

**THANA MARA DE SOUZA**

**A LITERATURA PARA SARTRE:  
A COMPREENSÃO DA REALIDADE HUMANA**

**SÃO PAULO**

**2004**

**A LITERATURA PARA SARTRE:  
A COMPREENSÃO DA REALIDADE HUMANA**

**Thana Mara de Souza**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Departamento de Filosofia da Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo, sob a orientação do  
Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva**

**SÃO PAULO**

**2004**

Deste modo ou daquele modo,  
Conforme calha ou não calha,  
Podendo às vezes dizer o que penso,  
E outras vezes dizendo-o mal e com misturas,  
Vou escrevendo os meus versos sem querer,  
Como se escrever não fosse uma coisa feita de gestos,  
Como se escrever fosse uma coisa que me acontecesse  
Como dar-me o sol de fora.

Procuro dizer o que sinto  
Sem pensar em que o sinto.  
Procuro encostar as palavras à idéia  
E não precisar dum corredor  
Do pensamento para as palavras.  
Nem sempre consigo sentir o que sei que devo sentir.  
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado  
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.

Procuro despir-me do que aprendi,  
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras,  
Desembrulhar-me e ser eu.

[...]

E assim escrevo, ora bem, ora mal,  
Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,  
Caindo aqui, levantando-me acolá,  
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

(Fernando Pessoa, “Alberto Caeiro – O Guardador de Rebanhos, XLVI)

Saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências, que essas têm obrigação de explicar-se por si mesmas.

(José Saramago, *A caverna*)

***a meus país***

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Neuza e Vitor, pelo apoio e amor de sempre, pela compreensão e mesmo pelos desentendimentos de algumas vezes, os quais, junto com o carinho e o respeito, foram e são essenciais para a formação de um ser humano íntegro, o que, mesmo com alguns tropeços, tento ser;

Ao Kiko, meu irmão, pelas conversas, confiança e amor – e também por me ensinar, pratica e teoricamente, a manifestar os sentimentos. À Daniela, por fazer meu irmão feliz e pela amizade que, mesmo sem ser freqüente, sei que existe;

À minha avó Maria, por me ensinar a força na fragilidade e pelas manifestações de carinho que, embora tardias, me mostraram, justamente por isso, que sempre se pode começar e recomeçar;

Ao Bruno, pelo respeito e amor, pelas horas de conversas, filmes, vinhos e carinhos, e principalmente por me fazer feliz, por me ensinar a amar e a me permitir ser amada;

Ao Franklin, que nesses vários anos de orientação, não só me ajudou a compreender a filosofia de Sartre como também – e principalmente – me ensinou, com sua paciência, generosidade e exemplo, como deve ser um historiador de filosofia e um professor;

Ao grupo de estudos de fenomenologia – Alex, Fernando, Igor, Ivanilde, Paola e Renato – pelas leituras árduas de Husserl e Heidegger e pela compreensão e crítica que fizeram ao primeiro capítulo de minha dissertação. Mas principalmente pela amizade que me dedicaram;

E a todos os amigos e colegas (e de modo especial, à Tereza) – tanto os que são da faculdade quanto os que fiz no correr de minha vida, os atuais e os antigos -, pela companhia, por acompanharem meus caminhos e descaminhos na filosofia e na vida;

Às funcionárias do Departamento de Filosofia, ao Departamento e à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo;

À FAPESP, pelo incentivo e apoio financeiro.

## RESUMO

Esta dissertação pretende mostrar que a prosa, na filosofia de Sartre, tem um papel único e fundamental: o de compreender a realidade humana em seu movimento incessante do Nada em direção ao Ser e deste de volta aquele, como busca necessária e vã pelo Em-si-Para-si. Como obra imaginária e significante – definições vistas em *Que é a literatura?* e *O imaginário* -, a prosa *é e mostra* as complexidades e ambigüidades inerentes ao homem.

## ABSTRACT

This dissertation intends to show that the prose, in Sartre's philosophy, has one unique and fundamental proposal: of comprehending the human reality in its incessant movement of Nothingness in direction to the Being, and from the latter back to the former, as the necessary and vain search of In-itself-For-itself. The prose, a imaginary and significant work, as can be seen in *What is literature?* and *The Imaginary*, is and shows the complexities and ambiguities inherent to man kind.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation prétend montrer que la prose, dans la philosophie de Sartre, a un rôle unique et fondamental: c'est celui de comprendre la réalité humaine dans son mouvement du Néant vers l'Être et de celui-ci à celui-là, comme une recherche nécessaire et vain pour l'En-soi-Pour-soi. Comme oeuvre imaginaire et signifiant –

définitions vues dans *Qu'est-ce que la littérature?* et *L'imaginaire* -, la prose est et montre les complexités et ambiguïtés propres à l'homme.

## ÍNDICE

<b>I) Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>II) Capítulo 1 – A especificidade da prosa .....</b>	<b>8</b>
a) A prosa e as outras artes.....	11
b) O engajamento .....	42
c) A prosa e a fenomenologia.....	63
<b>III) Capítulo 2 – A literatura como obra imaginária</b>	<b>89</b>
a) A escolha originária pelo imaginário .....	92
b) O imaginário como negação .....	110
c) A leitura da obra de arte.....	144
<b>IV) Capítulo 3 – A relação entre escritor e leitor .....</b>	<b>155</b>
<b>V) Conclusão .....</b>	<b>200</b>
<b>VI) Referências Bibliográficas.....</b>	<b>207</b>



## INTRODUÇÃO

A obra de arte sempre fez parte da vida do homem, o qual, desde o início (se é que se pode estabelecer um “início” para a vida humana), vê-se e tenta compreender o que vê por meio do que não é real, por meio do que é imaginado. Quer seja a tentativa de recriar exatamente o que se vê (uma representação “fiel” da natureza e do homem), quer seja uma criação abstrata, a arte se mostra como deleite e também reflexão, lugar do prazer estético, da Beleza e também do espanto e do estranhamento. Representação fiel ou não, a arte “dá a pensar”, fornece um prazer às vezes desconfortante àquele que dela desfruta. E apesar disso, ou justamente por isso, o homem, na maior parte das vezes, vive permeado pela arte, a imaginação e o irreal.

E se a arte permeia a realidade humana, ela deve ser objeto da filosofia. Definida como o Belo Absoluto, lugar da contemplação ou como Significado, lugar do engajamento (ou simultaneamente dos dois modos), a arte está presente em quase toda a história da filosofia: de Platão a Derrida, passando por Santo Agostinho, Kant, idealistas alemães, fenomenologistas, desconstrutivistas, entre muitos outros, a arte foi quase sempre analisada pelos filósofos.

Perigosa por ser ilusão ou benéfica por ser crítica, cópia imperfeita do que já é cópia ou criação autônoma do homem, exemplo simplificado da filosofia ou criação que mantém uma relação de interdependência com esta, manifestação do divino ou do Absoluto ou manifestação da angústia humana em sua eterna solidão e liberdade – seja como for, a arte quase sempre foi tematizada pelos filósofos. E é a compreensão do que seria a arte – e mais especificamente a prosa - para um desses filósofos que tentaremos estabelecer nessa dissertação. Concordando com Aristóteles, e pelo motivo

oposto, Sartre diria também que “a poesia contém mais filosofia que a história”,<sup>1</sup> não por ser capaz de visar ao universal, mas justamente por ser capaz de retratar o particular. A arte, para uma filosofia que nega a metafísica clássica, um universal e um abstrato separados do singular e do concreto (caso da filosofia sartriana), adquire um novo “fôlego”, uma importância que não se via, talvez, desde o idealismo alemão, e um papel mais concreto e revelador que o dessa última filosofia.

Sartre é um dos principais filósofos da fenomenologia (que, iniciada com Husserl, teve como principais “herdeiros” Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty, os quais, embora com diferenças essenciais e com críticas a Husserl, deram continuidade à sua filosofia), filosofia que propõe descrever e não mais explicar a realidade humana, que se propõe a mergulhar na história e ver na própria historicidade o universal, que pretende compreender o homem. E para essa filosofia, a arte não pode ser esquecida ou menosprezada, já que esta também busca a compreensão do que é ser humano. Mas se ambas visam uma descrição, um retrato, elas não devem ser, no entanto, identificadas. Embora tanto a filosofia quanto a arte descrevam, elas o fazem de modo distinto, o que, se ao mesmo tempo mostra os limites de cada uma, mostra também suas riquezas e especificidades – a arte, para Sartre, é obra da imaginação e a filosofia, mesmo que às vezes use linguagem literária, é ainda conceito, noção e está, portanto, no campo do real e não no do irreal (é certo que a fenomenologia não reclama mais conceitos estáticos e pesados, mas ainda se quer filosofia, e para isso, precisa apresentar noções).

Escritor e filósofo, Sartre tratou dos dois temas, tanto teórica quanto praticamente. Homem que se aventurou nos dois campos da comunicação – na filosofia e na arte

---

<sup>1</sup> ARISTÓTELES. *Poética* – p. 47

(prosa e teatro), tem a falar de ambos. E, se escreveu tanto literatura quanto filosofia, é porque pensava dizer de modo diferente com cada uma delas. Se a filosofia – especificamente a fenomenologia, filosofia existencialista para a qual a existência precede a essência – é capaz, para ele, de descrever o homem, ela o faz, porém, conceitualmente, por meio de noções e com isso, perde a capacidade de retratar de modo imediato o que o homem faz e é, papel esse que cabe à arte. A fenomenologia pede, então, para que a arte complemente o retrato que não é mais capaz de fazer, e vice-versa: a arte, se é capaz de retratar o indivíduo de maneira imediata, ela não conceitualiza, e por isso, pede que a fenomenologia realize essa função. Ambas são insuficientes (nenhuma é capaz de retratar e conceitualizar ao mesmo tempo), mas é essa “insuficiência” que lhes dá sua especificidade e importância.

A arte, na filosofia sartriana, difere da filosofia por ser *obra imaginária*. Ela é obra da imaginação, do ato da consciência que visa um objeto a título de analogon (representante material) para negá-lo, e nesse movimento, criar o irreal. A consciência de imagem parte do real, nega-o e constrói o irreal, tendo sempre como pano de fundo o real negado. E como esse nunca desaparece, sempre permanece como pano de fundo, a arte não é abstração e alienação. A arte é Imaginário, e se é o movimento da contingência à essência, do nada ao ser, se pretende ser Em-si-Para-si<sup>2</sup> através da negação do real e de todas suas angústias e paradoxos, ela é também a queda no real, o mergulho na historicidade que todo homem é. Se o sentido de todo real é explicitado pelo imaginário, o irreal tem como pano de fundo o real, e volta-se para ele. Embora o artista e o espectador possam se “perder” nesse “mundo” imaginário, a arte não é

---

<sup>2</sup> O homem, para Sartre, é Para-si, ser que é à maneira de não-ser, que não pode ser definido. E o Para-si, por ser nada de ser, é desejo de ser, é relação ao ser das coisas (Em-si). O que o homem deseja é ser mas sem abandonar sua consciência e liberdade: ele deseja ser Em-si-Para-si, mas essa é, segundo Sartre, uma síntese impossível, já que um exclui o outro.

propriamente alienação: ela é esse movimento que o homem faz em direção ao ser, à necessidade e a recaída no nada, na liberdade. Todo homem tem a paixão inútil de ser Em-si-Para-si, e tenta realizá-la em todos seus atos, mas essa tentativa, se por um lado é necessária (já que o Para-si é definido como nada, como movimento em direção ao ser, ao que ele não é), por outro, é vã. E a arte, para Sartre, revela essa busca incessante e impossível de ser realizada. O imaginário possibilita que a arte seja e mostre, ao mesmo tempo, a necessidade de transcendência e aspiração ao Em-si-Para-si e a impossibilidade de realizar essa paixão inútil.

Imaginário, a arte é Beleza, é contemplação estética. Mas se vimos, porém, que o imaginário não faz da obra de arte alienação e fuga; o fato dela ser beleza também não a faz abstrata. O prazer estético, segundo Sartre, inclui o imperativo do Belo: ao olhar para uma obra de arte, ao admirá-la, exijo que os outros também a achem bela – e nessa exigência, nesse meu voltar-se para os outros, nesse pedido que o próprio Belo faz de vê-lo como finalidade em si mesmo, constituo a beleza como algo que se dá também sobre o fundo de mundo, de real, de concreto. Desse modo, a Beleza que toda arte é não faz dela uma abstração e alienação: pelo contrário, o belo artístico implica uma relação ética entre seus espectadores e só se dá sobre um fundo de realidade, e permanece apenas sobre esse fundo (esse é um tema complexo e embora tenhamos tratado dele em algumas partes da dissertação, não nos foi possível esclarecê-lo como gostaríamos).

Assim, a arte é, para Sartre, imaginário e beleza, mas essa definição faz dela uma relação constante com o real, com o que existe e impede-a de ser fuga desse mundo. A arte é, na filosofia sartriana, uma das maneiras de tentar alcançar o necessário e a

recaída na liberdade que todo homem é. Ela é, nesse movimento, compreensão do que todo homem deseja e é impossibilitado – por sua própria estrutura, por ser nada de ser – de ser.

Mas se a arte é compreensão e retrato da realidade humana como paixão inútil, a *prosa* o é em grau máximo. Na filosofia de Sartre, a prosa tem um papel particular, que não é exatamente nem o das artes em geral nem o da filosofia, e isso porque ela não é nem inteiramente arte nem inteiramente filosofia. Embora seja imaginário – e esteja, portanto, do lado das artes, do irreal – ela também é significativa, o que a faz distinta das outras artes (aproximando-a, assim, da filosofia). A literatura se encontra entre a arte e a filosofia, entre a beleza da primeira e o comprometimento da segunda, entre o puro sentido e o puro significado. Ela é ambigüidade, comporta elementos da arte (a busca pela beleza e sentido) e da filosofia (a busca pelo significado e comunicação, engajamento). Se a prosa conserva as ambigüidades próprias do Imaginário (como o movimento do nada ao ser e deste àquele, a busca pelo Em-si-Para-si e a queda constante no vazio da liberdade), próprias de toda arte, ela torna-se ainda mais ambígua por não ser totalmente imaginário. Sartre chega mesmo a dizer que a prosa está na Estética por apenas um dos lados, já que seu “outro lado” está no campo da significação, e portanto, no da Ética (na medida em que toda significação implica em um comprometimento com o que é dito, toda fala é ação e toda ação envolve questões morais). A prosa é, portanto, semi-imaginante e semi-significante, encontra-se entre os pólos da Beleza e do Engajamento, admitindo e necessitando de ambos.

Embora a distinção seja apenas de grau, vemos que na prosa a ambigüidade tem seu ápice, seu ponto máximo, permitindo-nos dizer, assim, que é nela que podemos olhar de modo mais forte e intenso os paradoxos e contradições de ser humano.

Se o Imaginário não é necessariamente abstração e alienação, a prosa o é menos ainda, já que contém também significação. E se toda arte é ambígua por ser imaginário, por ser obra da consciência de imagem, que nega e mantém o que nega como pano de fundo, que se quer fuga e se revela como mergulho na realidade; a prosa é ainda mais ambígua, por ser arte que não é totalmente arte, por ser imaginário que também comporta signos. E por ser a ambigüidade em grau máximo, a literatura retrata – de forma ainda mais completa e complexa – as ambigüidades inerentes ao homem.

Como *arte* (e conseqüentemente, como obra imaginária), a prosa é o movimento do nada ao ser e queda constante no nada de ser que somos, e como *significação*, ela comunica essa paixão inútil que todo homem é a todo homem que a lê, exigindo desse que assuma sua liberdade e se responsabilize por seus atos e criações. Se por um lado a prosa é imaginário e mostra, em si mesma, a busca pelo ser e a incapacidade de alcançá-lo autenticamente, por outro, a prosa é comunicação, significação que mostra, para além de si mesma, o retrato da realidade humana aos outros homens, de modo a fazê-los se reconhecer ou mudar sua condição, mas impossibilitando-os de fingirem ignorá-la. Internamente (em si mesma, no fato de ser obra imaginária) e externamente (ao que ela se refere, o seu significado), a prosa mostra e é os paradoxos que todo homem é.

