

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

A FENOMENOLOGIA DO OBJETO ESTÉTICO
SEGUNDO JEAN-PAUL SARTRE

Rúbia Lúcia Oliveira

OURO PRETO
2008

RÚBIA LÚCIA OLIVEIRA

**A FENOMENOLOGIA DO OBJETO ESTÉTICO
SEGUNDO JEAN-PAUL SARTRE**

Dissertação de mestrado
apresentada ao Instituto de
Filosofia, Artes e Cultura da
Universidade Federal de Ouro
Preto, sob a orientação do Prof. Dr.
José Luiz Furtado

**OURO PRETO
2008**

O48f**Oliveira, Rúbia Lúcia.**

A fenomenologia do objeto estético segundo Jean-Paul Sartre
[manuscrito] /Rúbia Lúcia Oliveira. - 2008.
138 f.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Furtado.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Filosofia Artes e Cultura.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte.

1. Arte - Teses. 2. Estética - Teses. 3. Consciência na arte - Teses.
4. Imaginário - Teses I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

Catlogação: sisbin@sisbin.ufop.br

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!

ai, palavras, ai, palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e, em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma!

Sois de vento, ides no vento,
e quedais, com sorte nova!

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!

todo o sentido da vida
principia à vossa porta;
o mel do amor cristaliza
seu perfume em vossa rosa;
sois o sonho e sois a audácia,
calúnia, fúria, derrota...

A liberdade das almas,
ai! com letras se elabora...
E dos venenos humanos
sois a mais fina retorta:
frágil, frágil como o vidro
e mais que o aço poderosa!
Reis, impérios, povos, tempos,
pelo vosso impulso rodam...

Detrás de grossas paredes,
de leve, quem vos desfolha?
Pareceis de tênue seda,
sem peso de ação nem de hora...
– e estais no bico das penas,

e estais na tinta que as molha,
e estais nas mãos dos juizes,
e sois o ferro que arrocha,
e sois barco para o exílio,
e sois Moçambique e Angola!

Ai, palavras, ai, palavras,
íeis pela estrada afora,
erguendo asas muito incertas,
entre verdade e galhofa,
desejos do tempo inquieto,
promessas que o mundo sopra...

Ai, palavras, ai, palavras,
mirai-vos: que sois, agora?
– Acusações, sentinelas,
bacamarte, algema, escolta;
– o olho ardente da perfídia,
a velar, na noite morta;
– a umidade dos presídios,
– a solidão pavorosa;
– duro ferro de perguntas,
com sangue em cada resposta;
– e a sentença que caminha,
– e a esperança que não volta,
– e o coração que vacila,
– e o castigo que galopa...

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Perdão podíeis ter sido!
– sois madeira que se corta,
– sois vinte degraus de escada,
– sois um pedaço de corda...

– sois povo pelas janelas,
cortejo, bandeiras, tropa...

Ai, palavras, ai, palavras,
que estranha potência, a vossa!
Éreis um sopro na aragem...
– sois um homem que se enforca!

Cecília Meireles (Romance LIII ou Das Palavras Aéreas)

A meus pais

*todo o sentido da vida
principia à vossa porta*

AGRADECIMENTOS

A meus pais e meu irmão, pelo apoio, compreensão e respeito.

A todos os amigos, que são peças fundamentais na minha vida e, em especial, a Juliana Santana, a Venúncia Coelho e a Ricardo Rocha, que me acompanharam desde a graduação, quando chegamos a Ouro Preto. A Francesco Napoli, que, apesar de não ter me acompanhado desde a graduação, sempre será uma das pessoas mais especiais da minha vida. A Luiz Damon, que teve toda a paciência para esclarecer minhas dúvidas e se tornou não apenas alguém a quem muito admiro, mas um amigo para a vida inteira.

A José Luiz, por ter sido o responsável pelo meu profundo interesse por Sartre e pelas questões existenciais.

A todos os professores e funcionários do IFAC, por todas as gentilezas e posturas que me influenciaram para sempre. Com certeza, o período que pude conviver nesse departamento foi um marco em minha vida.

SUMÁRIO

RESUMO	10
--------------	----

ABSTRACT	Erro! Indicador não definido.
RÉSUMÉ.....	Erro! Indicador não definido.
INTRODUÇÃO.....	Erro! Indicador não definido.
CAPÍTULO 1: A obra de arte e a formação do imaginário.....	29
Resumo	30
1.1 A diferença entre as obras de arte.....	31
1.2. O Engajamento na arte	39
1.3. A formação do imaginário (do irreal).....	555
CAPÍTULO 2: O objeto estético e o prazer estético	755
Resumo	76
2.1. O que torna a obra de arte objeto de contemplação.....	77
CAPÍTULO 3: A especificidade da obra literária	98
Resumo	99
3.1. A consciência imaginativa.....	100
3.2. A relação da arte significativa com o imaginário	108
3.3. A especificidade da literatura que proporciona a compreensão da realidade humana.	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	Erro! Indicador não definido.
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

RESUMO

Esta dissertação pretende mostrar que a obra de arte e, principalmente, a literatura, têm uma função e importância única na medida em que revela o próprio homem em situação

– isto é, por meio da arte, o homem almeja ser a síntese impossível do Em-si-Para-si. A literatura possui ainda a especificidade de permitir a compreensão da realidade humana a partir do movimento de nadação necessário para haver a imaginação. Ela é, portanto, imaginação e significação, ou seja, é tão ambígua quanto o homem.

ABSTRACT

This dissertation intends to show that the work of art, mainly the literature, has a function and a single importance in so as that it reveals the own man in situation – that is, through art, man longs for being the impossible synthesis of the In-itself-For-itself. Literature still possesses the specificity of allowing the understanding of the human reality starting from the movement of necessary nothingness for the imagination to happen. It is therefore imagination and significance, in other words, it is as ambiguous as man.

RÉSUMÉ

Cette dissertation prétend montrer que l'art et principalement la littérature a la fonction et une importance seule dans la mesure dans cela il révèle le propre homme dans situation qui est, l'homme désire pour être la synthèse impossible d'à travers l'art ardemment le dans lui-même-Para lui-même. La littérature possède encore la spécificité d'autoriser la compréhension de la réalité humaine qui commence du mouvement de nadação nécessaire il y avoir l'imagination. Elle est par conséquent imagination et signification, en d'autres termes, c'est aussi ambigu que l'homme.

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, busca-se enfocar o objeto estético de acordo com a perspectiva sartriana, isto é, como o filósofo entende a obra de arte, desde a formação

do objeto através do imaginário até o prazer que este o proporciona. Sartre foi um dos precursores do existencialismo. Apropriando-se das noções fenomenológicas, criou uma doutrina que dizia ser, a seu modo, um “humanismo”. Sabe-se que Sartre foi um homem politicamente atuante e polêmico e sua filosofia não se deixava confinar pela academia. Ele mostrava publicamente suas convicções, dramas existenciais e escolhas pessoais, como foi o caso de seu relacionamento com Simone de Beauvoir. Pelo fato de se interessar pelo homem em situação, ou seja, o homem com suas particularidades históricas, Sartre propôs uma filosofia que se aproximava ao máximo da realidade humana. Por isso, se pode afirmar que ele se interessava pelo “concreto” e que era a situação real dos homens que ele sempre mostrou em suas obras teatrais, literárias e filosóficas. Sua paixão era entender a realidade humana e, até o fim de sua vida, foi essa a sua preocupação e proposta. Apesar de o existencialismo em alguns momentos ter tido um tom depreciativo, Sartre o afirmou e, com certeza, foi um dos poucos filósofos que não se contentou com uma filosofia puramente conceitual, buscando entender o homem de uma forma diferente e dando, para isso, muita ênfase à arte e ao seu caráter revelador e problematizador.

Historicamente, há registros de manifestações artísticas, assim como sempre houve estudos e teorias a respeito do que seja o belo, a obra de arte em si e o prazer gerado por ela. A necessidade de fazer e contemplar uma obra parece ser inata ao homem. Principalmente, os filósofos dedicaram estudos a essa sensação que chama-se estética, a fim de compreenderem essa relação entre o espectador e a obra, assim como a relação entre criador e criatura. As teorias filosóficas a respeito da obra de arte remontam a Platão. Embora não se possa afirmar que ele tenha feito um sistema estético, Platão ofereceu, pelo menos, uma base para as posteriores discussões a esse respeito. Para Platão, a pintura era a mais perigosa dentre as artes, por incentivar as ilusões. Segundo ele, esta poderia ser muito enganadora. Cabe lembrar que, para Platão, tudo que se afaste do mundo inteligível deve ser negado. Por habitar-se em um mundo que é uma cópia do mundo inteligível, ou seja, cópia do mundo que é a verdade e modelo de tudo o que se vê e se aprende, está-se em meio a simulacros. Isso significa que a arte, ao copiar certas coisas desse mundo, afasta ainda mais o homem da verdade. O objetivo do homem, para Platão, deveria ser cada vez aproximar-se mais da verdade e, conseqüentemente, do mundo inteligível. Por isso, tudo o que prejudicasse essa

aproximação deveria ser negado. Assim, pode-se entender porque certos tipos de arte não eram aceitos por ele.

Platão, como se sabe, faz restrições à poesia tanto do ponto de vista intelectual como moral. Do ponto de vista intelectual porque, atendo-se ela aos dados dos sentidos, que reproduz imperfeitamente, distancia-se do mundo verdadeiro, que é o das idéias, ou formas. Do ponto de vista moral, porque divulga mentiras a respeito dos deuses e heróis, estabelecendo assim maus exemplos para a juventude, e porque dificulta o controle da razão sobre as emoções.¹

Como podemos perceber a partir de Carvalho, para Platão, arte é mimesis, isto é, imitação de objetos. Os autores de poesia têm seu valor de acordo com o grau de mimesis, pois, segundo Platão, é o grau de distanciamento que altera o caráter da poesia. Sendo assim, tem-se o caso de quando o poeta fala em seu próprio nome sem querer fingir ser outro, e o caso de quando ele pretende dar a ilusão de ser outro, que, para Platão, é a imitação ou mimesis. Portanto, é o artista que deve fazer essa escolha de uma narrativa pura ou de uma representação. Quanto à música, esta era vista como algo nobre e importante, além de exercer um papel importante na boa educação na medida em que contribui para a educação da alma. Platão afirmava que se deveria sempre procurar o que é belo em si.

O fato de Platão levar em consideração os vários tipos de arte leva a perceber que a discussão sobre a estética já estava muito presente na vida grega, seja quando vista como algo benéfico, seja quando colocada como algo maléfico, para a boa educação. Aristóteles, ao contrário de seu mestre, via as tragédias como algo muito importante na medida em que permite um efeito catártico. Para o filósofo de Estagira, a mimesis proporciona conhecimento aos homens. Assistir a um espetáculo trágico permite ao espectador uma depuração de suas emoções por meio de uma identificação com o ator. A noção de catarse, que ainda hoje é muito discutida, não teve explicação minuciosa por parte do filósofo. Mas na *Política*, assim como quando Platão defende a música, afirma que esta deve ser estudada a fim de se ter benefícios como: educação, catarse e diversão intelectual.² Dessa forma, podemos entender a catarse tal qual proposta por Aristóteles como algo que, por meio de um aprendizado, oferece um alívio do excesso de uma determinada emoção. Pode-se ver que a arte, além de estar presente

¹ CARVALHO. *O Conceito de mimesis na Poética de Aristóteles*, p. 97.

² Cf. ARISTÓTELES. *Política*, 1342a.

em todas as civilizações, exerce uma influência maior do que muitas vezes se pensa. Ao longo desta dissertação, ter-se-á a oportunidade de perceber que a perspectiva sartriana em relação à arte tem aspectos comuns e distintos desses filósofos gregos, e que tem, como será visto, um papel mais importante, na medida em que não permite apenas uma catarse, mas a compreensão da própria realidade humana – assim como o distanciamento não é algo importante, mas, pelo contrário, é necessária uma aproximação e entrega do espectador para que se tenha o prazer estético.

Vive-se uma época cada vez mais tecnológica, e, conseqüentemente, há uma supervalorização da razão e, mesmo assim, a arte não perdeu seu lugar. Talvez justamente pela experiência de viver um período tão caótico da humanidade, seja de suma importância estudar o que é exatamente a arte e por que ela é tão importante para a humanidade. Sabe-se que a obra de arte incita o homem a usar uma outra parte de sua mente que não é a pura razão – ou seja, a arte convida-o a sair um pouco do real, da razão, em direção ao mundo da criação e da imaginação. Neste momento, acontece a fuga em relação àquilo que lhe é ensinado; isto é, deixa-se de lado um pensamento puramente lógico e padronizado. Por isso, a importância de retomar e esmiuçar teorias de filósofos como Sartre. Esse autor dedicou sua vida a escrever tanto teorias filosóficas quanto teorias sobre arte, assim como novelas, roteiros, peças teatrais e romances.

A proposta desse trabalho é, portanto, estudar a fenomenologia do objeto estético segundo Sartre, fundamentada nos livros *O Imaginário* e *Que é a literatura?*. Nessas duas obras, a primeira de 1940 e a segunda de 1948, o filósofo propõe um estudo detalhado, mostrando como se dá a formação do objeto imaginário, ou seja, da obra de arte e também uma teoria sobre a literatura. Para esclarecer as teorias de Sartre, optou-se por refazer o mesmo percurso do filósofo, mostrando passo-a-passo a importância e relevância de sua teoria. Inicialmente, distingue-se as formas artísticas tratadas nessas duas obras, dispensando maior atenção à literatura como faz o próprio autor, a fim de demonstrar que esta, ao mesmo tempo em que se distancia das demais artes, aproxima-se da filosofia, sem ser uma nem outra completamente. Neste sentido, é possível ver que, para Sartre, a literatura tem um papel diferente das artes não-significantes, apesar de todas serem uma forma de refletir a sociedade e seus problemas. A literatura proporciona a compreensão da realidade humana na medida em que é ambígua como o homem. Segundo o filósofo, que é adepto da fenomenologia, a

filosofia conceitualiza o homem e o mundo. Ela descreve a situação do homem de ser histórico e livre sem retratar isso de forma imediata, pois faz uso de conceitos, o que distancia a realidade. Já a arte, na medida em que não faz uso de conceitos e sim do imaginário, consegue retratar de forma imediata, sem conceitos, a realidade humana. Compreende-se, nessa perspectiva, que a arte consegue passar para a sociedade uma imagem de si mesma. Ao contemplar uma obra de arte, o espectador consegue ver a si mesmo na medida em que a obra faz uso da imagem, que nega o real e o mantém como fundo do irreal. Dessa forma, a obra de arte é tão ambígua quanto o próprio homem. E a prosa, por ser imaginário e significação simultaneamente, consegue colocar essa ambigüidade ainda mais em evidência. Nesse caso, a especificidade da literatura está justamente no fato de ela não ser pura imaginação.

Distinguir-se-á a música, a pintura, a escultura e a poesia da literatura, ou seja, explicará-se a diferença existente entre esses tipos de arte, mostrando por que as primeiras são chamadas não-significantes e a literatura de significante. Para isso, mostrará-se como se dá a criação da obra de arte e como é formado o objeto imaginário, o qual surge a partir da realidade do espectador. Verá-se que é esse objeto criado no âmbito do imaginário, a partir do real, que permitirá o prazer estético. Esse prazer é diferente de qualquer outro tipo de prazer – como por exemplo, o prazer sensível. Prazer sensível é diferente de prazer estético porque este, apesar de precisar do mundo sensível, isto é, do real que serve de *analogon*, se dá no âmbito do imaginário. Enquanto o prazer sensível é o dos sentidos, tais como aroma, paladar, textura, entre outros, o estético é algo abstrato que aparece a partir de outra consciência: o imaginário. O prazer estético envolve, como será visto, uma atividade criadora da imaginação.

Por sempre ter sido algo que permeou o universo humano, a arte é uma necessidade, seja quando feita como representação fiel da realidade, seja como criação autônoma. É fato que sempre foi motivo de um prazer específico e motivo de reflexão, ou melhor, meio de revelação de uma consciência infeliz do que é a sociedade.

Sartre, desde criança, viveu em meio às palavras e tinha como meta em sua vida ser um grande escritor. Esse reconhecimento como escritor demorou um pouco mais que o esperado e aconteceu quando publicou uma de suas mais famosas obras, *A Náusea*, em 1938, pois, até então, ele escrevia para jornais e revistas, mas não tinha

ainda o reconhecimento como escritor. Nesse período, Sartre tivera contato com a filosofia de Husserl. Percebe-se muito claramente, em sua obra, a influência da fenomenologia a par de um afastamento dele em relação a seus mestres Husserl e Heidegger. (...) *a Sartre de nada serve a vida interior ou as explorações dela e, de fato, ele não acredita na existência de algo como uma vida interior, pois tudo é exterior à consciência, o que tentou provar em sua crítica a Husserl.*³ Como pode se perceber na afirmação de Arthur Danton, Sartre, apesar da apropriação de algumas idéias de seus mestres, logo afastou-se deles e começou a expor sua própria filosofia. O filósofo francês levou para a literatura questões filosóficas. Soube como ninguém tratar do mais concreto, ou seja, tratou do homem como um ser situado no mundo de forma a não privilegiar o puro conceito. Em *A Náusea*, Sartre introduziu as questões que mais lhe preocuparam durante toda a vida, a saber: a noção de liberdade e temporalidade. Essas noções serão esclarecidas ao longo dessa dissertação, mas cabe destacar que, quando o filósofo afirma que o homem está “condenado à liberdade”, isto se dá na história, ou seja, o homem é livre e responsável por suas escolhas sempre, já que é um ser temporal que se faz na história. Isso quer dizer que a cada instante ele faz escolhas e, como não há um Deus para ditar as regras sociais, os valores mudam constantemente. Por isso, o *instante* tem o valor crucial na filosofia de Sartre. Ele pode ser ao mesmo tempo o fim e o início de um projeto na medida em que o homem é sempre livre para mudar o rumo de sua vida. A todo o momento, devido a essa condenação de liberdade, o homem faz escolhas, mas isso não significa ser livre para conseguir o que se queira, mas na verdade, determinar-se por si próprio a querer. O êxito da ação, ou melhor dizendo, o resultado, não importa para a liberdade, porque, segundo Sartre, liberdade consiste em sempre se poder projetar algo, mudar alguma coisa. O prisioneiro pode sempre projetar se libertar ou pode escolher resignar-se, mas se escolher a primeira opção, o sucesso de sua empreitada é contingente. Se o sujeito não fosse livre, não seria capaz de projetar, por exemplo, a fuga. Portanto, para Sartre, liberdade significa “autonomia de escolha”⁴. A esse respeito, afirma que:

(...) estamos perpetuamente comprometidos em nossa escolha, e perpetuamente conscientes de que nós mesmos podemos abruptamente inverter essa escolha e ‘mudar o rumo’, pois projetamos o porvir por nosso próprio ser e o corroemos perpetuamente por nossa liberdade existencial (...).⁵

³ DANTON. *As idéias de Sartre*, p. 27.

⁴ Cf. SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 595.

⁵ *Ibidem*, p. 573.

Essa posição sartriana em relação à liberdade é vista por alguns como exagerada e pessimista em relação à realidade humana. Mas, conforme será visto ao longo desta dissertação, não é isso. Sartre simplesmente coloca a responsabilidade das ações no próprio sujeito. Este, a partir da perspectiva sartriana, não pode mais negar que é o responsável por sua vida, já que é quem faz as escolhas. Também não há espaço para o pessimismo, já que há uma afirmação da vida tal como ela é. Na medida em que Sartre afirma que o homem é o que escolhe ser, dá-lhe uma responsabilidade, mas, ao mesmo tempo, abre-lhe um mar de possibilidades.

Sartre é filósofo e artista, ou seja, está dos dois lados da situação: como filósofo, é aquele que desvenda o mundo através de conceitos, estando do lado do real, e, como escritor, é aquele que o faz de maneira artística, sem recurso a conceitos, usando, ao contrário, a consciência imaginária, estando por isso do lado do irreal. Por ter essas características, Sartre torna-se de suma importância para o entendimento do que é a arte. O filósofo, apesar de pensar que tanto a filosofia como a arte são maneiras de mostrar o homem e o mundo, via, entre esses dois meios para alcançar um mesmo fim, algo que os diferenciava. Essa diferença não dá total capacidade a uma nem a outra, e nem exclui a capacidade de ambas. O que Sartre propôs são formas diferentes e necessárias de compreensão da realidade humana, já que a arte, a partir desse momento, passa a ser vista como uma busca pela compreensão do homem. Contudo, no enfoque sartriano, é a prosa que consegue mostrar as complexidades e ambigüidades próprias do homem de maneira mais exemplar. Perdigão afirma que os *romances e peças (teatrais) serviram como expressão simplificadora da obra teórica*⁶ e tal afirmação pode causar a impressão de que a literatura é algo menor que a filosofia, mas não é isso. As duas possuem os mesmos interesses: o homem no mundo. A diferença é que lidam de forma distinta uma da outra.

A fenomenologia, ao buscar compreender o homem no mundo, propõe, em vez de uma explicação, uma descrição. Em *A Transcendência do Ego*, Sartre explica que, devido a essa característica, que sempre foi uma das que mais lhe encantaram, ela é uma ciência de fato na medida em que descreve os fenômenos.

⁶ PERDIGÃO. *Existencialismo e liberdade*, p. 19.

A fenomenologia é um estudo científico e não crítico da consciência. O seu procedimento essencial é a intuição. A intuição, segundo Husserl, põe-nos na presença da coisa. Deve entender-se que a fenomenologia é, portanto, uma ciência de *fato* e que os problemas que ela põe são problemas de fato, como aliás se pode ainda perceber considerando que Husserl a denomina de uma ciência *descritiva*.⁷

Afirmando que a filosofia, ao tentar compreender o homem através de conceitos, não mostra a realidade humana de forma imediata, sendo isso somente possível através da arte, ele une a filosofia e a estética. A arte passa a ter um novo papel e de grande importância dentro da filosofia.

Por concordar com a fenomenologia iniciada com Husserl, a qual deixou como principais legatários além de Sartre, Heidegger e Merleau-Ponty, Sartre vê a arte como tendo o objetivo de compreender a realidade humana tanto quanto a fenomenologia. A arte é considerada algo fundamental para essa corrente que pretende compreender o homem na sua historicidade. Sartre tinha consciência de que a filosofia e a literatura são formas diferentes de entender o homem, e ambas apresentam limitações. Por isso, via as duas como complementares para a compreensão do ser humano.

Segundo Sartre, o homem é um ser complexo e ambíguo que está inserido no mundo e que está *condenado* à liberdade. Pode-se escolher não escolher o nada, mas jamais escolher não escolher. O homem não tem essência; ele é quem se faz, e se faz a todo instante devido a essa liberdade. Não há nada que o obrigue a agir de uma determinada maneira, e, por isso, ele é totalmente responsável por todas as suas ações. O que não quer dizer que se deve ignorar a situação em que se vive e que se deva conseguir tudo que se queira – muito pelo contrário; o homem só é livre em situação. Para Sartre, situação significa ser ativo no mundo, por meio de uma consciência engajada. Justamente esse estar situado⁸ culturalmente, como por exemplo, no lugar em que se nasceu, a sua raça, a sua língua são o que evidencia a liberdade. Para explicar esse fato, Sartre começa a quarta parte de *O Ser e o Nada* afirmando que *bem mais do que parece ‘fazer-se’, o homem parece ‘ser feito’ pelo clima e a terra, a raça e a classe, a língua, a história da coletividade da qual participa, a hereditariedade, as circunstâncias individuais de sua infância (...)*⁹ No entanto, o homem é sempre livre

⁷ SARTRE. *A transcendência do ego*, p. 45.

⁸ Cf. SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 533.

⁹ *Ibidem*, p. 593.

apesar dessas circunstâncias. Aliás, são essas circunstâncias citadas acima que podem se tornar obstáculos ou não por meio da liberdade do homem. É a partir dessa situação que o homem projetará o que se quer plenamente e cada objeto se tornará obstáculo ou não, dependendo do projeto que se fez. Quanto ao alcance do resultado de uma escolha feita livremente, o autor argumenta que o fato de se ser livre para escolher o que se quer não implica que se alcançará o resultado, pois esse é contingente. O homem gostaria de não ser a pura contingência e ser como uma coisa que, ao surgir, já possuía uma justificativa.

A única necessidade que a liberdade conhece está aqui: o homem não é livre para deixar de ser livre. E a admissão de qualquer outro tipo de necessidade ou de determinismo acarreta a recusa da liberdade. Como se entende essa recusa? Como tentativa de apreender a si próprio como um ser-em-si, e tomar os móveis e motivos por entes determinantes, conferindo-lhes permanência; habitadas por móveis e motivos, a consciência seria como que reificada a adquirida uma pseudoplenitude.¹⁰

O homem é, portanto, de acordo com Sartre, um ser que não tem justificativa para nada, não tem nada nem ninguém que possa dar-lhe as regras de como viver. Em meio a essa falta de sentido, a essa liberdade e responsabilidade, o homem sempre escolheu também a obra de arte para expressar-se e compreender-se. O homem é o para-si, é o nada¹¹, o vazio que procura ser pleno de si o tempo todo. O em-si são as coisas, o que é pleno de si. O homem passa a vida toda tentando ser esse em-si-para-si, mas essa busca é inútil, pois ele jamais conseguirá essa síntese. E um dos recursos usados pelo ser humano para se tornar pleno de si, ou seja, essencial, é a obra de arte, uma vez que no momento de criação o homem se sente essencial, foge da contingência e cai na necessidade. Esse recurso faz uso da consciência imaginante e reflete sempre a situação em que o artista vive. Pode-se pensar que se faz arte por várias razões, como forma de fuga da realidade, para dar vazão aos problemas, mas a verdade é que há, entre os artistas, uma escolha mais profunda e comum a todos.

A arte, na filosofia sartriana, não é apenas alienação; é uma forma de inserção no mundo, na medida em que se precisa do mundo para negá-lo. A arte é ambígua na medida em que nega e ao mesmo tempo mantém o real como pano de fundo. Além de

¹⁰ BORNHEIM. *Sartre*, p. 113.

¹¹ “(...) o nada não pode proceder de si mesmo, pois o nada não é e só pode proceder de algo que é, mas o nada também não deriva do em-si. Em consequência, o nada só pode vir de um ser que traga o nada dentro de si; se o nada não pode proceder do em-si, porque este é pleno, deve vir de um ser que não seja pleno. A conclusão salta aos olhos: o nada se manifesta no mundo através daquele ser que se pergunta sobre o nada de seu próprio ser, ou que deve ser o seu próprio nada. Esse bizarro ser é o homem.” (BORNHEIM, 1984, p. 43)

ser beleza – e, por isso mesmo, fazer parte do imaginário, a arte é, para o autor, uma maneira de o homem tentar fugir da contingência, da liberdade. O homem é uma “paixão inútil”, é uma busca incessante de tornar-se em-si-para-si, e tem a ilusão de realizar esse desejo através da produção artística.

A descrição do homem e do mundo através apenas dos conceitos é ineficaz na medida em que o conceito é algo muito abrangente. O conceito não consegue atingir a singularidade. Já a arte consegue essa singularidade. Faz-se necessário entender como o homem relaciona-se com o imaginário, principalmente nos dias atuais, nos quais as exigências do mundo moderno, capitalista e globalizado fazem com que as pessoas sintam cada vez mais necessidade de se compreenderem. É importante também entender porque o homem opta por manifestar seus desejos mais profundos nos diferentes tipos de arte e por que essas se diferenciam entre si até mesmo na forma de revelá-lo. Dizer que se opta pela arte para se fugir ou conquistar não faz sentido, já que se pode fugir e conquistar de outras maneiras. Isso não basta para justificar a escolha do homem pelo imaginário. A escolha pela arte diz respeito à forma como se percebe e se relaciona com o mundo.

Em suma, pelo fato da arte ter na filosofia sartriana um papel muito mais abrangente do que para a maior parte dos teóricos da tradição filosófica, na medida em que tem como função não apenas o prazer estético, mas algo mais profundo, que é a possibilidade de compreensão da realidade humana, faz-se necessário estudar o que é a obra de arte, segundo o autor. Para abordar esse objetivo, é fundamental considerar o que Sartre entendia por arte e por que ele fazia uma distinção entre elas. É preciso, nesse sentido, em primeiro lugar esclarecer essa separação que o autor faz entre a literatura e as demais artes. Posteriormente, iremos contrapor as idéias sartrianas com as de Kant, filósofo alemão do século XVIII, cuja obra foi dedicada ao estudo do estatuto da experiência estética, ou melhor, desse prazer subjetivo próprio das obras de arte. Apesar de algumas diferenças entre os autores, ambos têm a pretensão de universalidade do belo – ou seja, para eles, há o imperativo do Belo. Mas quanto à questão da finalidade e da beleza natural, esse dois filósofos se distanciam. Esse contraponto com uma estética tão bem elaborada como a de Kant nos proporcionará um entendimento mais claro do que é a obra de arte para Sartre. Por fim, mostrar-se-á por que a literatura pode ser uma forma de compreensão da realidade humana, diante do valor que a prosa

exerce dentro da filosofia sartriana, valor esse que permite esta especificidade; entender o próprio homem, ser livre, angustiado e em situação no mundo. Nesse percurso, a aproximação entre arte e filosofia estará evidenciada, pois, ao estudar as teorias de Sartre, poderá se fazer essa inter-relação.

Desde *Esboço de uma Teoria das Emoções*, o filósofo já designava à arte uma tarefa singular: a de “elucidar” as noções de homem, de mundo, de ser-no-mundo, de situação.¹² Também em *O Ser e o Nada*, percebe-se a descrição do homem-no-mundo. Sartre advertia o leitor de um preceito ao mesmo tempo lógico e metodológico, ao afirmar que se deve partir do concreto, e o “homem-no-mundo” é um todo concreto. Contudo, esses todos concretos podem ter conteúdos independentes ou dependentes como a cor e a extensão, a intensidade e a qualidade de um som: um não é possível sem o outro. Entre os conteúdos dependentes, há uma *inseparabilidade*: um conteúdo dependente está *por essência* unido a outros; essa vinculação forma o que Husserl vai chamar de um “*a priori* não sintético”. O homem-no-mundo, o ser-no-mundo é um desses todos concretos. A relação entre os termos é “sintética”, diz Sartre em *O Ser e o Nada*. A cor, em separado, um vermelho sem uma superfície, é uma abstração; o concreto é a “coisa” espaço-temporal com todas as suas determinações, porque não há como se separar as coisas de suas maneiras de aparecer, ou seja, de tudo que aparece. E o mesmo se passa com a consciência: uma consciência, uma pura consciência, é uma abstração; o fenômeno, igualmente: *o concreto é o homem-no-mundo com essa união específica de homem ao mundo que Heidegger, por exemplo, chama o ‘ser-no-mundo’*.¹³ Sabe-se que Sartre apropriou-se da noção de ser-no-mundo de Heidegger, pois, desde cedo, era o elogio do “concreto” que Sartre fazia. Sua intenção foi sempre compreender o homem no mundo em situação – isto é, o homem concreto com sua singularidade. Quando criou, por exemplo, o teatro de situações, estava na verdade propondo a representação da realidade humana e, por isso, suas peças tiveram tanta repercussão.

Sartre, em todas as suas obras, preocupou-se com a realidade humana e, para isso, não poderia ficar na abstração: precisava mostrá-la tal como é, sem esconder os

¹² SARTRE. *Esboço da Teoria das Emoções*, p. 27.

¹³ SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 38.

fatos reais. Por isso, tanto nas obras literárias como nas teatrais, mostrava o homem em situação, ou seja, um ser livre e angustiado diante às contingências.

Esse ‘teatro de situações’ é, pois, simultaneamente, um teatro da liberdade. E são exatamente esses dois temas ou, se preferirmos, essas duas faces de um mesmo tema: a liberdade em determinada situação – que vamos encontrar como o próprio núcleo da primeira peça de Sartre, *As moscas*, ‘drama em três atos’.¹⁴

Relembrando seu tempo de formação na Universidade Francesa, Sartre nota o quanto sua geração exigia uma filosofia diferente da de seus predecessores, era ao concreto que ele queria chegar e seu adversário comum era o idealismo. O modelo de filosofia então praticado na Universidade Francesa transmitia a herança sartriana tal como ele a compreendia e que consistia num esforço de reflexão, de retorno do sujeito sobre si mesmo, em um giro das coisas em direção ao sujeito, cuja atividade constrói a imagem das coisas. Onde a percepção e a ciência são voltadas para o mundo, para o objeto, a tarefa da filosofia consistia numa reflexão, num retorno em direção ao espírito que constrói esses objetos. Nesse período, começa-se a ser mostrado um programa de consciência a partir do progresso de ciência. E é assim que a arte se interessa, antes de mais nada, pela epistemologia.

O que interessava a Sartre eram os homens “reais”, cada qual no seu dia-a-dia, com seus afazeres. E, por isso, ele queria algo que desse conta de tudo. E, contra seus predecessores, Husserl apareceu então como uma arma poderosa. O mestre da *intencionalidade* já havia feito uma severa crítica à noção de representação, que consubstanciava o idealismo dessa geração ao perguntar o que é um objeto. Para ele, um objeto era a representação de um objeto. Assim como: que é uma mesa? Uma idéia de mesa, um “conteúdo de consciência”. Segundo o filósofo alemão, as coisas são assimiladas às idéias, sua materialidade é dissolvida no espírito. Na fenomenologia de Husserl, a consciência é intencional – quer dizer, ela é esse movimento para fora de si, para as coisas, para o mundo; ser é ser-no-mundo. Essa relação sintética com o mundo não se limita de modo algum ao singular conhecimento deste.¹⁵ Amar, odiar, temer são diferentes modos de ser-no-mundo, consciências intencionais do mundo, tantos modos dessa relação. Não há mais estados subjetivos, interiores, relação exclusiva de si e si mesmo: se se volta a si, é a *partir* dessa relação originária com o mundo. O mundo

¹⁴ JEASON. *Sartre*, p. 4.

¹⁵ SARTRE. *Situações I*, p. 55-7.

readquire sua materialidade, sua carnalidade, seus modos horríveis, amáveis, odiáveis de aparecer. Para Sartre, se se ama uma pessoa é porque essa pessoa é amável. O mundo fenomenológico é como o mundo dos artistas: assustador, hostil e encantador.

A consciência-no-mundo é, portanto, o fato originário. Não se trata de buscar condições de possibilidade, um conjunto de possíveis a partir dos quais esta relação concreta se realizaria. A existência não se deixa mais pensar a partir de um conjunto de essências. A arte deve partir dessa existência concreta –por isso, essa existência, esse mundo carnal, não pode parar à condição de conceitos. Por exemplo, ao buscar no dicionário a definição da palavra cama, a definição explicitada nesse momento, pode oferecer a sensação de se conhecer a essência desse objeto, o que pode acarretar um desinteresse pelos acidentes dessa cama, como a forma dos pés e o estilo. Em contrapartida, quando se olha para uma cama, não se deixa escapar nenhum detalhe, tudo tem importância naquele momento, como a forma dos pés e o tipo de material. Não se trata então de conceitos, de explicação, mas de descrição: essa totalidade do concreto pode apenas ser descrito.

Tem-se, portanto, uma nova concepção de arte. Se a tarefa da arte não é mais explicar o mundo ou buscar suas condições de possibilidade; se, ao contrário, trata-se agora de redigir uma experiência do mundo antes de qualquer pensamento sobre este mundo, isto é, se trata de tornar o ser-no-mundo como originário. Então arte e literatura tornaram-se apenas diferentes formulações dessa experiência do mundo.

Para Sartre, a arte “dramática” se ocupa com essa experiência do mundo – experiência em ato. É nesse contexto em que as tarefas da literatura e das artes como um todo se tornam inseparáveis – contexto bastante diferente daquele do racionalismo clássico, no interior do qual a metafísica tornava o mundo compreensível por um ordenamento de conceitos e no qual a literatura não tinha lugar. Segundo Sartre, o racionalismo reduz tudo a conceitos, desde o homem até o mundo. Por isso, ele afirma que Kant diz da consciência e não do próprio sujeito, tal como ele é. Dessa maneira, na perspectiva de Sartre, é possível dar um significado mais profundo e complexo ao mundo.

A arte se aproxima da filosofia, e vice-versa, e se a vida é metafísica, faz sentido a narrativa literária também o ser. Como comenta Franklin, em Sartre, essas duas formas de expressão, literária e filosófica, são necessárias. Percebe-se que, em Sartre, filosofia e literatura são necessárias na medida em que nenhuma isoladamente é totalmente eficaz ao que tange à compreensão da realidade humana. Ao falar do teatro, Sartre afirma que não é apenas a filosofia que é dramática, mas também o teatro é filosófico. Se a arte se ocupa com o homem enquanto ele se produz e representa seu drama, vivendo as contradições de sua situação, uma peça de teatro é bastante apropriada para mostrar o homem *em ato*. No teatro, o espectador confere os dramas humanos de forma mais forte por meio da representação dos atores e, assim, consegue se ver. Naquele momento, o ator se torna objeto para o espectador e assim ele se vê. Algo parecido, como se verá, acontece no momento da leitura de uma obra.

