sido feliz “e ainda o era”, tendo como último desejo que sua execução fosse acompanhada por muitos espectadores e que fosse recebido com gritos de ódio.

O “sujeito existencial” e a pandemia

Mesmo não se configurando em um movimento artístico, com estilos e técnicas próprias, o existencialismo influenciou a forma de se fazer e pensar a arte durante os anos 40 e 50. O estado de espírito do “sujeito existencial” é marcado, principalmente, pelo “desencanto” frente ao futuro. A filosofia existencialista foi uma resposta ao trauma causado pela Segunda Guerra Mundial, da mesma forma, as mudanças comportamentais provenientes do isolamento e da nova conjuntura estabelecida no cenário da pandemia podem ser entendidas como uma volta ao vazio da existência. Em suas devidas proporções, a pandemia de Sars-CoV-2 iniciada em 2020, trouxe à tona sentimentos e experiências caros à corrente existencialista. A grande quantidade de mortos e infectados mudou a forma de interação e socialização em diferentes aspectos: trabalho remoto, aulas on-line, exposições virtuais, festas por aplicativo digital, tudo isso se tornou corriqueiro.

O vocabulário próprio do existencialismo, como angústia, vazio, solidão e desilusão se tornaram frequentes do noticiário às relações familiares. Diversos projetos tiveram que ser postergados e a corrida por uma vacina que pudesse dar fim à “angústia” provocada pela incerteza, mobilizou as principais instituições de pesquisa do planeta. A obra dos artistas apresentados nesse artigo, por sua vez, dialoga com esse novo contexto instaurado.

A noção de um espaço próprio para a escultura, que delimitava o ambiente entre obra e espectador, foi uma das grandes novidades trazidas por Giacometti. O artista pretendia esculpir e transformar em matéria aquilo que seus olhos viam de forma tão peculiar. Impossível não deixar de notar o conceito

de distanciamento imposto pelo escultor à sua obra, após um ano de pandemia em que nos vimos obrigados a estabelecer o distanciamento como forma de sobrevivência.

Em *O Rinoceronte*, Béranger, que desde o início se mostra angustiado e incompreendido, termina reafirmando sua condição de ser humano, o que nessa situação é o mesmo que ser um monstro, já que todos os demais são rinocerontes. “Sou o último homem, hei de sê-lo até o fim! Não me rendo!”, proclama o anti-herói de Ionesco. O enredo da peça pode servir como uma alegoria moderna do atual momento de pandemia, em que as relações de convivência são alteradas, ao mesmo tempo, em que há o crescimento de grupos conservadores de extrema direita.

Meursault, de *O estrangeiro*, já condenado à morte em praça pública pelo assassinato do árabe, coloca em xeque a existência de Deus. O anti-herói de Camus aceita o seu destino trágico como a melhor solução para o seu vazio existencial, uma metáfora para a descrença do homem que sucumbe à angústia causada pela incerteza em relação ao futuro.

Nos anos 60, a visão do mundo existencialista foi desafiada por uma nova geração, que não havia vivenciado de forma direta os horrores da guerra. Novas formas de se pensar e fazer uma arte que estivesse em comunhão com o outro, levaram ao que viria a ser o Novo realismo e a Arte pop. Para que isso ocorresse, no entanto, foi necessário um distanciamento temporal, que amenizasse os efeitos dos traumas coletivos. A arte, nesse momento, certamente está se adaptando à situação de pandemia e prosseguirá se transformando e se ajustando aos novos tempos que virão.

Referências Bibliográficas

- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*; tradução e prefácio Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*, tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimento: guia enciclopédico da arte moderna* – São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*; tradução original Barbara Heliadora; tradução das atualizações José Roberto D’Shea; apresentação à edição brasileira Paulo Francis – 1 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- GIACOMETTI/ Organização Véronique Wiesinger (Vários autores) – São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte* – Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.
- IONESCO, Eugène. *O Rinoceronte*; tradução Luís de Lima; prefácio Zora Seljan – [ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. Organização e tradução de Célia Euvaldo – São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Rita Correia Guedes.
- WILKINSON, Judith. *When Alberto Giacometti met Samuel Beckett*. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159/when-alberto-giacometti-met-samuel-beckett>
- Programa do espetáculo *O Rinoceronte*. Théâtre de la Ville – Paris. Maio, 2015.

Filme

FINAL Portrait (O último retrato). Direção de Stanley Tucci. Reino Unido: Potboiler Productions, 2017 (1h30min).

Espectáculo Teatral

O Rinoceronte. Dramaturgia: Eugène Ionesco.

Direção: Emmanuel Demarcy-Mota. Théâtre de la Ville - Paris.

Local: Cine Theatro Brasil Vallourec. Belo Horizonte, maio de 2015