Se a arte também revela a busca incessante e vã pelo necessário, pela fixidez do ser, ela não comunica esse movimento aos outros homens (na medida em que a arte

busca o sentido das coisas, e não o significado, na medida em que até mesmo a poesia vê a palavra como coisa e não como signo, ela não tem como intenção primeira e fundamental a comunicação, a referência a algo externo a ela). E se a filosofia é comunicação, referência a significados e com isso, engajamento, comprometimento com o que é dito, ela não é, em si mesma, o movimento que todo homem é, essa busca pelo ser e queda na angústia da liberdade. Apenas a prosa *comunica* e *é* o paradoxo que a realidade humana é. Por ser imaginário, ela *é* a paixão inútil; e por ser significação, ela *revela* essa paixão, e de modo que os leitores, ao lerem o que ali está escrito, se compreendam como extrema liberdade e extrema angústia e solidão, assumindo, desse modo, a sua condição.

É por ser semi-imaginante e semi-significante que a prosa adquire, na filosofia de Sartre, o papel fundamental de ser e revelar a realidade humana, compreendendo-a de maneira a exigir que os homens se assumam em seus paradoxos e contradições. E é compreendendo – através do livro *Que é a literatura?* - como a prosa se delimita frente às outras artes e à filosofia (o que será visto no capítulo 1 dessa dissertação) – não sendo nem totalmente arte por ser significação e nem totalmente filosofia por ser obra imaginária (o que será tratado no capítulo 2) – sendo, portanto, um imaginário significante, uma obra da imaginação que comunica e revela a condição humana a quem a lê (o que veremos no terceiro capítulo), que tentaremos mostrar como e por que ela exerce, na filosofia sartriana, essa função essencial de compreender a realidade humana.

## **PRIMEIRO CAPÍTULO**

### **A ESPECIFICIDADE DA PROSA**

- a) A prosa e as outras artes
- b) O engajamento
- c) A prosa e a fenomenologia

## **Introdução:**

A ficção, para Sartre, na medida em que não se pretende exata, é capaz de mostrar a total contingência, liberdade e angústia humanas. A arte, obra do imaginário, forneceria um espelho crítico a quem a observa, e diante do qual não se pode mais recuar; diante do qual é necessária uma transformação ou uma aceitação do que ele mostra – o que, em ambos os casos, implica a perda da ingenuidade, da desculpa do desconhecimento: a obra de arte fornece uma consciência infeliz àquele que a lê/ouve/vê; e é a partir desse espelho crítico que uma possível relação ética entre escritor e leitor pode se estabelecer. Sendo assim, a arte, reveladora da liberdade e contingência humanas, exerce um papel fundamental na filosofia sartriana.

No entanto, Sartre limita esse papel à prosa. As outras artes, embora também sejam obras imaginárias e partam da liberdade do artista – duas condições essenciais para que a revelação das ambigüidades humanas seja realizada -, elas não são engajadas. Apenas porque o escritor faz da linguagem significação é que a prosa é engajada e sua liberdade se mostra concreta. Já os artistas<sup>3</sup> não pensam na significação, pelo menos não de forma prioritária, e por isso só exercem uma liberdade abstrata, sem serem engajados; ou melhor, sem serem engajados do mesmo modo que o escritor.

É necessário, pois, determinarmos a distinção que Sartre realiza entre as artes – através do livro *Que é a literatura?* - e mostrar como a prosa, a única que deve ser engajada,<sup>4</sup> é, justamente por isso, quem compreende e descreve a realidade humana

---

<sup>3</sup> Sartre faz uma distinção entre escritor – aquele que trabalha com a prosa – e artista, aquele que trabalha com as outras artes, com as artes não-significantes.

<sup>4</sup> Ao menos no sentido mais forte e na época de Sartre

como universal concreto. Mas essa função da prosa só pode ser efetivamente compreendida se definirmos o que Sartre entende por engajamento e como ele se dá na prosa, no ato de escrever e de ler.

E, se delimitamos a prosa frente às outras artes, pensamos ser necessário também delimitá-la frente à filosofia, já que esta, em Sartre, se aproxima da literatura ao querer descrever o homem e não mais explicá-lo. No entanto, embora haja essa aproximação, o papel de ambas não é o mesmo (se fosse, poderíamos concordar com Perdigão quando ele diz que a arte serve apenas para exemplificar e simplificar os temas filosóficos para aqueles que não os entendem)<sup>5</sup> e a relação entre elas é a de interdependência. Como Sartre diz em *Situações IX*, a filosofia não estuda o indivíduo como universal concreto, e essa impossibilidade se deve à sua linguagem, aos conceitos dos quais necessita. Já a literatura, por não utilizar conceitos, é capaz de descrever e revelar o indivíduo como universal concreto.

O que tentaremos mostrar é a especificidade da prosa em relação às outras artes e à filosofia, e como essa especificidade – a qual se deve à linguagem como significação e não-conceitual – lhe permite desvendar os homens aos homens como livres e angustiados.

---

<sup>5</sup> “Sartre escreveu, especialmente para um grande público, peças de teatro, novelas, contos – enfim, obras dramáticas e de ficção nas quais pretendia divulgar, em forma mais acessível, com exemplos e situações concretas, as idéias mais abstratas que desdobrou em seus ensaios teóricos, estes, como reconheceu, ‘destinados estritamente aos técnicos e filósofos’. Romances e peças serviram como expressão simplificadora da obra teórica” (PERDIGÃO. *Existência e liberdade*, p. 19).

### **a) A prosa e as outras artes:**

Em *Que é a literatura?*, Sartre se propõe a dizer o que é a prosa e por que ela deve ser engajada. Tentando eliminar as críticas, na maior parte das vezes elaboradas a partir de uma má compreensão do que é engajamento, o filósofo deseja esclarecer totalmente o que entende por literatura e engajamento: “já que os críticos me condenam em nome da literatura [...], a melhor resposta que lhes posso dar é examinar a arte de escrever, sem preconceitos”.<sup>6</sup> É para responder às críticas de que ele quer assassinar a literatura, desvalorizar as outras artes e submeter a literatura a um partido comunista que Sartre escreve *Que é a literatura?*. É por isso que iniciará esse livro fazendo uma distinção entre a prosa e as outras artes, mostrando como o engajamento é, se interpretado de maneira precisa, exclusivo da prosa, e como ele não deve interferir no estilo literário.

Dizer que, por a prosa ser engajada, as outras também devem ser, é dizer que há um paralelismo entre todas as artes; o que Sartre rejeita. Para ele, embora haja uma influência mútua entre as artes de uma mesma época, e embora elas sejam condicionadas pelos mesmos fatores sociais, “esse paralelismo não existe. Aqui, como em tudo o mais, não é apenas a forma que diferencia, mas também a matéria; uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras”.<sup>7</sup> Teríamos então, em um primeiro momento, a distinção entre as artes que trabalham com as palavras - poesia e prosa - e as que trabalham com sons, cores e formas (música, pintura e escultura). E é através da significação que Sartre estabelece essa diferença. Para ele, “as notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes

---

<sup>6</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 7

<sup>7</sup> *Ibidem* - p. 10

seja exterior”,<sup>8</sup> o que não implica dizer que elas são, assim, reduzidas estritamente a si mesmas. Também elas estão impregnadas de significação, “mas o pequeno sentido obscuro que as habita, leve alegria, tímida tristeza, lhes é imanente ou tremula ao seu redor como um halo de calor; esse sentido obscuro *é cor ou som*”.<sup>9</sup>

Essas artes comportam, então, um sentido obscuro e é nisso que consiste sua tímida significação, enquanto as artes que lidam com as palavras são plena significação. A distinção entre arte significante e não-significante aparece claramente no artigo “L’artiste et sa conscience”, publicado em *Situations IV*: um objeto é significante quando visa, através dele, um outro objeto e “nesse caso o espírito não presta atenção no próprio signo: ele o ultrapassa em direção à coisa significada”.<sup>10</sup> Já o sentido não se distingue do objeto mesmo e se torna mais manifesto a cada vez que nos atentamos a ele: “Eu direi que um objeto tem um *sentido* quando ele é a encarnação de uma realidade que o ultrapassa mas que não pode ser apreendida fora dele”.<sup>11</sup> Assim, enquanto a arte que se expressa pelas palavras é plena de significação e por isso, se refere a um outro objeto; as outras artes encarnam a realidade mas seu sentido encontra-se nelas mesmas. E se é assim, não podemos tratá-las do mesmo modo.

E se o engajamento, como veremos depois, implica a tomada de posição do artista, no porquê criar, então ele só se aplica às artes significantes: nessas o escritor coloca tal palavra para se referir a tal coisa; e se sua intenção é essa, então é lícito lhe

---

<sup>8</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 10

<sup>9</sup> *Ibidem* - p. 10

<sup>10</sup> SARTRE. “L’artiste et sa conscience” In *Situations IV* - p. 30 (En ce cas l’esprit ne prête pas attention au signe lui-même: il le dépasse vers la chose signifiée – Todas as citações que tiverem o original na nota foram traduzidas por Thana Mara de Souza)

<sup>11</sup> *Ibidem* – p. 30 (Je dirai qu’un objet a un *sens* quand il est l’incarnation d’une réalité qui le dépasse mais qu’on ne peut saisir en dehors de lui)

perguntar a finalidade de sua obra. Nas artes não-significantes não há uma referência às coisas externas – ao menos não explicitamente -, e se é assim, não há como exigir desses artistas um engajamento. Como Sartre diz: “Não, nós não queremos ‘engajar também’ a pintura, a escultura e a música, pelo menos não da mesma maneira”.<sup>12</sup>

Porém, se não se deve exigir um engajamento do artista, por que Sartre diz que a pintura, a escultura e a música são, de alguma maneira, engajadas? (já que ele não quer engajá-las da mesma maneira que a literatura, isso significa que de um certo - e outro – modo elas também são engajadas).

Para entendermos esse “engajamento”<sup>13</sup> das artes não-significantes é preciso recorrer aos artigos de *Situations IV*, já que em *Que é a literatura?* Sartre só fala do engajamento da arte significativa. E embora ele enfatize o engajamento das artes não-significantes nesses artigos, o define de outra forma: aqui o artista é “engajado” não porque através de sua arte deseja se referir a algo e mudá-lo (caso do escritor), mas porque no modo de lidar com sua arte, revela seu ser-no-mundo. É o caso, por exemplo, de Tintoretto, que “sem o saber”, tornou-se o tema de uma época que se recusa a se conhecer. “O destino desse artista é o de encarnar o puritanismo burguês em uma República aristocrática em seu declínio”.<sup>14</sup> Na própria pintura de Tintoretto vemos sua ligação passional com a Veneza do séc. XVI; e é nesse modo de lidar com a realidade, de se colocar e ao mundo inteiro em suas pinturas, que podemos ver um “engajamento” do artista.

---

<sup>12</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 9

<sup>13</sup> Como pensamos que o engajamento na literatura se dá de forma mais forte, precisa e atual que nas outras artes; utilizaremos “*engajamento*” para nos referirmos às artes não-significantes e *engajamento* para as artes significantes.

<sup>14</sup> Idem. “Le séquestré de Venise” In *Situations IV* – p. 325 (Le destin de cet artiste est d’incarner le puritanisme bourgeois dans une République aristocratique à son déclin)

O mesmo pode ser visto em Rebeyrolle que, embora não faça de seu quadro literatura, faz obras “engajadas”. Assim como Tintoretto, ele se pôs todo em seus quadros: para ele a pintura foi tudo: ele mesmo e o mundo. Mas

não há engajamento, nas artes plásticas, senão quando uma técnica segura de si o reclama como o único meio de se superar; inversamente, se, desde o primeiro dia ‘desses dez ou quinze anos’ que é preciso, segundo Rebeyrolle, para fazer um pintor, uma intenção *política*, no sentido mais amplo, não é obscuramente dada, a técnica se inverterá, irá até seu fim sem passar pelo engajamento.<sup>15</sup>

O “engajamento” da arte não-significante se encontra nessa “encarnação de uma realidade que a ultrapassa”, em ver em seu próprio sentido a maneira pela qual a arte se lança nesse mundo caótico. No entanto, e é o próprio Sartre que diz que “Ora, o artista *não deve ser* para o público o comentário de sua obra: se a música é engajada, é no objeto sonoro tal como ele se apresenta imediatamente aos ouvidos, sem referência ao artista nem às tradições anteriores”.<sup>16</sup> Seria necessário, portanto, ver na própria música, pintura e escultura a encarnação da realidade, sem fazer uma referência externa ao seu criador: essa referência só poderia ser feita internamente, quando o artista, refletindo sobre sua obra, tenta encarnar nela sua condição de homem; quando o artista – sem intenção literária- se lança no mundo com tanta paixão que tudo nele se

---

<sup>15</sup> SARTRE. “Coexistences” In *Situations IX* - p. 316 (il n’y a d’engagement, dans les arts plastiques, qu’autant qu’une technique sûre de soi le réclame comme le seul moyen de se dépasser; inversement, si, dès le premier jour de ‘ce dix ou quinze années’ qu’il faut, selon Rebeyrolle, pour faire un peintre, une intention *politique*, au sens le plus large, n’est pas obscurément donnée, la technique s’invertera, ira jusqu’au bout d’elle-même sans passer par l’engagement)

<sup>16</sup> Idem. “L’artiste et sa conscience” In *Situations IV* – p. 28-9 (Or l’artiste *ne doit pas être* pour le public le commentaire de son oeuvre: si la musique est engagée, c’est dans l’objet sonore tel qu’il se présente immédiatement à l’oreille, sans référence à l’artiste ni aux traditions antérieurs)

transforma em arte. Só assim seria possível um “engajamento” da arte não-significante e não meramente do artista.

Mas apenas em condições históricas bem precisas a arte não-significante pode alcançar o “engajamento”: apenas quando tal forma é predominante e quando ela é lida por aqueles que devem nela se retratar (caso da poética clássica). Assim, embora o engajamento esteja mais explícito na arte significativa, na medida em que podemos e devemos exigir um comprometimento do escritor; ele também é possível nas outras artes.

A distinção entre a literatura e as artes não-significantes é ao mesmo tempo estrutural e histórica, objetiva e subjetiva. Como não há uma separação estanque entre metafísica e história na filosofia de Sartre, como a metafísica é considerada como um mergulho na realidade humana, não há como considerar uma sem a outra. É por isso que, embora estruturalmente a prosa e as artes não-significantes difiram em relação ao engajamento (a literatura, por ser significativa, é o lugar propício para o engajamento, o comprometimento do autor frente ao leitor; e as outras artes, por não serem significantes, não podem ser consideradas engajadas), historicamente, dependendo da situação, da época, das relações que se estabelecem entre os artistas e os outros, as artes não-significantes podem se tornar engajadas, mostrar o comprometimento do artista, enquanto a arte literária, em certa época, pode não ser engajada.

A questão, embora não seja simples e embora não tenhamos tempo de examiná-la com o cuidado que merece, não é optar pela definição ou pela análise histórica, mas é considerar ambas e não de modo apenas justaposto, mas imbricado. Está longe de minha capacidade efetuar essa relação, mas é preciso ao menos indicar esse paradoxo e tensão que devem ser vivenciados e não resolvidos.

No entanto, na época em que Sartre viveu (e podemos dizer que hoje também), é a arte significativa que é e deve ser engajada. Para o *artista* de sua época, ele pensava que só duas alternativas eram possíveis: a Servidão (quando o artista exprime significações pré-estabelecidas pela sociedade ou algum partido, e se aliena), ou o Terror (quando a arte rejeita as significações e se torna abstrata, sendo o artista o exemplo de uma liberdade puramente negativa e formal). E nesse caso, Sartre prefere o Terror, porque este ao menos conserva as exigências estéticas, mas então o artista se afasta do engajamento. No contexto histórico em que Sartre viveu, apenas à arte significativa cabe ser engajada, por se referir reflexivamente a outro objeto e também por ser a forma mais lida.