Essa confluência entre metafísica e arte, entre filosofia e literatura, coloca uma série de problemas. Seria a relação entre o abstrato e o concreto? Entre o universal e o particular? A literatura seria ilustração de tese filosófica, ilustração *in concreto* daquilo que a teoria trata abstratamente?

a expressão filosófica e a expressão literária são ambas necessárias em Sartre porque, por meio delas, a cultura *diz* e *não diz* as mesmas coisas. Parece óbvio afirmar que Sartre diz a mesma coisa quando faz filosofia e quando faz literatura, mas isso ainda deixa intacta a questão de *por que* ele o diz de duas maneiras diferentes.”¹⁶

Nessa dissertação, mostrar-se-á porque Sartre recorre à arte e à filosofia para compreender a realidade humana e em que uma distingue-se da outra. É certo que a arte ocupa-se do universal, não do individual, mas o universal de que ela trata não é um conceito, não é uma abstração: *a descrição no plano do universo já é concreta: é isso que diferencia a antologia fenomenológica do exame tradicional da natureza humana*.¹⁷ É por isso mesmo que haverá uma relação interna, uma *passagem interna*¹⁸ entre filosofia e literatura, sem que isso implique a acumulação da diferença entre elas. Mas seria preciso dizer mais: o que faz desse todo um concreto? Simplesmente a totalidade sintética homem-no-mundo? O ser-no-mundo?

¹⁶ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ *Ibidem*, p. 14.

Na verdade, é mais do que isso: tornando o concreto originário, Sartre afirma o primado da *existência* e recusa a autoridade da essência. Afirmar o primado da existência implica na recusa da natureza humana, da pura abstração, por uma razão mais profunda: se esse homem existente não é um conceito, não é uma abstração, é porque ele é um homem *em vias de se fazer*, porque o seu ser não está dado, acabado, constituído. Ele não é o sujeito no sentido de ser um suporte de uma série de predicados: racional, falante e outros; antes disso, porque está em vias de se fazer, ele é uma questão para si mesmo: *dizer que no homem a existência precede a essência é, se não uma fórmula, ao menos uma afirmação geral que somente adquire valor heurístico quando a associamos a uma outra, talvez mais completa em seu conteúdo interrogativo: o homem é o ser em que o próprio ser está em questão.*¹⁹ A essência deve ser concebida a partir da existência; isso significa dizer que é a consciência que cria e mantém a essência, ela não é algo abstrato. A recusa do primado da essência vai de par com a recusa do primado do conhecimento e, correlativamente, com a recusa daquele sujeito constituído com conceitos, suporte de predicados. O sujeito de quem se fala é aquele para quem o próprio ser está em questão o tempo todo.

E aquilo que no próprio homem é natural faz parte da representação histórica e metafísica que tem de si mesmo. Tudo isso de forma alguma coloca o homem no centro do universo ou no topo de uma hierarquia dos seres; pelo contrário, assumir a ordem humana na sua totalidade é assumir a fragilidade e a contingência. O processo de historicidade pelo qual o homem elabora sua existência e torna-se o que vier a ser é uma realização em sentido próprio: a tarefa de tornar-se o que vier a ser é uma realização histórica.”²⁰

“História” aqui, portanto, tampouco significa esse passado morto, já constituído, essa grande síntese que dissolve e explica toda ação. Antes disso, a preeminência da ação vai de par com a preeminência do presente dessa consciência situada que vive com um presente. Ora, se é esse o sentido da universalidade concreta com o qual se ocupa a filosofia, pode-se entender agora porque a narrativa de vivências individuais pode valer tanto quanto um tratado de filosofia, como dizia Merleau-Ponty. Isso só é verdadeiro porque, de um lado, o universal, sendo concreto, numerado pela preeminência da ação, se encaminha para o singular, se consuma nele, é apelo de singularização, e, de outro lado, o singular não é isolado, separado, mas manifesta a universalidade, aquela universalidade da “condição humana”.

¹⁹ Ibidem, p. 14.

²⁰ Ibidem, p. 14.

Assim, é porque *a metafísica não é mais pensada no horizonte do racionalismo clássico, porque ela não é mais uma discussão estável sobre noções abstratas que escapam à experiência, mas um esforço vivo para abranger, a partir de dentro, a condição humana em sua totalidade.*²¹ Há metafísica em toda parte: quando se come, quando se dorme, quando se age. É esse esforço para abranger a condição humana em totalidade que vai aproximar filosofia e literatura, isto é, uma filosofia que seja não explicativa, não conceitual, mas descritiva, e uma literatura cuja narrativa seja narrada pelo perspectivismo da experiência humana singular. Não se trata mais de adotar a posição do olhar totalizante, onisciente. *Uma vez situados, – diz Sartre – os únicos romances que poderíamos escrever eram os romances de situação, sem narradores internos nem testemunhas oniscientes[...]*²² Se há apenas situações particulares, o romancista deve, portanto, resistir à tentação de Sirius, deve compartilhar com a sua personagem a opacidade que, em cada situação, se interpõe entre a consciência e a realidade, entre a consciência subjetiva e o outro, entre o sujeito e si-mesmo.²³ Que se compreenda bem: se a condição humana é situada, então as questões que se deve colocar são também situadas, isto é, históricas. Tudo se passa como se, da universalidade à singularidade, as questões se tornassem, cada vez mais, questões do tempo presente. Um paralelo pode ser feito em *O Ser e o Nada* quando Sartre trata da questão da ontologia. Primeiro, ele fala do plano que não é ainda o do vivido, mas o de uma ontologia, embora ontologia concreta, isto é, ontologia do ser-no-mundo, e só aos poucos vai à singularidade (o que, em verdade, trata-se da psicanálise existencial) – lembrando que nessa obra o filósofo apenas lança os princípios dessa psicanálise existencial, pois é em *San Genet* e em *Flambert* que Sartre se ocupa mais dessa questão. Do mesmo modo, analogicamente, *Que é a literatura?* começa pela descrição da essência da literatura até chegar, no quarto capítulo, intitulado “A Situação do Escritor em 1947”, às questões da literatura do *nosso* tempo, às *nossas* questões, considerando que as questões colocadas à literatura não são as mesmas para toda época, para toda situação.

²¹ SARTRE. *Que é a Literatura?*, p.164.

²² *Ibidem*, p. 165.

²³ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 19.

Ora, nada disso informa exatamente sobre o porquê da aproximação entre filosofia e literatura. A resposta a essa questão exige que se comece a descrever o que é a literatura. Por ora, sabe-se apenas que a aproximação se deve a um vínculo interno entre filosofia e literatura propiciado pelo caráter metafísico da experiência: a descrição filosófica e a narrativa literária são dois modos de expressão dessa experiência, uma no nível das estruturas, outra no nível das vivências. Embora ambas enfoquem o mesmo objeto – o homem –, se diferenciam, pois a literatura serve-se do imaginário e a filosofia serve-se do conceitual. No entanto, apesar de ambas tratarem da realidade humana, nenhuma consegue o pleno êxito. Na verdade, uma perpassa a outra, a literatura permeia-se de filosofia e a filosofia permeia-se de literatura. Mas Sartre alerta do cuidado que se deve ter em relação à escrita de ambas, porque na literatura há espaço para a ambigüidade e na filosofia não se deve encontrar espaço para o duplo sentido. O próprio Sartre retratou-se a respeito de um “erro” dessa ordem em *Situações IX* a respeito de sua famosa frase que afirma ser o homem uma paixão inútil: *Escrevi certa vez esta frase; ela ficou porque tem um aspecto literário: ‘O homem é uma paixão inútil’: abuso de confiança. Deveria tê-lo dito com palavras estritamente filosóficas.*²⁴ Percebe-se como para Sartre é importante que cada área tenha uma linguagem apropriada.

Também Merleau-Ponty apontou uma aproximação entre a filosofia e as artes, mas, desde sempre, essa aproximação pareceu conformada por uma revalorização do sensível, para um retorno ao mundo percebido de que a pintura, mais que a literatura ou qualquer outra arte, é o melhor testemunho. O pintor parece ser o único a acolher o mundo sensível *com toda a inocência.*²⁵ Merleau-Ponty, como Sartre, também parte desse concreto que é anterior ao conceito, do mundo de que fala a ciência. Também para ele, se trata de retornar à sua experiência imaginária e a metafísica não é senão descrição dessa experiência concreta em vias de acontecer. Essa experiência é também criadora e, por isso, ele diz que a arte é o reflexo de uma verdade séria. Encontra-se, em Merleau-Ponty, os mesmos princípios que são encontrados em Sartre. No entanto, no primeiro, há uma centralidade da percepção, uma significação do sensível. Verá-se que não se trata de simples ênfase, distinta da ênfase sartriana. A centralidade da percepção oculta uma teoria estética diferente da de Sartre. Para Merleau-Ponty, não há como

²⁴ SARTRE. *L'Écrivain et sa langue*, p. 56.

²⁵ MERLEAU-PONTY. *O Olho e o Espírito*, p. 15.

separar as coisas de sua maneira de aparecer, e a arte é também uma totalidade carnal, por meio da qual a significação não é livre, mas unida a todos os signos e a todos os pormenores que são mostrados. Por isso, dizer que um quadro não *representa* o mundo e sim é “um mundo para si”. Merleau-Ponty não vê um quadro como uma imitação, como uma *mimesis*: *A obra não remete a nada, senão a si mesma. A significação da pintura não está no seu tema; a significação da obra exige essa exibição, ela está na obra, encarnada nela; a pintura nada evoca; a tela é um espetáculo que se basta a si mesmo.*²⁶

Mas o que significa tudo isso? Uma aderência da significação aos signos, que Merleau-Ponty encontra tanto no mundo percebido quanto nas artes. O pintor não evoca um objeto, ele o cria na tela. Não há, de um lado, o tema do quadro, e, de outro, a maneira de pintá-lo, o estilo do pintor. Forma e estilo não existem em separado. Merleau-Ponty teceu grande elogio a Cézanne. Segundo o filósofo, Cézanne não quis separar as coisas fixas que apareciam no olhar na maneira fugaz de aparecer, ele era fiel à maneira como as coisas apareciam, isto é, ao fenômeno. Cézanne queria pintar o instante, as coisas como eram “ao nascerem”, e para isso a visão deve ser “pura”, não deve estar com preconceitos. Somente com essa capacidade de se livrar dos preconceitos o homem consegue captar o instante.

Cézanne é, para Merleau-Ponty, um fenomenólogo da visão e do visível; a sua pintura parece corresponder ao próprio exercício da *epochê* ou redução fenomenológica, pondo em suspenso o que impede de ver – a cultura nos seus hábitos e preconceitos -, para poder revelar o que lhes subjaz, o que está para aquém deles. Tal é o “fundo da natureza inumana”, natureza natural aquém dos objetos culturais ou construídos e que, contudo, pareciam repousar sobre si próprios, ser inabaláveis.²⁷

É preciso saber se esse elogio ao concreto elaborado por Merleau-Ponty é o mesmo proposto por Sartre, daí a importância de analisar detalhadamente a obra *Que é a literatura?*. Poder-se-ia dizer que o esforço de abranger a condição humana em totalidade aproxima filosofia e literatura, aproximação tornada possível pelo caráter *concreto* dessa condição. Assim, a passagem à literatura se identifica com a passagem à singularidade e, por outro lado, a literatura ela mesma é visada em estruturas análogas.

²⁶ MERLEAU-PONTY *O Olho e o Espírito*, p. 56.

²⁷ DIAS. *Uma Ontologia do Sensível*, p. 149.

Sartre começa pela forma da literatura antes de chegar à análise da situação concreta dela e à literatura de *seu* tempo, do tempo presente.

Daí a primeira questão que se coloca: “que é escrever?”. Para o filósofo, é preciso começar a investigação a partir do concreto para se chegar à essência. A discussão sobre literatura começa quando o que está em questão é um momento da cultura francesa. Sartre publicou algum tempo antes, na apresentação da revista *Les temps Modernes*, a noção de engajamento, noção que, como se verá de forma bem detalhada, causou muita comoção e reação. As pessoas distorceram a noção de engajamento proposta e analisada por Sartre. Para o filósofo, essa noção só ficaria esclarecida se fosse examinada detalhadamente a arte de escrever, assim como a discussão entre os psicólogos não seria aclarada, enquanto não se colocasse a questão acerca da qual eles discutiam: “o que é o psíquico?”.

O primeiro passo é respeitar essa entidade chamada arte, que se exprime de diferentes formas: pintura, literatura, música entre outras. O filósofo aprendeu com seu mestre a voltar aos próprios objetos. Já impunha uma ruptura com o conceito unitário de consciência e uma descrição, por exemplo, da consciência imaginante como consciência dotada de estruturas, de uma essência que lhe é própria: é preciso produzir imagens, fazer uma reflexão a partir desse ato e descrever suas essências. Ora, não será diferente o que vai se passar com a literatura. Talvez ela nem mesmo seja uma arte, no sentido em que, por exemplo, a música o é. Dessa forma, faz-se necessário começar este estudo sobre a fenomenologia do objeto estético, esclarecendo, após a diferenciação entre os vários tipos de arte, as motivações dos artistas para a criação. Somente após tais esclarecimentos será possível a melhor compreensão do que seja arte e, assim, poder-se-á mostrar o caráter revelador, problematizador e esclarecedor da obra de arte. Por meio dessa trajetória, ficará claro o que torna uma obra passível de prazer estético e, principalmente, por que a literatura permite a compreensão da realidade do homem no mundo.

CAPÍTULO 1

A obra de arte e a formação do imaginário

“Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
“Trouxeste a chave?””
(Carlos Drummond de Andrade)

A obra de arte e a formação do imaginário

- 1.1. A diferença entre as obras de arte
- 1.2. O Engajamento na arte
- 1.3. A formação do imaginário (do irreal)

Resumo

Nesse primeiro capítulo, serão distinguidas as diferentes formas artísticas, demonstrando no que a literatura se diferencia das demais artes e por que ela é diferente até mesmo da poesia, que também faz uso das palavras. Em seguida, será esclarecida a razão de o engajamento ser próprio dessa arte, apesar de não ser uma possibilidade totalmente excluída da poesia, da pintura, da música e da escultura. Posteriormente, será investigado como se dá a formação do objeto imaginário, que permite, a partir de um real, a criação do objeto estético e, conseqüentemente, a fruição do prazer que lhe é próprio.

1.1 A diferença entre as obras de arte

Sartre faz a distinção entre os objetos artísticos logo no início de sua obra *Que é literatura?*, ensaio este dedicado principalmente a mostrar a essência da literatura. Segundo o autor, as obras de arte se diferenciam quanto à forma e à matéria. A pintura, por exemplo, faz uso das cores, a música, dos sons. Quanto à poesia, apesar de também usar as palavras, como a prosa, tem em comum com esta o movimento das mãos na hora da escrita. *O império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura e a música.*²⁸ O autor situa a poesia do mesmo lado da pintura e da música por ela se servir das palavras ao contrário de servi-las, como acontece na prosa. Devido a essas diferenças, o paralelismo entre as artes soa, para Sartre, absurdo, ou seja, há diferenças primárias entre as artes, as quais são realçadas antes que as semelhanças. *As notas, as cores, as formas, não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior.*²⁹ Portanto, a única coisa que há de comum entre a literatura e as demais artes é o fato de todas fazerem uso do imaginário. Mas, mesmo com relação a esse ponto, há uma diferença, porque a literatura não se reduz ao imaginário, como as demais artes.

Pelo fato de cada expressão artística lidar com um tipo de material específico, elas sempre são diferentes entre si. Por mais que exista uma situação comum, mais profunda, em todo artista, a escolha de uma forma expressiva particular revela diferenças não menos essenciais, já que as formas particulares escolhidas diferem também quanto à matéria. Uma atividade é fazer música e, portanto, fazer uso dos sons; outra é pintar e, dessa forma, usar tintas e cores. A escolha de materiais e recursos diferentes mostra que cada artista tem aspirações distintas por mais que na base da escolha de cada um exista algo de comum, como já foi dito. É como se todos tivessem um mesmo desejo inicial cuja realização concreta exigisse uma escolha particular. A escolha, ou melhor, a vontade comum a todos os artistas é a vontade de se sentirem essenciais em relação ao mundo, de realizar através da arte sua humanidade essencial.

Na medida em que as notas, as cores e as formas não remetem a nada específico que lhes seja exterior, não são signos, apesar de, por convenção, poder-se lhes dar esse

²⁸ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 13.

²⁹ *Ibidem*, p. 10.

valor. Isso acontece muitas vezes no dia a dia, quando certas coisas tomam uma significação que não lhes são próprias, como é o caso das rosas vermelhas significarem paixão, o gato preto significar azar, entre outros.

Fala-se, por exemplo, em linguagem das flores. Mas depois de estabelecido um acordo, se as rosas brancas para mim significam “fidelidade”, é que deixei de vê-las como rosas: meu olhar as atravessa para mirar, além delas, essa virtude abstrata; eu as esqueço, não dou atenção ao seu desabrochar aveludado, ao seu doce perfume estagnado, não chego sequer a percebê-las. Isso significa que não me comportei como artista.³⁰

No caso da poesia, o poeta vê as palavras como objetos e não como signos. O mesmo acontece com os músicos, os pintores e os escultores. O material com que cada um deles trabalha é objeto. Devido a essas características, esses tipos artísticos chamam-se arte não-significante, ou seja, são artes que não remetem a um significado. Nada nelas remete necessariamente a um determinado objeto. Não há aí uma significação embutida, como há nas palavras que o prosador usa. Apesar de nas artes não-significantes o artista ver todos os objetos como material, isto não significa que ele não projete em sua obra todas as suas tendências e desejos mais profundos. A diferença é que, nesses casos, o sentimento não é percebido claramente. Ao ver-se um quadro de Cézanne, por exemplo, tem-se consciência de que o artista teve todo o cuidado na escolha das cores e texturas, que nada está ali por mero acaso e que na obra estão todas as suas paixões, mas não se consegue perceber isso nitidamente, como no caso da prosa. Nesse tipo de arte, o sentimento do artista, misturando-se ao artefato produzido, não consegue ser distinguido, tal como na prosa. Isso pode levar a pensar que, para Sartre, as palavras são infalíveis, que elas sempre conseguem passar exatamente aquilo que o falante pretende. Mas não se trata disso. Apesar de não ter dedicado nenhuma obra à questão da linguagem, pode-se encontrar esse tema em algumas de suas obras e, assim, entender-se melhor o que Sartre entendia por linguagem. Esta possui um papel importante em sua filosofia por ser o instrumento de comunicação com o mundo. Isso quer dizer que toda forma de expressão humana serve como meio de comunicação, como é o caso do próprio corpo. Segundo o filósofo, a linguagem transforma os seres em objetos para os outros, e é nesse sentido que se pode entender a importância do teatro de situações. Mas o tratamento dado à linguagem por Sartre mereceu críticas de Bornheim, pois, segundo este, Sartre reduziu a questão da linguagem ao colocá-la apenas como instrumento de comunicação.

³⁰ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 10.

(...) afirmar o caráter instrumental da linguagem não autoriza a dizer que com isso se esgote sua essência. A linguagem também constitui um meio de comunicação, e esse fato deveria levar ao problema fundamental, qual seja o de saber, em plano propriamente lingüístico, aquilo que faz a comunicação possível. [...] os pressupostos da concepção sartriana da língua são os mesmos do cálculo, a saber: 1) a língua é puramente instrumento, uma técnica entre outras, e 2) a língua é pensada dentro dos limites da dicotomia sujeito-objeto.³¹

Bornheim está correto ao afirmar que, para Sartre, a linguagem é instrumento, mas ela não é apenas isso. O homem, como ser situado, está o tempo todo em relação com outras pessoas e, assim, consegue se ver. A partir da linguagem do outro, o sujeito consegue ser objetivado. É o outro que revela quem se é. Pode-se fazer uma analogia com o teatro, porque em um espetáculo, o ator finge não ser visto, quando na verdade, é objetivado pelo olhar do espectador. O ator é objeto da platéia e, nessa relação, o espectador percebe sua situação ao mesmo tempo em que desvela a situação do ator. O outro, como mostra o próprio Sartre na citação abaixo, é o limite para a liberdade na medida em que ele capta os outros como outro-objeto:

(...) a existência do Outro traz um limite à minha liberdade. Com efeito, pelo surgimento do Outro, aparecem certas determinações que eu sou sem tê-las escolhido. Eis-me, com efeito, judeu ou ariano, bonito ou feio, maneta, etc. Tudo isso, eu sou para o outro (...) Somente a linguagem irá ensinar-me aquilo que sou, e, ainda assim, sempre como objeto de uma intenção vazia (...)³²

Como se pode perceber, Sartre não reduziu a função da linguagem, e isso fica ainda mais claro quando ele fala do engajamento. Ocorre que realmente não existe nenhuma obra que trate exclusivamente deste tema como existe a respeito da imaginação, da literatura, entre outros. Em o *Ser e o Nada*, tem-se algumas páginas dedicada à linguagem e, a partir do que é mostrado nessa obra, pode-se reafirmar o função complexa e abrangente da linguagem para Sartre.

As palavras podem, talvez, não refletir exatamente o que se quer, mas o objetivo ao usar a prosa (a linguagem como instrumento) é justamente o de se aproximar mais das próprias intenções, ou seja, ao usar as palavras não como objetos, como no caso do poeta, pretende-se desvelar, apontar, mostrar algo. A intenção é sempre elevar ao

³¹ BONRHEIM. *Sartre*, p. 271, 274, 275.

³² SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 642.

máximo a eficiência da palavra. Por isso, é estabelecida uma diferença na maneira como se usa a linguagem em diferentes situações:

é a diferença de objetos: em filosofia cada frase só deve ter um sentido. O trabalho que tive com *Les Mots*, por exemplo, tentando dar sentidos múltiplos e superpostos a cada frase, seria um péssimo trabalho de filosofia [...] Em literatura, que de certa maneira sempre tem ligações com o vivido, nada do que eu digo é totalmente expresso pelo o que eu digo. Uma mesma realidade pode ser expressa de maneiras diferentes.³³

Sartre dá o exemplo do rasgo amarelo no céu sobre Gólgota de Tintoretto e explica que aquilo é céu e angústia ao mesmo tempo. O artista não quis que aquele traço significasse angústia ou provocasse angústia simultaneamente; o traço é a própria angústia e, no céu amarelo, instala-se uma ambigüidade. Dessa forma, ao se mesclar com a tinta, ou seja, com o objeto, a angústia não se tornou explícita. Ao contrário, não se consegue percebê-la claramente. Nesses casos, não é mais possível desvendar os sentimentos reais do artista, porque, na verdade, ele nem quer revelá-los ao espectador. Tudo que o artista produz está misturado com seus sentimentos, e como ele não lida com signos, além do objeto produzido não remeter a nada especificamente, seus sentimentos, ao se misturarem à obra, fazem dela um único movimento – ou melhor, acontece uma mistura de sentimento e significação, por meio dos quais cada um pode entender o que quiser. E o mesmo se dá com uma melodia.

Diga que a melodia é alegre ou sombria; ela estará sempre além ou aquém de tudo que se possa dizer a seu respeito. Não porque o artista tenha paixões mais ricas ou mais variadas, mas porque suas paixões, que talvez estejam na origem do tema inventado, ao se incorporarem às notas, sofreram uma transubstanciação e uma degradação.³⁴

A atitude poética se caracteriza por um afastamento da linguagem-instrumento (a qual é própria da prosa) e pela escolha das palavras como matéria, não como signos. A postura do poeta é, portanto, bem diferente da postura do prosador. Na medida em que vê as palavras como matéria, o poeta está longe do objeto, procura o sentido obscuro da palavra, está fora da linguagem. *Na verdade, o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos.*³⁵ Devido a essa recusa, não se pode dizer que o poeta pretenda distinguir o verdadeiro do falso, ou mesmo descrever

³³ CONTAT. *Entrevista aos 70 anos*. In: SOUZA. *A liberdade para Sartre: a compreensão da realidade humana* In: *O drama da existência: Estudos sobre o pensamento de Sartre*, p. 131.

³⁴ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 10.

³⁵ *Ibidem*, p. 13.

a verdade. Ele não quer revelar nada de preciso, assim como os pintores, escultores e músicos. Talvez esteja no fato de ver a poesia dessa forma e também por não ter lhe dedicado nenhuma obra, como fez com a literatura, a razão de acusarem Sartre de não gostar de poesia. Como afirma Bornheim, *a realidade humana dos poetas é que parece fascinar Sartre*.³⁶ Sartre não fazia um julgamento de valor entre as artes, apenas destacava suas diferenças. Seu objetivo era mostrar em que as artes não-significantes se diferenciam da arte significativa. Sartre em nenhum momento desmereceu a arte poética.

O artista, trabalhando com arte não-significante, deixa que cada espectador suscite a idéia que quiser. Pelo fato de não trabalhar com signos, não tem a pretensão de indicar algo determinado no exterior. Mas isso não significa que os significados das palavras não tenham importância para o poeta. Esses dão a unidade verbal da palavra, para que elas não sejam apenas sons e traços soltos. O significado, ao se fundir à palavra com sua sonoridade e aspecto visual, torna-se matéria também. Para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior, está fora dele e, por isso, vê na palavra a imagem dos objetos que pertencem ao mundo; ela é, para ele, o espelho do mundo. *Para o poeta, a frase tem uma tonalidade, um gosto; ele os leva ao absoluto e faz desses sabores propriedades reais da frase; esta se torna por inteiro uma objeção, sem ser objeção a nada em particular*.³⁷ Daí a razão que faz com que o poeta escolha imagens-verbais inusitadas para os outros: ao designar determinado objeto como matéria, atravessado pela sonoridade, pelas desinências e pela extensão, estas contribuem para a imagem da palavra e representam mais que propriamente expressam. Entre a palavra e o objeto significado, tem-se uma dupla relação recíproca de “semelhança mágica” e de significado. Justamente pelo fato de a qualidade material da palavra se fundir com outras acepções, que o poeta consegue fazer as metáforas. A palavra poética é um microcosmo que, ao se juntar com outra, forma não uma frase, mas um objeto, e essas associações, segundo Sartre, se dão de maneira mágica por conveniência ou inconveniência. *E quando o poeta junta vários desses microcosmos, dá-se com ele o mesmo que se dá com os pintores, quando juntam cores sobre a tela; dir-se-ia que ele compõe uma frase, mas é só aparência; ele cria um objeto*.³⁸ Percebe-se que todos os recursos lingüísticos usados são intencionais, servindo para colorir,

³⁶ BORNHEIM. *Sartre*, p. 282.

³⁷ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 17.

³⁸ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 16.

conferir determinada qualidade à frase, que é tomada como um todo, com todas as características propostas. Até mesmo os sinais de pontuação se tornam matéria. Mas apesar disso, Bornheim vê a poesia como inutilidade na perspectiva sartriana. Para ele, é como se Sartre entendesse a poesia como algo de menor importância, quando na verdade não é isso: simplesmente, a poesia tem características diferentes da prosa. Nem mesmo o engajamento é totalmente negado, apenas é feito de maneira distinta da prosa.

E essa soberana inutilidade da poesia não coincide com o comportamento mais freqüente do leitor comum, que busca tão somente o digestivo, o devaneio e, portanto, a divinização? A posição de Sartre revela-se ao menos representativa, e merece ser considerada. Não simplesmente para apontar-lhe erros, mas como a ocasião para pensar a situação geral dessa coisa aparentemente tão desprevinida que é a palavra.³⁹

Bornheim chega a ser um pouco irônico nesta passagem ao dizer da necessidade de se considerar a posição de Sartre. Como se pode, perceber, ele, assim como outros, não entendeu a proposta de Sartre. Se este considerasse a poesia como algo inútil, não se daria ao trabalho de distingui-la da literatura. Além disso, se concebesse a poesia dessa forma, estaria afirmando que a música, a pintura e a escultura também são inúteis. Como se pode notar, tal afirmação seria absurda para Sartre.

Na arte não significante, tem-se a liberdade para se entender o que quiser, não havendo regras a serem seguidas. Mesmo quando o artista pinta algo que na exterioridade já possui um significado, como uma casa, ele na verdade *cria uma casa imaginária sobre a tela, e não um signo de casa*.⁴⁰ Ele criou um objeto imaginário, por meio do qual pode-se ver sempre somente o que se quiser, ou melhor, existe a possibilidade de sempre se dar o sentido que se quer, diferentemente da prosa e da expressão de um rosto, os quais conseguem expressar de forma explícita o que se deseja, apesar de nada ser totalmente expresso pelo que se diz. Ao se mostrar a imagem de uma casa, pode-se pensar algo qualquer a seu respeito, sem limites determinados para a liberdade. Mas quando é descrita a imagem de uma casa, a criação é guiada, a liberdade se restringe porque se tem uma finalidade específica ao se dizer, por exemplo, uma casa antiga, com paredes amareladas. Nesse caso, tem-se determinadas palavras que guiam a imaginação.

³⁹ BORNHEIM. *Sartre*, p. 286.

⁴⁰ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 12.

Ao contrário das demais artes, a prosa tem por essência a utilidade, e a finalidade do escritor, não sendo contemplativa, como para o poeta.

Para o artista, a cor, o aroma, o tinido da colher no pires são coisas em grau máximo; ele se detém na qualidade do som ou da forma, retorna a elas mil vezes, maravilhado; é essa cor-objeto que irá transportar para a tela, e a única modificação por que a fará passar é transformá-la em objeto imaginário.⁴¹

Percebe-se que a relação do escritor é bem diferente desta descrita acima. O prosador é aquele que escolheu nomear uma determinada situação, para assim possibilitar a mudança, tanto dela como dos leitores e do mundo. Toda a sua postura denuncia o que pretende mudar, seja falando ou calando-se. *A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significativa: vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos.*⁴² A prosa, instrumento que se tem para conhecer os outros e para conhecer a si, sempre remete a outro algo, estando sempre além do texto. É como se a linguagem fosse uma extensão do corpo. Por isso, *ao prosador deve-se perguntar sempre e antes de mais nada: com que fim escreves?*⁴³ O ato de contemplar sem interesse⁴⁴ cabe ao poeta; à prosa, está reservado o lugar de “um instrumento privilegiado de certa atividade”, na medida em que ela revela algo do mundo visado pelo escritor.

Percebe-se como é absurdo querer que os poetas e os demais artistas, lidando com arte não-significante, sejam engajados da mesma forma que o prosador, porque, como dito acima, por mais que suas emoções estejam na base de suas criações, essas, ao se incorporarem às palavras, às notas, à tinta, à matéria, deixam de ser reconhecidas imediatamente (elas não cessam de sê-lo, apenas tornam-se obscuras) até mesmo pelo artista, pois se tornaram objetos. *A palavra, a frase-coisa é inesgotável como coisa, sendo assim, extravasa por toda parte os sentimentos que a suscitaram.*⁴⁵ Devido à impossibilidade de se pintar significados, não se pode exigir engajamento do artista que lida com a arte não-significante. *Nós não queremos “engajar também” a pintura, a escultura e a música, pelo menos não da mesma maneira.*⁴⁶ (grifos nossos) Os artistas

⁴¹ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 11.

⁴² Ibidem, p. 18.

⁴³ BORNHEIM. *Sartre*, p. 283.

⁴⁴ Lembrando que a arte não-significante também pode ser engajada, mas não da mesma forma como ocorre na literatura. A beleza nesse tipo de arte é o mais importante, enquanto que, na literatura, o mais importante é oferecer à sociedade uma consciência infeliz por meio do desvelamento de sua situação.

⁴⁵ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 18.

⁴⁶ Ibidem, p. 9.

que trabalham com as artes não-significantes lidam apenas com a liberdade diante do mundo e não com a significação do mundo, como faz o prosador.

1.2. O Engajamento na arte

A obra de Sartre é marcada pelo período da segunda grande guerra, quando ele viveu durante a ocupação nazista na França. Esse momento foi tanto importante para a sua formação como escritor quanto como filósofo. Questões como temporalidade, liberdade e engajamento sempre foram o foco da teoria sartriana. Para ele, o escritor deveria ser sempre engajado. Esse engajamento próprio da arte literária é caracterizado pela capacidade do artista de revelar sua situação, ou seja, o escritor deve refletir em sua obra o momento vivido de sua sociedade, com os dramas e as questões correspondentes a ele. A obra literária deve ser o retrato da sociedade, colaborando para que as pessoas tomem consciência da atualidade da própria situação. Justamente por ela pretender revelar aquilo que todo homem é, o engajamento adequa-se mais à prosa, uma vez que a obra literária lida com signos que remetem a significados exteriores, de maneira que pode revelar algo. Um pintor nunca poderá revelar com precisão a situação vivida da época, conseqüentemente, não pode ser engajado da mesma forma – o que não significa que sua obra não suscite reflexão e compromisso acerca dos problemas atuais da sociedade. Entretanto, jamais quaisquer poema ou pintura motivaram, por exemplo, o suicídio de pessoas, como o *Werther*, de Goethe.

Para Sartre, o ato de escrever implica uma forma de transcendência. Sendo a busca de superação da contingência e liberdade natural a todos os homens, nesse sentido, pode-se afirmar que o engajamento é algo inerente à condição humana, apesar de a maioria das pessoas não terem consciência disso. Até mesmo o escritor costuma usar meios que mascaram a liberdade e a responsabilidade que todo homem possui.

Se todos os homens embarcaram (engajamento), isso não quer dizer que tenham plena consciência do fato; a maioria passa o tempo dissimulando o seu engajamento. / Alguns há, e são a maioria, que fornecem todo um arsenal de ardis ao leitor que quer dormir tranqüilo. Eu diria que o escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido.⁴⁷

Apesar de toda arte refletir os problemas vividos na sociedade, a arte não-significante não demonstra de forma clara essa reflexão. Contudo, isso não significa

⁴⁷ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 61-2.

que na poesia o leitor seja livre e na prosa não, mas, sim, que na prosa o significado vai além do signo, sendo transcendente, enquanto a poesia toma o signo como matéria. Em outras palavras, na prosa a palavra, ao significar, desvela o homem e o mundo, e desvelando, muda tanto um quanto o outro, sendo ação e, conseqüentemente, engajamento. A partir do momento em que o artista não consegue, ou melhor, é impossibilitado de expressar o que quer de maneira explícita, deixando cada espectador entender sua obra livremente, não se pode lhe exigir engajamento. Nessa perspectiva, torna-se evidente, mais uma vez, que o músico, o escultor, o pintor e o poeta não podem ser engajados da mesma maneira que o prosador. Este, ao expressar seus sentimentos, consegue esclarecê-los para o leitor. O que permite a Sartre falar de "engajamento" nessas artes não-significantes é que, mesmo não sendo uma linguagem, não é apenas por signos (prosa) que os seres se comunicam.

Para Sartre, o tempo em que ele vive e, conseqüentemente, o atual, é o tempo propício para a literatura engajada. Essa postura radical em relação ao engajamento é mostrada em *Que é a literatura?* e foi motivo de muitas críticas, porque, para muitos, Sartre teve uma postura fechada e dogmática a respeito do assunto, o que, como se verá, se deve à maneira distorcida de os críticos abordarem essa questão.

Em *Situations IV*, Sartre explica como funciona o engajamento nas artes não-significantes dizendo que, ao contrário da prosa literária, que se refere a algo exterior para mudá-lo, nas artes não-significantes, o artista é engajado na maneira de lidar com sua arte, para dessa forma revelar seu ser-no-mundo. É no modo do artista lidar com a realidade que se percebe o seu engajamento. Tem-se o exemplo de Cézanne, que mereceu grande elogio por parte de Merleau-Ponty. Cézanne, apesar de achar a vida real "assustadora", soube colocar em sua obra algo que mexe profundamente com os espectadores. Este artista não via diferença entre viver e pintar, e assim, mesmo que sem essa pretensão, foi engajado em sua arte.

Na vida vivida como arte, como pintura, tal como acontece em Cézanne, a intensidade psicológica da relação com o visível confunde-se com a profundidade ontológica. Essa confusão pode por isso não significar uma perturbação mental, mas ser o próprio índice de uma outra forma de ver e viver a vida ou a pintura. Merleau-Ponty advertiu-nos já relativamente à

confusão e à mistura próprias da pintura, nela trabalhando-se, por recíproca constituição e interferência, o real e o imaginário.⁴⁸

Faz-se necessário ver na sua própria obra a “encarnação” da realidade, sem que se faça nenhuma referência ao próprio artista. Mas, segundo Sartre, somente em determinadas situações históricas é possível à arte não-significante alcançar o engajamento, ou seja, somente em alguns momentos é possível ao artista se mesclar por inteiro à sua arte. E a época vivida pelo filósofo francês não foi propícia para este tipo de engajamento. Da mesma forma, em algumas épocas também não é possível à arte significativa ser engajada. De fato, o engajamento é possível em todas as artes, para Sartre, contudo, a literatura, por lidar com significados, consegue revelar ao homem sua situação. Ao ler uma obra literária ou assistir a um espetáculo teatral⁴⁹, o homem consegue perceber sua contingência. Nos dois casos, tem-se a linguagem sendo usada como instrumento com o objetivo de transmitir algo.