O "engajamento" da arte não-significante só se dá em momentos históricos raros e muito propícios, nos quais ela é a emanção concreta da realidade humana. Em todo caso, podemos dizer que o lugar privilegiado do engajamento é na arte significativa pois, além dela se mostrar infestada pela realidade, comporta a significação, o que faz com que esse engajamento seja entendido de forma mais forte, como um compromisso que o autor assume com o leitor. A significação é pois, essencial para entender o engajamento como comprometimento; e a arte não-significante, justamente por assim não ser, não é engajada nesse sentido.

Mesmo que se possa atribuir, por convenção, o valor de signo às cores, ao som - e portanto fazer dessa arte também uma significação -, esse não é o comportamento do artista:

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 porque a

fará passar é transformá-la em objeto *imaginário*. Ele está, portanto, muito longe de considerar as cores e os sons como uma *linguagem*.<sup>17</sup>

E mesmo nos artigos publicados em *Situações* - nos quais essa separação entre as artes deixa de ser tão rígida - Sartre conserva a idéia de que a pintura, a música e a escultura não estão no campo da significação: ao falar de Lapoujade, por exemplo, diz que

O princípio regulador aflora em cada quadro e torna-se inseparável dele, nem um nem outro existiriam alhures. Esse pintor abstrato quer uma presença concreta em todos seus quadros. E se é necessário dar a todas o mesmo nome, bem, digamos que cada uma de suas obras procurou um sentido e a cada vez o encontrou. E sobretudo, não confundamos: um sentido não é um signo, não é um símbolo.<sup>18</sup>

E o que possibilitará a Sartre falar de "engajamento" nessas artes é que, embora não sejam uma linguagem, não é apenas por signos que nos comunicamos.

Mas a distinção primeira entre as artes devido à significação é mantida. Um engajamento concreto e no sentido preciso só é possível à arte que designa algo fora dela e não às que nada significam, caso da música, da pintura e da escultura.

E como já começamos a ver, o artista lida com a cor, o som, a forma não como signos mas como objetos. É certo que essa arte também é habitada por uma alma e que

---

<sup>17</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 10-1

<sup>18</sup> Idem. "Le peintre sans privilèges" In *Situations IV* - p. 371-2 (Le principe régulateur affleure à chaque toile et reste inséparable d'elle, ni l'un ni l'autre n'existerait ailleurs. Ce peintre abstrait veut une présence concrète dans tout tableau. Et s'il faut donner à toutes le même nom, bon, disons que chacune de ses oeuvres s'est cherché un sens et l'a chaque fois trouvé. Et, surtout, n'allons pas confondre: un sens ce n'est pas un signe, ce n'est pas un symbole )

as cores escolhidas pelo pintor refletem suas tendências mais profundas, mas ele não consegue exprimir seus sentimentos do mesmo modo que as palavras o fariam: na medida em que suas emoções penetraram nas cores, eles se "embaralham e se obscurecem; ali ninguém será capaz de identificá-las com clareza".<sup>19</sup> O artista está inteiramente presente em sua obra, mas é pouco decifrável por estar imerso na coisa.

Aquele rasgo amarelo sobre Gólgota, Tintoretto não o escolheu para *significar* angústia, nem para *provocá-la*; ele *é* angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia, nem céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transforma num rasgo amarelo do céu.<sup>20</sup>

É a própria emoção que se transforma em coisa, no rasgo amarelo. Ao usá-lo, Tintoretto não quis com isso significar a angústia, mas fazer dela o sentido próprio do quadro. É, portanto, na pintura, na música e na escultura que devemos procurar seu sentido, e não fora delas; e nesse sentido, podemos dizer que é na arte não-significante que se encontra a Beleza, a Arte mesma, já que ela, sem referência a nada que lhe seja exterior, se basta.

O artista, assim como o escritor, coloca suas paixões em suas artes; mas como aquele vê seus instrumentos como coisa e não como signos (como propriamente instrumentos), como ele mistura suas paixões com as cores, os sons e as formas, só conseguimos ver essa paixão de modo degradado, sendo ao mesmo tempo paixão e algo que não é paixão. Já o escritor, por lidar com palavras, o que imediatamente nos leva a pensar em significação, consegue mostrar suas paixões de modo mais explícito.

---

<sup>19</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 11

<sup>20</sup> *Ibidem* - p. 11

Mas não apenas isso: Sartre mostra também que não apenas suas paixões colocadas no quadro, na música, na forma não remetem ao artista como também o objeto retratado pelo artista não remete a nada externo a ele: quando um pintor faz casas, "ele a *faz*, isto é, cria uma casa imaginária sobre a tela, e não um signo de casa".<sup>21</sup> Ao criar essa casa, o pintor é mudo, apenas nos apresenta um casebre, não representa com ela a miséria. Já o escritor, se descreve um casebre, pode mostrar nela o símbolo das injustiças sociais e provocar a indignação do leitor.

É, pois, apenas ao escritor que cabe mostrar, através do casebre, as injustiças sociais. Os artistas, na medida em que trabalham com coisas e não com signos, mostram *um* casebre, *um* operário, "e o que pensar de *um* operário? Uma infinidade de coisas contraditórias. Todos os pensamentos, todos os sentimentos estão ali, aglutinados sobre a tela, em indiferenciação profunda; cabe a você escolher".<sup>22</sup> As artes não-significantes mostram *um* objeto e tudo se pode pensar dele: todos os sentimentos estão aglutinados e degradados ali na tela, na escultura e na música. Por isso só se deve perguntar ao escritor o porquê escreve, o que deseja mudar ao retratar tal assunto: já que há sempre uma metafísica por trás de cada romance,<sup>23</sup> é necessário encontrá-las. O artista, mesmo quando "bem-intencionado", não consegue suscitar em seu público a indignação. É o caso do quadro de Picasso, *O massacre de Guernica*, o qual, apesar de ser uma obra-prima, não conquistou um só coração à causa espanhola.

---

<sup>21</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 12. Há um certo radicalismo em Sartre ao tratar o pintor como não sendo capaz de dizer "nada" com seu quadro. Mas esse pensamento deve ser considerado à luz da época em que ele se situava, com a guerra e a Ocupação, o que o fez, de um certo modo, dar uma importância considerável à concepção utilitarista da linguagem e à função engajada das artes significativas.

<sup>22</sup> *Ibidem* - p. 12 Tal como na realidade, o bom pintor sabe que não existem tipo, "o operário", "a mulher", e é por isso que ele propõe um *determinado* operário, *determinada* mulher.

<sup>23</sup> Cf. SARTRE, *Situações I*

No entanto, o quadro consegue aliar a revolta e a calma beleza das formas. Ou seja, mesmo que Guernica não tenha conquistado nenhum coração, "alguma coisa foi dita que não poderá jamais ouvir e que exigiria uma infinidade de palavras para expressar".<sup>24</sup> Assim, Sartre acredita que não é com bons sentimentos ou boas intenções que se deve criar a obra, que não é desejando comover o público com filas de operários esqueléticos que o pintor deve pintar. E mesmo quando eles têm essa intenção, não conseguem indignar seu público. Já que a arte não-significante não se refere a nada que lhe seja exterior, ao menos diretamente, o artista não deve querer indignar seu público fazendo-o se referir às coisas.

Mas com essa distinção Sartre não pretende estabelecer uma superioridade das artes significantes em relação às não-significantes. As diferenças entre elas apenas apontam o âmbito no qual cada uma deve atuar: já que a literatura não lida com as palavras do mesmo modo com que a pintura lida com a cor, é preciso mostrar o que elas têm de diferente para que assim possamos determinar o que elas são e seus modos de atuar nesse mundo.

Embora as artes não-significantes não se refiram a algo externo a elas, é apenas nelas que a "emoção se faz carne", que as paixões se misturam às coisas (cores, sons, formas), e é justamente por isso que essas artes criam a Estética. Em uma entrevista dada a Michel Sicard na revista *Obliques*, Sartre explica o porquê tanto escreveu sobre os pintores:

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

---

<sup>24</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 12

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*.<sup>25</sup>

Se temos, por um lado, a preocupação com a significação das palavras (e portanto com a que se referir), por outro temos a preocupação de apresentar um objeto belo. A Beleza é própria, portanto, das artes não-significantes, mesmo porque o artista vê a cor, o som, a forma como objetos, coisas e é neles que deve se centrar: como é a forma (ou a cor ou o som) que importa, como é nela que devemos encontrar o sentido da obra, é nela que a atenção e o trabalho do artista devem se concentrar. Por isso, é nessa arte que a busca da beleza é enfatizada, enquanto na arte significativa ela virá por acréscimo, se vier - e é devido a essa procura por apresentar um objeto belo que Sartre diz que as artes não-significantes são propriamente estéticas. É preciso, no entanto, esclarecer a que Belo Sartre se refere: para ele, a beleza não é necessariamente a de Rafael, uma beleza clássica e plástica; ela pode vir mesmo de um corpo torturado (caso de Rebeyrolle). "A Beleza é uma unificação totalizadora que dá, através dessa totalização, o espectro de uma totalidade que não é realizada jamais".<sup>26</sup> Mas essa Beleza é própria apenas à arte que cultiva seu objeto nele mesmo, sem desejar se referir a outro objeto.

---

<sup>25</sup> SARTRE. "Penser l'art" In *Revue Obliques* - p. 15 (Je voulais une Esthétique où l'art littéraire figurerait, mais dans ses rapports avec les autres arts; car pour l'essentiel la littérature dit ce qu'elle a à dire par des signes, sans jamais devenir un ensemble de symboliques non signifiant - ce que peut être la peinture -, et ne s'introduit donc dans l'esthétique que par un de ses côtés. Par contre, les autres arts: peinture, musique, sculpture, peut-être, créent l'esthétique, c'est-à-dire une certaine manière de présenter un objet qui soit *beau*)

<sup>26</sup> Ibidem – p. 16 (La Beauté est une unification totalisatrice donnant à travers cette totalisation le spectre d'une totalité qui n'est jamais atteinte)

E se a arte significativa é determinada pelo fato de que através de seu objeto se refere a outro, então seu objeto perde um pouco o relevo. Como com essa arte queremos alcançar a coisa significada, o signo só é na medida em que nos remete ao significado; assim, o escritor está mais preocupado em significar que em tornar o signo belo. É por isso que Sartre diz que a literatura só se introduz no estético por um de seus lados: embora não haja a proibição do belo na literatura, não é ele que deve ser visado em primeiro lugar.

Vimos, pois, que enquanto a arte não-significante procura mostrar a beleza e o sentido de seu objeto nela mesma; a arte significativa faz de seu objeto signo do que deseja retratar e espelhar. "Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor ou do músico que se engajem?".<sup>27</sup> Assim, o engajamento, enquanto comprometimento do escritor em relação ao que escreveu e ao que quis se referir, é próprio da arte significativa, ou seja, das artes que se expressam com palavras: a prosa e a poesia.

Mas essa distinção será mais detalhada por Sartre na continuação de *Que é a literatura?*. Se inicialmente tínhamos uma separação entre as artes não-significantes - pintura, música e escultura - e as significantes, as que se expressam com palavras - e portanto a prosa e a poesia; agora vemos que é necessário distinguir também a prosa da poesia, já que na verdade apenas a prosa lida com signos. As palavras podem ser vistas tanto como coisas quanto como signos, e por isso é preciso reagrupar as artes: e a poesia, na medida em que lida com as palavra como objeto, está do mesmo lado que

---

<sup>27</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 12

a música, a escultura e a pintura.<sup>28</sup> A poesia, para Sartre, também é uma arte não-significante, busca a Beleza das palavras ao invés de pensar em sua significação - pelo menos em um primeiro momento.

Mas como mostrar essa distinção entre a prosa e a poesia?

Para Sartre, a poesia não se serve das palavras tal como a prosa o faz: “eu diria antes que ela as serve”.<sup>29</sup> É a poesia que serve as palavras, e não as palavras que servem a poesia. Na medida em que o poeta se recusa a utilizar a linguagem como utilitária, ele nada deseja nomear, já que, ao nomear algo, há sempre o sacrifício das palavras em relação ao objeto nomeado, é este que temos em vista e não seu nome – e nesse caso, tratamos a palavra como signo de algo. E se é isto que o poeta visa, não há porque cultivar e trabalhar as palavras. Mas não é esse seu objetivo: ele escolheu considerar as palavras como coisa e não como signo, e assim, o poeta se afasta da linguagem utilitária. “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”.<sup>30</sup>

E ninguém melhor para falar dessa escolha que um poeta:

#### Procura da Poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.

Não há criação nem morte perante a poesia.

Diante dela, a vida é um sol estático,

---

<sup>28</sup> “O escritor, ao contrário, lida com os significados. Mas cabe distinguir: o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música” (Sartre. *Que é a literatura?* – p. 13)

<sup>29</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 13

<sup>30</sup> Ibidem – p. 13

não aquece nem ilumina.

As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.

Não faças poesia com o corpo,

Esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro  
são indiferentes.

Nem me reveles teus sentimentos,

que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.

O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.

O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.

Não é música ouvida de passagem: rumor do mar nas ruas junto à linha de  
espuma.

O canto não é natureza

nem os homens em sociedade.

Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.

A poesia (não tires poesia das coisas)

elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,

não indague. Não percas tempo em mentir.

Não te aborreças.

Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,

vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família

desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas

tua sepultada e merencória infância.

Não osciles entre o espelho e a

memória em dissipação.

Que se dissipou, não era poesia.

Que se partiu, cristal não era.

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e frescura na superfície intata.

Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consuma

com seu poder de palavra

e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.

Não colhas no chão o poema que se perdeu.

Não adules o poema. Aceita-o

como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada

no espaço.

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?

Repara: ermas de melodia e conceito,

elas se refugiaram na noite, as palavras.

Ainda úmidas e impregnadas de sono.

rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.<sup>31</sup>

Se o poeta deve contemplar de perto as palavras, se ele deve descobrir as faces secretas das palavras, é porque a coisa nomeada é inessencial para o poeta. E se ele se debruça sobre as palavras, então podemos dizer que ele não fala e nem se cala: o poeta não se encontra no registro da linguagem utilitária, da comunicação – ele está aquém das palavras, longe do objeto, enquanto o homem que fala está além das palavras e perto do objeto. Para estes, as palavras são domésticas, instrumentos; mas os poetas as consideram em seu estado selvagem, como coisas. E como a poesia consiste nesse tratar as palavras como coisa, não há propriamente um desejo de comunicação do

---

<sup>31</sup> Poema de Carlos Drummond de Andrade. Com ele, não queremos dizer que o poeta concorda com Sartre, mas apenas exemplificar de um modo belo e metalingüístico como o objetivo do poeta é a palavra-coisa.

poeta. Por isso, como querer que a poesia seja também engajada?, que ela seja um espelho crítico diante do qual o escritor e o leitor não podem se refugiar? É por esse motivo que Sartre coloca o poeta do lado do pintor, do músico e do escultor – embora o poeta lide com palavras (o que nos fez inicialmente considerar a poesia como arte significante), ele as vê como coisas e não como signos. Há, pois, uma distinção radical entre a prosa e a poesia, e apenas à primeira cabe ser engajada, já que apenas ela procura nomear o mundo através de seu instrumento – a palavra.

“Mas se o poeta se detém nas palavras, como o pintor nas cores ou o músico nos sons, isso não quer dizer que aos seus olhos elas tenham perdido todo o significado [...] Só que também ele se torna natural”.<sup>32</sup> O “significado” da palavra na poesia é igual ao “significado” da cor na pintura: ele se torna coisa também, é absorvido pela sua sonoridade, é incriado e eterno. Não existe qualidade, cores, sons, formas e palavras tão despojadas que não estejam impregnadas de significação; mas nessas artes a significação sofre uma degradação: a palavra na poesia – do mesmo modo como já mostramos para as outras artes não-significantes – possui um sentido obscuro que a habita, e é esse sentido que o poeta busca. O poeta, portanto, se detém nas palavras, mas “está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana”:<sup>33</sup> como ele não fala nem se cala, ele não está em situação na linguagem. Seu primeiro contato com as coisas é silencioso e ao voltar-se para as palavras, nelas descobre uma luminosidade própria: com isso o poeta inverte a ordem natural, já que o falante tem seu primeiro contato com a coisa já nomeada. E se temos primeiro um contato silencioso com as coisas e depois o descobrimento de um sentido obscuro das palavras – uma outra espécie de coisa - , não há como ver nessa o

---

<sup>32</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 14

<sup>33</sup> *Ibidem*-- p. 14

signo daquela. As palavras e as coisas são, de certa forma, unificadas; a palavra não é apenas enquanto denominadora de algo, ela tem sua existência própria; “estabelece-se assim, entre a palavra e a coisa significada, uma dupla relação recíproca de semelhança mágica e de significado”<sup>34</sup> - a sonoridade e o aspecto visual da palavra *representam* (e não *expressam*) o significado, e este funciona como imagem do corpo verbal.

O poeta não *utiliza* a palavra, não a vê como instrumento e como utilitária. A palavra é vista nela mesma, em sua textura, sonoridade e forma. E é por isso que a palavra, se “arranca o prosador de si mesmo e o lança no meio do mundo, devolve ao poeta, como um espelho, a sua própria imagem”.<sup>35</sup> Apenas quando vemos a linguagem como utilitária, como signo é que ela é capaz de lançar o falador no mundo, no meio dos outros homens. É o prosador, e não o poeta, que deseja se comunicar; e quando aquele deseja escrever apenas porque acha as palavras belas, Sartre diz que isso é a “infância verbal”: esse momento mágico é próprio da poesia, e na prosa ele deve ser ultrapassado, já que aqui “a palavra não é feita para possuir a mesa, mas para designá-la a outro”.<sup>36</sup> Enquanto na poesia a palavra devolve a imagem do poeta ao poeta – e portanto, é narcisa -, na prosa a palavra joga o homem no meio dos outros homens. Se na poesia a comunicação serve para transportar o narcisismo do poeta ao leitor e deste de novo ao poeta; na prosa o narcisismo é dominado por uma necessidade de comunicação.

---

<sup>34</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 15

<sup>35</sup> *Ibidem* – p. 15-6

<sup>36</sup> *Idem*. "L'écrivain et sa langue" In *Situations IX* – p. 44 (le mot n'est pas fait pour posséder la table, mais pour la désigner à l'autre)

Na prosa, há reciprocidade; na poesia, eu penso que o outro serve unicamente de revelador. Creio que o projeto poético não implica a comunicação no mesmo grau, que na poesia o leitor é essencialmente meu testemunho para fazer surgir esse sentido a mim.<sup>37</sup>

A comunicação é, então, própria da prosa e é por ser significação e por se dirigir a outrem que ela é engajada. Vemos melhor a relação entre a poesia e a prosa na entrevista dada a Verstraeten, “L’écivain et sa langue”, na qual Sartre estabelece uma dicotomia entre ambas: enquanto na prosa temos a prospecção, a ação, o futuro, a exterioridade, o instinto de vida; na poesia temos seus opostos: a retrospecção, a reflexão, o passado, a interioridade e o instinto de morte. “A poesia é o momento de respiração no qual nos voltamos sobre nós mesmos”.<sup>38</sup> No entanto, não há uma depreciação da poesia: assim como ao fazer a distinção entre a pintura, a música, a escultura e a prosa, não se pretendia mostrar a superioridade desta em relação àquelas, mas apenas estabelecer a especificidade de cada uma (o lugar da beleza e do engajamento); ao distinguir a prosa da poesia, Sartre só deseja mostrar que a poesia também está do lado das artes não-significantes, e portanto, da busca da beleza e não do engajamento; e que essas artes são necessárias e indispensáveis, pois a comunicação pressupõe momentos de solidão narcisista e também porque “há sempre muito mais em cada frase, em cada verso, como no céu amarelo acima de Gólgota há mais que uma simples angústia”.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> SARTRE. “L’écivain et sa langue” In *Situations IX* – p. 58 (Dans la prose, il y a réciprocité; dans la poésie, je pense que l’autre sert uniquement de révélateur. Je crois que le projet poétique n’implique pas la communication au même degré, que dans la poésie le lecteur est essentiellement mon témoin pour me faire surgir à ce sens )

<sup>38</sup> Ibidem – p. 61 (La poésie, c’est le moment de respiration où l’on revient sur soi)

<sup>39</sup> Idem. *Que é a literatura?* – p. 18

A palavra poética, é portanto, um microcosmo. O poeta a vê como coisa; ela se torna, para ele, “o negro coração das coisas”.<sup>40</sup> Para Sartre, até o séc. XIX, o poeta, embora não use a linguagem com a finalidade visada pela prosa, deposita nela a mesma confiança do prosador. Mas a partir dessa data, o poeta passa da “magia branca” para a “magia negra”, e passa a não ter mais confiança na linguagem, no leitor, no homem. E essa crise da linguagem, que se manifesta através de acessos de despersonalização do escritor em face das palavras, é sempre uma crise poética, já que a prosa não coloca a linguagem em questão: “Todos sabem que esse sentimento de fracasso diante da linguagem considerada como meio de expressão direta está na origem de toda experiência poética”;<sup>41</sup> ou seja, quando temos o primeiro fracasso percebemos a loucura da comunicação e da nomeação; e frente a isso, tenta-se fugir delas, encarar as palavras não mais como instrumento, mas como coisas.

A linguagem poética surge das ruínas da prosa. Se é verdade que a palavra é uma traição e que a comunicação é impossível, então cada vocábulo, por si só, retoma sua individualidade, torna-se instrumento de nossa derrota e receptor do incomunicável. Não que exista *outra coisa* a comunicar; é que, tendo malgrado a comunicação da prosa, é o próprio sentido da palavra que se torna o puro incomunicável. Assim, o fracasso da comunicação se torna sugestão do incomunicável; e o projeto de utilizar as palavras, contrariado, dá lugar à pura intuição desinteressada da fala.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 16

<sup>41</sup> Idem. “Orphée Noir” in *Situations III* - p. 246 (Chacun sait que ce sentiment d’échec devant le langage considéré comme moyen d’expression directe est à l’origine de toute expérience poétique)

<sup>42</sup> Idem. *Que é a literatura?* - p. 31

É para fugir do fracasso da prosa ao considerar a palavra como signo que o poeta escreve, e sendo assim, só pode utilizar a palavra destruindo-a.

A poesia é uma tentativa encantatória para sugerir o ser no e pelo desaparecimento vibratório da palavra: ao exceder sua impotência verbal, ao tornar as palavras loucas, o poeta nos faz supor, para além desse caos que se anula, enormes densidades silenciosas; já que não podemos nos calar, é preciso fazer silêncio com a linguagem. De Mallarmé aos surrealistas, o fim profundo da poesia francesa me parece ter sido essa autodestruição da linguagem.<sup>43</sup>

Como porém, utilizar as palavras e ao mesmo tempo destruí-las? Como a linguagem pode se autodestruir? E o que levou esses poetas franceses a essa tentativa?

A essas questões, Sartre quase não se refere em *Que é a literatura?*. Nesse livro temos apenas uma pequena indicação de como o poeta se ausenta e como ele não se dirige à ninguém: ao falar de uns versos de Rimbaud,<sup>44</sup> Sartre comenta que o poeta está ausente, que ninguém interroga e ninguém é interrogado, que a interrogação é sua própria resposta e que com isso, ela é tornada coisa, uma substância e não um significado. “Rimbaud nos convida a vê-la de fora com ele, sua estranheza vem do fato de que nos colocamos, para considerá-la, do outro lado da condição humana: do lado de Deus”.<sup>45</sup> E se o poeta se encontra fora da linguagem e nos convida a nos

---

<sup>43</sup> SARTRE. “Orphée Noir” In *Situations III* - p. 246-7 (La poésie est une tentative incantatoire pour suggérer l’être dans et par la disparition vibratoire du mot: en renchérisant sur son impuissance verbale, en rendant les mots fous, le poète nous fait soupçonner par delà ce tohu-bohu qui s’annule de lui-même d’énormes densités silencieuses; puisque nous ne pouvons pas nous taire, il faut faire du silence avec le langage. De Mallarmé aux Surréalistes, le but profond de la poésie française me paraît avoir été cette autodestruction du langage)

<sup>44</sup> “Ó estações! Ó castelos!

Que alma é sem defeito?”

<sup>45</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 17

colocarmos do mesmo lado, então como imaginar que uma poesia dessas é engajada? Essa explicação não é, no entanto, suficiente para entendermos como a autodestruição da linguagem se efetua; e para isso devemos recorrer aos livros *Baudelaire* e *Mallarmé*. Neles, Sartre nos dá uma psicologia fenomenológica dos poetas, mostrando como a poesia, para eles, consistia não somente na anulação da poesia, mas também na da condição humana.

Baudelaire, segundo Sartre, após a morte de seu pai, vê-se sozinho com sua mãe e, fascinado por ela, se justificava: ele era apenas uma emanção dessa divindade (a mãe), a qual lhe parecia existir por direito e necessidade. Assim, Baudelaire se protegia contra toda inquietude e se fundia ao absoluto. Mas em 1828 sua mãe se casa novamente e esse casamento o leva à existência pessoal, à ruptura com sua mãe. Condenado pela mãe a ser solitário, ele faz da solidão seu destino. “Já que o condenaram, ele quer, ao menos, que a condenação seja definitiva”.<sup>46</sup> E é esse jogo que o poeta escolherá para toda sua vida: deseja ser julgado pelos outros, ser fixado pelo olhar do outro, mas ao mesmo tempo deseja transformar essa condenação em uma escolha livre. Em um primeiro momento temos essa tentativa de se negar como coisa, de exaltar sua extrema liberdade e autonomia, e de assim, se descobrir: sua atitude só pode ser, então, a de um homem inclinado sobre si mesmo, que não se esquece jamais – e que ao invés de contemplar a árvore, contempla sua consciência de árvore. Sua missão imediata é a de reenviar a consciência a si, tanto em sua vida como em sua arte: os objetos não valem por eles mesmos, só lhe dão a ocasião de se contemplar enquanto os vê. Trata-se de um esforço de recuperação: Baudelaire, condenado pela mãe, deseja fazer dessa condenação sua livre escolha, e por seus atos, se encontrar tal

---

<sup>46</sup> SARTRE. *Baudelaire* – p. 19 (Puisqu'on l'y a condamné, il veut du moins que la condamnation soit définitive )

qual é. Mas para isso é necessário que ele se veja como se fosse um outro; e apesar de toda a astúcia, ele sabe que seu olhar não faz senão um com o objeto olhado. E nesse fracasso de se ver como a um outro, de se distanciar de si mesmo, o poeta descobre que a consciência universal se apreende de início em sua inteira gratuidade, sem causa e sem objetivo: é injustificável.

Baudelaire é, então, o poeta que, em sua lucidez, descobriu a inutilidade e o absurdo de todos os empreendimentos humanos e que, apesar disso, é preciso agir. E se sua liberdade não lhe apareceu com a tentativa de se ver como a um outro, esse fracasso lhe revela, ironicamente, essa liberdade que tanto procurava... e de que tanto tem medo. “Essa liberdade, essa gratuidade, esse desamparo que lhe dão medo, é o destino (o quinhão) de todo homem, e não o seu em particular”.<sup>47</sup> Mas, se descobre a liberdade, Baudelaire não se descobre nela, não se define por ela, já que ela é própria de todo homem.

É preciso um outro meio de se fixar, de encontrar sua essência singular. Se a liberdade o leva à indefinição, é necessário, de um certo modo, negá-la. É por isso que Baudelaire recorre então ao olhar do outro, levando-o ao caminho oposto que tentara traçar de início. Recusando a experiência de sua terrível liberdade – que o faz emergir na solidão e no nada –, o poeta tenta voltar ao estado da infância, da justificação absoluta frente aos pais. “Ele pede juízes, seres que possa colocar deliberadamente fora da contingência original, que existem, em uma palavra, porque têm o direito de

---

<sup>47</sup> SARTRE. *Baudelaire* – p. 40 (Cette liberté, cette gratuité, ce délaissement qui lui font peur, c’est le lot de tout homme, non le sien particulier)

existir e cujas sentenças conferem a ele, por sua vez, uma ‘natureza’ estável e sagrada”.<sup>48</sup>

Mas novamente há a insatisfação: se por um lado o poeta quer gozar sua singularidade como os outros, por outro, seu orgulho não se contenta com essa aceitação passiva. Não conseguindo alcançar em si mesmo o que o torna insubstituível, pede que os Outros o constituam pelo julgamento; e no entanto, não aceitará ser o puro objeto desse olhar, tentará interiorizar essa coisa que é para o outro transformando-a em um livre projeto de si mesmo. Baudelaire deseja, pois, que esses dois momentos se dêem ao mesmo tempo: quer se fazer *coisa* (ser), mas uma coisa que seja *sua* (existência). E assim, o poeta passa de um a outro e vive na má-fé.

E essa insatisfação se reflete em seu dandismo, no culto do eu; o qual, por sua vez, é uma reação aos problemas da situação social do escritor: quando a burguesia toma o poder, o escritor não mais pode ser um parasita e sua arte torna-se prestação de serviço, e com isso, o escritor perde sua independência. E como os escritores querem lutar contra isso mas não o fazem, então eles realizam uma ruptura simbólica com a burguesia, acompanhada por um simbólico apelo à aristocracia desaparecida; ou seja, o artista tenta se estabelecer no plano da atividade improdutiva. Baudelaire associa-se, então, a um “colégio espiritual”, junto com Flaubert e Poe – e ao identificar-se com Poe, morto, ele justifica sua vida; sua existência torna-se seu destino. Assim, ele consegue fugir da responsabilidade de tudo criar: ao se associar a esse colégio espiritual e a Poe, transforma a seus próprios olhos sua vida em destino e a vê do ponto de vista da morte; recusando, desse modo, a condição temporal do homem, pois

---

<sup>48</sup> SARTRE. *Baudelaire* – p. 53-4 (Il réclame des juges. Des êtres qu’il puisse placer délibérément hors de la contingence originelle, qui existent, en un mot, parce qu’ils ont le droit d’exister et dont les arrêts lui confèrent à son tour une ‘nature’ stable et sacrée)

só existe – para o morto – o passado, que oferece a imagem da síntese impossível de ser e de existir (meu passado é meu, mas esse meu é definitivo). Pondo-se do lado da morte, Baudelaire alcança a imagem da liberdade-coisa e é ela que ele tentará mostrar em seus poemas através de objetos etéreos como o odor, o perfume, através dos objetos espirituais (ser que se deixa apreender pelos sentidos, que resta suspenso entre o nada e o ser, que é mas se caracteriza por uma maneira de abstração). O ideal de ser seria um objeto existindo no presente com todas as características de uma lembrança, e é isso que ele tenta realizar em seus poemas (a união objetiva do ser e do existir) e em sua vida toda, e até mesmo nas várias tentativas de suicídio (quando enfim “veria” tudo realmente como passado), ou em seus simulacros (frieza, ausência de generosidade e a criação poética).