Segundo o filósofo, todo homem é responsável por tudo ao seu redor e, nesse sentido, todo homem é de certa maneira engajado – isto é, ao agir, o homem está agindo com todo o seu ser e está também se comunicando com o outro. Nessa relação, ele se revela e revela o outro. Mas essa responsabilidade se dá apenas enquanto homem situado no mundo, e não como especialista em determinada área. Nesse sentido, cada um tem uma responsabilidade dentro da sua área de atuação e essa responsabilidade (no que tange à sua especialização, como é um caso de um sapateiro) é limitada, enquanto sua responsabilidade como homem não é limitada. E na medida em que o poeta, o músico e o pintor lidam com seus objetos (palavras, sons e cores) como matérias, eles se enquadram no mesmo lugar que o sapateiro, não pretendendo comunicar (revelar) nada aos outros homens, mas apenas “fazer bem” a sua obra, em sentido imanente. Por isso, a responsabilidade que lhes deve ser cobrada também deve ser limitada. Mas, como mostra Sartre, não há impedimento para que esses artistas estejam engajados em suas obras. O prosador, ao contrário, pelo fato de nomear o mundo, de comunicar e desvelar o outro e o mundo, não tem sua responsabilidade restrita, pois toda a sua responsabilidade como homem encontra-se em sua obra. O prosador, ao nomear o mundo, está necessariamente transformando-o – e aqui não cabe o argumento de que o poeta também nomeará, porque, como visto, ele vê as palavras como matéria. A

⁴⁸ DIAS. *Uma Ontologia do Sensível*, p. 145.

⁴⁹ Mais adiante, será visto que, para Sartre, o teatro é muito importante e também permite ao espectador uma consciência infeliz.

responsabilidade do escritor é, portanto, total, pois ele mostra o seu engajamento e o dos outros homens no mesmo grau de relevância. (...) *a compreensão das vivências individuais pela via da ficção só atinge o plano da existência concreta porque insere o drama existencial particular na estrutura universal do ser da consciência (...)*⁵⁰ Isso significa que, ao levar os dramas existenciais concretos e particulares para a arte, está-se levando esses dramas para o universal. Em outras palavras, por meio da arte, o homem se vê retratado e, assim, consegue ter uma consciência infeliz de si mesmo no plano da existência concreta.

Na quarta parte de *Que é a literatura?*, Sartre expõe a má fé dos escritores de 1947 e, comentando sobre essa literatura, ele a designa como “literatura de alibi”. Nesse ensaio, o filósofo retrata a situação dos escritores em diferentes contextos, com intuito de demonstrar a importância da literatura engajada, ressaltando as diferentes razões que levam muitos deles a se distanciarem da situação de engajamento. A respeito dos escritores ingleses, por exemplo, afirma que são uma classe que vive afastada do restante da população. Os americanos geralmente têm outro ofício que não apenas o de escritor. Faz uma dura crítica ao estilo de vida dos escritores dessa época, que seguem certos hábitos praticados por seus antecessores, para que dessa forma, mesmo que sejam medíocres, possam ser reconhecidos por meio desses hábitos. Ao se deter a essa análise, Sartre compreende que a literatura durante muito tempo foi apenas uma ocupação marginal; para ele, a liberdade do escritor tanto quanto a do leitor é essencial, uma vez que o escritor não pode ser dependente de nenhuma classe ou doutrina para escrever, a fim de não confundir as preocupações de um pequeno grupo com as preocupações do homem. Por sua vez, o leitor precisa ser livre para poder se ver na obra, ou seja, vislumbrar sua situação de ser no mundo. *Engajado na mesma aventura que os 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.*⁵¹

Benoit, em seu livro *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, entende o engajamento em um sentido que se restringe ao político, limitando-o à relação do escritor com o momento político. Por isso critica a postura de Sartre, pois, segundo ele, o engajamento, como quer o filósofo, é algo falho, justamente porque Benoit o vê

⁵⁰ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 13.

⁵¹ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 118.

necessariamente ligado à política – sendo assim, a literatura deixaria de ser literatura. A interpretação de Benoit contraria a idéia de engajamento em Sartre; à medida que o engajamento sartriano não se restringe ao político, rege a maneira de o homem ser no mundo. A política e o engajamento podem estar juntos, mas são modos diferentes: em alguns casos, a questão política pode até mesmo tornar o engajamento um obstáculo. Isso ocorre, por exemplo, quando o escritor se filia a algum partido político, deixando conseqüentemente de ser independente, tendo sua liberdade tolhida em alguns casos. *Caso se pergunte hoje se o escritor deve, para atingir as massas, oferecer seus serviços ao partido comunista, respondo que não; a política do comunismo stalinista é incompatível com o exercício honesto do ofício literário (...)*⁵². Como pode se ver a partir do próprio Sartre, o mais importante para o engajamento é a liberdade.

O escritor engajado está voltado para a atualidade, ou seja, ele deve estar preocupado com as questões vividas no momento e o reconhecimento, a glória inevitável, deve vir postumamente. Benoit afirma que a literatura engajada é, para Sartre, um comprometimento com determinada idéia, o que necessariamente leva a questões éticas. Nesse ponto, o autor faz um julgamento muito acertado em relação às teorias sartrianas. Mas, segundo ele, Sartre impôs essas características à literatura engajada, quando, na verdade, não se trata de imposição, já que Sartre não limitou o engajamento literário, e, sim, o afirmou como um engajamento inevitável.

Simone de Beauvoir conseguiu dar uma definição bastante clara a respeito do engajamento quando diz que *em resumo, (ele) não é outra coisa que a presença total do escritor na sua escritura.*⁵³ Isso significa que o engajamento consiste na doação, na entrega total do escritor na própria obra, o que leva a uma exposição da sua pessoa, sendo, portanto, passível de julgamentos por parte do público. O engajamento é, dessa forma, presença total do escritor – isto é, a subjetividade do escritor é fonte da obra, com suas idéias e sentimentos. Daí sua “liberdade soberana”, pois se a referência é a subjetividade, ela só pode ser liberdade e liberdade soberana.

⁵² Ibidem, p. 188.

⁵³ BEAUVOIR. *La Force des choses*. Paris: Gallimard, 1972 In: DENIS. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, p. 45.

Sendo a criação livre, a responsabilidade pela obra também é total. No caso, a linguagem é instrumento e não objeto. Enquanto toma a linguagem como objeto, o poeta pode dizer que ela ou sua estrutura o limitam, mas não o escritor. Por isso, sua arte consiste em fazer “fluir a pena” e influenciar o mundo e as pessoas, seduzi-las para um projeto, alertá-las para uma realidade escandalosa, abri-las para um futuro ou possibilidades que a vida cotidiana obscurece. A responsabilidade pelo que escreve é, portanto, total do escritor.

o escritor engajado está totalmente presente na escritura: fruto da sua liberdade soberana, a sua obra só a concretizará plenamente se ele assumir a inteira responsabilidade daquilo que escreve. Em suma, o engajamento, nisso que ele guarda, esse apelo forte à responsabilidade do autor, procede do desejo de restituir às palavras os pesos de seus sentidos. Ele pretende fazer com que um livro (re)torne qualquer coisa que valha verdadeiramente, a fim de que não se possa mais eliminar o seu propósito com as costas da mão dizendo “isso não passa de literatura”. Desse ponto de vista, o engajamento sartriano, apesar de seus exageros (grifos nosso), exerceu uma real sedução sobre os escritores.⁵⁴ (ver comentário)

De acordo com Sartre, o mais importante em uma obra literária é o estilo, pois, como o engajamento é inerente, o que vai mudar é a imagem, a presença que se percebe do autor, seu modo de se fazer presente junto aos outros persuasivamente. É o estilo que definirá o valor de uma obra. *A possível dimensão estética, a beleza da prosa só se faz válida se vier como que por superabundância, e ainda nesse caso deve passar despercebida.*⁵⁵ A esse respeito, Benoit comenta acerca do risco da obra do escritor se tornar um monólogo, caso não tenha público, já que o autor está inteiramente em sua obra. Mas isso contradiz as teorias de Sartre, porque só se escreve para outrem. A arte de escrever faz sentido na medida em que revela algo a outra pessoa, portanto, se não se houvesse leitores, também não haveria sentido em se existir escritores, ou seja, as obras.

Discorrendo sobre a situação do escritor ao longo da história, Benoit aponta o momento em que surgem as “massas” e, com isso, um público em potencial. Diz que o escritor quer alcançar esse público e que, para isso, é preciso deixar de escrever apenas a seus iguais. Era preciso, como o próprio Sartre já dizia, escrever direcionando-se a

⁵⁴ DENIS. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, p.48

Não se sabe de que exagero fala Denis e não se concorda com a forma a que ele se refere ao engajamento sartriano ao dizer de “sedução”, porque isto leva a crer que Sartre tenha agido de má-fé ao propor o engajamento quando, na verdade, não foi nada disso. Ele não pretendia seduzir ninguém, mas apenas, como intelectual, escritor e filósofo, demonstrar o que pensava a respeito do engajamento.

⁵⁵ BORNHEIM. *Sartre*, p. 284.

esse público, ou seja, apelando ao profano. *Fazer esse apelo ao profano é, portanto, recusar-se a escrever só para os poucos felizes.*⁵⁶ Percebe-se claramente que, para cada tipo de espectador a que se destina a obra, é preciso ter uma linguagem. A forma de escrever do escritor é o que dirá quem é seu público. Para Benoit, o engajamento consiste nessa adequação do tema ao público. Para o autor, *a literatura engajada consiste em escrever para*, o que se mostra claramente como uma redução de engajamento proposto por Sartre. Obviamente, todo escritor escreve com um tipo de leitor em vista, mas o engajamento não se reduz a esse acerto do escritor em relação a seu leitor. Benoit vê o leitor como um passivo e o escritor como aquele que tem o poder de manipular, para guiar o leitor, quando, na verdade, é preciso haver nessa relação a liberdade de ambos. Ao ler, o leitor também está criando e não apenas digerindo as palavras. É essencial que ele se entregue, para que seja possível entender a obra livremente, pois é ele quem dará o sentido ao que está lendo, e a obra só terá o sentido que ele colocar. Benoit erra mais uma vez ao justificar a impotência e a inviabilidade do engajamento ao dizer que *nada garante com efeito ao escritor que o seu engajamento não será traído e deformado apesar dele, pelo simples fato de que os seus textos não atingirão o destinatário que eles tinham em mira.*⁵⁷ Verifica-se, assim, a falta de sentido dessa afirmação, já que, de qualquer forma, o escritor refletirá em sua obra a situação vivida da sociedade. Mesmo que, por exemplo, um negro escravo leia os livros de Richard Wright, nem por isso sua obra perderá o sentido ou deixará de mostrar a realidade. A diferença é a maneira como a obra tocará cada um dos leitores, pois um deles foi o alvo na hora da escrita, o outro não, o que não quer dizer que o escritor não foi engajado.

Para os brancos, as palavras que Wright traça no papel não têm o mesmo contexto que tem para os negros: é preciso escolhê-las um pouco ao acaso, pois ele ignora as ressonâncias que terão nessas consciências estrangeiras. E quando lhes fala, a própria finalidade muda: trata-se agora de comprometê-los e fazer com que eles avaliem as suas responsabilidades, é preciso indigná-los e envergonhá-los.⁵⁸

Portanto, o que muda é a maneira como cada leitor, dependendo da própria situação, entenderá a obra. Dizendo de outra forma, o desvelamento intencionado dependerá das vivências de cada leitor, mas o engajamento sempre existirá. Na verdade, Benoit confundiu escritor engajado com escritor revolucionário. Acha que a obrigação

⁵⁶ DENIS. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, p. 60.

⁵⁷ *Idem*, p. 63.

⁵⁸ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 64.

do escritor é escrever apenas para a classe oprimida. Dessa forma, vê a impossibilidade do engajamento, pois pensa que o escritor precisa fingir que escreve para leitores que não o lêem e fingir que não sabe realmente quem o lê. Torna-se problemático esse ponto de vista, uma vez que se trata de um equívoco em relação ao pensamento de Sartre a respeito do engajamento. Ser engajado, na concepção sartriana, não significa ignorar nenhuma classe, mas, sim, refletir a todos, dar a todos a consciência de suas situações, fazendo com que não sejam inocentes perante a vida que vivem. Por isso, afirma Franklin que (...) *qualquer aspecto da realidade somente se torna significativo quando apreendido no âmbito da consciência e da história humana.*⁵⁹

Benoit questiona a possibilidade de se reunir engajamento e literatura, ao mesmo tempo, sem ter que renunciar a um deles ou prejudicar um ou outro. Pensa que o fato de ser obra de arte pode impedir o engajamento e vice versa. *A reprovação mais comum dirigida contra a concepção sartriana do engajamento é a de que ela negligencia a dimensão especificamente estética do empreendimento literário.*⁶⁰ Na verdade, para Sartre, a beleza – a parte estética – tem um papel secundário na literatura. Baseado nisso, Benoit afirma que Sartre tirou do escritor a mesma capacidade de criação que os outros artistas possuem porque, segundo ele, ao que tange à literatura, Sartre troca a noção de criação pela noção de desvelamento, ou seja, o escritor apenas revela aos outros homens, com a intenção de modificar uma certa parte do mundo. Mas isso, como já afirmado, não faz sentido. O desvelamento faz parte da literatura porque ela trabalha com signos e a estética sustenta-se na parte do imaginário.

Ao que parece, para fazer suas afirmações a respeito das teorias sartrianas, Benoit baseia-se apenas em *Que é a literatura?* e em *Situations II* e *VI*, porém, é no *Situations IV* que Sartre explica de forma mais detalhada e clara o que entende por engajamento. Quanto à posição sartriana, vê-se que o autor expõe que as outras artes podem ser engajadas também, mas de uma forma diferente, já que não lidam com significados. Falando do teatro, Benoit afirma que este é um lugar importante para o engajamento, à medida que reflete os conflitos da sociedade – o que está de acordo com a teoria sartriana, pois não há problema em ser engajado no teatro, assim como não há problema em se ser engajado na prosa, porque o engajamento é inerente à arte. As obras

⁵⁹ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 15.

⁶⁰ DENIS. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, p. 68.

artísticas estão sempre refletindo a sociedade com seus problemas, a única diferença é que, no teatro, há uma representação na qual se pode ver os personagens, que, no caso da obra literária, só podem ser imaginados. Isso significa que no teatro há encenação, atuação do ator, o espectador pode se ver representado. O ator, enquanto atuante no palco, é objeto para o espectador, é na verdade “o outro”.

Assim como a literatura exige a presença do leitor para reanimar, a partir de sua liberdade, a totalidade organizada pelo escritor, o teatro necessita da presença do espectador para que se dê com o tal, e, nesse sentido, o teatro apresenta um aspecto de ritual: diante do espectador, está um mundo imaginário, o qual é mantido à distância absoluta, mas que possui um contato com o espectador por uma relação mágica, uma infestação interna através da animação imaginária que lhe confere o espectador. Mantido a essa distância, o teatro apresenta, através dos atores, analoga de ações humanas, e isso é o fundamental para o teatro. A descrição da conduta do ator em cena é profundamente marcada pelo olhar e pela relação com o outro.”⁶¹

Percebe-se que a distância mencionada por Igor Alves na citação acima é uma distância espacial, pois, na medida em que o ator se torna objeto do espectador, há uma identificação, ou melhor dizendo, uma revelação por meio dos atores daquilo que é a situação do espectador. No momento do espetáculo, o espectador se vê.

Em seguida, Benoit afirma novamente o caráter político do engajamento. *Com 1789, o teatro ganha um extraordinário desenvolvimento. (...) O teatro é então político, no sentido forte do termo, e não é preciso espantar-se de que ele seja estritamente controlado pelos governos sucessivos (...).*⁶² Já Francis Jeanson, discorrendo sobre o que é o teatro na perspectiva sartriana, afirma que *o imenso interesse do teatro é que ele leva ao máximo a tensão, essencial a toda forma de literatura, entre o apelo à liberdade e os recursos aos efeitos mais apropriados para fascinar.*⁶³ Portanto, percebe-se que Francis Jeanson entendeu o que era engajamento no teatro na perspectiva sartriana, pois o teatro, na medida em que é encenado, realmente leva toda a tensão da realidade humana para o palco. Pode-se dizer que o teatro é uma literatura encenada e, nesse sentido, é como se ele a potencializasse. O teatro trata do instante, isto é, ele representa, em um determinado momento, a realidade humana com todos os seus dramas existenciais. Baseado nisso, vê-se que mais uma vez Benoit não foi feliz em sua interpretação das teorias sartrianas.

⁶¹ ALVES. *O teatro de situações em Jean-Paul Sartre*, p. 10.

⁶² DENIS. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, p. 84.

⁶³ JEANSON. *Sartre*, p. 96.

Ao falar do século XIX e XX, novamente Benoit relaciona engajamento com política. Ele baseia sua visão de engajamento relacionada à política, ao afirmar que o engajamento *supõe uma atitude refletida, voluntária e lúcida do autor, e a recusa de toda espécie de imparcialidade ou de passividade com relação ao real representado*.⁶⁴ Por isso, para o autor, o ensaio livre é o recurso predileto do escritor engajado, pois ele pode entregar-se por inteiro, com toda a sua subjetividade; contudo, se o escritor exagera na sua postura, cria polêmica e acaba caindo no que se chama de panfletos e manifestos. *Eles (panfleto e manifesto) representam a “literatura de combate” por excelência, que o engajamento, no seu desejo de intervenção direta no debate político e intelectual, parece prescrever*.⁶⁵ Na última parte de seu livro, dedicada, especialmente, às teorias sartrianas está evidente a forma deturpada como ele as entendeu. Benoit afirma que Sartre teve a vantagem de ter tido seu reconhecimento como escritor tardio, pois as pessoas o viam como um “novo escritor”, quando, na verdade, ele já era alguém experiente que tinha sido moldado pelo período de guerras. *Em 1954, Sartre tem, portanto, o campo livre para impor a sua visão*.⁶⁶ Essa afirmação supõe um julgamento de valor contraditório, uma vez que vai de encontro com teoria de liberdade em Sartre, ou seja, a obra ficcional simplesmente mostrou o que ele (Sartre) pensava e refletia acerca das questões vividas pela sociedade da época. Infelizmente, Benoit viu o engajamento sartriano como meramente político, devido à afirmação da necessidade do escritor ser consciente do momento e ser, portanto, consciente da sua responsabilidade. E como o momento vivido pelo filósofo era um período regido por um regime totalitário, e as pessoas eram pressionadas pelo abuso de autoridade predominante, era inevitável, nessa situação, que as obras literárias refletissem esse contexto, mostrando, por exemplo, que se era preciso fazer escolhas e que essas teriam conseqüências.

É impossível a uma literatura ser neutra. Ela sempre está envolvida em questões que dizem respeito à sociedade e à política. No entanto, para Benoit, a expressão “literatura engajada” só cabe ao século XX, já que é nesse período que essa questão toma maior proporção e é formulada mais adequadamente – é justamente no século XX que a noção de engajamento se torna uma questão literária.

⁶⁴ DENIS. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, p. 88.

⁶⁵ *Idem*, p. 95.

⁶⁶ *Idem*, p. 276.

[...] a problemática do engajamento surge a partir de um sentimento de falta ou de dificuldade: a literatura, tal como a modernidade a concebe, não é naturalmente “ramificada” sobre o político (ela não é a priori um discurso político) e não é certo que ela possa facilmente preencher o fosso que a separa assim do universo social.⁶⁷

Mas, conforme dito, não significa que a parte política não faça parte do engajamento, mas sim, que há uma distinção, a saber: o engajamento é algo mais abrangente. É impossível a imparcialidade política do artista, mas é possível que ele não deixe as suas predileções estampadas em sua obra.

Briosi, em seu artigo *L’imaginaire et l’esthétique de Sartre*, mostra que também não compreendeu bem o que o nosso filósofo entendia por engajamento ao afirmar que a prosa é um convite para perceber, para além da situação, a dimensão absoluta, meta-histórica, da vida.⁶⁸ Ele não entendeu que, para Sartre, a prosa lida no plano do concreto, com uma liberdade que não é pura – e que, ao contrário, precisa ser conquistada diariamente. E isso Sartre deixa muito claro em *Que é a literatura?*. É se baseando nisso, que se pode afirmar ser de fundamental importância para que se compreenda o engajamento, tal como proposto por Sartre, entender-se que, ao escrever, o autor tem uma finalidade – ele tem uma proposta e cabe aos leitores descobrirem qual aspecto do mundo ele deseja mudar e por que deseja mudar algumas coisas e outras não. Dessa forma, entender-se-á que, para Sartre, o engajamento existe na medida em que o escritor pretende mostrar ao homem sua própria situação existencial. O engajamento revela a realidade em situação.

A prosa é engajada por ser dirigida a outrem, o que significa que se possa fazer um juízo de valor entre as artes. Não há gradação entre as formas artísticas, e sim, especificidade quanto à beleza e o engajamento. Por lidar com significados, por desvelar algo, o engajamento é próprio da prosa, enquanto a beleza é própria das outras artes. O prosador não vê as palavras como objetos e sim como algo que aponta para outro objeto. Sendo assim, tem por foco a preocupação de revelar algo, de maneira que a beleza não está no primeiro plano do prosador, e sim, as palavras escolhidas, a fim de que cumpram bem a função de oferecer uma consciência infeliz ao leitor. Para Sartre, o

⁶⁷ DENIS. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*, p. 13.

⁶⁸ BRIOSI. “L’imaginaire et l’esthétique de Sartre” in *Revue d’Esthétique*, p. 23 (elle (La prose) est une invitation à percevoir, au-delà de la situation, la dimension absolue, méta-historique, de la vie)

mais importante nesse movimento é que se guarde a idéia, ou seja, que os leitores assimilem a idéia que o escritor pretendeu passar, e não as palavras usadas para se transmitir a idéia. É o sentido do livro que o leitor deve guardar e não as palavras ali impressas e lidas. Isso mostra que, ao escrever, o autor tem uma finalidade – e essa é o primeiro passo para o engajamento. (...) *já que falar é agir, falar discursivamente é ipso facto estar engajado e poder-se-á sempre suscitar a questão de o que alguém pensa estar fazendo quando fala; que aspecto do mundo pretende revelar ao falar dele – a linguagem desvendando o mundo (...)*⁶⁹ Ao não ver as palavras como objetos e sim como possibilidade de comunicar uma idéia, o importante a saber é o que ele pretende modificar, já que para Sartre não há como se dizer algo sem alterar este algo. De acordo com o filósofo, ao nomear um objeto, está-se inevitavelmente o modificando. Então, o escritor deve ter a consciência de que falando (através da obra) está necessariamente causando uma modificação no leitor e no mundo na medida em que, por meio dessa consciência infeliz, está desvelando algo que, a partir desse momento, não pode mais ser ignorado. Conforme mostra Sartre na citação abaixo, ao se nomear algo, revela-se o que este “algo” é.

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado.⁷⁰

Percebe-se que é *o outro* que permite que se enxergue quem se é. Assim, ao estabelecer essas condições, Sartre afirma que, ao se nomear um objeto, está-se revelando esse objeto para o mundo, passa-se a tomar consciência do que foi revelado, de maneira que não é mais possível não ser responsável perante o que foi desvelado. Exemplo disso é o que aconteceu em Saint Genet. Sartre escreveu sobre o escritor Genet e, conseqüentemente, o revelou para si próprio e para o mundo.

Chamar de ladrão o jovem Genet, por exemplo, não apenas o identifica como alguém que havia roubado, mas dava-lhe, segundo o tratamento de Sartre em *Saint Genet*, uma identidade e um projeto: fazia-o *ser* um ladrão, pois doravante seria através da teia de associações com este termo que ele passaria a ver-se e conforme ele acreditava ser, assim agia, e o poder do nome consistia em causar o fato que designava não apenas neutra e simplesmente.⁷¹

⁶⁹ DANTON. *As Idéias de Sartre*, p. 33.

⁷⁰ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 20.

⁷¹ DANTON. *As Idéias de Sartre*, p.33.

A passagem acima explicita esse caráter revelador da condição humana que se dá por meio do escritor. A prosa revela o homem e o mundo, fazendo-o assumir suas responsabilidades. Ela é essencial para que o homem possa perceber a si mesmo, e nessa comunicação, tanto o escritor quanto o leitor são igualmente responsáveis. Justamente pelo fato de mostrar a liberdade e a angústia inerentes ao homem é que a prosa significa o engajamento na teoria de Sartre. Analisando mais detidamente, o engajamento está inserido em cada ação humana, faz parte da situação de ser-no-mundo do homem. E a prosa, na medida em que mostra isso para o homem que lê e para os que o vêem, provocando-os a não ignorarem a realidade na qual estão situados, é engajada. O escritor é aquele que reflete a situação vivida pela sociedade de maneira a evitar qualquer desculpa diante das responsabilidades de cada um. Por conseguinte, o prosador acaba dando uma consciência infeliz à sociedade.

Apesar dessa visão problematizadora e positiva da função da literatura, em *Que é a literatura?* Sartre mostra que não acredita tanto na transformação dos homens a partir da leitura de uma romance, mas continua fiel à idéia de que (...) *escrever é uma necessidade para todos. É a forma mais elevada da necessidade de comunicação.*⁷² Na terceira parte dessa mesma obra, mostra-se como a relação entre escritor e leitor muda de época para época. Não é sempre que o escritor é consciente de seu papel dentro da sociedade. O século XVIII, segundo o filósofo, é perfeito, mas, ao mesmo tempo, difícil para o escritor francês, que nesse período é sustentado tanto pela burguesia quanto pela nobreza. Os escritores desse período são burgueses, mas também são servís aos ideais da nobreza. Por isso, não sabem a quem servir. *O século XVIII representa a grande chance, única na história, e o paraíso logo perdido dos escritores franceses. (...) é a tensão que caracteriza, desde a origem, a situação desses escritores.*⁷³ Justamente essa situação de pertencer a duas classes e, ao mesmo tempo, a classe nenhuma permite que a obra desses escritores seja independente e universal. Ao contrário dos escritores do século XII, que só conheciam o passado, aqueles do século XVIII participam ativamente da situação vivida. Naquele momento, eles estavam servindo aos interesses burgueses, engajados na liberdade de expressão. Enfim, esses escritores estavam vivendo o presente.

⁷² SARTRE. *Situations IX*, p. 38.

⁷³ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 77.

Naquele tempo uma obra do espírito era duplamente um ato, pois produzia idéias que deviam originar transformações sociais e punha em risco o seu autor. E esse ato, qualquer que seja o livro considerado, se define sempre da mesma maneira: *é um ato libertador*.⁷⁴

Portanto, o escritor sempre tem o objetivo de libertar-se. Esses escritores tinham consciência da sua função de libertação política. Mas a consciência deles não pontuou algo que sempre aconteceu a todos os escritores, como é o caso dos do século XII ao XVII. Estes últimos preocupavam-se apenas em continuar as idéias que já estavam vigentes. No século XII, o escritor, como membro do clérigo, escrevia somente para seus companheiros, ou seja, para os demais membros do clérigo. As demais pessoas não tinham nenhum acesso à leitura e à escrita, e, por isso, eles apenas se preocupavam em manter a ideologia vigente, que era a da igreja.

À margem dessa vasta empresa de ilustração da fé, o clérigo escreve suas crônicas, suas obras filosóficas, seus comentários, seus poemas; são destinados a seus pares, e controlados pelos superiores. (...) ...o escritor tem por missão provar a sua autonomia entregando-se à contemplação exclusiva do Eterno.⁷⁵

Por falarem, ou melhor, por apenas comentarem os textos dos outros companheiros, não tratavam de questões presentes como os escritores do século XVIII. Isso justifica o fato de não se poder dizer que esses escritores eram engajados da mesma forma que os do século XVIII. Eles tinham a consciência tranqüila e faziam com que os leitores também tivessem – o que significa ter uma consciência falsa em relação à situação. O mesmo acontecia no século XVII, porque os escritores, por mais laicos que fossem, continuavam mantendo a ideologia da igreja.

No século XVII, as convicções são inabaláveis: à ideologia religiosa veio juntar-se uma ideologia política destilada pelo próprio plano temporal: ninguém coloca publicamente em dúvida a existência de Deus, nem o direito divino do monarca.⁷⁶

Aqui também, os escritores não deixam refletir em suas obras uma consciência crítica para a sociedade. Pelo fato de nesses dois períodos os escritores não terem consciência da função da literatura, eles não são escritores tão engajados tal como solicita a teoria sartriana. Mas, mesmo assim, há um nível de engajamento, porque a obra nesses autores tem a intenção de libertar o homem de si mesmo. Em qualquer situação, a obra é feita através da liberdade do escritor com um apelo à liberdade do

⁷⁴ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 84.

⁷⁵ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 68.

⁷⁶ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 70.

leitor. Mesmo ao falar a partir de uma ideologia, o leitor, ao nomear essas questões, já as está ultrapassando. De qualquer maneira, a obra sempre reflete a sociedade, não deixando que ninguém seja ignorante perante a situação dada.

Fica claro que o engajamento consiste no desvendamento feito pelo e para o homem. Ao contrário do que diz Benoit, o engajamento não se restringe ao campo político, o engajamento é, na verdade, uma maneira de o escritor provocar o leitor a buscar uma consciência crítica, obrigando-o, na medida em que percebe sua imagem na obra, a assumir e transformar sua situação. Também não é, como afirmou Briosi, um apelo à liberdade “pura”. Portanto, mesmo que de maneira não tão consciente, todo escritor é engajado – pois ser engajado significa escrever com a finalidade de mudar determinado aspecto do mundo em detrimento de outro que não se pretende mudar. O engajamento, para Sartre, é concreto na medida em que é um apelo à liberdade do leitor.

Baseado no que foi dito, pode parecer que a parte estética não é realmente importante, mas isso não procede, porque o fato de a idéia ser mais importante que as palavras não significa que o escritor não se ocupe delas. De acordo com Sartre, a forma de se utilizar a linguagem não é o foco principal, o que não quer dizer que seja irrelevante. Apesar de ser o estilo o que determina a beleza na prosa, ele não deve ser percebido claramente. O que acontece é que, para Sartre, o estilo e a beleza não são os fatores mais essenciais na literatura engajada, porque aqui, ao contrário de nas outras obras, o engajamento se sobrepõe à arte. Nas demais artes, a beleza é o que deve predominar. Se a beleza fosse algo mais forte na prosa, a idéia não seria passada com tanta eficácia. Sendo assim, o engajamento não é de maneira alguma um impedimento à arte – e, infelizmente, muito se deturpou a concepção sartriana de engajamento ao relacioná-lo apenas ao aspecto político. Na verdade, o engajamento está no fato de a prosa dar ao homem uma imagem crítica de sua realidade, possibilitando a compreensão do ser humano em sua complexidade, chamando-o a assumir suas responsabilidades.

Às outras artes, não figura o papel de suscitar alguns sentimentos determinados como o de indignação, porque nesses casos, conforme o abordado, os sentimentos do artista, suas intenções, não são passados de forma clara. *O escritor é um falador; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer*

nada.⁷⁷ Há uma diferença na função de cada arte. Sendo a literatura feita por meio de signos, sua função é revelar algo específico.

Existe, portanto, uma diferença entre um objeto estético que é significativo, ou seja, que visa, através dele, um outro objeto e *nesse caso o espírito não presta atenção no próprio signo: ele o ultrapassa em direção a coisa significada*⁷⁸ e um objeto estético que é não-significante. Mas, nos dois casos, o objeto tem como objetivo suscitar um prazer e, como se verá mais adiante, esse prazer, ou alegria estética se diferencia de qualquer outro tipo de prazer e tem uma particularidade em sua formação.

Explicada a diferença entre arte significativa, no caso a prosa, e arte não-significante, que são os outros tipos de arte (poesia, música, pintura e escultura), e esclarecida a noção de engajamento, faz-se necessário agora mostrar como é formado o objeto imaginário, o qual permite a existência da obra de arte.

⁷⁷ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 18.

⁷⁸ SARTRE. *L'artiste et sa conscience*. In : *Situations IV*, p. 30.

1.3. A formação do imaginário (do irreal)

A obra *O Imaginário* de Sartre destaca como o objeto imaginário é formado – nesse sentido, a abordagem desse texto possibilitará um entendimento acerca do modo como se constitui a relação entre arte e imaginário. A primeira advertência que o filósofo faz diz respeito à palavra consciência. Costumou-se dar a esta palavra um sentido de passividade e inércia, mas com Sartre ela passa a ter uma outra perspectiva. A imagem é, para o filósofo, um tipo de consciência como outra qualquer – por sua vez, a consciência só existe como consciência desejante, imaginante, pensante, perceptiva. Esse aspecto permite considerar que em Sartre não existe consciência pura, portanto, essa palavra é usada para nomear diferentes estruturas psíquicas como: consciência de imagem, consciência perceptiva, emotiva, entre outras. Enfim, a consciência em Sartre é a essência da subjetividade e, portanto, de todos os seus atos. *A estrutura primária da consciência, o ponto de partida absoluto, tanto para Sartre quanto para toda a escola fenomenológica, é o de que a consciência o é sempre de alguma coisa.*⁷⁹ Como se vê, Sartre apropriou-se da visão fenomenológica.

A partir de uma consciência sem objeto, e apoiando-se no conceito fenomenológico de intencionalidade, segundo o qual “toda consciência é consciência de alguma coisa”, Sartre redefine a imaginação e a imagem. Na citação abaixo, Danton esclarece muito acertadamente a noção de consciência e intencionalidade.

(...) estar consciente é perceber, de maneira transitiva, algo fora da consciência; a consciência sempre terá um conteúdo, por mais vago e confuso que se apresente. E isto também é válido para os estados psicológicos em geral – de memória e desejo, esperança e fé, raiva e amor: há sempre um objeto para eles, em algum sentido do termo. Não faz sentido, por exemplo, falar em simplesmente acreditar: acredita-se nisto ou naquilo, ama-se alguma coisa ou alguém, sente-se raiva disto ou daquilo, e assim por diante.⁸⁰

A palavra imagem designa a relação da consciência com o objeto, pois a imagem é uma maneira de o objeto aparecer à consciência, um modo de a consciência acercar-se do objeto, sendo que esta consciência se caracteriza por certa espontaneidade, isto é, na medida em que o homem se faz o tempo todo, não tendo uma essência anterior, primeiro, tem-se que ter consciência de algo, e este tem seu surgimento *ex nihilo*. A

⁷⁹ DANTON. *As Idéias de Sartre*, p. 40.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 40.

*palavra imagem não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma, é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos, um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto.*⁸¹

A percepção também é uma consciência, uma maneira de lidar com o objeto. Ao perceber algum objeto, há uma interação com o real, o ato de perceber envolve um saber lento, na medida em que ao olhar uma cadeira, por exemplo, pode-se apreender cada uma de suas partes sem pressa. O objeto não é dado por inteiro, de uma só vez, é possível “transitar” por suas diversas aparências com o intuito de perceber todas as suas qualidades. Na percepção, um saber se forma lentamente, isto é, não acontece uma apreensão do objeto de forma instantânea de uma só vez. Com certeza é necessária uma observação no ato de perceber, de maneira que o objeto percebido mantenha uma relação com outras coisas ao seu redor – daí a infinidade de detalhes possíveis ao provocar a consciência perceptiva. O objeto da percepção excede constantemente sua consciência.

Na percepção, observo o objeto. Isto quer dizer que posso multiplicar os pontos de vista sobre ele, posso girá-lo, vê-lo de um lado, de outro. O objeto, por sua vez, me aparece apenas por perfis, por facetas.⁸²

A citação de Moutinho sublinha alguns aspectos importantes sobre a percepção; no entanto, para Sartre, ela tem um sentido mais amplo, à medida que não se é totalmente passivo na percepção, pois ela envolve a atividade constituinte do sujeito. A percepção humana não se reduz aos perfis que capta, porque ultrapassa aquilo que lhe é dado e vai em direção ao objeto total – isto é, através de uma antecipação, percebe-se o objeto em um conjunto. O que não quer dizer perceber todo o conjunto da mesma forma, pois não se percebe o fundo do campo visual da mesma forma que se percebe o objeto adiante.

Não percebo o objeto que destaco (a ‘figura’) tal como percebo o resto de meu campo perceptivo (o ‘fundo’), mas eu sempre percebo um objeto em um campo, segundo o modelo figura/fundo, que tanto serviu à psicologia da Gestalt. [...] De tudo isso, resulta, enfim, um poder do sujeito pelo qual é legítimo dizer que ele organiza seu campo e, portanto, que ele nada tem de passivo, como supõe o modelo estímulo-resposta”.⁸³

⁸¹ SARTRE. *O Imaginário*, p. 19.

⁸² MOUTINHO. *Sartre: existencialismo e liberdade*, p. 36.

⁸³ MOUTINHO. *Sartre: A liberdade sem desculpas*. In: *Seis filósofos na sala de aula*, p. 205.

É importante ressaltar que, na percepção, está-se lidando com o real, não com o imaginário, por isso, é preciso ter contato com o objeto para percebê-lo. Em nenhum momento, o ato de perceber remete ao processo de ser criador. Por mais que se possa apreender o objeto, ao observar suas várias faces, não se cria nada. Para se começar a criar, é necessária a consciência imaginativa. Isso explica o fato de a percepção poder enganar enquanto a imagem não. [...] *quer eu perceba, quer eu imagine essa cadeira, o objeto de minha percepção e o de minha imagem são idênticos [...] Simplesmente a consciência se relaciona com essa mesma cadeira de dois modos diferentes.*⁸⁴ No primeiro caso, ela constitui; no segundo, cria, ou seja, produz, o objeto. O objeto percebido existe tanto para alguém como para os outros que o vêem – a imaginação é, primeiramente, dada somente àquele alguém.