E a criação poética, que ele preferiu a todas as espécies de ação, se aproxima, nele, do suicídio que não cessa de ruminar. Ela o seduz, primeiramente, por lhe permitir exercer sem perigo sua liberdade. Mas sobretudo por se afastar de todas as formas de *dádiva*, que lhe horroriza. Ao escrever um poema, ele pensa nada dar aos homens, ou ao menos só lhes dar um objeto inútil. Ele não serve, ele continua mesquinho e fechado sobre si mesmo, ele não se compromete em sua criação. [...] Enfim, o objeto que ele produz não é senão uma imagem dele mesmo, uma restauração de sua memória no presente, a qual oferece a aparência de uma síntese do ser e da existência.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> SARTRE. *Baudelaire* – p. 176-7 (Et la création poétique, qu’il a préférée à toutes les espèces de l’action, se rapproche, chez lui, du suicide qu’il ne cesse de ruminer. Elle le séduit d’abord en ce qu’elle lui permet d’exercer sans danger sa liberté. Mais surtout en ce qu’elle s’éloigne de toutes les formes du *don*, qui lui fait horreur. En écrivant un poème, il pense ne rien donner aux hommes, ou du moins ne leur livrer qu’un objet inutile. Il ne sert pas, il demeure avare et fermé sur soi, il ne se compromet pas dans sa création. [...] Enfin l’objet qu’il produit n’est qu’une image de lui-même, une restauration dans le présent de sa mémoire, qui offre l’apparence d’une synthèse de l’être et de l’existence)

A poesia é, para Baudelaire, o lugar para mostrar sua associação ao colégio espiritual – é um objeto inútil e pelo qual o poeta não se compromete, através do qual ele alcança a experiência da síntese entre o ser e a existência, diante do qual ele se vê como morto, como livre mas definido - , é o local ideal para praticar sua má-fé. Sendo assim, a poesia não é vista como comunicação entre o poeta e o leitor mas como uma imagem do próprio poeta (é por isso que Sartre diz que a poesia é o momento de narcisismo); e se ela é o simulacro do suicídio do poeta, ela é a imagem de um poeta morto: é por isso que a poesia significa, para esses poetas, a anulação da própria poesia e da condição humana.

Mas se com Baudelaire nos ficou um pouco mais claro como a poesia – para sua época e vida – encarna a morte do próprio homem (o que nos leva a entender como o poeta se sente fora da linguagem, como se não pertencesse à condição humana), ainda é preciso verificar como o poeta mostra essa sua concepção e vivência através do uso que faz da linguagem, o que é exposto em *Mallarmé*.

Do mesmo modo que em *Baudelaire*, Sartre mostra como Mallarmé encarna sua época em suas poesias. Pensamos ser importante descrever também esse processo para que aquelas concepções de que a poesia não é engajada, de que o poeta vê na linguagem uma coisa e não um instrumento – expresso em *Que é a literatura?*-, se tornem mais claras e concretas, e se mostrem como historicizadas. E se com Baudelaire vimos como seu modo de lidar com o mundo e os outros se relacionava com seu entendimento da poesia como simulacro do suicídio que lhe permitiria se ver como morto (e portanto, como ser e existência), em *Mallarmé* o processo será semelhante.

Mallarmé não é ateu nem crente; é um órfão de Deus. Se vinte anos antes a Poesia não duvidava que era um modo de conhecimento, e mesmo sem Deus, preservava a Idéia Divina (o Bem, a Verdade, o Belo), e se nesses poetas coexistiam a crença e a descrença (ex.: Baudelaire e Vigny), os poetas dessa geração não poderão evitar olhar a realidade de frente. Para esses poetas, nos quais Mallarmé está incluso, não há mais Idéia Divina e por isso, se o homem não é mais criatura, ele pode ser o criador. No entanto, esse projeto foi abandonado logo no início, já que os poetas se viram contestados em sua vocação, pois eles não tinham mais a desculpa de serem inspirados pelos deuses. E se no início eles tentam simular essa inspiração através do álcool, depois proclamam que a Poesia é apenas técnica. E sentindo-se sem entusiasmo e velho, o poeta dessa época escolhe como tema poético o não-ser: há pois, o desaparecimento do Verbo (Deus), e a poesia passa a ser vista como técnica e fracasso, encarnando, em sua dor, o fracasso da Religião e do homem. Com sua poesia, Mallarmé e os outros encarnam a impossibilidade de Deus, do Homem e da própria Poesia. E assim como Baudelaire se refugiou naquele “colégio espiritual e aristocrata”, esses poetas do final do séc. XIX pretendem restaurar uma aristocracia, especializando-se no artigo de luxo que é a poesia. O poeta será agente da contra-revolução, querendo se distinguir da burguesia, reconstituindo uma nobreza-fantasma, usando a beleza como princípio seletivo. Eles fizeram uma comunidade aristocrática, e mesmo a pobreza e a doença eram vistas como prova de providência e luxo.

Toda a poesia do séc. XIX, desde Baudelaire até Mallarmé, se define pela tentativa dos poetas de criarem essa aristocracia, de realizarem uma poesia de luxo e inútil, de se distinguirem pela negatividade e por terem decidido ser mortos em suas vidas. O poeta se vê como pura negação, e como a negatividade é tomada como seu

próprio fim, o único tema que lhe resta é o não-ser dele mesmo; e se é assim, o leitor passa a ser apenas um meio para o poeta se ver objetivamente em suas obras. “O poeta-funcionário pensa no público apenas como objetivação de sua imagem”.<sup>50</sup> Essa poesia do séc. XIX não se pretende uma obra franca e nua, uma obra dirigida à liberdade dos outros: ela é narcisista e deseja apresentar a impossibilidade dela mesma e a de ser homem.

E Mallarmé é a imagem desses poetas: filho de funcionários, nasce em 1842. Até os 6 anos, sua relação com o Todo é vivida pelo amor à mãe: sente-se incrustado na carne maternal e através dela se relaciona com o mundo, e ao mesmo tempo se mistura ao Universo, torna-se objeto entre objetos e se vê solúvel em seu olhar límpido. Mas esse olhar se extingue – a mãe morre – e a criança perde sua verdade: só lhe resta uma existência clandestina e incontrolável. E desde então, Mallarmé escolheu ver o mundo através do olhar de sua mãe, já morta; e vê sua própria vida como já vivida por seu pai e avô, e portanto, também já passada. “E já que a vida só se totaliza na morte, o menino, não contente de ver o mundo exterior através da morte de sua mãe, considera o desenrolar de sua vida do ponto de vista de sua própria morte”.<sup>51</sup>

Temos, pois, o mesmo desejo de ver a vida com o olhar da morte que encontramos em Baudelaire. Mallarmé nega o Mundo e se identifica com a Ausência: e essa recusa implica em um recuo em relação ao mundo e a si mesmo, os mesmos atos de Baudelaire e Poe.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> SARTRE. *Mallarmé* – p. 62 (Le poète fonctionnaire ne pense au public que comme à l’objectivation de son image )

<sup>51</sup> *Ibidem* – p. 106 (Et puisque la vie ne se totalise que dans la mort, l’enfant, non content de voir le monde extérieur à travers la mort de sa mère, considère le déroulement de sa vie du point de vue de sa propre mort )

<sup>52</sup> Sartre ressalta que esses apontamentos são próprios à época e que o poeta será necessariamente um fracassado da família, aquele que sente a contradição entre o esnobismo da família aristocrática e a nova realidade.

Mallarmé só poderá escapar das fatalidades de seu nascimento se ele as recriar, e é isso que tenta fazer em seus poemas. Mas se sente impotente para criar e só consegue se recriar como Nada (ao menos o primeiro Mallarmé, no qual nos centramos. A partir de *Igitur*, ele descobre que a obra através do homem e o homem através da obra devem se tirar por si mesmo do Nada). Há, então, uma impotência da Poesia e ela simboliza a impossibilidade de ser homem. O homem se define, para Mallarmé, por sua impossibilidade, e a invenção é pura reminiscência. E novamente a poesia reproduz o movimento do suicídio, torna-se um trabalho de destruição.

E como a poesia moderna é destruição e autodestruição, seu autor se recusa a submeter as palavras a um sentido pré-concebido. É preciso apreender a frase como árvore ou como céu, e não como uma linha que deduzimos, extraímos, concluímos. O leitor dura, permanece frente a ela, eterno. As palavras são reduzidas às coisas e com isso há o desaparecimento elocutório do poeta: o suicídio poético traz a destruição da linguagem como tal; é através dela que o poeta consegue mostrar a imagem da impossibilidade da Poesia e de ser homem. Há também, junto com o desaparecimento do poeta, “a abolição da subjetividade do leitor: este, que ama, segundo o costume, emprestar ao autor sua subjetividade, se encontra, dessa vez, em face de um objeto hermeticamente fechado que ele pode ver mas não penetrar [...]. Sem autor, não há leitor: todos são como testemunhas assombradas dos passatempos solitários do dicionário”.<sup>53</sup>

O tema da poesia de Mallarmé e Baudelaire só pode ser, então, a própria poesia; e não poderia ser diferente, já que estamos no tempo da poesia crítica. E como a intuição

---

<sup>53</sup> SARTRE. *Mallarmé* – p. 159 -60 ( l’abolitoin de la subjectivité du lecteur: celui-ci, qui aime, à l’ordinaire, emprunter à l’auteur sa subjectivité, se trouve cette fois-ci en face d’un objet hermétiquement clos qu’il peut voir mais non pénétrer [...] Sans auteur, pas de lecteur: tout juste un témoin effaré de jeux solitaires du dictionnaire)

crítica revela à poesia sua própria impossibilidade, o tema estético do poema se confunde com o tema humano da impossibilidade do homem. A poesia moderna,<sup>54</sup> tal como bem ilustra Baudelaire e Mallarmé, é o suicídio do homem e da poesia através do desaparecimento elocutório do poeta, do leitor e da própria linguagem.

“Se é assim, compreende-se facilmente a tolice que seria exigir um engajamento poético [...] Como esperar que o poeta provoque a indignação ou o entusiasmo político do leitor quando, precisamente, ele o retira da condição humana e o convida a considerar, com os olhos de Deus, o avesso da linguagem?”.<sup>55</sup> O poeta, em sua negatividade pura, quer fazer da poesia o lugar do fracasso do homem, e apenas nesse sentido poderíamos falar de um engajamento do poeta contemporâneo.

No entanto, é ainda na prosa que Sartre estabelece o lugar próprio para o engajamento: o poeta tem certeza do fracasso total da empresa humana e dá um jeito de malograr na sua própria vida, a fim de testemunhar, por sua derrota particular, a derrota humana em geral. Tanto o poeta quanto o prosador contestam, mas enquanto o poeta contesta em nome de uma derrota oculta que toda vitória traz consigo, o prosador o faz em nome de um êxito maior. O fato de não podermos cobrar um engajamento do poeta não dispensa o prosador de ser engajado. Embora ambos escrevam, nada há de comum nesses dois atos de escrever.<sup>56</sup> “A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que *se serve* das

---

<sup>54</sup> Já a poesia clássica é engajada, e embora não use a linguagem com a mesma finalidade da prosa, confia nas palavras – coisa que a poesia moderna não faz. Como já esboçamos ao falar dos vários sentidos de engajamento, ele depende de como cada arte é feita e vista em sua época. E na era moderna, a poesia significa o suicídio do homem e apenas a prosa desempenha o papel de revelar os homens aos próprios homens. E se se deseja falar de engajamento do poeta, pode-se dizer que ele é o homem que se empenha em perder.

<sup>55</sup> Idem. *Que é a literatura?* – p. 17-8

<sup>56</sup> Sartre admite que fala da prosa e da poesia pura, e que elas não existem: para ele, toda prosa admite um pouco de poesia e toda poesia tem um pouco de prosa. E embora sejam estruturas impuras, são bem delimitadas: não há, pois, uma mistura entre elas – a prosa não pode ser poética e nem a poesia, prosaica.

palavras”,<sup>57</sup> que as considera pelo lado direito e não pelo avesso, que as vê como signo e instrumento e não como objeto. E é justamente por ser significante e por se dirigir à liberdade do leitor que a prosa é engajada e que devemos perguntar ao escritor a finalidade de sua escrita.

Ao contrário das artes não-significantes, as quais – embora encarnem o mundo que as rodeia -, não o significam nem o retratam; a prosa se refere a esse mundo: seu autor nomeia o mundo e conseqüentemente, o modifica. É por considerar a linguagem como significação que podemos dizer, portanto, que a prosa é engajada. E se até esse momento tentamos estabelecer a distinção entre as artes não-significantes e a prosa<sup>58</sup> para chegar à conclusão de que apenas esta última pode e deve ser engajada, falta-nos ainda esclarecer o próprio conceito de engajamento de Sartre.

---

<sup>57</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 18

<sup>58</sup> Embora tenhamos falado da poesia, da música, pintura e escultura, diferindo-as da prosa; não falaremos do teatro por entender que ele é também prosa e se difere desta apenas pela atuação (embora isso não seja uma diferença pequena)

## **b) O engajamento:**

No livro *Literatura Engajada de Pascal a Sartre*, Benoît Denis expõe o que entende por engajamento e como ele se dá para Sartre e em suas obras: para ele, embora o engajamento seja fundamentalmente uma “confrontação da literatura com a política, no sentido mais amplo”,<sup>59</sup> isso nos levaria a uma concepção muito ampla do engajamento, enfraquecendo assim sua noção. Se o engajamento é “apenas” uma relação com a política no sentido lato, uma relação com tudo que nos rodeia, com o que é propriamente humano, então ele passa a ser uma idéia fluida e generalizada; e se é assim, não haveria porque distinguir as regiões próprias para o engajamento – um dos propósitos de Sartre -, já que ele estaria em todo lugar. “Visto deste ângulo, entretanto, o engajamento se dissolve: ele está em toda parte e em nenhum lugar, e torna-se próprio de toda literatura”.<sup>60</sup> De um certo modo, isso é correto, já que, como mostramos, é possível falar de um “engajamento” do poeta, do músico, enfim, do artista, na medida em que, através do método progressivo-regressivo, compreendemos o ser-no-mundo do artista, e com isso, seu engajamento e comprometimento no mundo. No entanto, se compreendida de modo mais preciso – como desvendamento da contingência e responsabilidade humana, como comprometimento do autor, que deseja comunicar e passar para o plano reflexivo esse engajamento ao leitor -, a noção de engajamento se restringe à prosa e ao teatro, por serem significantes, por utilizarem a linguagem como instrumento e não como coisa.

Vimos, pois, que o engajamento, se compreendido desse modo mais rigoroso, é próprio da prosa e não deve ser considerado como se estivesse em toda parte e em

---

<sup>59</sup> DENIS. *Literatura Engajada de Pascal a Sartre* - p. 303

<sup>60</sup> *Ibidem* - p. 10

lugar algum.<sup>61</sup> Seria suficiente realizar a distinção entre *prosa engajada* e *homem engajado* para determinar a noção de engajamento na arte restringindo-a à prosa. Já que é certo que todo homem é responsável por tudo perante todos, todo homem é engajado; e nós podemos, através de sua história e atos, compreender e revelar esse engajamento. No entanto, se todo homem é responsável por tudo perante todos, ele o é enquanto homem e não enquanto profissional, especialista. “Mas se o sapateiro ou o médico é responsável enquanto homem por tudo que se passa sobre a terra, isso não quer dizer, evidentemente, que ele o seja enquanto médico ou sapateiro”.<sup>62</sup> O especialista, enquanto tal, tem uma responsabilidade limitada, que é, por exemplo, a de fazer bons sapatos. E é aqui que se situam o poeta, o músico, o pintor e o escultor, já que eles vêm seus objetos (a linguagem, o som, a cor, a forma) como o sapateiro vê o couro, como coisa. Como eles não têm em vista a comunicação direta com os outros homens, não lhe devemos responsabilizar por tudo que se passa na terra, ao menos enquanto profissionais; o que não nos impede porém, de revelar seu engajamento e situação através de seus atos e obras – que é o que Sartre faz com os pintores e poetas, através da psicologia fenomenológica.

Mas Sartre situa o prosador em outra instância: ele não é um especialista que tem responsabilidades limitadas enquanto prosador, e cujo engajamento deveria ser buscado no fato de ser homem e não de ser prosador. Para Sartre, sua responsabilidade de homem se reflete toda inteira em sua arte, já que ele, ao nomear o mundo, o

---

<sup>61</sup> É certo que Sartre, ao estudar os artistas, ampliará seu conceito de engajamento e o tornará um uso generalizado: com essa noção, mesmo Mallarmé, um poeta desengajado, torna-se engajado. No entanto, o engajamento na arte e não no homem tem esse sentido mais preciso de passar para o plano reflexivo o engajamento de todos os homens.

<sup>62</sup> SARTRE. *La responsabilité de l'écrivain* - p. 8 (Mais si le cordonnier ou le médecin est responsable en tant qu'homme de tout ce qui se passe sur terre, cela ne veut pas dire évidemment qu'il le soit en tant que médecin ou en tant que cordonnier)

transforma. “A literatura consiste, justamente porque é prosa e porque nomeia, em colocar um fato imediato, irrefletido, ignorado talvez, no plano da reflexão e do espírito objetivo”.<sup>63</sup> O prosador é então, responsável por tudo diante de todos também enquanto prosador. É por isso que a prosa – por revelar esse engajamento do prosador e de todos os homens e por se pretender comunicação – é engajada e as outras artes não. Assim, se buscarmos o engajamento na arte e não no homem, podemos restringir e precisar seu conceito.

No entanto, não é esse o caminho que Benoît Denis segue: para limitar o conceito de engajamento, ele prefere associar a literatura engajada à prática política, agora entendendo o político no sentido mais estreito, como partidário. O engajamento passa a ser então uma “reflexão do escritor sobre as relações que trava a literatura com a política (e com a sociedade em geral) e sobre os meios específicos dos quais ele dispõe para inscrever a política na sua obra”,<sup>64</sup> e o autor desejaria, através de sua obra, “participar *plenamente e diretamente* [...] no processo revolucionário”.<sup>65</sup> Ela deixa de ser um fim em si mesma para ser um instrumento de ação política. Assim, Denis chega mesmo a questionar se uma literatura engajada pode ser engajada sem renunciar à literatura, e é a partir dessa contradição entre ética e estética que o autor critica Sartre, que, segundo ele, queria fazer uma literatura que possuísse a segurança política da literatura militante e que fosse ao mesmo tempo de situações extremas, o que seria impossível.

E além de criticar Sartre a partir dessa concepção de que o engajamento seria uma

---

<sup>63</sup> SARTRE. *La responsabilité de l'écrivain* – p. 19 (La littérature consiste, précisément parce qu'elle est de la prose et qu'elle nomme, à mettre un fait immédiat, irréfléchi, ignoré peut-être, sur le plan de la réflexion et de l'esprit objectif)

<sup>64</sup> DENIS. *Literatura engajada de Pascal a Sartre* - p. 12-3 – grifo nosso

<sup>65</sup> *Ibidem* - p. 24

ação política e que por assim ser, a literatura deixaria de ser literatura, Denis estabelece uma distinção entre os gêneros literários, dizendo que o romance é mais facilmente engajável porque apresenta um aspecto de exemplaridade não negligenciável, ou seja, é fácil fazer do personagem o porta-voz do autor, mostrar através do personagem suas convicções políticas. Aqui o personagem seria apenas um espelho do autor, alguém que na ficção age como o escritor engajado deve agir na realidade. Esse engajamento seria, então, estreitamente associado à política de modo estrito e externo: ele não se encontraria efetivamente na prosa, já que ela seria apenas a cópia do engajamento real do escritor. No entanto, Denis ignora que, se se pode fazer do personagem o porta-voz do escritor, isso não é necessário e às vezes nem mesmo deve ser feito, já que nem todo personagem é porta-voz do autor.<sup>66</sup> Não se pode, portanto, buscar o engajamento na prosa através da exemplaridade, do espelhamento do autor no personagem. É no fato da prosa ser comunicação entre um autor e um leitor, dela utilizar a linguagem como signo, que se pode dizer que ela é engajada.

Denis erra ao fazer essa aproximação, assim como erra ao mostrar as contradições a que Sartre chega por admitir um engajamento estreitamente relacionado à política em seu sentido estrito, já que Sartre não estabelece uma relação estreita entre engajamento e política. Em uma entrevista dada a Sicard e publicada na Revista *Obliques*, Sartre diz que arte engajada não é e nem deve ser necessariamente política:

---

<sup>66</sup> É essa confusão que muitos comentadores de Sartre fazem ao atribuir à Roquentin a filosofia de Sartre. Roquentin deseja alcançar o ser-em-si-para-si através da arte. (e Sartre confessa em *Les Mots* que tinha esse mesmo desejo), mas nada nos obriga a pensar que ele alcançou essa necessidade de Ser (mesmo porque isso só é possível através da má-fé). Se Roquentin consegue fugir da contingência através da arte, podemos dizer que ele não representa a filosofia de Sartre, ou que a representa de modo negativo.

*Política, é dizer muito. Digamos que a arte é engajamento. [...] A política é uma forma de engajamento, mas não necessariamente aquela que [o pintor] tomará em todos os casos. O engajamento, rigorosamente, é mais uma maneira de ser em uma direção social, humana, e de lhe dar um sentido.*<sup>67</sup>

É preciso distinguir política e engajamento, pois, embora eles possam vir juntos algumas vezes, em outras a política pode atrapalhar a arte literária, como no caso em que o autor se filia ao partido para alcançar seu público mas com isso perde sua liberdade, torna-se propagandista e não mais escritor. “Caso se pergunte hoje se o escritor deve, para atingir as massas, oferecer os seus serviços ao partido comunista, respondo que não; a política do comunismo stalinista é incompatível com o exercício honesto do ofício literário”.<sup>68</sup> E não é só nesse momento que Sartre mostra como a política pode matar a arte, e como os artistas devem evitar que isso aconteça: ao entrar em um partido e ao agir como membro desse partido, aceitando que sua arte se torne propaganda, o escritor estará “reclamando a morte da literatura e cessando de ser escritor”.<sup>69</sup> Devemos portanto, estabelecer uma distinção entre política e engajamento, não restringir este àquela. O engajamento na arte se dá de forma muito mais ampla e não partidária, embora não se deva excluir a parte política do engajamento: o autor pode mostrar suas idéias políticas em suas obras – e de certo modo, todo autor faz isso, já que por trás de toda palavra encontramos a metafísica do autor -, mas ele não deve

---

<sup>67</sup> SARTRE. “Penser l’art” In *Revue Obliques*, n. 24-25 - p. 20 (*Politique, c’est trop dire. Disons que l’art est engagement [...]*). La politique est une forme de l’engagement mais pas nécessairement celle qu’il [o pintor] prendra dans tous les cas. L’engagement, c’est sévère, c’est plutôt une manière d’être dans une direction sociale, humaine, et de lui donner un sens)

<sup>68</sup> Idem. *Que é a literatura?* – p. 188

<sup>69</sup> Idem. La responsabilité de l’écrivain - p. 44 (en réclamant la mort de la littérature et en cessant d’être écrivain)

deixar que sua obra torne-se propaganda e o leitor não deve identificar o engajamento com essa escolha política.

Porém, se o engajamento não é estreitamente associado à política em seu sentido estrito, o que é e por que só a prosa é engajada?<sup>70</sup>

Como já começamos a falar na parte *a* desse capítulo, só a prosa é engajada porque apenas ela é significativa, olha as palavras como signo e não como coisa. Mas vejamos agora como essa significação permite o engajamento.

É justamente pela análise da linguagem que Sartre estabelece o engajamento da prosa. Ao invés de considerar a palavra do lado do avesso como o poeta faz, o prosador se serve das palavras, as considera pelo lado direito.

A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que *se serve* das palavras [...] 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.<sup>71</sup>

A prosa é discurso e as palavras que utiliza são vistas não como objeto mas como designação deles, e se é assim, a preocupação primeira do escritor não deve ser com a beleza e o agrado das palavras mas em ver se elas indicam corretamente a coisa da qual ele quer falar: a palavra aqui é um instrumento (o que não deve ser entendido de modo pejorativo), um vidro que nosso olhar deve atravessar – e de modo que depois nem mesmo nos lembremos que havia um vidro ali. É a idéia que deve prevalecer e

---

<sup>70</sup> Mantemos aqui a distinção realizada entre prosa engajada – sentido inicial –, e homem engajado, sentido mais amplo de engajamento, dado por Sartre em um período mais tardio.

<sup>71</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 18

não a palavra que designa tal idéia; é o sentido do livro que deve permanecer no leitor (e o sentido é mais que a soma das palavras: ao invés de ser determinado por cada palavra, é ele que as anima e lhes dá vida). E como a palavra não é vista de modo desinteressado, como o prosador deseja, através dela, se referir a algum acontecimento no mundo, é preciso lhe perguntar a finalidade de sua escrita: e é nessa questão que consiste o primeiro passo do engajamento.

E se a prosa não é senão o instrumento privilegiado de certa atividade, se só ao poeta cabe contemplar as palavras de maneira desinteressada, temos o direito de perguntar ao prosador antes de mais nada: com que finalidade você escreve? Em que empreendimento você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita? <sup>72</sup>

O escritor não tem em vista, para Sartre, a contemplação, já que, se escreve do modo como escreve (vendo a palavra como signo e não como coisa), deseja se comunicar. O prosador só escreve e organiza as frases porque deseja comunicar algo aos leitores – e é isso que faz da prosa um instrumento de uma atividade. É a decisão de comunicar aos outros os resultados obtidos que devemos questionar, já que o escritor só escreve quando acha que tem algo a dizer, algo que vale a pena ser dito. O escritor deseja, no fundo, falar aos outros sobre certos assuntos. Mas como considerar essa fala do escritor?

Muitos consideram que a fala perpassa a superfície das coisas sem alterá-las e que o falante é apenas uma testemunha das coisas, que as descreve sem interferir no que descreve. E se é verdade que de início pensamos que dizer “é um copo” em nada

---

<sup>72</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 19

modifica o copo e em nada nos modifica, isso não é verdade: para Sartre, “os utilitaristas puros” erram ao ver na linguagem uma denominação inofensiva, ao diminuir e desconsiderar o poder das palavras. Para o filósofo,

falar é agir: uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeada a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a 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.<sup>73</sup>

A palavra tem o poder de tornar o ato falado ato refletido: se antes de ser dito, o ato podia passar despercebido, após ser mostrado, nomeado, é preciso assumi-lo, reconhecê-lo ou mudá-lo. Quando nomeamos o copo, ele sai da sombra para mim e para meu vizinho e a partir desse momento, o copo passa a existir para meu vizinho e ele não pode mais ignorá-lo, “e desse fato, mesmo que a mudança seja modesta, seu universo é transformado”.<sup>74</sup> Nomear uma coisa é transformá-la, é fazer com que o autor desse ato não mais possa ignorar o que fez e se coloque face às suas responsabilidades. É por isso que não devemos considerar a prosa como uma arte inofensiva: na medida em que ela é discurso, ação, ela revela a conduta de cada um e faz com que não possamos mais ignorá-la. Desse modo, a prosa revela o homem ao próprio homem, e por isso tem uma importância fundamental para a realidade humana

---

<sup>73</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 20 Se por um lado Sartre critica a concepção passiva da linguagem dos utilitaristas puros, por outro, ele também restringe a linguagem à relação signo-significado, o que os lingüistas acham simplista. Se Sartre não é um utilitarista puro, ele é, no entanto, um utilitarista "prático".

<sup>74</sup> Idem. *La responsabilité de l'écrivain* - p. 17 (et de ce fait, si humble que soit le changement, son univers est changé)

e seu autor precisa se responsabilizar por sua mediação. E é nesse desvendamento do mundo, mostrando o homem como livre e angustiado diante da contingência, perante a qual ele deve se responsabilizar, que consiste o engajamento da prosa.

Sartre diz que ser engajado é o mesmo que estar embarcado, um termo de Pascal. Nos *Pensamentos*, esse filósofo discursa sobre a necessidade de apostar a respeito da existência ou não de Deus:

examinemos pois, esse ponto, e digamos: ‘Deus existe ou não existe’. Para que lado nos inclinaremos? A razão não o pode determinar: há caos infinito que nos separa. Na extremidade dessa distância infinita, joga-se cara ou coroa. Em que apostarei? Pela razão, não podereis atingir nem uma, nem outra; pela razão, não podereis defender uma ou outra. Não acuseis, pois, de falsidade os que fizeram uma escolha, já que nada sabeis. – ‘Não, acusá-lo-eis, porém, de terem feito não essa escolha, mas uma escolha; porque embora o que toma a cruz e o outro cometam igual erro, ambos estão em erro; o certo é não apostar’. – Sim, mas é preciso apostar. Não é coisa que dependa da vontade, já estamos metidos nisso. Qual escolhereis então?<sup>75</sup>

Para Pascal, não se pode pensar em não escolher: o homem está embarcado e deve se posicionar em relação a tudo que apareça nesse “barco”. É nesse sentido de se comprometer consigo e com o mundo, de se responsabilizar pelas escolhas, de reconhecer que cada ato significa uma imersão nesse mundo, que devemos entender o engajamento sartriano. O engajamento está presente em cada ato, em cada palavra dita, em cada silêncio: e a prosa é engajada por mostrar a responsabilidade de todos,

---

<sup>75</sup> PASCAL. *Pensamentos* - p. 109-10

por fazer com que os leitores não possam mais fingir que ignoram o que fazem. A literatura, tal qual o vidro atravessado pelo sol, é um espelho crítico no qual as pessoas se olham, se percebem e diante do qual elas não podem mais alegar ignorância: se antes elas podiam fingir não ser responsáveis pelo ato ou se antes esse ato era feito de modo irrefletido; após essa olhada no espelho, tudo é revelado, não só para elas, mas para os outros que as vêem – e com isso é preciso estabelecer uma relação mais autêntica e responsável com seus atos. “O escritor apresenta a imagem da sociedade e a intima a assumi-la ou então a transformar-se. E de qualquer modo ela muda, perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava, oscila entre a vergonha e o cinismo, pratica a má-fé; assim, o escritor dá à sociedade uma *consciência infeliz*”.<sup>76</sup> E mesmo quando Sartre perde a ilusão no desvendamento da literatura e na transformação que os homens sofreriam ao ler um livro, ele conserva a prosa como a forma mais alta da necessidade de comunicação.

Eu perdi as ilusões literárias: que a literatura tenha um valor absoluto, que ela possa salvar um homem ou simplesmente mudar os homens (exceto em circunstâncias especiais), tudo isso me parece, hoje, nulo: o escritor continua a escrever, uma vez perdidas as ilusões, porque ele, como dizem os psicanalistas, investiu tudo na escrita. [...] Mas me resta uma convicção, uma só, a qual eu não abandonarei: escrever é uma

---

<sup>76</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 65

necessidade para todos. É a forma mais elevada da necessidade de comunicação.<sup>77</sup>

Mas em *Que é a literatura?* e em artigos da mesma época (45, 46), Sartre dá um papel mais forte e importante à prosa e ao escritor: além de desvendar a situação humana, esse desvendamento é realizado pelo projeto de transformar a situação. O escritor é o homem que decidiu agir por desvendamento, e “é legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação, sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”.<sup>78</sup>

Da resposta da primeira questão – de qual é a finalidade do escritor, que é a comunicação – e entendendo que a fala é ação, que através da comunicação o autor desvenda o homem ao próprio homem, chegamos à segunda questão do engajamento literário: qual aspecto do mundo o autor deseja mudar? Já que ele fala, é porque deseja transformar algo, e por isso é necessário lhe perguntar o que deseja mudar. “O verdadeiro trabalho do escritor engajado, eu vos disse: mostrar, demonstrar, desmistificar, dissolver os mitos e fetiches em um pequeno banho de ácido crítico”,<sup>79</sup> e se é assim, devemos buscar qual mito e fetiche o autor deseja dissolver nesse banho

---

<sup>77</sup> SARTRE. “Les écrivains en personne” In *Situations IX* - p 38 (J’ai perdu bien des illusions littéraires: que la littérature ait une valeur absolue, qu’elle puisse sauver un homme ou simplement changer des hommes (sauf en de circonstances spéciales), tout cela me paraît aujourd’hui périmé: l’écrivain continue à écrire, une fois ces illusions perdues, parce qu’il a, comme disent les psychanalystes, tout investi dans l’écriture [...]. Mais il me reste une conviction, une seule, dont je ne démordrai pas: écrire est un besoin pour chacun. C’est la forme la plus haute du besoin de communication)

<sup>78</sup> Idem. *Que é a literatura?* - p. 20

<sup>79</sup> Idem. “Les écrivains en personne” In *Situations IX* - p. 35 (Le vrai travail de l’écrivain engagé, je vous l’ai dit: montrer, démontrer, démystifier, dissoudre les mythes et les fétiches dans un petit bain d’acide critique)

de ácido crítico. Para Sartre, 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. O escritor é mediador por essência, e o seu engajamento é a mediação;<sup>80</sup> ele é o homem que nomeia o que ainda não foi nomeado, que faz surgir o Amor e o Ódio entre duas pessoas que não haviam ainda decidido sobre os seus sentimentos. “O escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade”.<sup>81</sup> É nisso que consiste pois, o engajamento sartriano: nesse desvendamento do homem para os outros homens; e a prosa é a única arte engajada porque apenas sua linguagem é signo, refere-se a algo exterior a ela, ao homem e à situação.