No caso da imagem, tem-se, pois, o objeto na consciência de uma só vez, sendo seu saber imediato – assim, só se tem a imagem do que se conhece do objeto. Por exemplo, na formação imaginária da cadeira de um quarto, não se pode ter dessa imagem algo que já não se saiba dela de antemão, já que, na imagem, o objeto é apreendido sem mediações. Por isso, ao se dizer que se tem a imagem de uma cadeira, está-se emitindo um julgamento necessariamente verdadeiro, que não dá margens a erros ou dúvidas, ao contrário do que acontece com a percepção, pois, ao se dizer que se percebe uma cadeira, pode-se estar enganado e perceber logo em seguida que se tratava de um outro objeto diferente do primeiro. Como afirma Sartre, [...] *no próprio ato que me dá o objeto como imagem já se encontra incluído o conhecimento do que ele é.*⁸⁵

Segundo o filósofo, muitas teorias falharam ao tentar explicar a natureza da imagem. O erro de muitos psicólogos e estudiosos da área, até hoje, foi pensar que a imagem é uma forma menor de percepção, quando, na verdade, são duas estruturas completamente diferentes e excludentes. *Ao analisar a filosofia de Sartre, é deveras crucial reconhecer, desde o início, que ele acredita serem reais os objetos de que temos percepção consciente: serem fragmentos do mundo real.*⁸⁶ A imagem não é uma coisa em miniatura, porque senão, ela seria algo inerte como os objetos do mundo. Poder-se-

⁸⁴ SARTRE. *O Imaginário*, p. 19.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 23.

⁸⁶ DANTON. *Sartre*, p. 42.

ia, nesse caso, lidar com a imagem como se lida com qualquer objeto concreto, como por exemplo, contar as colunas do Panteão somente por imaginá-lo. Curiosamente, nota-se que a imagem não é coisa, ela não é um conjunto de qualidades sensíveis reais. Ela é algo da ordem da criação, vem à consciência de uma só vez. Ao criar a imagem do Panteão, não se tem dessa imagem nada além do que realmente se conhece desse objeto. Nesse sentido, não se é capaz de aprender nada nesse processo de criação da imagem, porque, pelo fato de tê-la criado, já é suposto que se saiba tudo a seu respeito, a fim de formá-la no espírito.

Em *A Imaginação*, Sartre mostra que, na concepção clássica, o que diferencia a percepção e a imagem é a intensidade, e nomeia tal concepção de a “metafísica ingênua da imagem”. Nesse livro, analisa as teorias de Descartes, Hume, Leibniz e Bergson a respeito da imagem, pontuando que todas essas teorias, e, principalmente, as dos psicólogos, identificam a imagem com a percepção. Além disso, ressalta que, após a identificação, esses teóricos distinguem ambas (imaginação e percepção) no âmbito dos conceitos de falso e verdadeiro, ficando a última como se fosse a representação verdadeira, na medida em que corresponderia ao real, e a primeira como a imagem falsa, por não corresponder ao objeto tal como ele seria “realmente”. O erro, neste caso, consiste em pensar que a imagem também é real. A esse respeito, Sartre afirma que:

Nessas três soluções a imagem guarda uma estrutura idêntica. Permanece *uma coisa*. Apenas se modificam suas relações com o pensamento, de acordo com o *ponto de vista* que se assumiu a respeito das relações com o pensamento, do homem com o mundo, do universal com o corpo. Seguindo o desenvolvimento contínuo da teoria da imagem através do século XIX, talvez verifiquemos que essas três soluções são as únicas possíveis, desde que se aceite o postulado de que a imagem nada mais é do que uma coisa e que todas elas são igualmente possíveis e igualmente defeituosas. Ela continua uma coisa. Apenas suas relações com o pensamento se modificam [...] E essas três soluções são as únicas possíveis desde que aceitemos o postulado de que a imagem é apenas uma coisa e que elas são todas *igualmente* possíveis e *igualmente* defeituosas.⁸⁷

Portanto, como foi explicado na citação acima, para o autor, a imagem não pode ser consciência e conteúdo sensível ao mesmo tempo, como propôs a tradição clássica. O erro dessa concepção está em assinalar que a imagem, em alguns momentos, é vista como matéria, e em outros, como uma cópia menor da percepção.

⁸⁷ SARTRE. *A Imaginação*, p. 44.

Ao tomar conhecimento das teorias de Husserl, por volta de 1933, Sartre se entusiasmou bastante, já que a maneira como o pai da fenomenologia introduz o conceito de intencionalidade muda a visão que se tinha, até então, da imagem e da consciência.

A fenomenologia parecia prometer uma fuga de muitas coisas, não apenas da generalidade, mas também daquela espécie de preocupação com a subjetividade e a vida interior com as quais surrealistas e freudianos estavam exatamente ao mesmo tempo, programaticamente comprometidos.⁸⁸

Sabe-se que a proposta da fenomenologia é entender o homem no mundo, em sua situação concreta – o que significa tratar a existência humana de forma bem inovadora, pois, como afirmou Arthur Danton, a fenomenologia surgiu como uma alternativa diferente para a compreensão dos dramas existenciais do homem. Os freudianos propunham entender o homem a partir da perspectiva do inconsciente, assim como os surrealistas enfatizavam o papel deste na criação da obra de arte. Já os fenomenólogos propunham a descrição do homem no homem, ou seja, em sua concretude e situação. Além disso, propuseram uma nova maneira de se enxergar a consciência.

Apesar de Husserl não se dedicar a falar da imagem, ela passa a ser, a partir dele, uma consciência como outra qualquer, que se distingue completamente do seu próprio objeto, sendo assim, a consciência tem o mundo fora dela. Embora Sartre não concordasse com Husserl quanto à diferença entre imagem e percepção, para ele, a noção de intencionalidade em Husserl foi fundamental, pois a consciência é diferente daquilo de que ela intenciona. *A intenção está no centro da consciência: é ela que visa o objeto, isto é, que o constitui pelo o que ele é.*⁸⁹ Ainda em *O Imaginário*, o filósofo mostra que a imagem é definida por sua intenção: ela implica um saber. Desse modo, a intenção se define pelo saber, pois a representação como imagem dá-se de algum modo pelo que se sabe, e da mesma forma, o saber, nesse caso, não é simplesmente um saber, é ato, é o que se quer representar para si intencionalmente. *O saber, que está indissoluvelmente ligado à intenção, especifica que o objeto é este ou aquele, acrescenta sinteticamente determinações.*⁹⁰

⁸⁸ DANTON. *As idéias de Sartre*, p. 21.

⁸⁹ SARTRE. *O Imaginário*, p. 24.

⁹⁰ SARTRE. *O Imaginário*, p. 24.

Segundo Sartre, a imagem pode ser formada de várias formas, mas a negação do real é necessária para que ela aconteça. Nessa medida, a imagem sempre envolve um nada, por mais realista que ela possa parecer, pois sempre visa seu objeto como não sendo. Ao contrário da relativa passividade da consciência perceptiva, a consciência imaginante se dá a si mesma como imaginante, na medida em que produz e conserva seu objeto como imagem. A consciência imaginante visa os objetos por ela constituídos, é espontânea e criadora, mas a imagem possui um número finito de determinações que são exatamente aquelas das quais se tem consciência. Quando se quer formar a imagem de uma amiga que foi vista há três semanas e que no momento está ausente, precisa-se de negar a realidade da amiga em “carne e osso” que se encontra na sala de aula, para, assim, formar a sua imagem. Mas a imagem não corresponderá à da amiga deste momento, e sim a uma imagem “universal”, ou seja, uma imagem unificante de todas as formas já vistas daquela amiga. Portanto, a imagem precisa do real para negá-lo. E, ao ter essa imagem, não se está tendo consciência da imagem da amiga, mas se está visando o objeto diretamente.

Imagem não é portanto uma *picture*, uma tela na mente, é antes uma forma de consciência, uma forma da consciência do objeto, que sempre está fora, no mundo, no espaço, entre as coisas. [...] Sartre preserva o termo imagem, segundo ele próprio declara, apenas por seu uso universal. Mas deve-se entender por esse termo uma relação, não uma *Picture*”.⁹¹

Assim, ao contrário das teorias precedentes sobre o assunto, a imagem é uma forma de consciência intencional como as outras – uma forma diferente de o objeto aparecer à consciência. Contudo, é importante frisar que o *objeto* da consciência imaginante é diferente da *consciência* imaginante em si mesma, que tem regras próprias e durabilidade – por isso, para que ele venha habitar essa consciência, é preciso uma intenção que o vise e revele. (...) *uma consciência que seja simultaneamente consciência de si mesma seria uma inconsciência (...)*⁹². A imagem é, na verdade, um intuitivo-ausente, porque não se pode se perceber e se ter uma imagem ao mesmo tempo. Quando se está na atitude perceptiva, necessariamente, se está fora da consciência imaginante, uma vez que o ato de imaginar envolve um ato de crença ou um ato posicional, que pode tomar a forma do objeto como inexistente, como ausente, como existente em outra parte ou ainda não colocar seu objeto como existente. Esses atos

⁹¹ MOUTINHO. *Sartre: existencialismo e liberdade*, p. 38.

⁹² DANTON. *As Idéias de Sartre*, p. 46.

posicionais são constitutivos da consciência de imagem, ou seja, pensar alguém de forma conceitual é ainda pensar em um conjunto de relações.

Para o autor, dizer que pode haver imagem sem vontade não implica que possa haver imagem sem intenção, pois o que define o mundo imaginário tanto quanto o universo real é uma atitude da consciência. Pode-se usar de vários meios para se chegar a ter uma imagem mental de um objeto, e, mais uma vez, o que fará a diferença é a intenção, pois os objetos imaginados servem como representantes dos objetos ausentes. É importante salientar que, para Sartre, não basta a intenção para que se diferencie percepção e imaginação, como em Husserl. É preciso que as matérias se diferenciem, pois a imagem é “nada”, não tem a “carne” que forma o objeto. É o caso de uma fotografia, de uma caricatura ou de uma imitação.

Essa posição de ausência ou de inexistência só pode ser encontrada no plano da *quase-observação*. De uma parte, a percepção coloca a existência de seu objeto; de outra parte, os conceitos, o saber colocam a existência de naturezas (essências universais) constituídas por relações e são indiferentes à existência “em carne e osso” dos objetos. [...] É somente no terreno da intuição sensível que as palavras “ausente”, “longe de mim” podem ter um sentido que se dá como podendo não ter lugar”.⁹³

Certos julgamentos da percepção também envolvem um ato posicional neutralizado. Isso acontece, por exemplo, quando se vê uma pessoa vindo em certa direção e se diz que é possível que seja determinada pessoa. Essa dúvida, ou melhor, a possibilidade que seja uma determinada pessoa, implica uma posição de existência em relação ao objeto.

O objeto intencional da consciência imaginante tem isto de particular: que ele não está aí e é posto como tal, ou que ele não existe e que é colocado como inexistente, ou ainda, que não é colocado de modo algum”.⁹⁴

Como se pode perceber a partir do próprio Sartre, a imagem tem vários modos de existir e, por isso, Sartre alertou para o fato de se usar a mesma palavra “imagem” para objetos que fazem parte do mundo exterior, como os retratos, reflexos no espelho e imitações. A questão, porém, é que a consciência imaginante se dá a si mesma como imaginante, como uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem. Nesse caso, a consciência aparece para si mesma como criadora, ou seja, a imagem sempre está relacionada a um nada. Ao se olhar um quadro, por exemplo, e reconhecer

⁹³ SARTRE. *O Imaginário*, p. 26.

⁹⁴ Idem, p. 27.

nele um amigo, o quadro deixa de ser objeto e passa a ser a matéria da imagem. Passa-se a ter a imagem de um amigo a partir de um *analogon* (que no caso é o quadro). Neste momento, se vê o amigo e não o quadro, e não importa se esse amigo já morreu ou não, é como se ele estivesse presente, na medida em que o tenho em imagem. Por isso, segundo Sartre, a relação que a consciência imaginante mantém nessas situações é mágica. O mesmo acontece no caso das palavras, porque elas, na verdade, despertam uma significação que vai em direção ao objeto cuja presença intuitiva é dispensável.

O imaginário é uma maneira de se chegar ao “Nada radical”, pois o homem é uma espécie de instrumento que permite o Nada vir ao mundo na medida em que é fundamentação da negação. Ao apreender-se o Nada, está-se, na verdade, apreendendo o próprio Ser. Sendo um projeto reconstituente, a nadificação realizada pelo imaginário exige o ser. Dessa forma, a imaginação está o tempo todo em tensão, pois ela, ao mesmo tempo, nega o real e precisa dele para seu objetivo: presentificar o objeto ausente. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que, na medida em que se insere no mundo, a imaginação é capaz de negá-lo. Ela não consegue trazer o objeto para o mundo real: ele sempre estará no irreal. A contradição está em querer levar a esse absoluto qualidades próprias do sensível.

Por meio do imaginário, nega-se o mundo real e, para constituí-lo como fundo da imagem, é preciso que a consciência coloque uma tese de irrealidade e seja totalmente livre. Essa situação possibilita a compreensão de que essa busca pelo Em-si-Para-si que caracteriza o homem; é essencial, necessária e também irrealizável. Pois o homem, ao imaginar, ao fazer o movimento do ser ao nada, consegue compreender os desejos e frustrações que lhe são próprios. A expressão da liberdade humana enquanto consciência nadificadora aponta para o homem como um ser complexo e ambíguo e, também, para a imagem, pois o recurso a esta mostra em cada ato a questão que o homem é para si mesmo – ora desejo de alienar-se, de realizar o em-si-para-si, ora a impossibilidade de realizar autenticamente esse desejo.⁹⁵ O desejo revela a complexidade e ambigüidade humanas.

⁹⁵ Não se tratará da noção de desejo de forma mais profunda nessa dissertação. Apenas sugerir-se-á a leitura das obras de Freud e, em especial a *Interpretação dos sonhos*, um de seus mais belos textos, no qual se encontra definido o desejo como antecipação imaginária da satisfação.

Quanto a essa posição em que o homem se vê e é visto como dividido, redimensionado a partir do desejo, é importante considerar a psicanálise. Freud também trata dessa questão e, para ele, o desejo é inconsciente e tende a realizar-se restabelecendo, de acordo com as leis do processo primário, os sinais ligados às primeiras experiências de satisfação. Assim como no modelo do sonho, o desejo encontra-se nos sintomas e nas outras formações do inconsciente sob a forma de retorno do recaiado e como formação de compromisso com o “eu” e com o inconsciente. O desejo é, na verdade, a vivência de uma satisfação; ele está relacionado aos registros de “traços mnésicos” e se realiza na reprodução alucinatória das percepções tornadas sinais dessa satisfação. Dentro desta pauta, é fundamental retomar a reflexão de Sartre sobre o imaginário, com vistas a estabelecer outras questões expostas por ele. Não se dará ênfase à questão psicanalítica aqui pelo fato de não ser esse o objetivo do presente trabalho.

a imaginação não é um poder empírico e que se acrescenta de fora à consciência, mas a consciência total enquanto realiza a sua liberdade; toda situação concreta e real da consciência no mundo está preta de imaginário, à medida em que sempre se apresenta como um ultrapassamento do real (...). As diferentes motivações é que decidem, a cada instante, se a consciência será apenas realizadora ou se imaginará. (...) Conceber uma consciência que não imaginasse, seria concebê-la totalmente engolfada no existente (...). Em resumo, a motivação concreta da consciência imaginante pressupõe, ela própria, a estrutura imaginante da consciência; a consciência realizadora sempre envolve um ultrapassamento a uma consciência imaginante particular; é como que o inverso da situação e aquilo pelo qual a situação se define.⁹⁶

Portanto, como é explicado na *Crítica da Razão Dialética*, existem diferentes motivações que desencadearão a atuação da consciência imaginária. Mas certo é que essa consciência, por meio de seu próprio movimento, sempre permitirá que o para-si perceba-se como um Nada. A contradição da necessidade e da impossibilidade simultâneas de realizar o projeto em-si-para-si fica muito clara no ato de imaginar, pois, justamente por ser negação, o imaginário é recuo e imersão no real. Enfim, para que se consiga negar o mundo, é preciso inserir-se ainda mais nele; para conseguir criar a imagem de uma amiga ao olhar sua caricatura, é preciso antes estar no mundo, negar a realidade visível que constitui justamente “a motivação concreta” da consciência imaginativa e, assim, criar a irrealidade, que é essa amiga ausente – a qual, por meio da imagem, presentifica-se de alguma forma. O paradoxo está no fato de o homem ter

⁹⁶ SARTRE. *Crítica da razão dialética*, p. 123.

consciência de que é um ser que desvenda e que não pode, ao mesmo tempo, produzir; em outras palavras, simultaneamente, é o para-si que dá significado ao em-si, mas que sabe que o em-si existe independentemente do para-si. Daí o sentimento de impotência e insignificância sentido pelo homem ao contemplar uma paisagem: ele está diante da constatação de ao mesmo tempo ser desvendante e não-essencial em relação ao objeto. Contudo, existe nele o desejo de tornar-se essencial em relação ao mundo – ao deixar de perceber um objeto, ele perde seu significado, mas não perde a existência, e faz-se a criação artística. O desejo do homem de tornar-se em-si-para-si é, portanto, impossível, ou seja, a “paixão inútil” é uma busca incessante que define o homem.⁹⁷

Em suma, o ser é e não pode senão ser. Mas a possibilidade própria do ser – a que se revela no ato nadificador – é ser fundamento de si como consciência pelo ato sacrificial que o nadifica; o Para-si é o Em-si que se perde como Em-si para fundamentar-se como consciência.⁹⁸

Nesse sentido, na medida em que o homem é o para-si que se torna consciente por meio do em-si, o artista é aquele que quer esse impossível, quer alcançar o Em-si-Para-si através da criação, o que significa, para ele, uma forma de se sentir essencial em relação ao mundo. Porém, sendo o homem um nada, um para-si que deseja ser, trata-se de uma busca pela síntese impossível. Portanto, esse desejo de se tornar essencial é a escolha comum e mais profunda em todos os artistas, tanto em relação àqueles que lidam com arte significativa quanto em relação aos que lidam com a arte não significativa, pois o que se busca é a essencialidade em relação ao objeto. Aqui, não se pode mais lidar com a percepção, à medida que é através dela que se desvenda o mundo e se dá conta da não-essencialidade. Assim, precisa-se de outra maneira para se relacionar com o objeto, é preciso criar e, conseqüentemente, imaginar para se almejar a essencialidade, na instância do desejo.

Para a fenomenologia, consciência é consciência de algo, e sendo a imagem consciência intencional, ela é imagem de algo, sendo assim, a consciência é, acima de tudo, um nada que visa um ser, um objeto, com o qual jamais poderá coincidir. O objeto é uma existência em si, enquanto a consciência é uma existência para si: a consciência é sempre consciência do que ela própria o é. A intencionalidade que caracteriza a

⁹⁷ A noção de em-si e para-si ficará mais clara no capítulo dois, quando será mostrada a possibilidade da literatura ser uma forma de compreensão da realidade humana.

⁹⁸ SARTRE. *O Ser e o Nada*, p.131.

consciência é justamente a necessidade de existir como consciência de outro algo que não ela, pois ela é o nada, é um movimento de fuga – enfim, de transcendência.

a consciência torna-se vazia, um puro movimento para fora de si para se relacionar com coisas que ela não é, pura transcendência que só mantém como “imanência” essa consciência não tética de si ou, como depois será chamado, o cogito pré-reflexivo (condição de toda reflexão).⁹⁹

Como explica Jacobelis, a consciência, o para-si, está sempre em direção ao em-si, e, esse movimento, percebe-se como o nada. Portanto, a imagem não passa de uma maneira que a consciência tem de transcender. Pelo fato de ser sempre clara, não há inconsciente na consciência – a consciência, na verdade, é sempre consciência de si mesma, mas consciente não teticamente de si, enquanto é consciência tética de um objeto transcendente. Dessa forma, a imagem tem consciência de imagem enquanto surge – ela é ato e não objeto. A consciência transcendente da árvore como imagem coloca a árvore; mas coloca-a como imagem, isto é, de uma certa maneira que não é a da consciência. Baseado nessa teoria, Sartre explica a relação da imagem com o pensamento, explicitando a diferença entre percepção e imagem; explica que, ao se ver algum objeto sensível, como um quadro, pode-se escolher vê-lo como imagem ou como percepção – o que não acontece com a imagem mental, a qual *é uma certa maneira que o objeto tem de estar ausente no próprio seio de sua presença*.¹⁰⁰

Na primeira parte de *O Imaginário*, denominada “O certo”, Sartre afirma que o ato de reflexão possui o conteúdo imediatamente certo, que ele chama de essência da imagem. A essência da imagem consiste em ela ser um fenômeno de quase-observação, no fato da consciência imaginante colocar seu objeto como o nada e no fato de ela ser pura espontaneidade – é fundamental, para a compreensão desse fenômeno, entender a relação que a percepção e a imagem mantêm com o objeto. Tanto uma como a outra são consciências; mesmo que não sejam consciências téticas do objeto, elas se relacionam com ele, mas não de maneira idêntica, uma vez que cada qual possui uma maneira de posicionar as matérias. Assim, um objeto pode ser dado através da percepção, da imaginação ou da concepção. Na percepção, ele é dado através da observação, ou seja, por perfis, havendo, assim, certa atividade de aprendizagem. Na concepção, ao contrário, não há aprendizado, à medida que se pode pensar o objeto em sua totalidade

⁹⁹ JACOBELIS. *Temporalidade e Liberdade ou da Compreensão da Realidade Humana em O Ser e o Nada*. In: *O drama da existência: Estudos sobre o pensamento de Sartre*, p. 63.

¹⁰⁰ SARTRE. *O Imaginário*, p. 103.

de uma só vez, pensa-se um saber que é consciente de si, uma vez que o objeto é apreendido por inteiro. A concepção é um saber completo do objeto como representação conceitual dos seis lados de um cubo que não podem ser percebidos simultaneamente.

Contudo, é importante ressaltar que, na imaginação, o objeto também pode se dar por perfis, a diferença é que não há aprendizado, não se acumulando visões, como acontece na percepção em relação a um determinado objeto. A imagem encontra-se, portanto, entre a percepção e a concepção; nela, há uma pobreza essencial, na medida em que apenas se encontra o que ali foi colocado, não existe uma relação entre os elementos da imagem com o resto do mundo, como há na percepção – somente algumas poucas relações, que se dão como um todo. Daí porque Sartre caracteriza a imaginação por quase-observação. Ela não é, como na percepção, uma observação, nem um saber consciente de si, como na concepção. A imagem encontra-se neste meio, é uma observação que nada aprende. O que assemelha o objeto da imagem à percepção é o fato de ele ser contemporâneo da consciência, e, em relação à concepção, a semelhança está no fato de que tudo o que contribuiu para a constituição da consciência encontra seu correlativo no objeto também.

Já foi afirmado anteriormente que o modo como a consciência imaginante coloca seu objeto é diferente de como a percepção o faz. Esta coloca seus objetos como existentes, mesmo que apenas conceitualmente. Já quanto às quatro formas de a imagem colocar seu objeto, pode-se supor uma negação explícita ou implícita da existência natural e presente deste. A imaginação, ao contrário da percepção e da concepção, coloca o objeto como um nada de ser – ela envolve o nada. O extremo da liberdade e o da espontaneidade se encontram na imaginação, na medida em que esta se põe como criadora através da negação do objeto percebido – por isso, a imagem é temporal, espontânea e criadora, o que não quer dizer que a imaginação seja superior às demais consciências. É possível atribuir à imagem, apesar desse aspecto de liberdade, uma limitação pelas determinações das quais se tem consciência, diferentemente do que acontece na percepção, quando o objeto percebido sempre ultrapassa as determinações da consciência. *No mundo da percepção, nenhuma “coisa” pode aparecer sem que mantenha com as outras coisas uma infinidade de relações. [...] a cada instante, há sempre infinitamente mais do que o que podemos ver; para esgotar a riqueza de minha*

*percepção atual, seria necessário um tempo infinito.*¹⁰¹ Isso significa que, ao observar-se, ou melhor, ao ter-se uma consciência perceptiva em relação a um objeto, pode-se sempre ter-se um detalhe a mais, isto é, há uma infinidade de aspectos a serem apreendidos.

A maior parte dos comentadores considera a negação do real feita pelo imaginário como uma forma de alienação, ou seja, uma espécie de fuga, uma maneira de fugir da realidade humana. Mas, na verdade, há uma ambigüidade no caráter nadificador da consciência, pois ele pode ser alienação e possibilidade maior de inserção no mundo ao mesmo tempo. Para entender melhor a complexidade desse enfoque, analisar-se-á a negação operada pelo imaginário dentro da filosofia de Sartre, a fim de se esclarecer que esta não implica apenas uma fuga do mundo.

Em *O Imaginário*, Sartre mostra como se dá esse afastamento do real por meio da negação; explica que, na impossibilidade da percepção do objeto, pode-se recorrer a três modos de lembrar-se dele: pela *representação mental*, quando se imagina o objeto, sem ter detalhes; a *foto*, que ajuda detalhes externos; e a *caricatura*, que ajuda na lembrança das expressões. Nesses três casos, a intenção usa um determinado objeto, como por exemplo, Pierre. Essas três matérias servem como *analogon*, como representante analógico do objeto ausente. A diferença da teoria sartriana da imagem em relação às demais está em que, para o autor, a imagem é toda forma de visar um objeto ausente que faz uso de um *analogon*. *A consciência imaginante que tenho de Pierre não é a consciência da imagem de Pierre: Pierre é diretamente atingido, minha atenção não é dirigida para uma imagem, mas para um objeto.*¹⁰² A imagem torna presente um objeto ausente. A consciência é espontânea na medida em que não é teticamente consciência de si mesma como imaginação e coloca seu objeto, como acontece ao usar uma fotografia, como *analogon*. Nesses casos, a semelhança entre o *analogon* e a imagem mental é mais forte; em outros casos, como nos desenhos esquemáticos, essa relação é mais fraca, sendo necessários outros fatores como a afetividade, o saber e o movimento para equilibrar a relação. Mas tudo isso serve para evocar a imagem desejada. Sartre relata um caso de imitação e afirma que, no momento em que a pessoa percebe o imitado, a estrutura da consciência muda, passando a ser

¹⁰¹ SARTRE. *O Imaginário*, p. 22.

¹⁰² *Ibidem*, p. 19.

imaginária. Nesse caso, é preciso *realizar meu saber na matéria intuitiva que me é fornecida*¹⁰³ Isso quer dizer que precisa-se complementar o esquema analógico com afetividade, saber ou movimento. No caso dos desenhos esquemáticos, tem-se a necessidade do movimento do globo ocular para conseguir formar uma imagem, e, assim, perceber que ela surge a partir da compreensão da totalidade, quando o saber significativo se torna saber imaginante. No caso das imagens hipnagógicas, a semelhança entre o *analogon* e o objeto ausente é tão pequena que a consciência fica fascinada, ou seja, aprisionada pela imagem e se torna presa de si mesma. Em todos os casos relatados por Sartre, a intenção é sempre animar determinada matéria para fazer dela a representação de um objeto ausente ou inexistente, mesmo com a matéria e o saber variando nos diferentes casos.

Na quarta parte de *O Imaginário*, tratando do objeto irreal, o filósofo afirma que o ato de imaginar é um ato mágico, um encantamento e o objeto como imagem é um irreal. Diante disso, pode-se entender o imaginário como alienação. Parece, realmente, que o imaginário é uma forma de fuga da condição de ser no mundo. Nesse sentido, Sartre afirma que imaginar é um ato mágico na medida em que faz surgir um objeto que se deseja – o qual, como imagem, é um irreal. (...) *para agir sobre estes objetos irrealis, é preciso que eu me desdobre, que me torne irreal.*¹⁰⁴ Portanto, todo ato da imaginação está lidando com a irrealidade. Isso é o mesmo que acontece na criação artística.

A composição artística recorre ao imaginário, e, assim, se consegue fugir da contingência e se vai ao encontro da liberdade do ser-no-mundo – por essa via, o homem se torna necessário. Mas o homem só pode agir de modo imaginário diante desse mundo irreal criado por ele. Nesse momento, pretende-se uma alienação – no entanto, é uma postura de má-fé¹⁰⁵, uma maneira de fugir da contingência para ficar no plano da necessidade, mesmo que, para isso, tenha que se viver num mundo irreal. Ficar

¹⁰³ Ibidem, p. 59.

¹⁰⁴ SARTRE *O Imaginário*, p. 166.

¹⁰⁵ Não será tratada a noção de má-fé nessa dissertação, mas cabe o esclarecimento de que esse conceito trabalhado por Sartre é diferente do que se entende por mentira. Esta é sempre uma relação transcendente entre um sujeito e um objeto. A mentira é a ilusão de verdade onde o mentiroso está consciente desta. Já no caso da má-fé, a questão é mais profunda e, por isso mesmo, foi motivo de mal entendido por parte de alguns estudiosos, como Arthur Danton, que não deu ênfase ao caráter ontológico da questão. Julio César Burdznski, ao afirmar que na má-fé “mentira e verdade são aspectos que se colocam para uma mesma consciência frente a um mesmo objeto, e isso ocorre simultaneamente”, mostra muito bem a complexidade dessa noção sartriana.

totalmente no plano da necessidade como o em-si é, como visto, impossível. Segundo Sartre¹⁰⁶, o homem nega a si mesmo e explica esse fato por meio da noção de má-fé. Sartre oferece alguns exemplos de conduta de má-fé. Um dos clássicos exemplos exposto por Sartre é o da mulher que não quer perceber as intenções do homem em um primeiro encontro e se atém apenas nas atitudes respeitadas do companheiro. A mulher nega seus desejos e encara o homem como um em-si para fugir das responsabilidades de seus atos. A conduta de má fé acontece em todos os campos de atuação da vida humana. *O protótipo das fórmulas de má-fé será dado por certas frases célebres, concebidas justamente para produzir o maior efeito, no espírito da má-fé.*¹⁰⁷ A atitude de má-fé é uma maneira do para-si negar a si mesmo e, dessa forma, ele esconde-se através vários subterfúgios.

Sartre, ao problematizar a condição humana e explicar a noção de má-fé, afirma que sempre se precisa ser alguma coisa. Algo distinto acontece no caso de um objeto, como, por exemplo, um cinzeiro. Este é o que é de forma imediata. A mulher nega seus desejos, pretende ser outra coisa, assim como um garçom pretende ser um em-si que no caso é o “garçom”. Mas isso, como visto, é impossível. Dizendo de outra forma, o homem sempre *está*, nunca *é*. Essa situação é separada por um nada que faz com que o homem se dê conta de sua situação. Portanto, apesar de o homem não ser o que pretende ser, ele sempre busca ser esse *ser*. A má-fé encontra-se justamente neste fato: o homem procura ser o que não é, ele não tem um em-si com o qual possa coincidir. Sartre acrescenta que: *o verdadeiro problema da má-fé decorre, evidentemente, do fato de que a má-fé é fé*¹⁰⁸. Danton, discordando de Sartre, via como deficientes todos os exemplos de má-fé dados por este: *em todos eles, as pessoas são enganadas sobre si próprias, sem necessariamente serem auto-enganadas. Na verdade pode não existir um só exemplo genuíno de Má Fé*¹⁰⁹. Conforme se pode ver, Danton não entendeu a complexidade que existe na noção de má-fé, tal como proposto por Sartre – caso contrário, perceberia a pertinência dos exemplos, já que a má-fé não é uma mentira cínica, e seu ato primeiro é “para fugir do que não se pode fugir, fugir do que se é.”

¹⁰⁶ Cf. SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 101 (Não se aterá a explicar de forma mais detalhada esse exemplo de conduta de má fé).

¹⁰⁷ Ibidem, p. 102.

¹⁰⁸ Cf. SARTRE. A “Fé” da Má-fé. In: *O Ser e o Nada*, p. 115.

¹⁰⁹ DANTON. *As Idéias de Sartre*, p. 63.

Parece, então, que o imaginário é a possibilidade que o homem tem de alienar-se na sua realidade – é uma má-fé que o permite realizar de forma não autêntica o Em-si- Para-si.

Em *A Náusea*, romance de 1938, obra que o consagrou como escritor e filósofo, Sartre mostra o caso do personagem Roquetin, cuja forma de ver a arte está em alcançar a necessidade. É bom lembrar que as obras literárias de Sartre estão impregnadas de questões filosóficas. Nelas, pode-se pinçar toda a sua teoria filosófica e, principalmente nessa obra, estão evidentes os temas que mais o interessaram: temporalidade, angústia e liberdade.

É assim que Roquetin gostaria que fosse a sua vida: duração melódica, qualitativamente necessária, previsível e exata. Em cada momento dessa duração, pode-se esperar pelo que vai acontecer: a música não nos decepciona. Todos os instantes são necessariamente preenchidos; tempo e acontecimento regidos pela mesma necessidade.¹¹⁰

Somente quando escuta uma música, o personagem Roquetin, consegue deixar de sentir a náusea, sentimento que se dá diante da constatação da pura contingência inerente à vida. Ele pretende, através da criação de uma obra de arte, sair dessa contingência. Então, de início, parece que, no caso de Roquetin, o imaginário e a alienação relacionam-se. Na verdade, esse personagem sartriano é como os demais homens que buscam o em-si-para-si, mas não se pode afirmar que ele consegue alcançar seu objetivo, pelo menos não satisfatoriamente – ou melhor, plenamente. Enfim, nada garante que a escrita de um livro, ou qualquer outro tipo de recurso artístico proporcione a concretização do desejo de alienação. De maneira quando o personagem Roquetin diz: *tinha perdido o primeiro jogo. Quis jogar o segundo e também perdi: perdi a partida. Concomitantemente aprendi que se perde sempre. Só os salafrários pensam que ganham*¹¹¹, é possível desdobrar duas conclusões: ora Roquetin não ganhou, ou seja, não alcançou seu objetivo de fugir da contingência; ora ele é um salafrário que apenas pensou ter ganhado, pensando que, através do livro, tinha realizado seu desejo de ser em-si-para-si. Por isso, quando alguém pensa que está fugindo da contingência do real, na verdade, está agindo na má-fé, pois a realização plena da necessidade, da isenção da liberdade é impossível. Em nenhum momento, o homem consegue fugir da sua situação de pura liberdade e historicidade de forma total, porque, mesmo ao optar-se pela

¹¹⁰ LEOPOLDO E SILVA. *Existência e contingência (comentário de A Náusea)*. In: *Ética e literatura em Sartre*, p. 91.

¹¹¹ SARTRE. *A Náusea*, p. 229.

alienação, está-se sendo livre. Pode-se preferir ficar no mundo irreal, mas isso ainda será uma escolha. E o mesmo pode-se dizer do próprio Sartre. Ele também pensou poder realizar a “paixão inútil” que todo homem é, mas na verdade também não o conseguiu. A pessoa pode negar o real e criar o irreal para fugir da contingência – trata-se de uma atitude que encerra uma crença, sustentada pela liberdade. Mas a pessoa jamais consegue alienar-se plenamente na necessidade.

A ilusão retrospectiva está reduzida a migalhas; martírio, salvação, imortalidade, tudo se deteriora, o edifício cai em ruínas, catei o Espírito Santo nas caves e o expulsei delas; o ateísmo é uma empresa cruel e de longo fôlego: creio tê-la levado até o fim. Vejo claro, estou desenganado, conheço minhas verdadeiras tarefas, mereço seguramente um prêmio de civismo; há quase dez anos sou um homem que desperta, curado de longa, amarga e mansa loucura, e que está perplexo, e que não consegue lembrar-se, sem rir, de seus antigos erros, o que não mais sabe o que fazer de sua vida”.¹¹²

Nessa citação de *As Palavras*, pode-se perceber como Sartre sentia-se em relação à sua própria situação. Assim como seu personagem, ele não conseguiu fugir da contingência, ele não conseguiu alienar-se por meio da escrita de suas obras, pelo contrário: sua confissão existencial revela o em-si-para-si que todo homem é. Sartre tem uma visão muito clara da real situação do homem: um ser livre, um para-si que ao contrário do em-si, nunca tem um criador, não existe um Deus para dar-lhe sentido.

É compreensível, na frase proferida por Roquetin, que o imaginário possa ser uma forma de alienação, mas, de maneira paradoxal, pois exige uma maior inserção do homem no mundo, para que esse seja negado. É válido afirmar que a realização do em-si-para-si é apenas uma ilusão. A transcendência do imaginário, ou melhor, a possibilidade de negação do real só é possível devido à sua imanência ao mundo, pois o imaginário conhece bem o que nega, além disso, ao negar o real, o conserva. *Curiosamente, a transcendência do sujeito a si mesmo implica a imanência da história à existência, paradoxo provavelmente inscrito na inevitabilidade da liberdade.*¹¹³ Nisso consiste a ambigüidade do imaginário: ao mesmo tempo em que foge do mundo, só é capaz de imaginar estando em situação neste. Ao modificar o mundo, a consciência insere-se ainda mais nele, pois o irreal criado tem sempre o real como pano de fundo. Dessa forma, entende-se que a teoria de Sartre sobre o imaginário não supõe o afastamento total de qualquer relação com o real, apesar de que, no imaginário, tanto

¹¹² SARTRE. *As Palavras*, p. 167.

¹¹³ LEOPOLDO E SILVA. *A transcendência do ego – subjetividade e narrabilidade em Sartre*. In: *Ética e literatura em Sartre*, p. 182.

tem-se espaço para a alienação quanto para a necessidade. Souza mostra essa necessidade de inserção no real ao afirmar que:

o imaginário, na filosofia de Sartre não deve ser visto primordialmente como alienação e abstração, mas sim como uma imersão ainda mais profunda na realidade, justamente por ser negação, um afastamento do mundo que exige um mergulho ainda mais profundo da situação.¹¹⁴

Em *A Náusea* e em *As Palavras*, percebe-se que a negação feita pelo imaginário, apesar de afastar-se do real, não o descarta. Em *O Imaginário*, a negação também é paradoxal, isto é, fuga e inserção no mundo ao mesmo tempo. Outro aspecto interessante abordado por Sartre diz respeito à imaginação como um ‘ato mágico’, sendo assim, ela conseqüentemente ilude e engana. Portanto, pode-se dizer que esse ato mágico se dá no momento em que se pretende trazer à tona a qualidade do irreal, ou seja, no movimento de negação do *analogon*, pois, negando-o, faz-se surgir o irreal, o mágico.

Em *Esboço de uma Teoria das Emoções*, o filósofo afirma que essa tentativa de fuga da situação precisa do mundo real para realizar-se. O recuo e a negação feitos pela consciência imaginante são uma maneira da consciência ser no mundo e também de compreender sua condição de situada e inserida nele. Enfim, o encantamento próprio da imaginação é o que permite compreender a situação do homem. Por isso, por não poder ignorar o real, ela não é necessariamente alienação e abstração. Quanto ao objeto da imagem, Sartre o define como irreal, por ser negação do *analogon*. Sartre explica que o imaginário pode parecer uma oportunidade de negar-se a situação existencial de situado no mundo mas,

a evasão para a qual nos convidam (os analoga) não é apenas a que nos faria fugir de nossa condição atual, de nossas preocupações, de nossos tédios; eles oferecem uma escapada a todo tipo de constrangimento de mundo, *parecem* (grifo nosso) apresentar-se como uma negação de estar no mundo como um antimundo.¹¹⁵

Portanto, o imaginário parece mesmo oferecer uma perfeita oportunidade para fugir-se da realidade, da contingência, mas essa realização é apenas uma ilusão que logo se apresenta como frustração. Na medida em que é irreal, não impõe nenhuma ação. Isso mostra como a consciência da imagem é mais livre e espontânea que as demais. O

¹¹⁴ SOUZA. *A literatura para Sartre: A compreensão da realidade humana*. 2004. 221f. Dissertação de mestrado apresentada na USP, p. 138.

¹¹⁵ SARTRE. *O Imaginário*, p. 179.

objeto da imagem é uma maneira de fazer com que o ser se afaste de sua real condição de ser situado no mundo, ele é como uma negação da sua condição – é como um antimundo. Mas, apesar de o imaginário negar o mundo, não há simultaneamente a negação da condição humana de ser-no-mundo, pois o real continua como fundo da imagem. A condição humana torna-se ainda mais evidente nesse movimento. Ainda sobre essa questão, Souza faz a seguinte análise:

Toda nossa tentativa de definir o imaginário como ambigüidade – concepção essa que nos parece mais coerente em relação ao pensamento de Sartre – fracassaria diante dessa afirmação se não fosse um detalhe: não há, nessa frase, a afirmação da possibilidade de fuga do ser-no-mundo (já que o verbo utilizado por Sartre é *sembler*, parecer, dar a impressão de), e a negação dessa afirmação, ou melhor, dessa hipótese, é feita explicitamente em uma nota colocada por Sartre em referência a essa frase citada. Na nota o filósofo diz que “être dans le monde” é a tradução do ser-no-mundo de Heidegger e que na conclusão será visto que essa concepção de que a imagem é negação da realidade humana como situação é apenas uma aparência, já que ela deve, ao contrário, constituir-se sobre o fundo do mundo. Há a negação do mundo no imaginário, mas não ocorre, junto com ela, a negação da condição humana de ser-no-mundo. A imagem permite o afastamento do mundo, mas não seu esquecimento: o mundo real, negado, continua como fundo da imagem. A condição necessária e essencial para que a consciência possa imaginar é justamente que ela seja situada, a transcendência exige a imanência.¹¹⁶

A imagem é, portanto, como afirma Sartre, a negação do mundo de uma forma particular, sendo possível esse ato somente através da relação que o mantém como fundo. O irreal é produzido fora do mundo sem que a consciência deixe de estar neste. Isso porque não há como se deixar de estar no mundo para criar a imagem, mas, pelo contrário, é na medida em que se está no mundo, situado, que se pode criar o irreal, pois *a consciência imaginante se dá quando não posso usar minha consciência perceptiva*. Portanto, o imaginário não é apenas abstração e alienação, mas, também, a possibilidade de um recuo em relação ao mundo, fazendo com que o homem compreenda sua condição de ser livre e contingente. Porém, isso não impede que o imaginário seja usado de má fé, ou seja, como forma de alienação por escritores e outras pessoas. Nessa perspectiva, a imagem é, para Sartre, uma contradição em si mesma, já que há nela um grande poder persuasivo de má fé, ao mesmo tempo em que possibilita a compreensão da condição do homem de ser-no-mundo. Afinal, a imagem exige um ato de crença e uma inserção no mundo para negá-lo – nega-se o real para se criar o irreal. Ora, a imagem não é apenas má-fé, nem, tampouco, apenas possibilidade de compreensão do homem no mundo; o imaginário é uma ambigüidade em si, ao negar o real e o manter

¹¹⁶ SOUZA. *A literatura para Sartre: A compreensão da realidade humana*. 2004. 221f. Dissertação de mestrado apresentada na USP, p. 146.

ao mesmo tempo. Enfim, a imagem possibilita a compreensão daquilo que o conceito não consegue. Por sua vez, a prosa também é ambigüidade, pois lida com o significante e o imaginário, simultaneamente, e, dessa forma, por ser como a imagem, é de suma importância para a compreensão da realidade humana.

Ao se chegar a este ponto, neste primeiro capítulo, vê-se que, para Sartre, existe uma diferença entre a literatura e as demais artes – pois, diferentemente da poesia, da música, da pintura e da escultura, a literatura é significativa, lida com signos que remetem a algo exterior. A prosa tem sempre o objetivo de esclarecer alguma coisa, ou melhor, de remeter a outro lugar, de maneira a situar o espectador com relação à sua condição existencial, enquanto as outras artes têm seus significados mesclados a suas matérias, não provocando o espectador – tal como a arte literária o faz. Devido a essas características, a literatura é mais adequada à prática do engajamento e teve maior atenção por parte do filósofo. Mas a importância e especificidade da literatura não se encerram nessas questões, conforme se verá no terceiro capítulo. Neste primeiro capítulo, também foi visto o que é a consciência imaginante, a qual permite, através da negação do real, a formação do irreal, tendo sempre o mundo como pano de fundo. Nesse sentido, o imaginário, assim como a literatura, é ambíguo – e é justamente essa ambigüidade que permite a compreensão da realidade humana a partir da obra literária. Mas, para se entender melhor o que é uma obra de arte, no segundo capítulo, será esclarecida de forma mais detalhada a teoria sartriana sobre o belo, contrapondo-a às teorias de outros filósofos, dando maior ênfase a Kant, já que é contra esse filósofo alemão que Sartre fala em *Que é a literatura?*. O objetivo, neste segundo momento, é entender o que torna um objeto obra de arte ou não e o que permite caracterizá-lo como belo.

CAPÍTULO 2

O objeto estético e o prazer estético

“Às vezes, em dias de luz perfeita e exata,
Em que as cousas têm toda a realidade que podem ter,
Pergunto a mim próprio devagar
Por que sequer atribuo eu
Beleza às cousas.”

(Fernando Pessoa – Alberto Caeiro)

O objeto estético e o prazer estético

2.1. O que torna a obra de arte objeto de contemplação

Resumo

No segundo capítulo, estudar-se-á o objeto estético em si mesmo e, apesar de Sartre não fazer nenhuma teoria sobre o belo, tentará se demonstrar o que ele entendia exatamente por estética, mostrando, por exemplo, no que sua visão diferenciava da de Kant e por que somente na arte não significativa encontra-se a beleza pura. Entenderá-se melhor por que para o filósofo francês o imaginário é o que possibilita o alcance da beleza e de um mundo irreal.

2.1. O que torna a obra de arte objeto de contemplação

Sartre distingue o objeto estético dos demais objetos e sua principal característica é o fato de ser irreal. Há uma diferença daquilo que se percebe em relação àquilo que se apreende como objeto estético. Um mesmo objeto pode ser visto de diferentes formas, tudo depende da maneira como o espectador se porta frente a ele. Ao olhar um quadro, por exemplo, *A Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, pode-se deter somente nas figuras que são mostradas, prestando atenção somente nas cores e no prazer sensitivo que essas proporcionam, pode-se analisar os detalhes técnicos da pintura, como a diferença de espaço entre a figura da mulher e a paisagem do fundo, o excesso de cor, e outros detalhes da composição, sem jamais chegar ou mesmo pretender ver esse quadro como obra de arte, ou seja, sem pretender alcançar um prazer estético por meio dessa obra. Isso é o que realmente acontece com aquelas pessoas que não têm uma “frequência” em arte. O prazer que surge da apreciação estética aparece, na maior parte das vezes, a partir de um certo exercício. O espectador precisa exercitar o espírito para ser capaz de passar da postura de simples contemplador sensível para de um contemplador estético¹¹⁷. A postura estética exige um afastamento da realidade. Presencia-se essa diferença de postura constantemente. A pessoa responsável pela limpeza de um museu não terá o mesmo tipo de apreensão daquela que foi fazer a visita com o objetivo de contemplar as obras.

¹¹⁷ Pode-se perceber, através da própria definição das palavras prazer e estética do dicionário Aurélio Digital, o que exatamente pretende-se dizer ao usar esses termos para diferenciar uma simples observação de um quadro da postura estética. De acordo com o dicionário, prazer significa:

[Do lat. *placere*.] **Verbo transitivo indireto.** 1. **Causar prazer ou satisfação; agradar, aprazer, comprazer:** *Passeemos um pouco, se isto lhe praz; "Praza a Deus que o noivado não seqüestre / Ao nosso afeto o carinhoso mestre."* (Silva Ramos, *Pela Vida fora...*, p. 270). [Defect. Conjug.: v. *aprazer*. Só se conjuga nas 3^{as} pess.; na 3^a pess. sing. do pres. ind. perde o *e* da terminação: *praz*.] **Substantivo masculino.** 2. **Sensação ou sentimento agradável, harmonioso, que atende a uma inclinação vital; alegria, contentamento, satisfação, deleite:** *Caminhar na praia é um prazer; o prazer da leitura.* 3. **Disposição cortês, afável; agrado; satisfação:** *A diretoria do clube tem o prazer de convidar os novos sócios para uma reunião informal.* 4. **Distração, divertimento, diversão:** *Vive num turbilhão de prazeres.* 5. **Gozo¹ (4).**

E estética: [Do lat. cient. *aesthetica* < gr. *aisthetiké*, f. do gr. *aisthetikós* (v. *estético*).] **Substantivo feminino.** 1. **Filos. Estudo das condições e dos efeitos da criação artística.** 2. **Filos. Tradicionalmente, estudo do belo, quer quanto à possibilidade da sua conceituação, quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ele suscita no homem.** 3. **Caráter estético; beleza:** *a estética de um monumento, de um gesto.* 4. **Fam. Beleza física; plástica:** *la à praia para apreciar a estética das garotas.*

Segundo o autor, o prazer estético, ou alegria estética, é um prazer diferente dos demais prazeres que se tem na vida e, apesar de ser algo real, se dá através de um irreal. Adverte que se deve ter o cuidado para não confundir o prazer dos sentidos com o prazer estético, porque esse último só pode ser alcançado no irreal. Somente no irreal as relações de cores e formas adquirem seu verdadeiro sentido. A estética sartriana se dá na abstração apesar de o sujeito estar em situação *concreta*.

A intenção do artista é formar um conjunto de tons reais que permita que o irreal se manifeste. Mesmo no cubismo, e na arte abstrata em geral, apesar de a apreensão que se tem dos quadros não ter nada de comum com o que se vê no mundo, neles há a densidade, profundidade, como nos outros quadros, e é justamente isso que faz deles objetos e os torna, ao mesmo tempo, irrealis. Não se pode dizer que esses quadros apresentam-se como um objeto real, porque ainda funcionam como *analoga*. Isso mostra que não importa o tipo de pintura, qual o estilo ou época – a obra sempre é uma cópia da imagem mental do artista, ela é sempre um *analogon*. O que se manifesta através da tela é irreal, são objetos que não existem no quadro e nem em parte alguma, mas que se apoderam da tela. Esses objetos irrealis, por meio da fruição estética, são ditos belos, cuja composição se serve do objeto real para formar o objeto imaginário. Se em um quadro está representada uma paisagem natural da forma mais realista possível, ou se, pelo contrário, essa mesma paisagem esteja representada ao modo das pinceladas dos impressionistas, ou seja, buscando os efeitos da luz, o que se dará como objeto da contemplação estética será o irreal, isto é, o que não está na tela. Por isso, se afirmou acerca do desinteresse da visão estética, já que o objeto estético é formado através de uma consciência imaginante que constitui e apreende o objeto transformando-o em objeto irreal. Este objeto era antes um objeto real, tocável e perceptível a todos. Mas, como não é esse tipo de existência que permite o prazer estético, ou melhor, não é essa consciência (perceptiva) que permite o acesso ao estético e sim a consciência imaginante, é preciso haver a transformação que se dá na constituição do objeto artístico. Há, portanto, uma transformação ontológica no objeto.

De acordo com Sartre, *a contemplação estética é um sonho provocado, e a passagem para o real é um autêntico despertar*.¹¹⁸ Isso significa que, ao ter-se uma

¹¹⁸ SARTRE. *O Imaginário*, p. 251.

postura estética, tem-se uma mudança em relação à consciência – ou seja, deixa-se a consciência perceptiva e passa-se para a consciência imaginativa. Em relação à qualidade da obra, Sartre afirma que não se faz uma obra de arte apenas com boas intenções, isto é, não é a intenção do autor em, por exemplo, denunciar as desigualdades sociais em sua obra que fará dela uma bela obra. O artista não deve procurar comover o espectador remetendo-o a coisas específicas, justamente porque o estilo de arte que não se refere a nada exterior é o que cria a verdadeira estética, pois, nesse caso, há liberdade total por parte do espectador. Vale lembrar que a arte não-significante é o lugar mais adequado à estética pelo fato de não se ter nenhuma pretensão de transmitir algo específico. Explicando melhor, não é o fato de fazer referências a coisas existentes na realidade, como é o caso da prosa, e sim a tentativa de comover, que impedirá o acesso ao estético. É a limitação, para a criação livre, através do imaginário, daquilo que se vê, que impedirá o estético. A beleza é própria da arte não-significante exatamente por ela oferecer maior liberdade ao espectador. Sempre há mais liberdade de criação para o espectador de um quadro, seja ele de qual tipo for, do que para o leitor de uma obra literária. No primeiro caso, não se tem nenhuma outra preocupação que não seja a beleza, que se dá através da mistura dos sentimentos do artista com a matéria. Nessas artes, não se pretende desvelar nada de específico. É preciso ressaltar que, na formulação sartriana, não são belas apenas as obras clássicas – o que é simétrico e claro, mas também o que parece grotesco.

Eu desejava uma Estética na qual a arte literária figuraria, mas em suas relações com as outras artes; pois, no essencial, a literatura diz o que ela tem a dizer por meio de signos, sem se tornar jamais um conjunto de símbolos não-significantes – o que pode ser a pintura -, e só se introduz, portanto, no estético, por um de seus lados. Por outro lado, as outras artes: pintura, música, escultura, talvez, criam o estético, ou seja, uma certa maneira de apresentar um objeto que seja belo.¹¹⁹

Como mostra Sartre na citação acima, a literatura difere da poesia por nunca ser um conjunto de símbolos não-significantes. Por sempre cumprir sua função que é desvelar algo, ela está apenas com uma parte na estética. O belo “puro” surge por meio das outras artes. A beleza, na arte significativa, se aparecer, será como um algo a mais, enquanto que, nas artes não-significantes, o enfoque privilegiado é mostrar o belo. A literatura trabalha com signos e, por isso, tem a intenção de esclarecer a situação do leitor. Esses signos são palavras que já possuem um significado e que, por isso,

¹¹⁹ SARTRE. Penser L'art. In: *Revue obliques*, p. 115.

conseguem traduzir de forma mais imediata a situação de ser-no-mundo do homem. Para o escritor, o mais importante é que seu público perceba, por meio da imaginação e dos signos, a situação contemporânea. Há uma motivação por parte do escritor para que tanto ele como seu leitor conquistem a liberdade. Ambos pretendem a libertação por meio da obra. No movimento que exige a criação ao mesmo tempo em que exige a negação do mundo real, o leitor se vê. Assim, na literatura, a liberdade do leitor para criação e interpretação é menos ampla que nas artes não-significantes. O escritor conduz a criação do leitor, enquanto que, nas outras artes o artista não pode atuar como este guia por não fazer uso de signos, ou seja, de algo que já possui um significado específico no mundo. Nesse caso, a liberdade de criação e interpretação do espectador é mais abrangente. Pode-se perceber isso no caso da famosa tela de René Magritte, que mostra o desenho de um cachimbo com a legenda abaixo afirmando que não se trata de um cachimbo. Percebe-se claramente que, ao ter-se uma legenda, isto é, um conjunto de signos acoplados de significados ao lado da pintura, a liberdade de criação do espectador não é a mesma de como se não houvesse nada de explicativo. Por meio da legenda, o artista tornou-se um guia do espectador. Ter-se liberdade maior de criação na arte não-significante não significa que na literatura não se tenha liberdade. A diferença está no grau de liberdade que cada obra oferece. Pode-se perceber essa maior liberdade por parte das artes não-significantes em qualquer obra desse tipo. Por mais que Delacroix (1798-1863) quisesse, na obra *A Liberdade guiando o povo*, dizer algo de específico, o espectador é livre para entender o que está na tela – isto é, o espectador, mesmo não sabendo do contexto histórico da criação da obra, pode perceber ali o mesmo que pretendia o artista na hora da criação e pode também perceber algo totalmente diferente. Se esse mesmo quadro fosse explicado de forma verbal, a imaginação e criação do leitor não seriam tão livres.

Para Sartre, *a beleza é uma unificação totalizadora, porém, o espectro dessa totalidade não é realizado jamais*¹²⁰ Isso porque a beleza se dá no plano do irreal. O belo é o conjunto da obra que não pode ser aprendido isoladamente. Por isso mesmo, a beleza pode vir até do grotesco. O mais importante para que uma obra não-significante seja bela é o artista não querer manipular o espectador por meio de associações corriqueiras. Já na prosa, o essencial é o escritor conseguir, por meio de uma rede

¹²⁰ SARTRE. Penser L'art. In: *Revue obliques*, p. 16.

conceitual sustentada em signos, permitir a imaginação – e assim, conseguir provocar o leitor, a fim de que este perceba sua real situação, a partir de uma consciência infeliz. Para o objeto estético aparecer como tal é preciso que a consciência nadifique o mundo, a fim de se constituir como imaginante. O objeto estético não pode aparecer por meio de uma consciência realizante (perceptiva), e sim, através de uma consciência imaginária. Por isso, no ato da leitura, é necessário que o leitor negue o que está lendo para, dessa forma, criar.

Ao se olhar um quadro, o que nele está pintado é um irreal, e o objeto estético coincide com esse mesmo irreal. Um erro comum é pensar que a pintura é objetivação de uma imagem do objeto, previamente elaborada pelo artista – imagem que, por meio desse processo, torna-se perceptível para o outro. Na verdade, é importante distinguir o resultado material da pintura, ou seja, a tela plana, do objeto de apreciação estética: a paisagem, por exemplo, representada pelo quadro. A imagem continua sendo imagem, nunca a realização do imaginário.

No caso do romance e da poesia, os autores criam um objeto irreal através dos *analogas* verbais. As palavras fazem uma “ponte” para o imaginário, só que de maneira distinta. Na poesia, essa “ponte” leva a uma infinidade de possibilidades; e na prosa, há uma limitação na criação. Um exemplo disso, na dramaturgia, é quando o ator, para representar determinado personagem, serve-se de seu corpo como *analogon* desse personagem imaginário. Todas as atitudes do ator são utilizadas como *analogon* de quem ele está interpretando. Esse ator vive num mundo irreal e tudo o que faz é apreendido pelo público como um *analogon* irreal do personagem; é como se, ao atuar, fosse engolido pelo irreal. *Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se irrealiza em seu personagem.*¹²¹ Assim, percebe-se como o teatro pode ser engajado. Nele, há uma representação da situação vivida pelo espectador.

Para mostrar como o *analogon* funciona na música, Sartre dá o exemplo da Sétima Sinfonia de Beethoven. Ao escutar alguma interpretação ruim da mesma, tem-se a impressão que se está traindo a obra. Se os músicos são bons, apreende-se a sinfonia como se ela estivesse ali “em pessoa”. Isso quer dizer que se tem, diante de si, uma

¹²¹ SARTRE. *O Imaginário*, p. 249.

matéria com uma temporalidade própria, e que, sempre que se quiser, poder-se-á voltar a contemplá-la. A apreensão da sinfonia não está no momento presente nem no passado: ela está fora do real. Apesar de a sinfonia dar-se ali, ela dar-se como ausente e imune ao real, mesmo dependendo dele para aparecer.¹²² A Sétima Sinfonia só pode manifestar-se através de seus *analoga* que se desenrolam no tempo atual. Assim, pelo fato de a música estar fora do real, ela é ouvida no imaginário. Essa é uma característica de toda arte: são totalmente apreendidas no irreal e este é imune às interferências do real.

Quanto à literatura, já foi dito que o escritor faz um apelo à liberdade do leitor para que sua obra exista. Portanto, *a literatura, mais que fruição contemplativa, é exercício de liberdade*¹²³ na medida em que precisa da liberdade do leitor e do escritor. A obra literária, para existir, depende do leitor, pois sem ele não há passagem da subjetividade para a objetividade, isto é, não há a passagem dos sentimentos do autor, que estão misturados nas palavras lidas, para uma apreensão do leitor. Se não fosse este, a obra, ou melhor, as idéias do autor não seriam assimiladas, permaneceriam condensadas nos amontoados de signos impressos no papel. Logo, para alcançar seu objetivo, que é a total produção de sua obra, ou seja, uma construção a partir de uma negação, o escritor precisa apelar à liberdade do leitor, a qual não é condicionada ou determinada, pois isso implicaria na sua perda de liberdade. Dessa forma, a literatura requisita a liberdade do leitor através do reconhecimento da mesma, exige à liberdade um ato em nome da confiança nela depositada. Nota-se que, ao contrário de uma ferramenta, de um meio que visa um fim, o livro – a obra literária – se propõe como fim para a liberdade do leitor. As palavras impressas são os *analoga* que permitem o alcance do prazer estético. Negando o que é lido, cria-se um “mundo” imaginário, e, para isso, a liberdade é essencial.

A incompletude da obra literária é afirmada – ou seja, sem o trabalho de leitura e entrega do leitor, só existe o escritor, suas palavras impressas e impregnadas com todo o seu ser. É preciso que o leitor complete a obra, e, para isso, o escritor apela a sua liberdade para que este faça surgir sua obra. Para tal, é necessário que este, com sua liberdade e subjetividade, objetive a obra do escritor. Esse apelo à liberdade do leitor é

¹²² Pode-se entender o que Sartre pretende dizer ao comentar sobre a música por meio da relação que Roquetin faz com a canção “Some of these days” em *A Náusea*.

¹²³ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 20.

diferente do que é feito em relação a qualquer instrumento humano, pois neste caso não há um apelo à liberdade e nem sua solicitação, mas sim um ato de servir à liberdade. O uso da ferramenta é uma maneira de se expressar a liberdade; a própria ferramenta não é de forma alguma um apelo, diferentemente do livro que não é um instrumento para se chegar a um fim através da liberdade de quem o usa, mas é ao contrário uma proposta de fim para a liberdade do leitor. O livro quer que a liberdade atue em nome de si mesma, não quer ser meio para a liberdade alcançar outro fim. Essa liberdade em relação à obra literária se dá com o escritor e o leitor trabalhando juntos.

Apesar de a obra de arte se propor como um fim em si mesma, ela não é finalidade sem fim. Supô-la, dessa maneira, seria esquecer-se do papel constitutivo do leitor na obra literária, pois este vai muito além daquilo que o escritor escreveu. A arte seria finalidade sem fim se não se fosse capaz de lhe atribuir um criador, e, apesar de aceitar a existência deste, a leitura não consiste em decifrar um sentido pré-existente que teria sido a finalidade da obra expressar – uma vez que o leitor é quem a cria e desvenda, ele é o constituinte da obra. A obra foi feita para outrem, ela não se justifica em si mesma.

Ao criar, o escritor tem seus sentimentos na origem da obra e eles só aparecem através da reação do leitor. Percebe-se que é preciso que este acredite no que está lendo, tomando emprestados os sentimentos daquele. Mas essa atitude de crença não implica a alienação da liberdade, pois a pessoa escolhe livremente crer, tem consciência de ser livre, mesmo quando essa crença passa a se dar como um sonho livre. *O leitor se faz crédulo, desce até a credulidade e esta, embora acabe por se fechar sobre ele como um sonho, é acompanhada a cada instante pela consciência de ser livre.*¹²⁴ A liberdade do leitor jamais deixa de existir, pois a crença é também liberdade.

Na crença, a consciência fica fascinada por si mesma e só consegue sair desse estado através de um testemunho externo, como nos sonhos. Mas na leitura isso não acontece com tanta força, porque há o recuo estético e sempre há a possibilidade de a consciência reflexiva aparecer. Enquanto no sonho, o mundo irreal é vivido irrealmente, na leitura, ele é apenas representado de forma irreal, por mais que se tenha um tipo de

¹²⁴ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 42.

fascinação, porque há uma entrega do leitor ao ler a obra e acontece muitas vezes uma sedução por parte da personagem. Crê-se no que se está lendo mesmo sabendo que são histórias imaginárias. A própria consciência se deixa fascinar pela trama e essa crença não anula a liberdade da consciência de leitura. Há sempre liberdade: é a consciência que se coloca como fascinada. Em *O Ser e o Nada*, explicando a fé da má-fé, o filósofo mostra que a crença só pode realizar-se na medida em que se nega como tal. Ela também é liberdade, a consciência escolhe-se crer e, ao saber-se crença, acaba aniquilando-se a si mesma, pois, mostrando-se livre, não pode mais ser passiva e permanecer cega. Longe de representar uma falta de liberdade, a crença é, na verdade, uma maneira que aquela encontrou para se revelar. Assim, fica claro que o que determina as reações do leitor é a liberdade no seu momento de criação como o sentimento do leitor que dá vida às personagens de um romance. Isso acontece porque a leitura é imaginação e criação. Sartre chama a isso de “inversão” própria do objeto estético. Como a consciência imaginante e o objeto irreal são distintos na origem, não há como atribuir uma relação causal entre eles. Todos os sentimentos que “surgem” foram colocados no objeto por quem os imaginou.

Simplesmente um mundo todo inteiro me aparece em imagem através das linhas do livro e esse mundo se fecha sobre minha consciência, eu não posso mais me libertar dele, eu estou fascinado por ele. É esse gênero de fascinação sem posição de existência que chamo de crença.¹²⁵

Não é, pois, o objeto irreal que desencadeia determinada reação, mas sim todas as forças que ajudaram na construção do objeto irreal. A consciência imaginante só tem aquilo que lhe é colocado – sendo assim, não há como o objeto determinar uma reação. Para Sartre, a tendência que se tem de julgar que a obra provocou determinado sentimento deve-se a uma confusão da memória, pois tanto o objeto imagem como o objeto real estão no passado. A consciência de imagem coloca sua reação como fosse do objeto irreal, para esconder sua própria liberdade. O sentimento em relação ao irreal é o mesmo em relação a um real, mas, no caso do imaginário, é o sentimento que atinge o objeto.

De acordo com o filósofo, enquanto a arte dirige-se à liberdade do espectador, a beleza natural não se dirige a nada. O homem sabe que não foi ele quem criou os objetos da natureza, mas tem consciência de que é ele quem faz as relações entre eles. A

¹²⁵ SARTRE. *A Imaginação*, p. 319.

aparência de finalidade na obra de arte não pode ser aplicada à beleza natural. Até mesmo as relações que os homens estabelecem entre os objetos naturais são hipóteses. Nada na paisagem apela para a liberdade. A liberdade que o espectador pode ter em relação ao objeto natural é de puro capricho, na medida em que não há realmente um criador, como na obra de arte, que apela e mostra sua generosidade. Os objetos da natureza são, na verdade, motivos de devaneios para o homem e este, ao perceber que essa harmonia da natureza não é dada por ninguém, quer ser esse alguém que oferece ordem e por isso busca a essencialidade através da arte, ou seja, busca ser o criador, quem cria as regras. A essencialidade permite que a ordem e a beleza que são encontradas na natureza sem justificativa se realizem na obra de arte. Enquanto na beleza natural pode-se apenas imaginar ser o criador, na arte, tem-se a certeza de ser esse criador. Nesse caso, a beleza foi feita por alguém real e não por um acaso. Na natureza a liberdade solicitada é apenas aparência; já na arte, apela-se a uma liberdade concreta.

Ao ter contato com uma obra literária, o leitor pode ficar tranqüilo, porque tudo que está na obra foi desejado pelo autor, e nada foi feito ao acaso – ou melhor, o artista cria o acaso que serve de admiração para o espectador, que, por isso, deixa de ser acaso.

A árvore e o céu, na natureza só se harmonizam por acaso; no romance, ao contrário, se os heróis se acham nesta torre, nesta prisão, se passeiam por este jardim, trata-se ao mesmo tempo de restituição de séries causais independentes (a personagem estava com certo estado de ânimo devido a uma sucessão de eventos psicológicos e sociais; por outro lado, dirigia-se para determinado lugar e a configuração da cidade a obrigava a atravessar certo parque) e da expressão de uma finalidade mais profunda, pois o parque só ganhou existência para se harmonizar com determinado estado de ânimo, para exprimi-lo por meio das coisas ou destacá-lo por meio de um vivo contraste; e o próprio estado de ânimo foi concebido em ligação com a paisagem. Aqui a causalidade é que é a aparência e poderíamos designá-la por 'causalidade sem causa', e a finalidade é que é a realidade profunda. Mas se posso, assim, subordinar com tanta segurança a ordem dos fins à ordem das causas, é que afirmo, ao abrir o livro, que é da liberdade humana que o objeto extrai a sua fonte.¹²⁶

Na arte, tem-se a consciência de que, por mais que as relações pareçam ocasionais, elas foram desejadas pelo autor, mesmo quando se pretende falar do acaso; na literatura, encontramos a ordem e o finalismo, o qual se distingue do determinismo, apenas quanto à temporalidade, pois, enquanto o primeiro relaciona passado e futuro, o segundo relaciona o futuro e o presente. Apesar de serem o oposto da liberdade,

¹²⁶ SARTRE. *Que é literatura?*, p. 45.

percebe-se que os dois estão de certa forma ligados, pois, somente com o fim voltando-se ao passado, para que este seja de uma determinada maneira iluminado, o passado pode transformar-se em móbil¹²⁷, visando uma ação revolucionária, o que leva a afirmar que liberdade e finalismo se implicam. Embora todo ato tenha um móbil, não é ele que causa a ação, pois é o ato que decide seus fins e motivos, e por isso, este é a expressão da liberdade. Nesse sentido de recusa ao passado, como causa de si mesmo, que o finalismo implica a liberdade.

Assim como a consciência tética de algo é consciência (de) si, o móbil nada mais é do que a captação do motivo, na medida em que tal capacitação é consciente (de) si. Mas daí resulta evidentemente, que motivo, móbil e fim são os três termos indissolúveis do brotar de uma consciência viva e livre que se projeta rumo às suas possibilidades e define-se por essas possibilidades.¹²⁸

A obra de arte, e em especial a prosa, por ser temporalidade, mostra esta como própria do homem, levando-o a reconhecer a liberdade como fundamento sem fundamento de suas ações.

A confiança do leitor sustenta-se pela crença de que o autor escreveu a partir da própria liberdade e não a partir das paixões; na obra de arte, mesmo a causalidade é sempre sustentada por uma finalidade, não importando o tipo literário escolhido.

Já que há um criador para a obra de arte, e já que ele é o homem –ser livre, tudo que vemos escrito é feito para alcançar algo. Com a garantia da existência do autor, podemos dizer que a realidade profunda da prosa é a finalidade e que esta leva o leitor a reconhecer que há um autor que, livre, criou a obra. É por isso também que o finalismo implica a liberdade ou a menos ao reconhecimento dela”.¹²⁹

Pode-se dizer que a obra de arte, enquanto uma finalidade em si mesma, apela ao exercício de liberdade do escritor e do leitor. Pode-se dizer que o apelo que a obra faz à liberdade, não se limitando ao que é mostrado, é maior do que ela mesma, pois o ato criador pretende a retomada total do mundo. O artista, propondo a criação da obra ao espectador, propõe também a criação do mundo. Esta relação do escritor com o leitor constrói a obra e o mundo. *Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade*

¹²⁷ Cf. SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 554.

¹²⁸ SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 555.

¹²⁹ SOUZA. *A literatura para Sartre: A compreensão da realidade humana*. 2004. 221f. Dissertação de mestrado apresentada na USP, p. 183.

humana.¹³⁰ Na arte, o mundo passa a ser visto como imperativo, como tarefa de liberdade do escritor e do leitor – ela deixa de ser um conjunto indiferenciado de utensílios e obstáculos.

A obra de arte exige que através de sua liberdade o homem saia da ordem imediata do mundo, situando-se doravante diante dessa nova ordem que lhe é apresentada, justamente, como obra. Conforme afirma Franklin Leopoldo e Silva a respeito do realismo da literatura:

(...) a representação literária, se parte de um diagnóstico realista fruto de uma reflexão autêntica sobre o homem e a historicidade, realiza-se como exigência incondicionada no próprio momento em que mostra o ser humano determinado pelas condições mais adversas.¹³¹

O homem recapitula assim sua responsabilidade pelo mundo, por meio do objeto belo: *o mundo é minha tarefa, isto é: a função essencial e livremente consentida da minha liberdade consiste precisamente em fazer vir ao ser, num movimento incondicionado, o objeto único e absoluto que é o universo*.¹³²

Não se pode, portanto, dizer que o prazer estético se dê através da passividade, pois é preciso o ato livre, tanto do escritor (no caso) como do espectador; uma relação de confiança entre ambos. Por isso, tanto o escritor como o leitor são responsáveis pelo modo como desvendam a obra e o mundo. Concordando com Kant quanto ao imperativo da arte, Sartre diz que, ao se experimentar o prazer estético com uma determinada obra, pretende-se que todo mundo sinta esse mesmo prazer, o qual advém do reconhecimento da liberdade.

O julgamento estético é, então, o reconhecimento de que há uma liberdade frente a mim, a liberdade do criador e, ao mesmo tempo, uma tomada de consciência, à ocasião do objeto que está frente a mim, de minha própria liberdade, e enfim, em terceiro lugar, uma exigência que os outros homens, nas mesmas circunstâncias, tenham a mesma liberdade. Conseqüentemente, um livro concebido sobre o plano estético é realmente um apelo de uma liberdade à uma liberdade, e o prazer estético é a tomada de consciência da liberdade diante do objeto.¹³³

Ao tratar da questão do belo, Sartre afirma que a realidade imediata nunca é bela, já que, para caracterizar-se algo como tal, é necessária uma atitude do imaginário

¹³⁰ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 47.

¹³¹ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 20.

¹³² SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 49.

¹³³ SARTRE. *La responsabilité de l'écrivain*, p. 26-7.

que nadifique o mundo no qual o objeto esteja originariamente inserido. Daí estabelecer a diferença entre moralidade e estética. A moral lida com objetos reais do mundo, com pessoas e fatos que fazem parte da realidade, e, por isso mesmo, exige um estar-no-mundo, enquanto a estética, apesar de exigir um estar-no-mundo, lida apenas com o imaginário. O homem relaciona-se com a moral de forma imediata – em contrapartida, para a relação com a estética existir, precisa-se de um afastamento do real. Nesse sentido, pode acontecer uma atitude de contemplação estética diante de acontecimentos e objetos reais. Essa mudança de atitude, quando tomada por um distanciamento do plano do real, possibilita perceber os objetos não em si mesmos, mas como um *analogon*, uma imagem irreal do que são. Isso se dá a partir da passagem da consciência perceptiva para a consciência imaginativa, negando a realidade, ou melhor, nadificando o mundo. Quando o objeto se dá dessa maneira, fora de alcance (no imaginário), dá-se uma *espécie de desinteresse doloroso em relação a ele*.¹³⁴ Sartre exemplifica esse “fenômeno” afirmando que a extrema beleza de uma mulher tira o desejo de tê-la, uma vez que essa mulher deixa de ser percebida como um real (consciência realizante) e passa a ser apreendida no imaginário, o que exige um afastamento da realidade, uma negação do que é visto. Ela deixa de ser objeto de desejo (físico) para ser objeto de contemplação. Afirma ser impossível ter uma atitude estética e realizante, ao mesmo tempo, e compara a contemplação estética com a paramnésia¹³⁵, que tem o objeto real funcionando como *analogon* dele próprio no passado.

Sartre critica, neste ponto, Kant, quando este afirma ser a obra de arte uma finalidade sem fim.¹³⁶ De fato, o conceito de “obra” e de “beleza” em Kant abrange tanto o belo natural quanto o belo artístico, se restringindo, nesse sentido, à análise da experiência estética subjetiva das relações com a sensibilidade, a razão prática e o conhecimento.