Mas como o engajamento e a responsabilidade do escritor devem ser em relação a uma liberdade concreta, como veremos no cap. 3, eles se mostram de modos diferentes conforme a época. O papel do escritor como mediador e consciente de sua função pode ser visto de maneira exemplar no séc. XVIII. Esse século “representa a grande chance, única na história, e o paraíso logo perdido dos escritores franceses”.<sup>82</sup> O escritor encontra-se no meio de uma tensão, ele tem que satisfazer a demandas contraditórias de dois públicos distintos: a nobreza, que perdeu a confiança em sua ideologia e pede ao escritor que a defenda, e a burguesia, que deseja se desvencilhar da ideologia dominante e criar uma outra. O escritor é o árbitro desse conflito, mas encontra-se dividido, já que as duas classes o sustentam. Ele é burguês e ao mesmo tempo nobre: o caráter essencial do escritor do séc. XVIII é uma marginalização

---

<sup>80</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 61-2

<sup>81</sup> *Ibidem* - p. 21

<sup>82</sup> *Ibidem*- p. 77

objetiva e subjetiva – ele faz parte das duas classes e ao mesmo tempo, de nenhuma delas. “Assim, a sua consciência, bem como seu público, está dividida. Mas ele não sofre por isso; ao contrário, o seu orgulho vem dessa contradição de origem: acredita que não tem compromisso com ninguém”.<sup>83</sup> É por essa contradição que o escritor toma consciência de que sua literatura é autônoma e independente.

Esse escritor, para escapar da pressão que as duas classes exercem sobre ele, acaba por reivindicar uma literatura abstrata e uma liberdade também abstrata. Ele faz de si mesmo um escritor universal, assim como de seu leitor: “porém, no momento mesmo em que lança a liberdade abstrata contra a opressão concreta e a razão contra a História, ele caminha no mesmo sentido do desenvolvimento histórico”.<sup>84</sup> Isso ocorreu porque a burguesia, para ganhar forças, resolveu se unir à classe oprimida; e como se tornou um grupo muito heterogêneo, só poderia reivindicar aspirações abstratas, gerais, que contentassem a todos. Além disso, a revolução é política: na medida em que a burguesia já detém o dinheiro e a cultura, tudo o que ela pede é a liberdade de opinião como degrau de acesso ao poder político. “Com isso, exigindo *para si e enquanto escritor* a liberdade de pensar e de exprimir o seu pensamento, o autor serve necessariamente aos interesses da classe burguesa”.<sup>85</sup> Às vésperas da Revolução, basta que ele defenda sua profissão de escritor para servir de guia às aspirações da classe ascendente. Assim, o escritor do séc. XVIII encontra-se no sentido da História, e não apenas teoricamente, mas também na prática: ele descobre, no meio das agitações e incertezas históricas, o Presente (ao contrário do escritor do séc. XVII, que só conhecia o passado), e essa descoberta o preserva do idealismo e o

---

<sup>83</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 80

<sup>84</sup> *Ibidem* - p. 83

<sup>85</sup> *Ibidem* - p. 83

faz intervir na vida pública. Esse escritor manifesta, em sua vida e escritos, sua intervenção no mundo prático. Por isso podemos dizer que nesse século a literatura é ato: “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*”.<sup>86</sup> A função da literatura no século XVIII, e o escritor tem consciência disso, é a de contribuir com a pena para a libertação política do homem em geral.

Mas se nesse século o escritor era consciente de seu engajamento e do desvendamento que fornecia a seus leitores do próprio homem, não podemos dizer que todo escritor, em toda época, o é: o escritor do século XII e o do séc. XVII não eram conscientes de estarem embarcados, de seu papel. Eles reproduziam os ideais vigentes, pensando apenas em divertir os leitores ou em escrever assuntos técnicos para outros escritores. Este é o caso do escritor do século XII: o escritor era o clérigo letrado, que escrevia só para outros clérigos. A leitura e a escrita, na sociedade medieval, eram técnicas estritamente reservadas aos profissionais, eram meios de conservar e transmitir a ideologia cristã. E se era certo que essa ideologia era destinada a todos os homens, era por meio das pregações das imagens que ela chegava a esses homens, quase todos iletrados. “Como o escritor é da Igreja e como a Igreja é um imenso colégio espiritual que demonstra a sua dignidade pela resistência às mudanças [...], o escritor tem por missão provar a sua autonomia entregando-se à contemplação exclusiva do Eterno”.<sup>87</sup> Ao contrário do séc. XVIII, o escritor do séc. XII se restringe às questões atemporais e o faz não para leitores, mas para outros clérigos: esse escritor tem, portanto, uma consciência tranqüila, feliz. Mas, se ele apenas conserva e propaga

---

<sup>86</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 84

<sup>87</sup> *Ibidem* - p. 68

a ideologia vigente, e se não há propriamente leitores, poderíamos falar de um engajamento aqui?

Essa mesma questão pode ser posta ao século XVII francês, já que nele o escritor também adere à ideologia constituída. Nessa época, embora houvesse a laicização do escritor e de seu público, esse continuava limitado. O leitor era membro da classe superior, um especialista, ativo, escrevia cartas para o escritor e se o criticava era porque ele próprio sabia escrever, era um escritor em potencial. Mas sobre o que escrever para esses leitores? “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”.<sup>88</sup> Assim, mesmo que o escritor seja laico e não deseje ser o guardião dessa ideologia, ele a adota implicitamente, em nenhum momento a questiona. “Alimentados pelo rei, lidos por uma elite, eles se preocupam unicamente em atender à demanda desse público restrito. Têm uma consciência tão tranqüila, ou quase, como os clérigos do século XII”.<sup>89</sup> Seu único trabalho é o de devolver à nobreza a sua imagem, mas uma imagem cúmplice e não crítica, já que uma crítica pressupõe um olhar de fora, um estranhamento, coisa que esse autor não possui. O escritor do século XVII é clássico, e não maldito, e revela uma imagem puramente descritiva de seus leitores: não se baseia tanto na experiência pessoal do autor; mas corresponde mais à expressão estética daquilo que a elite pensa de si mesma.

Assim, tanto o escritor do século XII quanto o do século XVII assumem explicita ou implicitamente a ideologia vigente, não questionam seu papel nessa sociedade, e exercem seu ofício com a consciência tranqüila e feliz, pensando que apenas repetem

---

<sup>88</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 70

<sup>89</sup> *Ibidem* - p. 71

essa ideologia ou que seu objetivo é apenas agradar quem os lê. Não podemos pois, dizer que esses escritores são o exemplo máximo de engajamento pela arte e que eles são conscientes da função que a literatura deve ter. Porém, se é assim, devemos dizer que, apesar disso tudo, eles também são engajados, ou devemos restringir a noção de engajamento ao escritor que tem consciência da mediação que produz?

Para Sartre, mesmo esses escritores, que pensam passar uma imagem agradável a seu público, são engajados. Ainda falando do escritor do século XVII, Sartre diz que

quase a despeito de si mesmo, o espelho que apresenta modestamente aos seus leitores é mágico: ele cativa e compromete. Mesmo que tudo seja feito para lhes oferecer apenas uma imagem adulatora e cúmplice, mais subjetiva que objetiva, mais interior que exterior, essa imagem não deixa de ser uma obra de arte, ou seja, tem o seu fundamento na liberdade do autor e constitui um apelo à liberdade do leitor.<sup>90</sup>

É certo que o escritor dos séculos XII e XVII não se dedica à libertação de uma categoria de oprimidos, mas sua obra tem como efeito a libertação do homem de si mesmo: por isso todo prosador, na medida em que deseja se comunicar e que suas palavras, quer ele queira ou não, se mostram como espelho crítico, é engajado. Assim, mesmo quando o escritor parece se limitar a restituir os valores e ideologias da classe dominante,

sua obra era, mesmo assim, um constante apelo à liberdade humana, já que, mesmo sem se dar conta, implicitamente, do fato dele apresentá-los [os valores, os fatos], do fato de os abrir à contemplação, à discussão, do fato de os nomear, convidava à

---

<sup>90</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 75

ultrapassá-los. Falar de uma ideologia como de uma coisa, é já superá-la em parte <sup>91</sup>.

Por isso, quer o escritor queira ou não, ele dá uma imagem crítica à sociedade que o lê (mesmo quando pensa dar uma imagem cúmplice), de modo que “ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”.<sup>92</sup> O engajamento é pois, esse desvendamento concreto do homem pelo homem ao homem, que considera sua situação e responsabilidade, a liberdade concreta que é a de cada homem. Sartre considera a situação e historicidade do engajamento, do apelo à liberdade, ao contrário do que diz Briosi nos artigos “Un manifeste du désengagement” e “L’imaginaire et l’esthétique de Sartre”. Para ele,

a prosa, em *Que é a literatura?*, é um apelo à liberdade ‘pura’ do leitor: ela é, antes de tudo, o contrário exato de um apelo ao engajamento em uma realidade concreta e determinada; ela é um convite para perceber, para além da situação, a dimensão absoluta, meta-histórica, da vida.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> SARTRE. *La responsabilité de l’écrivain* - p. 35-6 (son oeuvre était tout de même un constant appel à la liberté humaine, parce que, sans même se rendre compte, implicitement, du fait de les présenter, du fait de les ouvrir à la contemplation, à la discussion, du fait de les nommer, il invitait à les dépasser. Parler d’une idéologie comme d’une chose, c’est déjà la dépasser en partie). Isso só é possível porque a prosa lida com a linguagem considerando-a como instrumento, signo, denotação de um objeto. As outras artes, na medida em que não têm em vista a comunicação, e na medida em que seus objetos são vistos em si mesmos e não como signos de algo, não são engajadas. É o prosador que, quer queira ou não, nomeia o mundo e as ações humanas e por nomeá-las, as transforma tanto para si quanto para seus leitores, os quais, a partir dessa nomeação, precisam assumir a responsabilidade diante de seus atos narrados, nomeados.

<sup>92</sup> Idem. *Que é a literatura?* - p. 21

<sup>93</sup> BRIOSI. “L’imaginaire et l’esthétique de Sartre” in *Revue d’Esthétique* - p. 23 (la prose, dans *Qu’est-ce que la littérature?* est un ‘appel’ à la liberté ‘pure’ du lecteur: elle est, donc, avant tout, le contraire exact d’un appel à l’engagement dans une réalité concrète et déterminée; elle est une invitation à percevoir, au-delà de la situation, la dimension absolue, méta-historique, de la vie)

O objetivo de Sartre, o de mostrar o engajamento na prosa, seria invertido por esse apelo à uma liberdade pura e se tornaria assim, um manifesto de desengajamento. No entanto, Briosi desconsidera toda a análise da historicidade da literatura e mesmo o conceito de que a liberdade não é algo abstrato, mas que deve ser conquistada no dia-a-dia, em situações concretas, o que, como ainda veremos, é expresso de modo claro e direto em *Que é a literatura?*.

O engajamento não é estritamente político – como pretendia Denis – nem é um apelo à uma liberdade pura que o tornaria desengajamento – como defende Briosi: ele é o desvendamento que o escritor, situado, faz, através da linguagem-signo, das condutas humanas e diante da qual o leitor, também situado, vê-se refletido de modo crítico e com isso, vê-se obrigado a assumir ou a transformar essa imagem. O escritor fala para desvendar e mudar algo, e se é assim, quer ele queira ou não, é engajado. E mesmo quando não fala de algo, seu silêncio é uma recusa da fala, e portanto, ainda é fala. Diante desses casos é necessário fazer-lhe uma outra pergunta: “por que você falou disso e não daquilo, e já que você fala para mudar, por que deseja mudar isso e não aquilo?”.<sup>94</sup>

O engajamento implica portanto, na compreensão dessas três perguntas que devem ser feitas ao escritor: qual a finalidade de sua escrita?, que aspecto do mundo você deseja mudar?, e por que deseja mudar isso e não aquilo?. O engajamento a que Sartre se refere só pode ser compreendido se soubermos que a finalidade da escrita é a comunicação, que o escritor fala para mudar e se cala para que algo não mude; já que esse engajamento é concreto e se dá no apelo que o escritor faz ao leitor para que esse se responsabilize por suas atitudes.

---

<sup>94</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 22

E já que falamos de engajamento na arte, é preciso ver até que ponto ele não impede a própria existência do estético, tal como Denis tentou mostrar. O fato do engajamento sartriano não ser entendido como estreitamente relacionado à política em seu sentido estrito já nos leva a pensar na possibilidade de haver uma arte engajada sem renunciar ao estético. E, se é certo que em Sartre há uma valorização do conteúdo em relação ao estilo, não é correto dizer que este não deve ser considerado. O prosador é aquele que utiliza a linguagem como instrumento e portanto, tem em vista mais a idéia que pretende manifestar que a palavra que irá utilizar. No entanto, isso não deve levar o prosador a uma total desconsideração da palavra, já que é ela que faz dele um artista. “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo”.<sup>95</sup> O estilo é, pois, quem determina o valor da prosa, e por isso ele deve ter um papel grande na preocupação do prosador: este deve pensar no estilo, no modo como escreverá de modo a dar a ver o objeto da forma mais real possível. É através do estilo que o leitor se sente e sente (n)o objeto que o escritor descreve. O trabalho com a linguagem é um *auxiliar necessário*, é um meio de dar o objeto, e por isso deve ser considerado. Mas, como foi dito, é um trabalho necessário mas auxiliar. Embora o escritor precise decidir como escreverá, não é isso que deve ser sua primeira e mais importante preocupação. A beleza na prosa é apenas uma força suave e insensível. O estilo é quem determina o valor da prosa mas deve passar despercebido: na medida em que as palavras são transparentes e o olhar deve atravessá-las, o estilo não deve ser visto como um vidro opaco, que impediria a transposição. Ele deve existir, mas não deve se mostrar explicitamente.

---

<sup>95</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 22

A literatura engajada de Sartre não desconsidera a beleza e o estilo que a prosa contém, mas coloca-as em segundo plano. “Na prosa, o prazer estético só é puro quando vem por acréscimo”.<sup>96</sup> Por isso, não se pode dizer que Sartre pretende assassinar a literatura através do engajamento: este não é um puro panfleto, uma propaganda que não considera o modo de escrever. Na medida em que a prosa é arte engajada, ela é arte e engajamento ao mesmo tempo.