A originalidade de Kant está em postular no juízo de gosto puro um prazer e uma reivindicação de universalidade: quem diz ‘isto é belo!’ não diz apenas que tem prazer com algo que lhe agrada, postula uma reivindicação implícita – a de que essa relação subjetiva de prazer diante da beleza seja válida

¹³⁴ SARTRE *O Imaginário*, p. 252.

¹³⁵ S. f. Neur. Psiqu. 1. Perturbação da memória em que as palavras são lembradas fora do seu significado exato. 2. Estado em que o indivíduo lembra fatos jamais acontecidos.

¹³⁶ KANT, I. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.

universalmente para todos os seres racionais (nisto ela difere do agradável, do bom e do verdadeiro, que dependem do objeto).¹³⁷

O filósofo francês, ao contrário do que afirma Kant, objeta que a imaginação não tenha apenas a função reguladora, mas, também, a constitutiva do objeto. Kant coloca a beleza natural e a beleza artística no mesmo nível, quando, na verdade, a obra de arte não tem uma finalidade, porque é uma finalidade em si mesma. A aparência bela da natureza kantiana foi concebida sem conceito. Na beleza natural, a liberdade não é nunca solicitada, apesar de se ter a ilusão do seu apelo. Quando se olha a natureza, é-se plenamente livre para fazer as associações que se desejar, apesar da aparência de finalidade – que, na realidade, não se pode explicar senão através do “como se” kantiano.

Pelo fato de não haver nenhum interesse pessoal em relação ao objeto que vemos ou ouvimos, o prazer que temos somente pode ser derivado de um determinado *uso* de nossas faculdades de conhecimento, as quais são tomadas como *as mesmas* em todos os seres humanos. Em um juízo lógico, sobre as propriedades de uma figura matemática, por exemplo, temos um uso de nossas faculdades fundado em um conceito determinado, mas no juízo estético não há esse conceito. O juízo sobre o belo é, assim, *anterior* a todo conceito e a toda satisfação sensível, mas precisamente por que se isenta de todo interesse individual, o prazer que experimentamos é dito *universal*. O juízo de gosto seria tão subjetivo, mas tão subjetivo, que se isenta de qualquer individualismo, e encontraria as condições *universais* de apreensão de qualquer conhecimento em geral.¹³⁸

Na perspectiva de Kant, primeiro a obra existe realmente, para só depois ser vista – ele não pressupõe que a obra exista somente devido a um apelo. O fundamento do valor da arte está justamente nesse apelo à liberdade para um ato criador.

Como afirmou Verlaine, Kant elabora a noção de juízo estético concebendo-o como um juízo não-lógico, ou seja, um juízo de não-conhecimento. Com relação a esse conceito, ele opõe todas as representações, que são conhecimento objetivo, àquilo que nelas não pode vir a ser conhecimento, isto é, seu elemento subjetivo. Nesse período em que Kant escreve, propunha-se, de fato, um consenso de que o juízo de gosto não deveria ser algo sempre totalmente contingente e, tampouco, não poderia ser derivado da representação de um conceito da beleza.

¹³⁷ ROSENFELD. *Estética*, p. 29.

¹³⁸ FREITAS. *A subjetividade estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico*
Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~verlaine/subjkant.pdf>

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant explica que um juízo estético é diferente de juízo teórico, porque o primeiro se sustenta apenas no sujeito e o segundo em conceitos. Segundo o filósofo, o juízo de gosto é estético, pelo fato de nele não existir nenhum conceito através do qual se permita dizer se o objeto é belo ou não. Apenas os sentimentos de prazer ou desprazer permitem tal julgamento. Mas esse prazer não é o do agradável nem do bom, nem dos conceitos, mas o prazer da beleza, que se dá a partir das sensações. Por isso, Kant afirma que o juízo de gosto é desinteressado. Na arte, a existência material não vale para a geração do prazer, mesmo sendo sua existência necessária para a sua contemplação como bela. Ao se afirmar que algo é belo, está-se em um estágio anterior ao conceito e à satisfação sensível. Isso torna esse juízo universal, o fato de não participar nele nenhum interesse particular. O prazer do belo surge da relação entre a imaginação e o entendimento. A imaginação é responsável pela produção de imagens (formas intuitivas) e o entendimento é a faculdade responsável pela produção de conceitos (parte intelectual).

A liberdade estética em Kant é uma mudança de atitude em relação ao objeto, pois a representação dele não tem o valor de informação objetiva. Essa representação, na medida em que tenta se reproduzir, é uma representação de nada.

O caráter incondicionado da obra de arte, invocado por Kant, é para Sartre o apelo à liberdade. Para que este apelo deixe de ser uma exigência formal, ele deve se tornar histórico, acontecer de dentro da história e a partir dela, para que a liberdade passe de exigência formal a reivindicação real.¹³⁹

Portanto, como mostra Franklin, a perspectiva sartriana muda em relação à de Kant porque, para aquele, a liberdade esta envolvida em qualquer ato humano. Mesmo sem conhecimento, experimenta-se um sentimento de finalidade, sem se ter consciência de um fim. Mas essa finalidade sem fim não pode jamais ser colocada no plano objetivo, ela é um simples momento da consciência – caso contrário, pareceria que a obra de arte seria apenas sem finalidade, ou seja, um objeto não funcional. Há aqui uma distinção do que acontece no terreno da percepção em relação ao que acontece no terreno do imaginário, e o prazer estético, como foi descrito, só pode estar no terreno do imaginário.

¹³⁹ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 20.

A questão da sensação está presente em toda a análise da faculdade de juízo estética, por isso, Kant se atém ao significado da palavra sensação, demonstrando que ela pode possuir uma interpretação objetiva ou subjetiva. No caso da primeira, quando afirma que *a cor verde dos prados pertence à sensação objetiva, como percepção de um objeto dos sentidos; o seu agrado, porém, pertence à sensação subjetiva, pela qual nenhum objeto é representado*¹⁴⁰, Kant quer dizer que a cor verde é uma sensação integrada à aparência ou fenômeno do objeto “prado” e, portanto, sua significação é referida a ele: mas quanto à tonalidade afetiva, através da qual ela toca os seres, quanto à própria sensação, trata-se de aspectos subjetivos. A sensação é sensação oriunda da “percepção de um objeto dos sentidos” e a sensibilidade é uma das faculdades transcendentais da subjetividade.

Também é importante compreender o conceito de agradável, em Kant, para que se possa entender o belo e o bom, discernindo quando há ou não interesse. Ao se referir ao agradável e ao bom, Kant salienta que agradável é o que representa o objeto com referência ao sentido, e bom é objeto da vontade, de uma faculdade determinada pela razão. O filósofo alemão estabelece que o juízo de gosto é contemplativo, não é juízo de conhecimento – sendo assim, não pode ser fundado em conceitos e nem tê-los por fim. Define o agradável como o que provoca deleite, o belo como o que apraz e o bom como o que é estimado, aprovado e que tem valor objetivo. *Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo.*¹⁴¹ No caso do belo, não é o objeto que provoca o comprazimento, é o sujeito que sente. Portanto, a beleza não é propriedade do objeto. *No juízo de gosto, qualquer pessoa pode se deleitar, ter complacência no objeto, sem contudo se submeter a um conceito.* (grifos nossos) Se não há conceitos de objetos e se existe essa universalidade, o que existe é estética e não lógica. Não há quantidade objetiva do juízo, mas somente subjetividade. Kant utiliza a expressão “validade comum” para designar o sentimento de prazer ou desprazer de cada indivíduo. Segundo o filósofo, esses sentimentos não representam a faculdade de conhecimento, mas remetem ao sentimento de prazer ou desprazer para cada sujeito.

¹⁴⁰ KANT *Crítica da Faculdade de Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995. p. 51.

¹⁴¹ Idem, p. 55.

O juízo de gosto pertence ao juízo reflexionante. Isso significa que o prazer que acompanha nosso julgamento quando dizemos “isto é belo!” corresponde a uma capacidade imediata de distinguir e refletir, ou seja, este juízo não é uma resposta automática da nossa sensibilidade ou da nossa mente. Para Kant, o prazer estético é algo diferente da satisfação sensível (biológica) e da cognitiva. Também não coincide com o contentamento de ter cumprido o dever ético. Na experiência estética, o sentimento imediato da beleza opera como a abertura de um espaço que nos libera da submissão mecânica às regras do entendimento, do dever ético e das demandas do desejo sensível.¹⁴²

O juízo de gosto traz consigo uma quantidade estética de universalidade, isto é, o sujeito possui o sentimento de prazer ou desprazer diante do objeto. Está aqui a originalidade da teoria kantiana. Qualquer sujeito pode ter esse sentimento, independentemente da formulação de conceitos. E quando isso ocorre, o sentimento é um juízo de gosto, desinteressado e sem conceito. A representação desse juízo não é conceitual, de maneira que não unifica o entendimento, sendo somente compreensível através da sensação – isto é, são as faculdades da imaginação e do entendimento que produzem uma atividade e que possibilitam a representação dada. Tal atividade pertence ao conhecimento em geral, e o juízo de gosto é essa sensação cuja comunicabilidade é universal.

Kant destaca que o papel da sensibilidade é lidar com as intuições; que o conhecimento empírico fornece o múltiplo da intuição. Esclarece também que no juízo de gosto não ocorre nenhuma subordinação ao entendimento, ou seja, qualquer pessoa que dispõe de imaginação e entendimento é capaz de comunicar-se no jogo livre. O juízo de gosto é universal, por isso, todas as pessoas podem compartilhá-lo e, como é subjetivo, o indivíduo necessita de experienciá-lo..

No terceiro momento de sua obra, ainda abordando sobre o juízo de gosto, Kant desvincula a finalidade com conceito e a finalidade sem fim, isto é, mostra que nem todo fim está submetido a interesse. Sobre o conceito de fim, Kant afirma:

(...) fim é o objeto de um conceito na medida em que este for considerado como a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade); e a causalidade de um conceito com respeito a seu objeto é a conformidade a fins (forma finalis). Onde, pois, não é porventura pensado simplesmente o conhecimento do objeto mas o próprio (a forma ou existência do mesmo)

¹⁴² ROSENFELD. *Estética*, p. 29.

como efeito, enquanto possível somente mediante um conceito do último, aí se pensa um fim. A representação do efeito é aqui o fundamento determinante de sua causa e precede-a.¹⁴³

Percebe-se, então, que quando se deseja (desejo aqui é usado com o sentido de vontade que é fruto da aplicação da nossa racionalidade) acaba-se por se subordinar a um conceito determinado o fim. Toda vez que existe um fim, existe um interesse. Porém, se a vontade for retirada, passa-se a existir em conformidade a fins que podem ser sem fim, desvinculando a finalidade dos fins.

No quarto momento, Kant explica que o belo produz efetivamente prazer em qualquer pessoa. A exigência do juízo de gosto é a concordância necessária em torno da beleza, e qualquer sujeito está exposto a esse sentimento, sem que haja interesse. Portanto, este juízo possui um princípio subjetivo que é comum a todos, não é passível de inclinações; seu princípio subjetivo é determinado pelos sentimentos, e de uma forma universalmente válida. É o que provoca prazer ou desprazer. Tal princípio subjetivo só pode ser considerado como sentido comum – que é essa capacidade de todos se reunirem no juízo de gosto. Ele é proveniente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento. Em contrapartida, no juízo de conhecimento, o objetivo determinado se concretiza nas leis, em conceitos.

O senso comum é um sentimento comunitário, é ele que fundamenta o sentido da experiência. Kant escreve que os homens experienciam o belo através do sentimento comunitário, sem fundar conceitos. Declarar algo belo não significa que todos reconheçam a mesma coisa, mas que concordam com o belo – isto é, com o sentimento que é comum a todos, independente de terem o mesmo sentimento em relação a todos os objetos.

A partir das colocações de Kant, pode-se concluir que o juízo de gosto é, para o filósofo, sem interesse, sem conceito, subjetivo e universal, à medida que qualquer pessoa pode senti-lo (sentimento comunitário) através da capacidade de comunicação e

¹⁴³ KANT. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995. p. 64.

do estado de ânimo. Ele é também um sentimento do jogo livre das faculdades de representações. Para Kant, as coisas tornam-se belas na medida em que propiciam prazer.

A finalidade sem fim própria da arte deve ser subjetiva assim como o belo só tem sentido pela finalidade subjetiva. Mas o caráter de utensílio que um objeto belo pode ter impede a contemplação, na medida em se tem dificuldade em abstrair essa sua característica. Isso porque a coisa-bela impõe suas condições. Enquanto a beleza natural não supõe nenhum conceito em relação ao objeto, a beleza aderente da obra construída supõe um conceito do que seja o objeto e isso impede o juízo de gosto. Na beleza natural, não se precisa ter um conceito do que a coisa é; já a beleza artística é *uma representação de uma coisa*¹⁴⁴. Para se ter o prazer pleno da obra de arte e, conseqüentemente, o juízo de gosto, a finalidade da obra não deve ser algo demonstrado.

Nota-se que em Sartre há uma continuidade da teoria Kantiana, uma vez que, para ele, também é preciso uma anulação do real, do que está no nível da percepção, para se poder contemplar o objeto estético. Como visto, segundo Sartre, ao querer se contemplar um quadro esteticamente, é preciso deixar de vê-lo como real e convertê-lo num *analogon* do objeto estético. Isso acontece ao passar da consciência realizante, que vê o quadro como ele realmente é, ou seja, com a tela e as cores reais, e se passa para a consciência imaginante, quando se vê o correlato irreal do que está pintado no quadro. Por meio desse processo, não há como se apreender o objeto como estético e real, ao mesmo tempo – essas duas posições são excludentes, assim como o imaginário e o real. O objeto estético se dá no momento em que se deixa de perceber as cores reais e se alcança o irreal que é manifestado através delas. Isso pretende mostrar que a apreensão do que está representado se dá através do imaginário. O real e a imagem são maneiras diferentes de se apreender um objeto. Essa regra vale para todas as artes. No caso da música, a execução funciona como as cores e o verniz reais da tela: são *analoga*, ou seja, esse real funciona de modo que possa apreender a música. *E esta por sua vez, é um “todo sintético” que não se confunde com as notas enquanto vibrações do ar, não*

¹⁴⁴ MOUTINHO. *O belo em Kant e Sartre*, p. 64.

*existe no tempo, no espaço, em lugar algum; como Carlos VIII, ela é um irreal.*¹⁴⁵ Somente negando o real e apreendendo os sons reais como *analogia* pode-se contemplar a música em si mesma, puramente irreal. Mais uma vez, evidencia-se que, para o estético existir, precisa-se negar o real, negar o percebido.

Com certeza, tanto em Kant como em Sartre, o estético exige uma redução. Em Kant, o juízo de gosto só é possível na medida em que não se tem um conhecimento, em que não há solicitações do mundo. Em Sartre, há uma redução imaginante que se dá através da passagem da percepção para a imaginação. Nos dois autores, tem-se o estético como negação do real, o prazer não é o dos sentidos. Além disso, para Sartre, também existe a distinção entre prazer estético e prazer dos sentidos – segundo ele, trata-se do fato de Kant afirmar que não importa se o objeto belo existe ou não realmente, o que leva à concepção de desinteresse da visão estética. Entendido dessa maneira, o prazer estético implica uma inibição de interesse pelo real, ou seja, ao se ter uma atitude estética diante de um objeto real, precisa-se fazer um recuo em relação a esse objeto contemplado. O objeto, nessa situação, deixa de ser percebido e passa a funcionar como *analogon* dele mesmo. Por isso, para Sartre, o real não é jamais belo. Já para Kant,

o juízo de gosto, pelo qual declaramos algo belo, é formal, e, não, material, pois o que nos dá prazer, nesse caso, não é a materialidade do objeto (sua existência material), mas, sim, sua forma, que é algo derivado do modo como o contemplamos. O que interessa no juízo sobre o belo é o modo como nossas faculdades mentais relacionam-se mutuamente, e, não, a intensidade das sensações que nos afetam materialmente os sentidos. Essa forma, entretanto, para ser tomada como bela, tem que ter uma especificação, que é a de possuir uma conformidade a fim (uma finalidade) sem que se perceba nela um fim determinado.¹⁴⁶

Essas duas teorias tomam um imenso distanciamento ao se analisar a questão do desinteresse mais detalhadamente, já que, para Kant, esse desinteresse leva à reflexão, e para Sartre, leva à imaginação. Em Kant, há uma passagem à reflexão e em Sartre, não, pois neste autor, o objeto ainda tem um suporte externo que é o *analogon*, a imagem é uma variante da “imagem externa” que está em oposição à “imagem mental”. A sensação, na perspectiva kantiana, não é um componente da consciência reflexionante

¹⁴⁵ Idem, p. 69.

¹⁴⁶ FREITAS. *A subjetividade estética em Kant: da apreciação da beleza ao gênio artístico* (2003). Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~verlaine/>
Acesso em: 14/04/07.

porque ela foi convertida em uma *hilé*, a qual é aqui subjetiva e, assim, tem-se acesso ao irreal. Essa mesma *hilé*, em Sartre, é animada por uma intenção imaginante e, ao se tratar de imagem externa, é totalmente objetiva. Essa *hilé* se tornará um *analogon*, ou seja, suporte do irreal, por ser um real negado. Existe um desinteresse pelo real e não pela objetividade. Ao negar o real, ao se passar de uma consciência realizante para uma não-realizante, o real deixa de ser apreendido por si mesmo. O *analogon* aparece ao mesmo tempo como não-real e não-subjetivo e, com isso, permite que não se tenha interesse pelo real, sem que se caia no puramente subjetivo.

Não há, portanto, em Sartre, como existe em Kant, a passagem do desinteresse para a reflexão, porque no primeiro, o que se tem é uma passagem para a imaginação. Diferença parecida existe em relação à beleza livre e a beleza aderente kantianas. O “belo” em Kant refere-se apenas ao formal. A forma da finalidade é sem nenhum fim, a finalidade fica no estritamente formal. *Evidentemente, há aqui a distinção entre, de um lado, a finalidade subjetiva, própria do juízo de gosto, e, do outro, a finalidade objetiva, por meio da qual se indica o que a coisa deve ser.*¹⁴⁷ Portanto, é na medida em que a beleza é aderente que não se pode falar em finalidade sem fim, pura, e, dessa maneira, se fará a distinção entre essa e a beleza livre. Quanto maior a beleza aderente, mais condicionado será o juízo de gosto. Em Kant, para se ter o juízo reflexionante, é preciso falar em finalidade sem fim; já em Sartre, não há essa noção de finalidade subjetiva, sendo impossível falar em beleza livre e beleza aderente. Então, ao se tirar a reflexão do processo, tira-se, ao mesmo tempo, o problema para fazer a distinção entre a beleza livre e a beleza aderente.

Enfim, essas comparações só são possíveis sabendo que o estético em Kant *não significa mais o “patológico”, que a sua depuração indica o universal e, portanto o juízo reflexionante não remete mais a uma subjetividade psicológica.* Tem-se a mesma falta de subjetividade psicológica em Sartre. Entretanto, o filósofo francês vê como um erro em Kant o fato de este não ter feito uma boa redução, ou seja, por não ter elaborado uma conversão da consciência, ter abandonado muito rapidamente a objetividade.

¹⁴⁷ MOUTINHO. *O belo em Kant e Sartre*. p. 69.

Nesse segundo capítulo, pôde-se entender como Sartre desenvolve o conceito de obra de arte e, conseqüentemente, o de prazer estético. Mostrou-se que, para se ter esse tipo de prazer, ou alegria estética como o próprio Sartre diz, é preciso ter uma mudança de comportamento, ou seja, é a postura do espectador diante do objeto que permitirá ou não tal satisfação. Portanto, é preciso que haja um afastamento e um desinteresse por parte do espectador para que se alcance esse prazer, que não está no plano do real, isto é, na percepção, e sim no imaginário, como pré-requisito para acesso ao objeto estético.

Outra questão trabalhada foi a contraposição das idéias de Sartre e Kant, que permitiu a explicitação das teorias do filósofo francês, já que o diálogo com Kant é fundamental para esclarecer qualquer teoria estética. Nesse sentido, a perspectiva sartriana sobre o belo distinguiu-se da maior parte das teorias existentes em torno dessa questão. Conforme se verá no terceiro capítulo, Sartre deu à obra de arte um estatuto maior, isto é, conferiu à obra de arte valor e importância nunca antes pensados.

CAPÍTULO 3

A especificidade da obra literária

“Se falo dela como de um ente
É que para falar dela preciso usar da linguagem dos homens
Que dá personalidade às cousas,
E impõe nome às cousas.”

(Fernando Pessoa – Alberto Caeiro)

A especificidade da obra literária

3.1. A consciência imaginativa

3.2. A relação da obra de arte com o imaginário

3.3. A especificidade da literatura que proporciona a compreensão da realidade humana.

Resumo

Neste terceiro capítulo, será estudada a literatura, buscando destacar por que ela é semi-imaginante e semi-significante ao mesmo tempo e, por isso, um meio para que se compreenda o ser humano, ou seja, ao não conseguir realizar seu ideal, a literatura consegue desvendar o homem para o próprio homem.

3.1. A consciência imaginativa

Sartre mostrou em *Que é a literatura?* que a escolha primeira de todo artista consiste na vontade de se tornar Em-si-Para-si. Essa escolha efetiva-se nos homens por serem presença a si e falta, ou seja, podem estabelecer relações com o que é pleno de si, desvelando o mundo e si mesmos. Através da busca incessante de serem o em-si-para-si, conseguem perceber sua realidade principalmente por meio da criação artística. A percepção do que são, segundo Sartre, será mais nítida no campo da literatura, pelo fato de ela ter o lado imaginário e de significação ao mesmo tempo.

Mas, antes de se prosseguir, deve-se explicitar o que o filósofo entendia por em-si e para-si. O primeiro é tudo aquilo que há no mundo e é pleno de si, ou seja, são as coisas que não são um nada, um vazio como o homem. (...) *o Para-si não constitui senão a pura nadificação do Em-si; é como um buraco de ser no âmago do Ser.*¹⁴⁸ As coisas que pertencem ao mundo “já são”, elas não estão se fazendo a cada instante como os homens; conseqüentemente, não têm a angústia de serem livres e responsáveis por suas escolhas. Sartre trata da angústia em vários momentos, mas o importante a destacar é que, de acordo com o autor, ela é a consciência reflexiva da liberdade. Não é um tipo de sentimento como a agonia, por mais que se aproxime de um sentimento. Sartre explicita que angústia é diferente de medo na medida em ela se relaciona com algo interior, ou seja, é conseqüência da percepção de que o sujeito é o que se faz, enquanto que o medo se relaciona com o exterior. A angústia é, na verdade, um modo de se estar consciente. *Seja qual for, tal espécie de angústia é transitória e esporádica, enquanto que a espécie de angústia a que aludem os existencialistas refere-se à totalidade da existência humana, e não apenas a episódios sombrios que podem ou não ocorrer nela.*¹⁴⁹ O homem gostaria de ser essa plenitude, algo que já tenha uma razão de ser e que não possa ser responsabilizado pelo que seja. Ao contrário do em-si, o para-si não tem essência: primeiramente, ele existe, para depois criar uma “essência”. O homem é como se faz, sua ação diz o que ele é. Não há nada que o faça agir sempre da mesma maneira, nem nada que lhe dê a direção correta a perseguir. Por isso, o homem cria, ou melhor, produz a obra de arte, pois, no momento de criação, se sente essencial. Todos os

¹⁴⁸ SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 753.

¹⁴⁹ DANTON. *As Idéias de Sartre*, p. 62.

homens querem ser essa síntese, essa “condensação” do em-si no para-si, mas isso é impossível.

A obra de arte surge na consciência imaginante a partir de um real e essa consciência é transcendental e constitutiva de um mundo. Sartre quer, através do método fenomenológico, saber se é possível uma consciência que seja incapaz de imaginar: [...] *a função de imaginar é uma especificação contingente e metafísica da essência “consciência” ou, pelo contrário, deve ser descrita como uma estrutura constitutiva dessa essência?*¹⁵⁰ A consciência imaginativa é uma consciência como outra qualquer, a diferença é sua função que, no caso, é nadificar o mundo real e criar outra possibilidade, isto é, outro mundo no irreal. Portanto, o que se tem são várias consciências, cada uma com uma especificidade que contribui para se ter formas distintas de se relacionar com o mundo, e não uma consciência com algumas especificidades. (...) *a consciência é nada, e por isso é absolutamente si-mesma, transparente a si mesma; e ao mesmo tempo é tudo na medida em que é sempre consciência de tudo que pudermos captar como existente.*¹⁵¹

Diante da forma como a tradição entende o que é a imagem, o filósofo mostra que a maneira de vê-la é um erro: a imagem é tão real quanto o objeto. A forma como a consciência imaginante coloca seu objeto em pauta, ou melhor, em tese, é diferente da maneira que a consciência realizante o faz. [...] *o tipo de existência do objeto imaginado na medida em que é uma imagem difere em natureza do tipo de existência do objeto apreendido como real.*¹⁵² Não poderia ser de outra forma, já que são maneiras diferentes que se tem para lidar com o real. Se se cria a imagem de uma amiga que não se sabe ao certo onde está, o que se tem é uma imagem, cujo princípio é a ausência do objeto, a imagem se lhe aparece como um nada, o que é bem diferente do objeto, quando percebido. Sartre explicita essa diferença entre a maneira como o objeto é encarado nos dois tipos de consciência, afirmando que, na percepção, coloca-se um objeto como existindo, mesmo quando ele está ausente. Assim, quando se vê um tapete que tem uma parte tampada pelo sofá, ainda se consegue apreender todo o desenho que faz parte desse objeto, inclusive aqueles que não se está vendo. Embora esses desenhos estejam

¹⁵⁰ SARTRE. *O Imaginário*, p. 234.

¹⁵¹ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 39.

¹⁵² SARTRE. *O Imaginário*, p. 235.

escondidos, e por isso não são vistos, sabe-se e legitima-se sua existência. Nesse sentido, *perceber este ou aquele dado é percebê-lo sobre o fundo de realidade total como conjunto*.¹⁵³ Ao se perceber um objeto dessa maneira, está-se tendo um ato realizante, ao contrário do que acontece com a consciência imaginante. No momento em que se olha para o desenho que não está à mostra, é preciso um ato da imaginação para que se possa completá-lo, ou seja, percebe-se uma parte, mas a parte que está escondida solicita a imaginação. Para conseguir isso, é preciso se direcionar a atenção para esse objeto e isolá-lo do mundo – esses objetos ausentes aparecem como dados no vazio. Esses desenhos são captados como um nada, na medida em que são visados e, ao mesmo tempo, não são vistos. *Assim, esse ato imaginativo é simultaneamente constitutivo, isolador e aniquilador*.¹⁵⁴

Ainda tratando da consciência imaginativa, Sartre demarca a diferença entre imagem e lembrança, duas coisas que, segundo o autor, sempre são confundidas, apesar de serem instâncias bem diferentes. O fato de se lembrar-se do que aconteceu ontem não significa que isso não seja real, mas que apenas ficou no passado. Em nenhum momento o que se lembra é colocado como ausente, mas como algo presente, situado no passado – quer dizer, a ação lembrada não sofreu nenhuma modificação, apenas saiu do presente e foi para o passado. Existir no passado é uma maneira de existência como outra qualquer. Por isso, se quiser se lembrar de alguma coisa do passado, basta que se direcione a consciência a esse passado. Já quando se faz a imagem de algo que não se lhe foi dado, está-se, na verdade, apreendendo o nada.

O filósofo fala também da diferença entre o futuro vivido e o futuro imaginado, exemplificando através de um jogo de tênis. Ao se correr para a direção da bola, ainda não se sabe exatamente aonde ela irá chegar e se faz uma previsão baseada no movimento do jogador com sua raquete. Esse futuro é, segundo Sartre, apenas o desenvolvimento real de um movimento que se percebe – por isso, a previsão também é real. *Toda existência real se dá com estruturas presentes, passadas e futuras, pois o*

¹⁵³ SARTRE. *O Imaginário*, p. 236.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 236.

*passado e o futuro enquanto estruturas essenciais do real são igualmente reais, isto é, correlativos de uma tese realizante.*¹⁵⁵

Algo diferente acontece quando se imagina um futuro, porque nesse caso tem-se essa imagem como um nada e é preciso isolá-la do real, há uma separação do futuro e do presente. Portanto, fica claro que o pré-requisito para uma consciência poder formar uma imagem é a possibilidade de colocar uma tese de irrealidade, ou seja, a consciência deve poder colocar os objetos como relacionados com o nada em relação à realidade, pois o objeto que se imagina pode ser colocado como inexistente, ou como ausente, ou como existente em outra parte, ou mesmo não ser colocado como existente. A característica comum a todas as consciências é a noção de intencionalidade, que não mudará.

O que distingue o ato imaginário é sempre o ato negativo, o qual é constitutivo da imagem. Se se observa um retrato de Kant, por exemplo, e se o apreende como imagem de Kant, faz-se, na verdade, a negação desse quadro, que faz parte do real. Esse quadro já tem as características que o artista quis, como por exemplo, a iluminação, mas tudo isso se encontra no irreal. O real, os recursos que podem ser usados para melhorar a iluminação desse quadro, só irão iluminar aquilo que já foi iluminado pelo pintor. Por isso, qualquer alteração no plano do real que o quadro sofra, não irá alterar o Kant, mas apenas aquilo que é o *analogon*, o aparecimento do objeto como imagem. *Assim, o objeto irreal aparece como fora de alcance em relação à realidade.*¹⁵⁶ Em *A Náusea*, Roquetim faz uma análise sobre a música que escuta, dizendo que ela é imune aos acontecimentos reais, e Arthur Danton, a esse respeito, afirma que:

Acontece que o disco está arranhado. Mas a canção não tem arranhões. Não pode ser afetada pela modificação acidental do grosseiro veículo que a comunica. Posso queimar o livro em que está impresso um poema, mas os poemas, como tais, são logicamente incombustíveis.¹⁵⁷

Pelo fato de nessa obra Roquetim argumentar que os autores das músicas têm suas existências justificadas por, de certa forma, se imortalizar, na medida em que produziram algo para além da existência, acreditava que, escrevendo um romance, seria

¹⁵⁵ Ibidem, p. 237.

¹⁵⁶ SARTRE. *O Imaginário*, p. 239.

¹⁵⁷ DANTON. A. *As Idéias de Sartre*, p. 29.

salvo e justificado também. Dessa forma parece que as obras de arte transcendem a realidade, estão fora; funcionam como um prazer eterno e atemporal. Ainda a esse respeito, Danton comenta que isso faz sentido, uma vez que se pode tocar a escultura de alguém que já morreu, mas que não se pode tocar a própria pessoa – pode-se ouvir o ator, mas nunca o Romeu.

A partir de Sartre, é possível compreender que, para a consciência poder formar uma imagem, é necessário que ela negue o real – ou seja, a consciência constrói um objeto à margem da totalidade do real. A constituição da imagem sempre negará o real, ou melhor dizendo, negará a realidade, o mundo a que pertence.

A condição para que uma consciência possa imaginar é, portanto, dupla: é preciso ao mesmo tempo que possa colocar o mundo em sua totalidade sintética e que possa colocar o objeto imaginado como fora de alcance em relação a esse conjunto sintético, ou seja, colocar o mundo como um nada em relação à imagem.¹⁵⁸

Daí ser essencial a consciência estar-no-mundo para que aconteça o ato imaginário; ela precisa estar situada para poder negar esse mundo do qual faz parte, pois toda consciência sofre influência do real. Mas, para poder imaginar, é preciso fazer um recuo em relação a essa realidade, é imprescindível que a consciência seja livre para poder “fugir” do mundo, ou seja, dessa totalidade sintética. Sartre explica que *o ato de colocar o mundo como totalidade sintética e o ato de “tomar distância” em relação ao mundo são o mesmo ato*.¹⁵⁹ É na medida em que a consciência é livre que ela consegue apreender a totalidade sintética do mundo e tomar distância dele. Nesse sentido, pode-se entender melhor a postura do artista e do contemplador de arte. Ambos estão sempre distantes do mundo, dando realmente a impressão de que se alienaram em relação ao real. Mas, pelo fato de estarem no mundo, essa alienação não é plena.

Para haver imaginação, é necessário que haja a apreensão do mundo como mundo, com a consciência transcendendo o real, pois a negação dele é constituinte da imagem. Dizendo com outras palavras, somente estando no mundo, no real, pode-se negar esse real e criar a imagem, ou melhor, pode-se imaginar. E essa negação não é uma negação qualquer, porque a imagem é a negação do mundo de uma determinada

¹⁵⁸ SARTRE. *O Imaginário*, p. 239.

¹⁵⁹ Idem, p. 240.

maneira. Essa nadificação é aquela que permite tornar presente em imagem um objeto colocado como ausente ou inexistente. Nota-se que, para se ter a imagem de um determinado objeto, precisa-se apreendê-lo como não participante do mundo para si naquele momento, sendo assim, não participando da atualidade. Com relação ao ato de imaginar, há várias maneiras de a consciência *ultrapassar o real para fazer dele um mundo*.¹⁶⁰ O essencial para uma consciência imaginar é estar em situação em relação ao mundo, uma vez que é o fato de a consciência estar no mundo que faz dela algo concreto e situado. Isso significa, como afirma Franklin, que *o homem situado é aquele que vive conscientemente a sua relatividade histórica*.¹⁶¹ Justamente o estar em situação é que permite à consciência motivação para imaginar. Dessa forma, sempre existe a relação entre o real e o irreal, porque toda apreensão que se tem do real acaba sendo naturalmente completada pela imaginação.

Assim, se a consciência é livre, o correlativo noemático de sua liberdade deve ser o mundo que traz consigo a possibilidade de negação, a cada instante e de cada ponto de vista, por imagem, ainda que a imagem deva ser constituída logo em seguida por uma intenção particular da consciência.¹⁶²

A imagem terá sempre ligação com o mundo. Quando há seu surgimento, todas as percepções passam a fazer parte apenas do “todo do mundo”, que recuará em relação à imagem. É diante desse fundo real que a imagem, ou seja, o irreal se destacará.

Segundo Sartre, *ainda que pela produção de irreal a consciência possa parecer momentaneamente libertada de seu “estar-no-mundo”, é, ao contrário, esse “estar-no-mundo” o que constitui a condição necessária da imaginação*.¹⁶³ Dessa forma, percebe-se a situação que permite a total liberdade da consciência e que permite a constituição do irreal, que é um duplo nada, na medida em que é nada de si mesmo em relação ao mundo, e nada do mundo em relação a si. Esse mundo é o fundo da imagem que exige ser vivido como situação.

Ao falar da especificidade da consciência imaginativa, o filósofo recorre ao *cogito* para mostrar que a imaginação é a própria consciência, na medida em que é livre e ultrapassa o real. Mas pode-se perceber que Sartre parte sua reflexão de Husserl para

¹⁶⁰ SARTRE. *O Imaginário*, p. 241.

¹⁶¹ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e Literatura em Sartre*, p. 22.

¹⁶² SARTRE. *O Imaginário*, p. 241.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 242.

concluir que a consciência dá-se inteiramente. Justamente por ser o nada, pura translucidez, que ela pode ser tudo. Segundo Sartre, *toda situação concreta e real da consciência no mundo está impregnada de imaginário*.¹⁶⁴ Isso é o mesmo que dizer que a consciência tem a capacidade de imaginar em ato, pois ela tem sempre a possibilidade de produzir o irreal. São as diferentes motivações que farão a consciência ser realizante ou imaginária. Portanto, é porque sempre pode transcender, por estar em situação de ser livre, que o homem pode imaginar, pois o irreal é produzido fora do mundo com uma consciência que, como visto, não tem como abandonar o mundo – sendo assim, ela está sempre em situação com este.

Dessa forma, a imaginação está diretamente relacionada com a liberdade do homem. É essa liberdade e o ato de imaginar que permitem a nadificação do mundo. A consciência, por ser sempre consciência de algo, não é o nada, mas é o que permite tal experiência. *É a aparição do imaginário diante da consciência que permite apreender a nadificação do mundo como sua condição essencial e como sua primeira estrutura*.¹⁶⁵ Em outras palavras, o imaginário é sempre a ultrapassagem que a consciência faz em relação ao objeto. Portanto, tem-se sempre a experiência do nada, pois a consciência está sempre ultrapassando os objetos e imaginando. Nessa formulação, o imaginário só é possível na medida em que consegue fazer com que um objeto seja nada em relação ao mundo e que o mundo seja nada em relação a ele. É importante frisar a impossibilidade de uma consciência que não possa imaginar, porque tudo que é dado é necessariamente ultrapassado. E sendo o imaginário essa forma de ultrapassagem em relação ao existente, ele é o que permite a definição da situação. Por isso, diz Sartre, *o imaginário representa a cada instante o sentido implícito do real*.¹⁶⁶

Dizendo isso, Sartre afirma algo que faz toda diferença em relação à tradição. O imaginário não é aquilo que faz com que o homem possa criar outro mundo e esquecer-se do real, ou seja, o imaginário não é possibilidade de total negação do real, para se viver do que é irreal. A pessoa pode até querer viver apenas no irreal, isto é, querer criar um mundo irreal que não tenha correspondência com a real situação vivenciada por todos, mas para isso precisa estar necessariamente no mundo e consciente deste para

¹⁶⁴ Ibidem, p. 243.

¹⁶⁵ SARTRE. *O Imaginário*, p. 243.

¹⁶⁶ Idem, p. 244.

poder negá-lo. Mesmo que se queria viver de forma estética, com um distanciamento do real, a pessoa precisa necessariamente de estar no real para negá-lo e, assim, distanciar-se. É na medida em que se pode negar o que vê, o que é percebido, que se pode criar o irreal. E tudo isso tem como condição a liberdade. Nota-se aqui como a filosofia sartriana é coerente e de difícil aceitação, pois mesmo o ato de imaginar tem como pré-requisito a liberdade. Isso significa dizer que mesmo aquele que escolheu viver apenas no plano do imaginário, negando o real, fez uma escolha e é responsável por ela. E mesmo assim, sendo uma escolha do sujeito viver de forma a pretender uma alienação do real, ele não consegue a alienação total, justamente por estar inserido no mundo que nega. A condição da imaginação é a nadaificação, assim como a condição para a nadaificação é a imaginação, pois a condição de imaginar é a negação. Acontece que, ao negar, está-se colocando o objeto como imaginário. E, segundo Sartre, isso é válido *tanto para as formas lógicas da negação (a dúvida, a restrição, etc.) quanto para suas formas ativas e afetivas (a defesa, a consciência de impotência, de lacuna, etc.)*.¹⁶⁷ De maneira que é negando o mundo que se é percebido como parte desse mundo.

Enfim, o imaginário só atua porque nega o mundo e o mantém como fundo, mas a apreensão do nada acontece devido às sucessões de consciências, pois o nada é o que permite a ultrapassagem do mundo rumo ao imaginário. Dessa forma, fica claro que a imaginação é essencial para a consciência e por isso, é impossível uma consciência incapaz de imaginar: nesse processo do imaginar é que se vivencia o nada. Percebe-se nessa relação a própria situação, a si mesmos e o mundo, já que, para tal, é preciso negar o que é real.

¹⁶⁷ SARTRE. *O Imaginário*, p. 244.

3.2. A relação da arte significativa com o imaginário

Conforme o explicado na parte anterior, Sartre elucida em *O Imaginário* que a obra de arte é um irreal, o que significa dizer que, ao se olhar para um quadro, considerando apenas seus aspectos reais como a tela e a textura, não se terá acesso ao objeto estético. Isso acontece porque o objeto estético não aparece a uma consciência realizante, e sim a uma consciência imaginante, através da nadificação. Não se pode ter uma consciência imaginante e realizante ao mesmo tempo. Quando se comenta sobre uma obra de arte, comenta-se sobre o irreal que aparece, pois é o irreal que é motivo de apreciação estética. Não se deve confundir a parte real da obra com a parte irreal, que é considerada estética. O imaginário é o que possibilita o alcance da beleza e de um mundo irreal e, por isso, toda obra de arte está necessariamente relacionada ao imaginário – é a possibilidade de se imaginar que permite a criação da obra. O artista é aquele que olha para o mundo e o interpreta de uma forma diferente. Ele, na medida em que cria, faz uso da consciência imaginativa, faz um recorte do mundo, da situação vivida. A obra de arte mostra como o artista apreendeu esse mundo. E o espectador, ao contemplá-la, terá que percebê-la como um irreal e precisará criar também. Nessa relação, estará inserido o momento de criação, tanto o do artista quanto o do espectador. Considerando o que foi exposto, pode-se afirmar que a relação com o imaginário, através da negação do real, é a mesma que acontece com a prosa. O percurso que vai da negação e inserção no real permite à obra literária um desvelamento do homem para o próprio homem. A partir da atitude imaginante, o leitor tenta desvendar a realidade que é ao mesmo tempo negada e necessária.

A literatura também se dá a partir da consciência imaginante, mas tem uma ambigüidade que, como será visto, as outras artes não têm. É justamente essa ambigüidade que dará a ela uma especificidade que proporciona a compreensão da realidade humana. Apesar de todo artista ter uma vontade comum, a escolha da escrita tem um sentido mais profundo. A esse respeito, ou seja, a respeito da escolha do escritor em criar algo, Souza comenta:

O homem é o Vazio que quer ser preenchido sem deixar de ser vazio, é o Nada que busca também Ser, é Existência que se quer também Essência – enfim, é a busca por uma síntese impossível. E se todo homem se define por ser assim, o escritor é aquele que se define por buscar essa síntese através da

criação, do imaginário. Quer ele busque a criação para fugir ou combater ou por qualquer outra razão (e apenas uma psicologia existencial, uma análise progressiva-regressiva seria capaz de dizer por que cada escritor escolheu escrever como meio de tentar alcançar o em-si-para-si e qual o significado que ele deu a essa escolha), o que faz de um escritor um escritor é, ver a criação artística como meio de se sentir essencial ao mundo: se todos os homens querem ser essenciais, os escritores são aqueles que escolhem a criação como possibilidade de chegar à essencialidade.¹⁶⁸

A literatura distingue-se das outras artes aproximando-se da filosofia na medida em que trabalha com significados, ou seja, é significativa, e, ao mesmo tempo, afasta-se da filosofia por usar o imaginário, aproximando-se, dessa forma, das demais artes. Portanto, a literatura está em dois campos simultaneamente. No plano do real, está lidando com a significação, e no plano do irreal, está lidando com a imaginação – que só é possível, nessa arte, ao compor os signos como *analogia* das imagens.

Ao ler-se um texto de filosofia, aquelas palavras pretendem remeter sempre a um significado específico. As palavras são *analogia* verbais de um determinado conceito. Nesse caso, o escritor não pretende oferecer possibilidade de várias interpretações ao que diz. Já na literatura, as palavras, além de funcionarem como *analogia*, remetem a todo um mundo exterior, em forma de imagem. Como afirma Bicalho, o próprio Sartre esclarece esse ponto dizendo que escreveu a frase “o homem é uma paixão inútil” porque ela tinha um aspecto literário, mas que, na verdade, deveria ter dito essa idéia de outra forma, ou seja, de forma puramente filosófica.¹⁶⁹ Nesse sentido, quando encerra a ambigüidade nesses dois processos, a literatura ambiciona a totalidade.

Na introdução dessa dissertação, foi mostrado que Sartre foi tanto filósofo como escritor de obras ficcionais e, a partir disso, foi possível questionar a função desses dois meios usados por ele. Foi visto que Sartre apropriou-se de noções fenomenológicas para criar sua própria teoria e pôde-se observar, por meio dos estudos aqui apresentados, que a filosofia e a literatura têm o objetivo de compreender a realidade humana, mas ambas isoladamente são ineficientes. Portanto, uma completa a outra na medida em que a literatura alcança níveis de compreensão inacessíveis à filosofia e vice-versa. Por isso, ao comentar o que é a filosofia para Sartre, Franklin afirma que uma das características da filosofia existencial sartreana é que, mesmo quando esta está presente no romance,

¹⁶⁸ SOUZA. *A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana*, p. 104.

¹⁶⁹ BICALHO. *A Evolução do pensamento de Sartre*, p. 14.

não se pode querer a total clareza porque *ela é em geral solidária da perda parcial da compreensão das relações entre acontecimento e subjetividade, ou seja, do eixo histórico-existencial da condição humana.*¹⁷⁰ Dessa forma, fica claro que literatura e filosofia são meios distintos usados por Sartre e que cada uma tem sua particularidade. A literatura está permeada de filosofia e imaginário.

A ambigüidade característica da literatura vem, portanto, do fato de esta encontrar-se no campo da imaginação, pois ela não é totalmente observação nem totalmente saber consciente de si, não é percepção, nem concepção. Por ser uma obra concreta e imaginária, ela possui necessariamente todas as ambigüidades próprias do imaginário, sendo abstração e inserção no mundo ao mesmo tempo. Para conseguir imaginar, é preciso estar no mundo e se inserir ainda mais nesse mundo, para poder negá-lo. Isso fica claro na segunda parte de *Que é a literatura?*, quando Sartre mostra que, como toda arte, a literatura é uma tentativa de alcançar o Em-si-Para-si através da imaginação. A diferença está na forma como nesta arte a tentativa se dá.

A literatura é pobre na medida em que é imaginação, um saber imediato e completo de seu objeto, e rica na medida em que pode colocar tudo nesse objeto, pois a imagem só é aquilo que se quer que ela seja. Ela é algo totalmente subjetivo, já que tudo que tem nela foi feito somente pelo próprio sujeito. Apenas no ato da leitura há a objetivação da obra. Assim, ao mesmo tempo em que Sartre mostra a pobreza da imagem, mostra a sua riqueza.

Sendo a realidade pura contingência e liberdade, o escritor pode decidir escrever para fugir dessa situação que o angustia, fazendo uso do imaginário. Mas, dessa forma, sua real situação ficará ainda mais evidente. Isso acontece porque, ao escrever, ele está criando, usando a consciência imaginativa – o que implica uma maior inserção no mundo. Nesse momento, torna sua situação de ser-no-mundo mais clara. É justamente por ter essa função de mostrar o que todo homem é, de ser essa ambigüidade própria da realidade humana, que o imaginário mostra-se como compreensão da realidade de todo homem. Em outras palavras, o homem é um ser ambíguo, já que é o para-si, a falta, a contingência e liberdade, que quer ser o em-si, a plenitude, a necessidade e a

¹⁷⁰ LEOPOLDO e SILVA. *Ética e Literatura em Sartre*, p. 19.

essencialidade. Portanto, o homem está sempre tentando ser o que não pode ser, ele quer ser, quando na verdade é o vir a ser. Mas, no momento de criação, o homem sente-se essencial, consegue criar a necessidade. Da mesma forma, quando ele cria uma imagem, quando usa a consciência imaginativa e se afasta do mundo real, nega-o para criar esse irreal, que é a imagem. Nesse caso, a ambigüidade está no fato de que, para criar a imagem, ou seja, o irreal, é preciso primeiro estar no mundo como um todo para depois nadificá-lo – nesse processo, o homem se vê como situado no mundo, pois é preciso que ele negue esse mundo que está vendo para criar um que tenha esse mesmo mundo como fundo, já que está nele. Então, se nesse momento o homem imagina uma amiga que está na Alemanha, ele precisa parar de perceber, mas, ao mesmo tempo, se percebe como participante desse mundo que está negando em prol da imagem que quer ter. Assim, consegue-se ter a consciência de que se está nesse mundo e, mesmo que se queira ficar somente no irreal, na medida em que esse mundo é negado, se se percebe como ser-no-mundo. Nessa perspectiva, é necessário estar em situação no mundo para poder criar, o que significa a impossibilidade plena de alienação – ou melhor, não é possível estar apenas no irreal e fingir que o real não existe.

A imagem está sempre no movimento entre alienação e realidade, necessidade e contingência, fatalidade e liberdade, e, apesar de poder ser total alienação, ela não pode ser definida apenas dessa forma. Afirmar isso seria o mesmo que dizer que o homem deixou de existir, pois para poder criar e querer se alienar é necessário estar no mundo. E a prosa, por estar entre as outras artes e a filosofia, é semi-imaginante e semi-significante, impedindo que se considere a palavra puramente significante ou puramente bela. Se fosse apenas significante, não haveria possibilidade para a imaginação, e se fosse apenas imaginação, não haveria possibilidade para a informação. A parte significante está no real; por sua vez, a beleza faz parte do irreal, do imaginário. Não cabe dizer que aquelas palavras impressas no papel são belas porque aquilo não é a obra de arte. Esta só existe enquanto durar a leitura do leitor e esse prazer se dá no nível do imaginário, apesar de ser sentido como real – de maneira que a obra literária é a mediadora entre leitor e escritor, ela é o instrumento que faz o leitor flutuar, na medida em que lhe possibilita a criação, mesmo quando essa criação lhe traz uma consciência infeliz.

É importante salientar quanto ao escritor que, apesar de ele pensar que consegue realizar a síntese impossível do em-si-para-si através da negação, no imaginário, essa negação permite a vivência na má-fé par a par com a compreensão do homem como ser-no-mundo, e essa situação pode gerar a frustração do seu desejo. Em outras palavras, o homem pode escolher viver no irreal e pensar que, por meio dessa escolha, alcançou a necessidade. Contudo, na realidade, isso lhe é impossível; trata-se de uma maneira de ele mesmo se enganar, pois, para o processo de criação acontecer, é preciso imaginar e, conseqüentemente, negar o mundo, e para tal, é preciso estar nesse mundo. Nesse sentido, pode-se inspirar aqui em Descartes, para que esse fato seja justificado. Quando o pai da idade moderna diz “Penso, logo existo”, está querendo provar sua existência através da confirmação de que está pensando, na medida em que duvida de tudo. Da mesma forma uma pessoa, ao imaginar, pode dizer “Se imagino, estou no mundo”, porque precisa se estar situado para poder criar o irreal; caso contrário, não faria sentido falar em imaginação. Porém, ao se perceber que se está tornando essencial em relação à criação, não se é mais possível desvendar o que ela seja, e esse movimento possibilita a frustração. A questão é que não há como desvendar e criar ao mesmo tempo. O desvendamento é próprio da percepção e a criação é própria da imaginação. Por isso, para que sua obra exista, o escritor precisa do leitor. O escritor tem, dessa forma, duas frustrações: a primeira, por pensar que alcançaria a essência e a necessidade; a segunda, por perceber que sua obra não existe sem o leitor. A literatura tem a pretensão inicial de conseguir falar as liberdades plenas e de alcançar o objetivo de fazer com que o homem, ao tomar consciência de sua realidade (através da leitura), se posicione de alguma forma. Mas a impossibilidade desse ideal será frustrada e proporcionará a compreensão da realidade humana.

O escritor não é capaz de desvendar a obra criada – primeiramente, porque sua obra raramente lhe aparecerá como acabada, ela sempre lhe aparecerá como insuficiente. A obra só estará pronta se a pessoa for capaz de olhá-la com admiração e surpresa, e isso não acontece com o próprio artista, porque ele não consegue ter esse distanciamento em relação à obra. Esta jamais se dá como totalmente objetiva para o artista, pelo fato de ele conhecer bem todo o processo de criação da mesma. O autor cria as regras e os critérios de produção juntamente com a composição da sua obra, ao contrário de uma criação modelar, que já tem pré-estabelecida as regras e normas para a criação, como é o caso, por exemplo, de uma peça de cerâmica. Mesmo quando há

regras prévias, o artista consegue transformar a objetividade em subjetividade. A total objetividade apenas seria possível, se não fosse um “eu” que criasse o próprio processo.

O escritor, ao criar, deixa de desvendar, pois passa para o ato imaginário. Nessa trajetória, ele deixa o estado perceptivo, quando apreende os objetos por perfis e tem um aprendizado; a passagem para o estado de imaginação também permite considerar os objetos por perfis, porém, não se apreende nada nesse processo. Isso acontece porque o objeto imaginário é, como visto, apenas o que a consciência coloca nele. Nesse sentido, a imaginação é algo totalmente subjetivo. Sendo assim, não se pode ter a mesma imaginação que o outro, porque o sujeito é o próprio criador do seu imaginário, autor e responsável por ele. Nesse caso, supõe-se um mesmo o livro, uma mesma criação – por exemplo, um conto, sendo lido por diferentes leitores: a leitura será diferente de pessoa para pessoa. A base é a mesma, ou seja, o texto é o mesmo, mas o que será colocado no plano do irreal se distinguirá sempre entre os leitores. Afinal, o irreal só tem aquilo que se quer que ele tenha, por mais que exista um direcionamento.

Pode-se afirmar em relação à percepção, que ela carrega em si o “demais” do mundo real, na medida em que, nela, o objeto se dá como essencial e o sujeito como não-essencial. Isso significa que se é “invadido” pelo mundo, não se atua de forma criativa como na imaginação. O mundo na percepção é tal como ele é, com falhas e contingências. Na imaginação, é o sujeito que se torna essencial e o objeto passa a ser não-essencial. Sendo assim, o artista precisa de uma outra pessoa para que a sua obra seja desvendada, e o escritor, em especial, precisa do leitor, para que através do ato concreto da leitura surja o objeto literário, porque, como explicado, o escritor não é capaz de fazer esse movimento. Como foi o escritor quem escreveu, ele não pode mais criar hipóteses ou prever, ele já sabe tudo o que está na obra, não há lugar para expectativas e nem mesmo decepções. Não se pode esperar por aquilo que já se conhece. Por isso, é necessário que o escritor apele ao leitor para que este desvende sua obra.

O escritor não prevê nem conjectura: ele projeta. [...]para ele o futuro é uma página em branco. [...] Assim para onde quer que se volte, o escritor só encontra o seu saber, a sua vontade, os seus projetos, em suma a si mesmo; nada atinge além de sua própria subjetividade; o objeto por ele criado está fora de seu alcance, ele não o cria *para si*.¹⁷¹

¹⁷¹ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 36.

Mesmo quando o escritor precisa esperar que uma idéia lhe venha, a fim de dar continuidade ao destino dos personagens, essa espera é bem diferente da que o leitor vivenciará, porque aquela tem páginas em branco a sua frente, dependendo dele mesmo para serem preenchidas, enquanto a do leitor diz respeito a uma expectativa aliada ao que foi escrito. .

O escritor, não podendo encontrar na obra nada além dele mesmo, nada além do que colocou nela, não pode desvendar nada, logo, não escreveu sua obra para si mesmo. Sua intenção é dar existência à sua obra, mas, para isso, precisa *apelar* ao leitor. Ao criar, ou melhor, ao escrever, o escritor está cumprindo apenas uma parte da produção de uma obra – a outra parte, que fará com que a obra exista, cabe ao desvendamento feito pelo leitor. Sartre chama de “dialética” essa relação necessária e exigida entre escritor e leitor para o surgimento da obra, ou seja, desse objeto concreto e imaginário.

Em nenhuma outra atividade essa dialética é tão manifesta como na arte de escrever. Pois o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar”.¹⁷²

Não faria sentido e seria um total fracasso se o escritor escrevesse somente para si mesmo. A obra de arte só passa a existir como subjetividade do escritor e objeto, ao mesmo tempo, quando alguém a lê. Enfim, o esforço conjugado do escritor e do leitor é o que permite que a obra de arte exista concreta e imaginariamente.

Por estar tanto no registro do imaginário quanto no registro das palavras, que são significantes, a prosa difere das outras artes e das outras esferas específicas da significação. Ela é a única capaz de transmitir um significado definível. *As palavras, as frases do romance estão impregnadas de saber imaginante. Não são instrumentos neutros, simples portadores de significação, mas representantes analógicos do objeto visado.*¹⁷³

Sartre diz que a leitura parece ser a síntese da percepção, que lida com signos, e da criação, que lida com *analoga*. Por mais que o signo e a imagem tenham em comum o fato de remeterem a outra coisa que não eles próprios, há uma diferença entre os dois,

¹⁷² SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 35.

¹⁷³ COELHO. *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário*, p. 353.

pois a matéria do signo não tem nada em comum com o objeto significado. Já a matéria da imagem física é semelhante ao seu objeto. Nesse caso, há sempre um retorno ao *analogon*. O romancista constitui o objeto irreal através dos *analogia* verbais. Sartre explica que o mesmo acontece no caso do poeta e do dramaturgo. Acrescenta que a respeito desse último há uma discussão a respeito de se o ator não crê em seu personagem ou se ocorre o contrário. Mas, para o filósofo, não existe nenhuma contradição em se afirmar as duas posições, pois, *se compreendemos por ‘crença’ uma tese realizante, é evidente que o ator não coloca de modo algum que ele é Hamlet. Mas isso também não significa de modo algum que ele não se “mobilize” por inteiro para produzi-lo.*¹⁷⁴ Isso quer dizer que o ator está no âmbito do imaginário, que ele está fazendo uso de *analogia*, para poder ter acesso ao irreal. Portanto, ao atuar, é como se ele não estivesse no reino do real e da percepção. Essa sua entrega ao personagem, apesar de acontecer no mundo, no real, está sendo vivida como irreal.

Considerando esse aspecto na literatura, não há como o leitor se ater exclusivamente ao que lê, ou seja, ao irreal, esquecendo-se do mundo, do real, uma vez que a alienação é parcial.¹⁷⁵ Dependendo da postura do leitor ou do grau de alienação (lembrando que a alienação total é impossível), cada personagem será vivido ali de forma intensa. O sentimento do personagem é de certa forma o sentimento do leitor, mas o tempo todo ele sabe que está no mundo. Mesmo que acredite demais no que lê, tem consciência de que as palavras remetem a uma significação e criam imagens. Portanto, está lidando com o imaginário. Assim como no teatro, não há realização, e sim uma irrealização, em nenhum momento o leitor pode se esquecer de que aquilo se trata de um irreal, a menos que aja na má-fé.

A música é outra arte abordada por Sartre. Segundo ele, ao se ouvir a execução de uma orquestra, pode-se apreender esse som de várias maneiras, mas fato é que não essa música será tratada como pertencente a um tempo real, mas esta será interpretada como uma sucessão absoluta. O que é escutado enquanto motivo para apreciação está totalmente no irreal, não faz parte deste mundo, é intocável. Neste ponto, Sartre elabora

¹⁷⁴ SARTRE. *O Imaginário*, p. 249.

¹⁷⁵ Diz-se desta forma talvez porque a alienação total, como já visto, é impossível. Por mais que se prefira e queira ficar apenas no plano do imaginário, essa postura não é possível, já que é necessária uma inserção ainda maior no mundo real.

uma crítica a Platão, dizendo que não existe outro mundo onde se possa encontrar a própria música, o que acontece é que ela está no irreal, no imaginário.

Isso justifica a dificuldade que há em se mudar do mundo da arte para o mundo real, pois a dificuldade está em se passar do imaginário para o real, ou seja, na passagem da atitude imaginante para a realizante. *A contemplação estética é um sonho provocado, e a passagem para o real é um autêntico despertar. Já se falou muito na “decepção” que acompanha o retorno à realidade.*¹⁷⁶ Essa dificuldade – e talvez resistência – que certas pessoas têm de ficar no real torna-se muito clara com essa explicação que Sartre oferece: ficar no imaginário é sempre mais prazeroso, na medida em que se é quem cria os objetos. Pelo fato de não se ter nada pronto, de ser o próprio sujeito livre (aliás, como já visto, a liberdade é o pré-requisito para a imaginação) criador das próprias imagens, um pode criar o que quiser e prender-se a esse irreal. Claro que, para isso, ele precisa estar no mundo, mas, considerando a má-fé, ele pode se prender a esse imaginário e achar que esse “lugar” é o melhor dos mundos possíveis, daí haver a necessidade que não é possível aos homens na realidade. O imaginário possibilita a fuga da liberdade e da responsabilidade, mesmo que, como afirmado, seja necessária a presença no mundo. Mas isso é algo um tanto óbvio, pois só de se estar vivo, já se está no mundo e a consciência imaginativa é algo que caracteriza a espécie humana. Sartre afirma que até mesmo um esquizofrênico sabe que os objetos da imaginação são irreais, ou seja, sabe que toda a criação é um irreal. O mesmo se passa com pacientes com alucinações.

É sabido que, desde os primeiros registros do homem no mundo, há manifestações do imaginário. A diferença é a forma como em determinada época cada pessoa lida com esse registro. Alguns se entregam mais ao irreal do que ao real, sendo que, para isso, na medida em que a criação do irreal se dá através da negação do real, é necessária a inserção ainda maior no mundo para haver a sua negação. Mas algumas pessoas, por diferentes razões, não se dão conta do real, e preferem agir na má-fé, crendo somente no imaginário. Existe uma dificuldade de elas lidarem com o mundo real. Esse fato se reafirma quando Sartre diz que o real nunca é belo, que a beleza é algo próprio do imaginário – o que não significa que não se possa ter uma atitude estética em relação ao real.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 251.

Nesse caso, podemos constatar em nós mesmos uma espécie de distância em relação ao objeto contemplado, o qual desliza para o nada. A partir desse momento, ele não é mais *percebido*; funciona como uma *analogon* de si mesmo, ou seja, uma imagem irreal do que ele é manifesta-se para nós através de sua presença atual.¹⁷⁷

Essa postura de contemplação diante do real é a postura escolhida por muitas pessoas, porque é o que permite a nadificação, e, conseqüentemente, o imaginário – ou seja, a necessidade e a coerência que na vida real não são possíveis. Essas pessoas se afastam do mundo e criam um mundo paralelo, onde tudo que normalmente é percebido passa a ser imaginado. O que antes era percebido e agora é nadificado se torna intocável, fora de alcance. Por isso, diz Sartre, que existe *uma espécie de desinteresse doloroso em relação a ele*.¹⁷⁸ Não poderá ser de outra forma quando se prefere a atitude imaginante em vez da perceptiva. Ao agir assim, está-se recusando o real, daí não haver razões para que se tenha um interesse por ele. Essa atitude justifica também o fato de se perder o desejo de possuir certos objetos.

Nessa pauta pode-se pensar que a atitude estética implica um desinteresse pelo objeto. E como é impossível ter uma atitude dupla, ou seja, estética e realizante, é preciso dispensar uma para se ter a outra. Assim, ao se ter uma atitude imaginativa, escapa-se da contingência, e, ao se ter uma atitude realizante, mergulha-se ainda mais na contingência, o que caracteriza o ser-no-mundo.

No ato da leitura, parece que acontece uma síntese entre o objetivo e o subjetivo, ou seja, entre o signo e a imagem. Na leitura de uma obra literária não há imagem mental, mas há algo que é imaginado. Mas a imagem não é signo, pois há uma diferença estrutural entre eles em relação à intencionalidade.

Mas se o livro é um romance tudo muda: a esfera de significação objetiva torna-se um mundo irreal. Ler um romance é tomar uma atitude geral de consciência: essa atitude parece-se grosseiramente com a do espectador que, no teatro, vê a cortina levantar-se. Prepara-se para descobrir todo um mundo, que não é o da percepção, mas também não é o das imagens mentais.¹⁷⁹

As palavras, na medida em que são signos, ligam os seres ao mundo imaginário, mas, nesse caso, os signos passam a ser vistos como *analogon*. Por isso, pode-se afirmar que a consciência da leitura tem a sua própria estrutura, ela é *sui generis*. Tudo que é

¹⁷⁷ SARTRE. *O Imaginário*. p. 251.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 252.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 92.

narrado no livro se torna o mundo concreto do imaginário do leitor. Mesmo aqueles personagens que, num teatro, seriam os figurantes, se tornam parte desse mundo criado pelo espectador. *Esses seres concretos são o objeto dos pensamentos de outrem: sua existência irreal é correlativa às sínteses, eu as opero à maneira de sínteses perceptivas, e não de sínteses significativas.*¹⁸⁰ Na leitura de uma obra literária, é preciso que se saiba tudo o que venha antes, ou seja, é preciso que não se tenha esquecido o que já foi contado nas páginas anteriores, para, assim, conseguir fazer as conexões necessárias do passado com o presente. Tudo que é narrado não é pensado pelo leitor como simples significação. Ao estar escrita a frase “escada da faculdade”, isso não é apenas um significado, mas algo que ajudará em toda síntese ulterior que será feita.

Quando lemos um cartaz ou uma frase isolada de seu contexto, produzimos apenas uma consciência de significação, na qual a intenção virá a cada instante aderir ao signo. Nosso pensamento, nosso saber verte-se sobre as palavras, e tomamos consciência *das palavras, das propriedades objetivas das palavras.*¹⁸¹

Portanto, ler um romance é bem diferente de ler um relatório. A frase pode ser a mesma, mas a forma de apreensão feita pela consciência muda. Em um romance, *o conteúdo do saber é visado pela consciência como uma regra [...] e num relatório, como um objeto.*¹⁸² Na medida em que lê, o leitor consegue, através dos signos, um contato com o mundo irreal; a palavra tem a função de um *analogon* sem deixar de ser signo. A especificidade da obra literária está no fato de que o objeto e o sujeito são simultaneamente essenciais.

A leitura desvenda e cria o objeto ao mesmo tempo, ela não é total passividade, nem total objetividade; é atividade e espontaneidade. No momento da leitura, pretende-se que o leitor se veja, perceba sua condição de situado no mundo, e assim, tome consciência de sua vida, suas ações. O leitor tem consciência dessa diferença da leitura, sabe que ao desvendar (ler) cria (imagina) e que, por isso, sua leitura não é totalmente objetiva. Assim como o artista, ao escrever, coloca todos os seus sentimentos, desejos e frustrações na obra, o leitor também projeta seus sentimentos nas personagens descritas pelo escritor.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 92

¹⁸¹ Ibidem, p.92.

¹⁸² Ibidem, p. 93.

Todo mundo sabe que, quando leio, eu me identifico mais ou menos com o herói do romance. Isso se torna mais freqüente quando o romance é escrito na primeira pessoa e os autores sabem usar essa identificação a fim de fazer sua história mais premente, mais urgente para seus leitores.¹⁸³

O leitor é sempre livre para a compreensão do romance que lê. Por mais que o escritor tenha um determinado interesse em sua obra, não há nada que impeça o leitor de seguir outros caminhos, e é justamente essa falta de regra que enriquece a obra de arte. O leitor, ao ler atentamente o romance, projeta para além das palavras o sentido da obra. É ele quem livremente determinará o sentido da obra e não as palavras. A obra terá sempre o sentido que ele desejar. Por isso, a leitura não é um ato neutro e mecânico, pois se assim fosse, não haveria espaço para a criação, e esta, a criação é o que produz o sentido da obra.

Assim, desde o início, o sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se *realize* através da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala. Do mesmo modo, as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é soma das palavras, mas sua totalidade orgânica.¹⁸⁴

A função do leitor é colocar sentido na obra já que o escritor não consegue ler o que escreveu. Sartre afirma que o leitor, por desvendar e criar, não reinventa a obra, mas a inventa. E não se pode dizer que o filósofo exagerou, pois a obra literária existe somente enquanto dura a leitura. Somente durante a leitura se alcança a obra concreta e imaginária. É pelo fato de a escrita concreta do escritor não ser suficiente para fazer a obra literária existir que se precisa do leitor com seu ato concreto imaginário de ler. Então, não se pode falar que existiu uma obra antes e, conseqüentemente, não se pode dizer em reinvenção, mas, sim em invenção, na medida em que é o leitor quem cria a obra.

Para o escritor, o objeto é inacessível pelo fato de sua criação ser inteiramente subjetiva. Já para o leitor, por existir a síntese entre a objetividade e a subjetividade, transforma a obra de arte em objeto através do desvendamento, sem deixar de colocar também a sua subjetividade, ou seja, sua imaginação. Em nenhum momento a sua capacidade de criação é dispensada, muito pelo contrário: a liberdade de criação é

¹⁸³ SARTRE. *O Imaginário*, p. 224.

¹⁸⁴ SARTRE. *Que é a literatura?*, p. 37.

exigida o tempo todo. E assim, devido a esses dois momentos, cria-se o sentido da obra de arte. No entanto, é importante frisar que o escritor não determina o que o leitor deve sentir, mas aponta algumas direções – enfim, é como se o escritor fosse um guia. O leitor não é, portanto, criador de tudo. Sartre chama a leitura de criação dirigida, na medida em que ela inclui tanto a subjetividade do leitor como a objetividade do livro, das palavras.

(..) para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito; a obra só existe na exata medida das suas capacidades; enquanto lê e cria, sabe que poderia ir sempre mais adiante em sua leitura, criar mais profundamente; com isso a obra lhe aparece inesgotável e opaca, como as coisas”.¹⁸⁵

A prosa é uma maneira de mostrar aos homens a realidade humana, ou seja, mostrar as ambigüidades e paradoxos que lhe são inerentes por meio das palavras e, assim, exigir de quem lê, a partir da compreensão do homem como situado, livre e angustiado, uma tomada de atitude. Segundo Franklin, a tarefa da literatura para Sartre é *dramatizar a condição metafísica da existência mostrando como o homem constrói o homem nos embates incertos e cruéis que fazem nascer a singularidade individual diante da história.*¹⁸⁶

Sendo assim, pode-se pensar que, ao falar do homem, a prosa é tão ambígua quanto a filosofia, porém, a literatura é totalmente ambígua, uma vez que nela as palavras têm vários sentidos, e que não lhe são necessários noções e conceitos, como no caso da filosofia.

Como Sartre diz na “Entrevista aos 70 anos” a Michel Contat, explicando por que seus textos filosóficos eram escritos quase sem rasuras e os textos literários eram tão bem elaborados, ‘é a diferença de objetos: em filosofia cada frase só deve ter um sentido. O trabalho que tive com *Les Mots*, por exemplo, tentando dar sentidos múltiplos e superpostos a cada frase, seria um péssimo trabalho de filosofia [...] Em literatura, que de certa maneira sempre tem ligações com o vivido, nada do que eu digo é totalmente expresso pelo que digo. Uma mesma realidade pode ser expressa de maneiras diferentes. É o livro inteiro que indica o tipo de leitura que cada frase requer, e até o tom de voz que essa leitura requer, quer se leia em voz alta ou não [...] Este trabalho é mais ou menos longo, mais ou menos trabalhoso, segundo os autores. Todavia, de maneira geral, é sempre mais difícil escrever quatro frases em uma, como em filosofia. Uma frase como ‘Eu penso. Logo existo’ pode ter conseqüências infinitas em todas as direções, mas enquanto frase ela tem o sentido que Descartes lhe deu. No entanto, quando Stendhal escreve ‘[...] Tant que’il put voir lê clocher de Verrières, souvent Julient se retourna’, ao dizer simplesmente o que seu personagem faz, ele nos dá o que Julien sente, e ao mesmo tempo o que sente

¹⁸⁵ SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 39

¹⁸⁶ LEOPOLDO e SILVA. *Metafísica e história do romance de Sartre* In: Revista Cult, Maio 2000 – p.63

Mde. De Renal etc. Há então evidentemente mais dificuldade em achar uma frase que valha por muitas, do que uma frase do tipo 'Eu penso, logo existo'.¹⁸⁷

Há, portanto, uma relação de interdependência. A prosa, por ser obra do imaginário, é ambígua em sua linguagem, não podendo ser considerada filosofia. A literatura é como tem sido dito, semi-imaginante e semi-significante, encontra-se entre a estética e a significação, ou seja, entre a beleza e o conhecimento. Pelo fato de ser ambigüidade em si mesma, a prosa consegue mostrar a ambigüidade que todo homem é, com suas contradições e busca incessante do em-si-para-si. A imaginação exige uma criatividade e atividade na medida em que nega o mundo e assim o supera. Isso significa que a imaginação permite a negação do real. A literatura, por ser um irreal e, dessa forma, uma negação, desvenda e critica o mundo. Qualquer obra de arte, por lidar com o irreal, tem que ser obra da liberdade, e, à medida que mantém o real, ao mesmo tempo em que o nega, a consciência imaginante autoriza uma visão crítica e compreensiva do homem e sua realidade de ser-no-mundo. Como a literatura faz uso da consciência imaginante, essas características fazem parte dela também. O fato de negar o mundo real e criar um irreal é a maneira utilizada pelo escritor para se sentir essencial em relação às coisas e, nesse caso, funciona como se fosse um espelho para a sociedade. A ambigüidade e complexidade da obra literária permitem a visão da ambigüidade e complexidade da realidade humana. Justamente por não conseguir cumprir seu objetivo, a literatura consegue desvelar a realidade do homem, realidade esta nem sempre assumida.

A dimensão que o objeto estético literário alcança na filosofia de Sartre é fundamental: ele é um irreal que surge a partir de um *analogon* verbal, tendo como base a liberdade humana. A obra literária nega o mundo concretamente, nega e mantém em si aquilo que nega, superando e oferecendo a possibilidade de transformá-lo. Na literatura, a questão da negação e da liberdade está totalmente imbricada. O problema é que a liberdade do autor não é suficiente para a criação completa da obra de arte. É preciso que outro leia o que ele escreveu.

No primeiro capítulo, foi ressaltado que tendo por base todas essas características inerentes à prosa é que se pode entender o engajamento que lhe é próprio.

¹⁸⁷ SOUZA. A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana. In: *O drama da existência: estudos sobre o pensamento de Sartre*, p.131.

O engajamento do escritor consiste em revelar, mostrar aos homens de uma forma crítica o que são e sua situação, não deixando que finjam não conhecer ou que ignorem sua própria condição na sociedade. Toda ação, segundo Sartre, visa uma transformação, e tudo que se relaciona com o significante é ação. Dessa forma, o escritor, seja falando, seja calando-se, está desvendando um mundo para ele e para o outro, sendo responsável por ele e por aquilo que revela com sua obra. O engajamento do escritor sempre passa da espontaneidade imediata para o plano refletido, mostra à sociedade uma imagem de si mesma e exige que ela assuma essa imagem ou que faça uma transformação. A literatura chama as pessoas a sair do equilíbrio da ignorância. Mas não existe um leitor universal, conseqüentemente, não existe uma obra universal. Toda obra é situada, assim como todo tema é situado e histórico. A obra de arte existe devido a esse engajamento, ou seja, devido a essa busca de liberdade do escritor e do leitor. O livro é uma forma de impedir que a sociedade viva na ignorância, ou finja ter tal ignorância. O escritor faz com que a sociedade se responsabilize por seus desvendamentos e seus atos.

Escritura e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico, e a liberdade à qual o escritor incita os leitores não é uma pura consciência abstrata de ser livre. *Nesse sentido a liberdade não é, propriamente, falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular*¹⁸⁸.

A prosa mostra com clareza o que a sociedade é, e o leitor – o qual é chamado pelo filósofo por “outro” – sente-se por isso objetivado, “descoberto”. O outro é, para Sartre, necessário para a existência da consciência de si; ele é visto como um em-si qualquer, apesar de ser objetivado. O homem como “o outro” é ao mesmo tempo outro: ora objeto, ou seja, aquele a quem se vê, ora sujeito, aquele que o vê.

Ao ler, o leitor sente-se visto pelos outros e pelo autor e, dessa forma, atingido em seu ser, passa a ter consciência de um “eu” objetivado que se dá através do olhar do outro e assim pode se envergonhar ou não, pode mudar de atitude ou não.

A vergonha ou o orgulho revelam-me o olhar do outro e, nos confins desse olhar, revelam-me a mim mesmo; são eles que me fazem viver, não conhecer, a situação do ser visto. Pois bem: a vergonha, como sublinhamos no início deste

¹⁸⁸ Cf. SARTRE. *Que é a literatura?*

capítulo, é vergonha de si, é o reconhecimento de que efetivamente sou este objeto que o outro olha e julga”.¹⁸⁹

O fato de se poder se experimentar como objeto acontece porque os homens são livres. O sentido do ser-para-o-outro é a busca da síntese entre o ser-sujeito e o ser-objeto do outro. Cada um é um objeto para o outro, e, no momento, em que um objetiva o outro, há de necessariamente se tomar uma atitude. Por isso a prosa, ao esboçar a sociedade, exige que esta tome uma atitude e reaja através da negação ou da transformação – ou, simplesmente, reafirme o que é mostrado. Por não haver a possibilidade da síntese entre o outro-objeto e o outro-sujeito, um remete ao outro e assim se dá a revelação. Em *Que é literatura?*, percebe-se que Sartre tratou a relação do escritor e do leitor de uma forma bastante simplificada, o que pode dar a impressão de uma relação menos complexa. No entanto, o apelo que o escritor faz ao leitor para que este se liberte e tome uma atitude está cheio de conflitos. Nessa tensão, esses conflitos permitem a objetivação e o reconhecimento do outro e de si mesmo, como liberdade que não tem fundamento, mas que, ao mesmo tempo, é fundamento de todas as ações, valores e angústias.

Há um conflito entre o escritor e o leitor que se dá por intermédio do livro, mas é justamente esse conflito que – ao objetivar o outro e mostrar-lhe sua imagem alienada diante da qual é necessário tomar uma atitude – permite que o leitor e o escritor tomem consciência da imagem de cada um e se responsabilizem por ela.¹⁹⁰

A descrição de Sartre em *Que é a literatura?* sobre a relação do escritor com leitor muda um pouco do segundo capítulo para o terceiro, pois, no segundo, descreve as condições ideais dessa relação, e no terceiro, fala das condições reais. Mas em nenhum momento a prosa deixa de ser meio de libertação na medida em que o olhar do escritor consegue objetivar o leitor e esse objetivar aquele, revelando um ao outro a imagem dele mesmo e do outro. Ainda nesta obra, o filósofo mostra a relação que a obra de arte tem com o social. Na medida em que a criação artística é uma maneira de solicitar a liberdade do homem, ela faz com que o homem se veja. Isso se torna mais evidente na literatura do que nas outras artes, devido ao movimento entre autor e leitor, e por ela ser significação e imaginário.

¹⁸⁹ SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 336.

¹⁹⁰ SOUZA. *A literatura para Sartre: a compreensão da realidade humana*, p. 208.

Não será cada palavra separadamente que dará o sentido da obra, mas o todo. O que acontece é o seguinte: antes de qualquer coisa, o escritor é uma pessoa que está no mundo, que vive a situação de sua época, todos os dramas, conflitos e conquistas, portanto, em sua obra estará refletida sua questão social e histórica, além de seu próprio ser, com todas as suas emoções. Então, o escritor se utilizará dos signos, que são as palavras, para relatar uma história que ele criou. Tudo que está contido ali, só está presente porque ele quis dessa maneira; assim como o que não está ali tem as suas razões. O escritor conhece a intimidade de cada personagem, sabe o que eles pensam. Ao passar para o papel suas idéias, não está fazendo uso apenas de significações, mas do imaginário também, já que está criando. O escritor primeiro tem uma idéia para depois passar para o papel; ele imagina a história e depois a escreve. O leitor é quem desvendará e criará aquilo que o escritor escreveu. Então, ao abrir um livro, o leitor terá contato com aquelas palavras, que, sozinhas, não são nada. Somente a partir do momento em que se inicia a leitura, ou seja, que começa a transcender os signos, a obra começará a surgir. Mas, para que ele consiga isso, é necessário, antes de qualquer coisa, que ele seja livre. No caso da leitura, o leitor tem que ser capaz de ir além daqueles signos, ele tem que ser capaz de criar, de dar um sentido àquelas palavras, sentido este que não é dado na passividade.

No momento em que o leitor lê, e vai além das palavras, ele consegue uma totalidade; consegue capturar o mundo de uma só vez. No ato da leitura, ele se percebe como alguém faz parte do mundo, à medida que está criando, ou melhor, está ultrapassando o que lê. Esse processo funda-se na crença, pois o leitor se entrega ao que lê, acredita, e assim vive tudo que os personagens vivem. Isso faz com que ele se perceba como homem livre, histórico e situado. É como se o leitor incorporasse o que lê e, nesse movimento, conseguisse se ver. Isso justifica o fato de, que para Sartre, toda obra deve ser escrita para seus contemporâneos, na medida em que o escritor coloca ali aspectos da situação vivida. Com o propósito de refletir, ao ler a obra, o leitor consegue entender suas próprias questões. Na obra ele terá um reflexo problematizador sobre a sociedade da qual faz parte.

Na medida em que a literatura faz uso de signos, ela tem embutido um significado, cujo espaço para diversidade é menor, já que os signos são tidos através de uma convenção. Os signos pretendem sempre remeter a alguma coisa que seja

inteligível por todos. Quando se usa o signo “som”, por mais que se saiba que cada um, dependendo da sua subjetividade, pode criar uma imagem diferente, todas aquelas imagens terão algo em comum, pois esse signo já tem uma significação. Nesse sentido, a literatura, ao querer revelar alguma coisa, remete a algo que já tenha um significado. Ao passar para o papel alguma coisa, o escritor já possui a intenção de revelar determinado fato ou situação. Ele está guiando o leitor, para que este entenda um fato específico. Sendo assim, por mais que possa haver variação de leitor para leitor, há uma intenção que os guie. Por isso, pode-se dizer que a leitura é a criação é dirigida, embora seja sempre preciso que o leitor vá além dos significados e crie as imagens. As palavras aqui não têm o caráter apenas de informação. Para se ter o sentido da obra como um todo, é preciso que o leitor faça uma síntese de tudo que lê e crie, dessa forma, o sentido da obra. Contudo, por mais que se tenha um guia através dos signos, o leitor é livre para imaginar tudo da maneira que quiser. Portanto, a literatura não é como a filosofia, que lida apenas com significações, que pretende sempre uma mesma coisa. A literatura, apesar de usar signos, não quer um único significado para esses signos, ou seja, não se compõe uma obra literária numa relação unívoca dos signos.

Em contrapartida, a filosofia pretende sempre remeter a um conceito. Quando criou a noção de em-si e para-si, Sartre não pretendia vários tipos de significações, e sim, remeter a um sentido específico. A intenção do filósofo, assim como de qualquer outro filósofo ao escrever um conceito ou noção, não é deixar que cada um entenda o que queira livremente, por mais que cada um interprete de acordo com sua subjetividade. Na filosofia, a intenção é que se tenha o menor número possível de interpretações.

Assim como as outras artes, a literatura, para que possa deixar o imaginário fluir, precisa que o leitor vá além do significado e crie por conta própria um mundo. Não há nada que obrigue o leitor a agir de uma determinada maneira; ele sempre será livre para criar o que quiser. Nesse sentido, a literatura é ambígua, uma vez que é significação e imaginação ao mesmo tempo. Ela não pode ser considerada sem quaisquer dessas partes separadamente. Por isso, é preciso que o leitor perceba os signos e, ao mesmo tempo, seja capaz de ultrapassá-los por meio do imaginário. E nesse movimento, a literatura consegue revelar o próprio homem porque os seres são também uma ambigüidade. São seres complexos e, para que se perceba isso, basta se analisar a

relação com o mundo. São os seres que dão sentido à natureza, é através de seus julgamentos que um aspecto da natureza se relaciona com outro, ou seja, esse céu só se relaciona com aquele lago porque assim se o quer. Mas se se deixar de perceber essa natureza, ela não deixará de existir. Portanto, é-se não-essencial, enquanto a natureza é essencial. Já ao se criar um objeto artístico, é-se essencial e a obra, inessencial. Ao se imaginar, precisa-se estar no mundo e negar esse mundo, tendo-o como fundo. Está sempre se buscando ser o em-si-para-si, ou seja, procura-se ser essencial; cria-se e faz-se com que esse ato de criação seja objetivo. Mas, apesar de a relação do espectador com a obra ter uma particularidade na literatura, esta tem algo de comum com as demais artes: o fato de lidar com o imaginário: o tempo todo se nega o real para se chegar ao irreal.

3.3. A especificidade da literatura que proporciona a compreensão da realidade humana.

Nessa última parte da dissertação, será esclarecido o porquê de a literatura poder ser um meio de compreensão da realidade humana e como se dá esse processo. Primeiramente se fará uma pequena reflexão sobre a própria realidade. A partir de uma breve observação, é possível perceber que, para algumas pessoas, a realidade humana é muitas vezes insuportável, pois se está no mundo sem saber o porquê, vive-se a angústia de se ser livre em um mundo que não se criou. Sabe-se que não há nada nem ninguém que possa dizer de valores universais, aos quais se possa apegar como justificativa para os atos. Nesse sentido, pode-se, com Platão, acreditar em um mundo ideal, acreditar que tudo tem uma razão para ser, e que se está aqui apenas para cumprir parte de uma trajetória. Mas isso não passaria de uma aposta que, como outra qualquer, tem grande chance de não ser real, ou seja, pode não passar de uma ilusão, de mais uma justificativa sem fundamento que se cria para que se sinta conforto. Enfim, não há justificativa nenhuma, não se sabe como nem o porquê de se estar aqui, mas sabe-se que se é quem dá sentido a este mundo, quem faz as relações com o que existe neste mundo. Contudo, não se sabe se existe uma finalidade para quaisquer dos próprios atos. Em meio a tantas questões e tão poucas respostas, vive-se e procura-se entender a vida.

Quando o sujeito percebe sua condição de livre, contingente e responsável, sente a angústia¹⁹¹ característica do para-si. Essa situação é mostrada de forma muito clara em *A Náusea*, com o personagem Roquetin. A tentativa de fugir da angústia é a tentativa de se tornar o Em-si-para-si, ou seja, ser a necessidade e coerência próprias do em-si. Essa fuga acontece de várias maneiras, entre elas, a arte, pois, ao criar, cria-se a necessidade inexistente na vida humana.

A angústia que faz manifestar nossa liberdade à nossa consciência, quando essa possibilidade é desvelada, serve de testemunha desta perpétua modificabilidade (*modificabilité*) de nosso projeto inicial. Na angústia não captamos simplesmente o fato de que os possíveis que projetamos acham-se perpetuamente corroídos pela nossa liberdade-por-vir, mas também apreendemos nossa escolha, ou seja, nós mesmos, enquanto injustificáveis,

¹⁹¹ Em *O Ser e o Nada*, Sartre trata, dentre outros temas relacionados ao comportamento humano, da liberdade e da angústia. Sua perspectiva teve algumas vezes fortes críticas, como é o caso de Arthur Danton, que chega a comparar sua posição à de Wittgenstein. Em sua obra sobre Sartre, Danton afirma que, se Sartre sente alguma angústia ao afirmar suas posições morais, não deixa isso transparecer e chega a compará-lo a um papa quando se refere à sua segurança em aprovar de desaprovar algo.

isto é, captamos nossa escolha como algo não derivado de qualquer realidade anterior e, ao contrário, como algo que deve servir de fundamento ao conjunto das significações que constituem a realidade.¹⁹²

Viu-se que a prosa pretende revelar alguma coisa, na medida em que aponta algo no mundo. Cada nomeação feita exige uma tomada de atitude por parte de quem lê ou escuta. Quando um poeta faz uma poesia, por mais que tenha uma intenção formada, sabe que o espectador entenderá, interpretará essa obra livremente. O poeta sabe disso, caso contrário, deixaria ao lado do poema sua explicação. O poeta vê as palavras como coisas; para ele, as palavras não estão sendo usadas para apontar algo específico no exterior.

Já no caso da literatura, o escritor está usando os signos, que conseqüentemente têm um significado que remete a outra coisa. Só que, como ressaltado anteriormente, a literatura também faz uso do imaginário e nesse ponto está sua ambigüidade e complexidade. Então cabe a pergunta: como e por que pode-se dizer que a literatura é uma forma de compreensão da própria realidade humana?

Para abordar essa questão, utiliza-se como exemplo obras do próprio Sartre, já que ele afirma que a literatura reflete a realidade humana. Isso porque, para Sartre, o escritor escreve aos seus contemporâneos, com todas as angústias e alegrias, que são, ao mesmo tempo, as que pertencem a ele e aquelas, aos seus leitores. Assim, o escritor, ao relatar e demonstrar seus sentimentos num romance, está possibilitando que o leitor se veja na situação narrada. No momento da leitura, o leitor se identifica com a personagem em uma relação que podemos chamar de empatia – ele se entrega a essa história, vive tudo que está vivendo a personagem. Todo sofrimento narrado é no ato da leitura apropriado pelo leitor. Neste momento, ele está vivendo no imaginário, da forma como aqueles sentimentos foram projetados na leitura: a raiva, a alegria, as lágrimas, é como se fossem reais para ele. Por isso, se não há uma entrega verdadeira, o sentimento também não será verdadeiro, e assim não acontecerá essa vivência, essa experiência que se concretiza no ato de ler. A entrega ao que está sendo lido torna essa relação, essa vivência mais real. Contudo, isso dependerá tanto da obra como do leitor. Algumas obras literárias exigem um distanciamento por parte do leitor, prejudicando essa “identificação” com os personagens. O tipo de linguagem influenciará profundamente a

¹⁹² SARTRE. *O Ser e Nada*, p. 573.

relação entre leitor e escritor e isso resultará em experiências diferentes. Acontece, por exemplo, de algumas pessoas terem dificuldades para negar o que lêem e criar um mundo imaginário, mesmo quando o tipo de linguagem usada pelo autor é propício à imaginação. Existem pessoas que, no plano do real, são frias o suficiente para não se emocionarem com um fato, mas que, ao lerem uma história, às vezes menos dramática, se emocionam de forma surpreendente. Há graus de entrega ao que está sendo lido. O contexto histórico influencia bastante nessa relação do espectador com a obra. Nessa época em que se vive hoje, por exemplo, as pessoas estão tendo mais uma atitude de assimilação do que lêem do que um sentimento de provocação. É como se o escritor não estivesse conseguindo suscitar nada em seu leitor. Mas pode-se perceber claramente que essa relação não foi sempre assim. Por meio do tipo de obra produzida hoje em dia fica explícito que a necessidade dos artistas e dos espectadores atuais é outra.

Nesse sentido, na medida em que pode acontecer a identificação com os personagens, pode-se dizer de compreensão da realidade humana. Ao “se ver” na obra, o sujeito consegue perceber toda sua situação. Vendo a situação do personagem, percebe sua realidade. O leitor tem consciência de que o que é assimilado é irreal, uma representação, mas é por meio desses *analoga* que percebe sua condição. Portanto, a literatura permite uma compreensão sem intermediários, ou seja, a compreensão da realidade, da situação vivida se dá numa relação direta do leitor com a obra. Não é preciso que ninguém lhe explique o que está sentindo o personagem, pois, na medida em que o leitor passa a viver tudo que essa personagem está vivendo, ele consegue compreender toda a situação. Não é preciso conceitos, noções, nada, apenas uma entrega para que aconteça uma vivência no imaginário. A linguagem aqui não é suficiente, é preciso essa crença no que está sendo lido. As palavras, por si só, não tocam o leitor; é preciso que este, livremente, se entregue à leitura. Dessa forma, não há nada que medeie essa relação, que vai dos signos que funcionam como *analoga* até o imaginário.

O entendimento se dá numa relação direta que, em um certo sentido, independe do mundo exterior. Por isso a fácil “absorção” do que é lido. Apesar de o leitor estar no plano do real, tudo que ele vive, cada história, cada cenário, cada personagem novo é vivido no plano do imaginário. A ambigüidade da literatura está nisso, é real e imaginário ao mesmo tempo; sem o suporte real que são as palavras impressas, não

haveria o acesso ao imaginário. E como a obra reflete a situação e vivências atuais, ela é como um espelho problematizador. O leitor consegue se ver e ver os outros. Nesse momento em que se vê, deixa de ser um “ignorante” em relação à sua própria situação e lhe é exigido uma tomada de atitude. Ou se assume da maneira que é, ou muda sua atitude, sente-se envergonhado. Mas fato é que não consegue mais disfarçar, à medida que não tem mais como negar sua realidade. Se age dessa forma, está no âmbito da má-fé. A literatura é tão ambígua quanto o homem, há uma relação de semelhança e isso permite esse reflexo real da vida humana. A obra literária é escrita por homens que pretendem se libertar e têm a intenção de modificar outros homens também. Mas, na verdade, os escritores não alcançam nem o objetivo pessoal, nem o que tange aos outros homens, eles se frustram e essa frustração é a mesma vivida pelos demais. Todos, tanto escritores como leitores estão “no mesmo barco”. Essa identificação é real e necessária. É o *outro* que mostra quem o leitor é. Se alguém, ao fazer algo que se julga errado, como por exemplo, um gesto obsceno, e outra pessoa o vê, sente-se imediatamente vergonha. Isso acontece porque, no momento em que se percebe o olhar do outro, percebe-se como sujeito, e no caso, sujeito obsceno.

Reconheço que sou como o outro me vê. [...] Assim, o outro não apenas revelou-me o que sou: constituiu-me em novo tipo de ser que sustentar qualificações novas. [...] a vergonha é vergonha de si diante do outro; essas duas estruturas são inseparáveis. Mas ao mesmo tempo necessito do outro para captar plenamente todas as estruturas de meu ser, o Para-si remete ao Para-outro.¹⁹³

Algo bem diferente acontece ao se ler uma obra filosófica, porque ali o entendimento precisa de mediação, não há uma empatia possibilitadora de uma crença, e tampouco uma vivência no imaginário. Nesse caso, está se lidando com conceitos e noções de uma maneira que pretende o mínimo de imaginação. Ao se ler um tratado filosófico ou científico, o objetivo é que o espaço para a subjetividade do leitor seja o mínimo, para que a idéia seja entendida da maneira mais objetiva possível, ou seja, que se aproxime ao máximo da idéia do escritor. Por mais que os signos possam ser entendidos de maneiras um pouco diferente, devido à vivência pessoal de cada leitor, nesse caso, para se ter o entendimento da idéia é preciso uma mediação, ou seja, é preciso um conceito.

Todos aqueles objetos – como dizer – me incomodavam; teria desejado que existissem com menos intensidade, duma maneira mais seca, mais abstrata,

¹⁹³ SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 290.

com mais recato. O castanheiro metia-se-me pelos olhos adentro... Éramos um montão de existentes incomodados, embaraçados com nós mesmos; não tínhamos a menor razão para estar ali, nem uns nem outros. [...] Demais: essa era a única relação que eu podia estabelecer entre aquelas grades, aquelas árvores, aquelas pedras. Em vão procurava contar os castanheiros, situá-los em relação à Véleda, comparar-lhes a altura com a dos plátanos: cada um deles fugia às relações em que eu procurava encerrá-los, se isolava, transbordava.¹⁹⁴

Ao ler essa parte de *A Náusea*, consegue-se compreender a idéia de forma imediata. Tem-se a compreensão clara de sua situação na medida em que se consegue se ver. As palavras, na medida em que remetem a algo exterior, ao mesmo tempo em que pedem liberdade para ir além do que está escrito, refletem a situação de cada um e a da sociedade como um todo. Neste momento, consegue se perceber a sua própria situação de livre e angustiado, sem ser preciso recorrer a nenhum conceito. Da mesma maneira, a identificação com o personagem faz com que se viva todos os dramas dele. Não é preciso explicar a noção de contingência, liberdade, em-si, para-si, determinismo, ou outros conceitos. Todas essas questões são entendidas pelo leitor sem nenhuma conceituação. Na medida em que se identifica com Roquentin, vive-se todas as suas angústias, como se fossem as suas próprias angústias. Assim, tudo fica claro, porque no momento da leitura percebe-se a própria angústia, a própria situação e a dos outros é revelada. Daí não poder mais fingir a respeito da (a menos que haja má-fé) própria situação. Ao se ler outras obras literárias, mesmo as que não têm a narração em primeira pessoa, mas que permitem uma entrega do leitor, como é o caso de *Os sofrimentos do jovem Werther*, pode-se desvelar vários aspectos antes ignorados. Nesta obra consegue-se sentir todos os dramas existenciais dos personagens. Ao se ler parte de uma obra filosófica, tem-se uma assimilação diferente.

Estabelecemos que o Para-si é livre. Mas isso não significa que seja seu próprio fundamento. Se ser livre significasse ser seu próprio fundamento, seria necessário que a liberdade decidisse sobre a existência de seu ser. E tal pode ser entendida de duas formas. Em primeiro lugar, seria preciso que a liberdade decidisse acerca de seu ser livre, ou seja, que fosse não somente escolha de um fim, mas escolha de si mesmo como liberdade. Portanto, haveria a pressuposição de que a possibilidade de ser-livre e a possibilidade de não ser livre existissem igualmente antes da livre escolha da liberdade. Mas, uma vez que seria necessária então uma liberdade prévia que escolhesse ser livre, ou seja, no fundo, que escolhesse ser o que já é, seríamos remetidos ao infinito, pois ela teria necessidade de outra liberdade anterior que a escolhesse, e assim por diante. De fato, somos uma liberdade que escolhe, mas não escolhemos ser livres: estamos condenados à liberdade, como dissemos atrás, arremessados na liberdade, ou, como diz Heidegger, “em derrelição”. E vemos que tal derrelição não tem outra origem salvo a própria

¹⁹⁴ SARTRE. *A Náusea*, p. 218.

existência da liberdade. Portanto, se definimos a liberdade como escapar ao dado, ao fato, há um fato do escapar ao fato. É a facticidade da liberdade.¹⁹⁵

O entendimento aqui não é imediato. Precisa-se entender certas noções para se compreender a idéia que pretende ser passada. É algo que exige um maior conhecimento por parte do leitor. Essas palavras tiradas de um tratado de filosofia não permitem que o homem se veja e se compreenda. Nada lhe é revelado, por mais que se esteja tratando de suas próprias questões, ou seja, por mais que esteja falando da liberdade inerente à condição humana. Nesse texto, o leitor não consegue ver a si mesmo e tampouco a se sentir obrigado a tomar uma atitude. Isso acontece porque, ao ler uma obra de filosofia, o leitor não tem a vivência, a crença no imaginário, que permite sentir os mesmos sentimentos tratados pelo autor e vivenciados pelo personagem. Para compreender as noções tratadas neste tipo de obra, o leitor precisa aprofundar seus estudos e, mesmo assim, a relação será sempre mediada por conceitos, não acontecerá a assimilação da vivência dessas noções. O mesmo acontece ao se ler um tratado científico. Nele, tudo será passado de forma conceitual, portanto, o entendimento não será imediato. Pode-se estar explicando o que é a esquizofrenia de uma forma detalhada, mas não haverá uma compreensão, uma absorção da realidade de quem vive esse drama, da mesma forma que se teria se este caso estivesse sendo contado em uma obra literária. A explicação é simples: ao se ler um artigo, não se irá vivenciar os dramas do personagem, como acontece ao se ler um romance.

Dessa forma, é possível afirmar que a literatura tem um potencial que nem mesmo a fenomenologia possui – mesmo propondo voltar aos próprios objetos e descrevendo a realidade humana, a fenomenologia trabalha com conceitos e isso gera uma distância muito grande em relação ao real. Ela não consegue abarcar toda a complexidade do homem. Somente a literatura, por ser uma contradição em si, consegue alcançar essa tarefa que é mostrar o homem para o próprio homem. Enfim, a literatura é uma forma de compreensão da realidade humana. Ela permite que os homens se vejam e se percebam como seres angustiados e livres. Cada época produzirá obras que reflitam sua sociedade, por mais que ali estejam inseridos temas atemporais. A obra literária, assim como o próprio homem, é ambígua e contraditória, ou seja, compõe-se de forma paradoxal.

¹⁹⁵ SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 596.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação considerou como objeto de estudo as formulações conceituais de Sartre sobre a arte. Foi percorrido o mesmo caminho do filósofo, a fim de esclarecer as particularidades e diferenças entre as artes não significantes e a arte significativa. Outro ponto relevante neste estudo diz respeito à formação do imaginário enquanto uma consciência como outra qualquer. Detalhar o movimento de criação foi outro aspecto importante para esclarecer as motivações dos artistas e suas expectativas em relação à obra. O prazer estético foi abordado a partir da definição do que é um objeto imaginário; foi visto que esse prazer se dá nesse lugar do imaginário e exige simultaneamente um afastamento e uma maior inserção no mundo real, a fim de ser alcançado. Isso significa que, para se ter acesso ao prazer oriundo da obra de arte, é necessário negar esse objeto real, que funciona como *analogon* para se poder criar uma imagem no plano imaginário, a qual permitirá o prazer.

Na perspectiva sartriana, a imaginação é uma consciência intencional, na medida em que visa o objeto como representante material do objeto imaginado. Daí a imaginação ser uma consciência que cria algo a partir do que não existe: ela nega o real e cria o irreal, mantendo-o como fundo da criação. É por ter essa característica de negar e manter o que nega, que o imaginário não pode ser visto como pura alienação. Por mais que a intenção do homem seja ser, por meio do imaginário, o Em-si-Para-si, ele consegue apenas se dar conta da sua real situação de Para-si, ou seja, o imaginário é a queda do homem no Para-si, no nada. Nesse movimento, o imaginário revela o que todo homem é, isto é, o homem é tão ambíguo como esta consciência imaginária.

Posteriormente, foi explicitada a diferença da prosa em relação às outras artes por ser significativa. Nesse sentido, o engajamento desse modo de expressão artística é mais evidente, uma vez que sua linguagem provoca efeitos que intentam levar o leitor a se comprometer. Tanto o escritor como o leitor são comprometidos, um na medida em que fala e dessa forma revela; e o outro, na medida em que, lendo, se vê e precisa tomar

uma atitude. Dessa forma, foi possível observar a proximidade da literatura com a filosofia, já que ambas têm como objeto o homem, e este se constitui como sujeito ambíguo tanto quanto esses dois campos do saber, pois não existe uma linguagem que seja suficientemente objetiva para conseguir descrever o homem, e, tampouco, a literatura compõe-se como puramente arte. Ao mesmo tempo, foi ressaltada uma distância entre ambas por lidarem com a linguagem de forma diferente – ou seja, a filosofia não pretende duplo sentido em suas frases, como é o caso da literatura. Por mais que a fenomenologia seja inovadora em seu método descritivo do homem no mundo, ela se formula por meio de conceitos. A fenomenologia não consegue alcançar o que consegue a literatura: retratar a condição do homem sem conceitualizá-lo.

Portanto, baseado nestes presentes estudos, foi possível se concluir que, enquanto a literatura requer da filosofia a conceitualização, esta, por sua vez, precisa que a prosa retrate seus conceitos. A literatura estabelece seu limite com a filosofia na ambigüidade de suas palavras, as quais permitem a imaginação – já com as outras artes, seu limite está na esfera da significação. Ela é sempre o movimento entre a arte e a filosofia e a estética e a significação. A ambigüidade dessa arte é o que permite sua presença no engajamento e na beleza simultaneamente e, conforme visto, é essa especificidade da prosa que lhe permite compreender a realidade humana. Além disso, como toda arte, a literatura é busca do Em-si-Para-si, ou seja, nela também há a evidência da frustração do artista, pois este não consegue ler o que escreveu. Além de não ter alcançado a síntese desejada, não ter conseguido criar a necessidade, o escritor também não consegue desvelar sua obra, e, assim, apela à liberdade do leitor, a qual é situada de forma histórica e concreta. Contudo, como também visto, isso não impede que na literatura exista um apelo à liberdade do leitor e também do escritor, fato que justifica ser a prosa desvelamento da situação concreta de ambos. Enfim, por ser imaginário e significação ao mesmo tempo, a prosa revela todos os dramas humanos de forma situada e concreta. Se ela não possuísse o lado significante, não seria capaz de revelar nada ao homem, pois seria apenas imaginário. É sua ambigüidade que permite revelar toda a complexidade humana, isto é, um ser que não é.

Dessa forma, por meio da leitura, o homem consegue enxergar sua condição de livre, responsável e angustiado, assim, não lhe é mais permitido fingir ignorar sua real condição. O que fará após a revelação é de inteira responsabilidade do sujeito. Não

existe a possibilidade de o leitor querer apenas contemplar a obra literária, porque ela também é significação e, portanto, provocadora de um efeito que induz a uma possível ação.

Percebeu-se, por meio dos estudos aqui desdobrados, que a arte tem para Sartre um importante lugar. Não foi por mero acaso que o filósofo não se dedicou apenas à filosofia, mas também à literatura, uma vez que, para ele, uma era complementação da outra. Fato é que ele interessou-se por entender as motivações internas dos artistas, a fim de compreender o que os leva à escolha de meios distintos, como é o caso da música, da escultura, da poesia, da literatura entre outras. As análises de Sartre a respeito do homem-no-mundo permitiram que se visualizasse uma necessidade primeira e comum a todos: o desejo de se tornarem Em-si-Para-si.

Sartre, na medida em que tinha por verdadeira paixão a compreensão do homem, conseguiu revelar essa vontade que todos têm de ser a necessidade e coerência encontradas nos objetos do mundo. Dessa maneira, Sartre percebeu a arte como uma tentativa de alienar-se, de fugir da contingência e, ao mesmo tempo, revelou que essa busca, essa vontade jamais se realizará. Apesar de todo homem querer ser Deus, ele jamais conseguirá tal façanha por estar condenado à liberdade.

Assim, Sartre analisou todas as artes e conferiu à literatura a particularidade de ser semi-significante e semi-imaginante, ou seja, pura ambigüidade – tal qual o homem – e, por isso mesmo, meio eficaz de revelar sua situação. Pode-se perceber o quanto a arte é importante para Sartre e em especial a literatura, já que, por meio do engajamento proposto por ela, revela-se a existência humana.

Por meio do estudo das teorias sartrianas foi possível não apenas concluir que a arte exerce um papel importante na perspectiva da filosofia de Sartre, mas, também, permitiu uma reflexão sobre a atual situação em que se vive. Ao caracterizar o homem como um ser complexo e ambíguo, Sartre possibilitou uma visão desmistificada do homem, isto é, este deixou de ser visto como filho de um Deus perfeito e, portanto, com essência para ser visto como algo que se faz. Esse momento pode ser comparado ao momento que o ator tira uma máscara e percebe-se quem ele é, na medida em que a realidade tomou lugar de uma situação idealizada. Ao propor que se entenda o homem

como um nada, Sartre permitiu que o homem fosse tudo. Isso significa que até mesmo o recurso usado para extravasar as tensões que a realidade impõe, ou melhor dizendo, a “válvula de escape”, que, teoricamente, todo homem precisa, trata-se de uma escolha, pois todos têm acesso ao mundo real e a decisão de negá-lo ou não é totalmente subjetiva. A negação total deste é impossível. Apesar disso, vive-se numa época em que as pessoas buscam, a partir de diferentes recursos, negar o que vivem.

Espera-se ter deixado claro o que é uma obra de arte para o filósofo e como se dá a formação do objeto que é motivo de apreciação por parte do espectador, assim como o porquê da literatura proporcionar um modo de reflexão sobre a complexidade da existência humana. Portanto, nessa empreitada, várias noções e conceitos da teoria sartriana tiveram que ser esclarecidas, como liberdade, intencionalidade, em-si, para-si, historicidade, angústia e má-fé. Pode-se, assim, concluir este trabalho dizendo que a literatura tem também a função de preservar a história do homem, ao contar como ela foi vivida de maneira a proporcionar a conscientização, que possibilita vislumbrar a real situação do homem: ser livre, desamparado e responsável diante da vida e de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ALVES. I.S. *et al* (Org.) *O Drama da Existência: Estudos sobre o pensamento de Sartre* São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 2003 166p. (Coleção Primeiros Estudos, 2).
- ALVES, I. S. *O teatro de situações de Jean-Paul Sartre*. Dissertação de mestrado defendida na USP em 29/06/2006. Disponível em <http://www.teses.usp.br/> no dia 20/04/08.
- BEAUVOIR. Littérature et métaphysique. In: *Les Temps Modernes*, avril/1946.
- BLANCHOT, M. Os romances de Sartre In *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BICALHO, L. C. *A evolução do pensamento de Sartre*. Tese de livre-docência para a Universidade Federal de Minas Gerais em 1974, 375f.
- BORNHEIM, G. *Sartre: metafísica e existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BRIOSI, S. L'imaginaire et l'esthétique de Sartre. In: *Revue d'esthétique*, hors série, Sartre/Barthes, 1991.
- _____. Un manifeste du disengagement. In: *Revue Obliques*, n°. 24/25, 1981.
- BURDZINSKI, J.C. *Má-fé e Autenticidade: um breve estudo acerca dos fundamentos ontológicos da má-fé na obra de Jean-Paul Sartre* Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.
- COELHO, I. *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário*, tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, 1978.
- DANTON, A. *As idéias de Sartre*, São Paulo: Cultrix, 1975.
- DESCARTES, R. *Obras escolhidas*. Introdução de Gilles-Gaston Granger, Prefácio de Gérard Lebrun e tradução de Bento Prado Jr. E Guisbung. 3ª edição. Bertrand Brasil, 1994.
- DENIS, B. *Literatura engajada de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.
- COHEN-SOLAL, A; PERSSON, Milton. *Sartre*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. 693 p. ((Biografias)) ISBN 8525401080 (broch.).
- GONTIJO, R; REZENDE, E. *A fenomenologia da imaginação em Jean-Paul Sartre, caminho para uma interpretação estética da liberdade* Universidade Federal de Minas Gerais.. 2005. 1f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.
- DUFRENNE, M. *Phenomenologie de l'experience esthetique*. 2ª ed. Paris: presses, 1967. 2.v. ((epimethee essais philosophiques;30))

_____. *O Poético*. Trad: NUNES, Luiz Arthur e SOUZA, Reasylyvia Kroeff, Porto Alegre: 1969.

FURTADO, J.L. *A estetização do cotidiano e a realização da arte*. In: DUARTE,R; FIGUEIREDO, V.(org) *Kathársis; reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002, p.288-302.

JEANSON, Francis; SALLES, Elisa. *Sartre*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1987.

KANT, I. *Crítica da Faculdade de Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.

KNEE, P. *Qui perd gagne*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1993.

LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

LEOPOLDO E SILVA, F. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *Metafísica e história no romance de Sartre*. In: *Revista Cult*, maio/2000.

MARTIN-DESLIAS, Noel. *Jean-Paul Sartre, ou, La conscience ambigue*. Paris: Nagel, c1972. 213p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos S.A, 1971.

MÉSZAROS, István. *A obra de Sartre: busca da liberdade*. São Paulo: ed. Ensaio, 1991.

MOUTINHO, L. D. *Sartre: psicologia e fenomenologia*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, 1993.

_____. *Sartre: existencialismo e liberdade*.

_____. *Negação e finitude na fenomenologia de Sartre* In *Revista Discurso*, nº 33, 2003.

_____. *O belo em Kant e Sartre*. Lumen, São Paulo, v. II, n. 4, p. 63-74, 1996.

PASCAL. *Pensamentos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

PERDIGÃO, P. *Existência e liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*. Porto Alegre: L&PM, 1995.

SARTRE. *A imaginação*. Coleção Os Pensadores São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *L'imagination*. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

_____. *O imaginário*. São Paulo: ed. Ática, 1996.

- _____. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940.
- _____. *Que é a literatura?*. São Paulo: ed. Ática, 1993.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: ed. Gallimard, 1948.
- _____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: ed. Vozes, 1999.
- _____. *A transcendência do ego*. Lisboa: edições Colibri, 1994.
- _____. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa: editorial presença, 2ª edição.
- _____. *Esboço de uma teoria das emoções*. Lisboa: editorial presença, [197-].
- _____. *La responsabilité de l'écrivain*. Lagrasse: éditions Verdier, 1998.
- _____. *Baudelaire*. Paris: éditions Gallimard, 1975.
- _____. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 10ª edição.
- _____. *As palavras*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- _____. *O Seqüestrado de Veneza*. Tradução de Eloisa Araújo. São Paulo: Cosacnaif, 2005.
- _____. *Penser l'art*. In: *Revue Obliques*, n° 24/25, Sartre et les arts, 1981.
- _____. *Matérialisme et revolution*. In: *Situations III*. Paris: Gallimard, 1949.
- _____. *Les écrivains en personne*. In: *Situations IX*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *L'écrivain et sa langue*. In: *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972.
- _____. *Coexistences*. In: *Situations IX*. Paris: éditions Gallimard, 1972.
- _____. *L'artiste et sa conscience*. In: *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *Le peintre sans privileges*. In: *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1949.
- SCHWARZER, A. *Simone de Beauvoir hoje*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- SOUZA, T.M. *A literatura para Sartre: A compreensão da realidade humana*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, 2004.
- TROGO, S. CORREA, J. A. *A constituição da consciência em Jean-Paul Sartre*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de Minas Gerais em 1975. 162f.