Embora haja essa união entre arte e engajamento, há uma supremacia do segundo em relação à primeira. Se a beleza deve existir e ser considerada, aqui na prosa ela se esconde, age por persuasão, não explode de imediato como nas outras artes. Ambas coexistem, mas a beleza deve passar despercebida para que o conteúdo se revele, para que a idéia transpareça. “Em suma, trata-se de saber a respeito de que se quer escrever: de borboletas ou da condição dos judeus. E quando já se sabe, resta decidir como se escreverá. Muitas vezes ocorre que as duas escolhas sejam uma só, mas jamais, nos bons autores, a segunda precede a primeira”.<sup>97</sup> O engajamento do escritor, ao invés de prejudicar a arte, pode mesmo fazê-la ganhar novas línguas, novas técnicas, já que a exigência sempre nova do social obriga o artista a descobri-las.

O engajamento ao qual Sartre se refere não é portanto, estritamente político, abstrato e nem impede que a arte se realize: na prosa e pela prosa, o escritor fornece a imagem crítica da sociedade que o lê, e por isso o engajamento sartriano só pode ser entendido na concretude histórica em que o homem se situa. A prosa engajada consiste nessa compreensão da ordem humana, no desvendamento das ações humanas; e através da qual nossos atos tornam-se refletidos – no sentido de espelhado para os outros, e também no de passar da irreflexão para o pensado -, e com isso, não temos

---

<sup>96</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 22

<sup>97</sup> *Ibidem* - p. 23

mais como fugir de nossas responsabilidades diante deles: devemos assumi-los, assim como à nossa liberdade e responsabilidade. É essa passagem do plano irrefletido para o plano refletido que a prosa, engajada, opera; e por isso podemos dizer que ela desvenda as ambigüidades humanas, os desejos e frustrações dos homens.

No entanto, se a prosa é o lugar próprio do engajamento e se, por isso, ela desvenda o homem de forma única, qual seria sua relação com a própria fenomenologia? Se a fenomenologia é a tentativa de realizar uma filosofia que se aproxima do homem, que tem como tema central as atitudes humanas, então no que a prosa se diferenciaria da fenomenologia e por que Sartre ainda diz que apenas a prosa é capaz de *compreender* a realidade humana se sua filosofia também se propõe a *entendê-la*?

### **c) A prosa e a fenomenologia:**

A filosofia sartriana se define pela aproximação ao homem, pelo fato de descrever suas ações. Assim, ela se encontra muito longe da metafísica clássica e abstrata: o existencialismo dá um papel central ao homem em situação, ao ser-no-mundo, e na medida em que a existência precede a essência, é o próprio homem que se faz, que se “define”. É por essas definições que o existencialismo recusa as abstrações e descreve o homem como universal concreto, como mergulhado na concretude histórica, na qual se encontra sua universalidade. Mas se a fenomenologia se aproxima do homem, se ela descreve e não mais explica, qual seria o papel que a arte deveria ter nesse tipo de pensamento? Já que a arte é normalmente vista como obra do homem feita para outros homens, como algo que fala dos homens e os sensibiliza, ela não perderia seu lugar com a vinda da fenomenologia? Ou então não haveria uma certa identificação entre elas?

Tentaremos mostrar que, para Sartre, a prosa não perde seu papel maior de desvendar a realidade humana por causa do existencialismo; ela não passa a ser apenas um exemplo simplificador dessa filosofia – como disse Perdigão<sup>98</sup> –, e nem mesmo se identifica com ela. A prosa, mesmo para uma filosofia fenomenológica (e talvez principalmente para essa filosofia), conserva sua particularidade e sua função.

Saint-Sernin, em “Philosophie et Fiction”, relata a relação histórica entre a filosofia e a arte e mostra que ela não é exclusiva da fenomenologia, já que desde seus primórdios essa relação ocorre. Para ele, a ficção está intimamente misturada à

---

<sup>98</sup> ver citação na introdução desse capítulo.

especulação, como os mitos de Platão, o gênio maligno de Descartes e as variações eidéticas de Husserl, e a fenomenologia seria mais uma das filosofias a usar a ficção como meio de descrever a caverna na qual os homens se encontram e particularmente os que dela saem. Assim, desde Demócrito (com o átomo e o vazio) até Sartre, há uma relação de imanência entre filosofia e ficção: “Entre filosofia e ficção, a relação não é nem exterior nem accidental; é uma relação de inerência. A ficção não tem por objetivo criar cópias ou duplos mas liberar poderes escondidos ou travados”.<sup>99</sup> A função da literatura não é a de ser simplesmente uma cópia da filosofia, ela é a exploração totalizadora das possibilidades humanas; ela coloca em evidência a contingência humana.

Embora Saint-Sernin não dedique um papel especial na relação entre a ficção e a filosofia no séc. XX, ele fará uma análise dessa relação em Sartre. Segundo ele, durante a “primeira ontologia” de Sartre – que vai do início até *O Ser e o Nada* -, a ficção deve ser um instrumento de acesso ao real, pintar liberdades em ação e fabricar variações eidéticas e esquemas. Teríamos nessa fase um papel bastante definido e delimitado da ficção, a qual seria claramente distinguida da filosofia: embora haja uma relação entre elas, essa divisão é nítida. É o que se vê, por exemplo, na relação entre *Huis Clos* e *O Ser e o Nada*: o primeiro livro pode ser visto como um instrumento de acesso ao segundo livro. No entanto, essa relação se modifica com a “segunda ontologia” de Sartre, que se iniciaria com a *Crítica da Razão Dialética*:<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> SAINT-SERNIN. *Philosophie et fiction* – p. 165 (Entre philosophie et fiction, la relation n’est ni extérieure ni accidentelle, c’est un rapport d’inhérence. La fiction n’a pas pour fonction de fabriquer des copies ou des doubles, mais de libérer des puissances enfouies ou entravés)

<sup>100</sup> Essa distinção entre as duas fases de Sartre, ou as duas ontologias – admitidas por quase todos os comentadores-, não nos parece tão óbvia e clara. Acreditamos que há uma mudança de foco, mas não necessariamente uma contradição e uma outra ontologia. Por isso, embora não possamos tratar desse ponto nessa dissertação, optamos por colocar entre aspas as afirmações de Saint-Sernin, e de outros que aparecerem, sobre essa divisão na filosofia sartriana.

aqui a própria filosofia se torna dramática. “A ficção sartriana muda de natureza; ela tem menos por função criar situações que abarcar e triturar os elementos, dispersos na história, de uma imensa tragédia e de torná-la assim, visível ao olhar humano”.<sup>101</sup> Nessa segunda fase tanto a filosofia quanto a literatura de Sartre mudariam, e conseqüentemente, a relação entre elas. Saint-Sernin chega mesmo a afirmar que a *Crítica da Razão Dialética* é um livro filosófico com imagens literárias: a partir dele, a filosofia teria, para Sartre, acesso à verdade não pela simples observação, mas pela invenção e pela síntese. Não é possível, por isso, continuar com aquela distinção rígida e clara entre filosofia e ficção; elas se misturam, se encontram juntas, a filosofia também se torna imaginação.

No entanto, Sartre diz que é justamente ao escrever a *Crítica* que ele soube distinguir com maior nitidez a prosa da filosofia. Em “L’écritain et sa langue” ele diz que não se pode escrever frases literárias em uma obra filosófica, pois isso seria abusar da confiança do leitor, já que ele espera frases precisas e encontra apenas imagens. Nesse sentido, o filósofo diz que a *Crítica* é mais bem-sucedida que *O Ser e o Nada*, já que neste livro ele colocou algumas frases literárias, tais como “o homem é uma paixão inútil”. “Eu deveria ter dito isso com palavras estritamente filosóficas. Creio que em *Crítica da razão dialética* eu não cometi abuso de confiança, de modo nenhum”.<sup>102</sup> Na filosofia é necessário utilizar palavras filosóficas, com sentido

---

<sup>101</sup> SAINT-SERNIN. *Philosophie et fiction* – p. 177 (La fiction sartrienne change de nature; elle a moins pour fonction de créer des situations que d’embrasser et de malaxer les éléments, épars dans l’histoire, d’une immense tragédie et de la rendre ainsi visible au regard humain)

<sup>102</sup> SARTRE. “L’écritain et sa langue” In *Situations IX* - p. 56 (J’aurais dû dire ça avec des mots strictement philosophiques. Je crois que dans la *Critique de la raison dialectique* je n’ai pas fait d’abus de confiance, du tout)

estrito, coisa que não deve ser feita na literatura, já que

no domínio literário, não é um abuso de confiança, pois o leitor está prevenido. Ele está prevenido desde o momento no qual compra o livro, vê escrito ‘Romance’, ou bem ele sabe que é um romance ou um tipo de ensaio, mas que é um ensaio no qual haverá paixão e raciocínio ao mesmo tempo; ele sabe o que procura; se na palavra há uma notícia que faz com que se leia de maneira um pouco diferente que na simples significação, ele o sabe, ele o quer e se previne contra isso.<sup>103</sup>

E em outra entrevista, em “Autoportrait à soixante-dix ans”, Sartre admite que utilizou frases literárias em *O Ser e o Nada*:

Sim, eu utilizava, por erro – como, aliás, a maioria dos filósofos fizeram – frases de ordem literária para um texto cuja linguagem deveria ter sido exclusivamente técnica, ou seja, cujas palavras deveriam ter um sentido único [...]. A filosofia tem uma linguagem técnica que é necessário empregar – renovando-a conforme a necessidade, ao forjar novas noções – e é a reunião das frases técnicas que leva a criar o sentido total, o qual é um sentido com vários graus. Enquanto que no romance, o que vai dar a totalidade é a superposição dos sentidos de cada frase, indo do sentido mais claro, mais imediato, ao sentido mais

---

<sup>103</sup> SARTRE. “L’écrivain et sa langue” In *Situations IX* – p. 56 (dans le domaine littéraire, ce n’est pas un abus de confiance, parce que le lecteur est prévenu. Il est prévenu dès le moment où il achète le livre, il voit écrit “Roman”, ou bien il sait que c’est un roman ou bien il sait que c’est un type d’essai, mais qui est un essai où il y aura de la passion en même temps que du raisonnement; il sait ce qu’il cherche; si, dans le mot, il y a une charge qui fait qu’on attrape un peu différemment que dans la simple signification, il le sait, il le veut et il est en garde contre cela)

profundo, mais complexo.<sup>104</sup>

Vemos, pois, que ao contrário do que diz Saint-Sernin, a distinção entre filosofia e literatura se dá em toda a filosofia de Sartre, e de modo ainda mais claro na *Crítica da Razão Dialética*, livro no qual as palavras se mostram de forma mais rude e seca, longe do sentido literário que se poderia dar a frases como a já citada de *O Ser e o Nada*. Mas não desejamos aqui fazer uma inversão do que faz Saint-Sernin, dizer que há essa distinção na primeira fase e que não há na segunda. Já que não admitimos essa divisão, podemos apenas concluir que há um maior descuido no momento de *O Ser e o nada*, talvez porque Sartre ainda não tivesse tematizado e formulado de modo preciso a distinção entre a prosa e a filosofia.

Mas essa formulação já se encontra presente em suas entrevistas publicadas em *Situações IV*, na década de 60. E se em uma delas – “Les écrivains en personne” – Sartre diz que a filosofia é dramática, o que nos levaria a dar razão a Saint-Sernin; ele não faz uma identificação entre elas por causa dessa afirmação. Dizer que a filosofia é dramática é dizer que “não se trata mais de contemplar a imobilidade das substâncias que são o que são, nem de encontrar as regras de uma sucessão de fenômenos. Trata-se do homem – que é ao mesmo tempo *um agente e um ator*”.<sup>105</sup> É somente a fenomenologia que pode ser uma filosofia dramática, já que é com ela que se aumenta

---

<sup>104</sup> SARTRE. “Autoportrait a 70 ans” In *Situations X* - p. 139 (Oui, j'utilisais, par erreur – comme d'ailleurs la plupart des philosophes l'on fait – des phrases d'ordre littéraire pour un texte dont le langage aurait dû être exclusivement technique, c'est-à-dire dont les mots auraient dû avoir un sens univoque (...). La philosophie a un langage technique qu'il faut employer – en le renouvelant au besoin, si on forge de notions nouvelles – et c'est l'amas des phrases techniques qui arrive à créer le sens total qui, lui, est un sens à plusieurs étages. Tandis que, dans le roman, ce qui va donner la totalité, c'est la superposition des sens de chaque phrase, en allant du sens le plus clair, le plus immédiat, au sens le plus profond, le plus complexe)

<sup>105</sup> Idem. “Les écrivains en personne” In *Situations IX* - p. 12 (il ne s'agit plus de contempler l'immobilité des substances qui sont ce qu'elles sont, ni de trouver les règles d'une succession des phénomènes. Il s'agit de l'homme – qui est à la fois un agent et un acteur.)

a preocupação com o homem como sujeito-objeto. E embora a filosofia fale desse homem, ela não estuda o indivíduo enquanto tal.

Mas de todo modo, esses pontos de vista sobre a realidade humana não são intercambiáveis. A filosofia é dramática mas não estuda o individual enquanto tal. Há osmose entre o livro sobre Flaubert e *Crítica da razão dialética*. Mas o que não passará jamais do primeiro livro ao segundo é o esforço para compreender o indivíduo Flaubert.<sup>106</sup>

Ambas tratam do homem concreto, o descrevem, mas apenas a literatura é capaz de compreender o indivíduo, de mostrá-lo como universal concreto.

Essa diferença é causada pela linguagem própria de cada uma. Em primeiro lugar, é preciso distinguir a linguagem científica da linguagem filosófica e literária: enquanto estas tratam do homem concreto, sujeito-objeto, a ciência é prática pura, é conhecimento no sentido técnico do termo. Apenas porque não se dirige ao homem é que a linguagem científica pode ser técnica e pretender a um objetivismo. Assim, a filosofia e a literatura, por se dirigirem a quem faz a ciência, não podem tratá-lo com palavras científicas: elas só o podem fazer através de palavras ambíguas. Tanto a fenomenologia quanto a literatura, contrapostas à ciência, apresentam uma linguagem ambígua, mais própria para compreender o homem.

No entanto, esse papel ambíguo que está presente em ambas só é possível porque se trata justamente da fenomenologia, de uma filosofia que pretende se aproximar do

---

<sup>106</sup> SARTRE. "Les écrivains en personne" In *Situations IX* - p. 13 (Mais, de toute façon, ces points de vue sur la réalité de l'homme ne sont pas interchangeables. La philosophie est dramatique mais elle n'étudie pas l'individuel en tant que tel. Il y a des osmose entre le livre sur Flaubert et *Critique de la raison dialectique*. Mais ce qui ne passera jamais du premier livre dans le second, c'est l'effort pour comprendre l'individu Flaubert)

homem e descrevê-lo como ele aparece. Já que a metafísica é agora entendida como estando presente no menor movimento do coração,<sup>107</sup> o papel da literatura e da filosofia não pode ser mais separado. Se o mundo só pode ser exprimido em suas histórias, a expressão filosófica assume as mesmas ambigüidades que a expressão literária. Teríamos então, tanto na filosofia fenomenológica quanto na literatura uma mesma ambigüidade, o que faria com que as missões de ambas não pudessem mais ser separadas.

Porém, se é certo que a filosofia não deve ser entendida como uma ciência de rigor (referência à idéia de gênio e de louco de Husserl – para isso ver “L’*écrivain et sa langue*”), e embora também contenha ambigüidades, não podemos identificá-la à literatura. A ambigüidade que a filosofia mostra é diferente da ambigüidade da prosa, e é essa diferença que nos possibilitará manter a importância, autonomia e interdependência de ambas.

A ambigüidade filosófica se apresenta apenas no âmbito da obra acabada, inteira e não em cada frase, como vemos na literatura; e por isso, de certo modo, podemos dizer que na literatura a ambigüidade está mais presente – e de forma mais forte – que na filosofia. Embora Sartre diga que há uma ambigüidade na palavra filosófica – o que justamente permite ao leitor a ultrapassagem da obra –, ela se dá de modo diverso da ambigüidade literária:

Na filosofia, cada frase deve ter um só sentido. O trabalho que fiz em *As palavras*, por exemplo, tentado dar a cada frase sentidos múltiplos e superpostos, seria um mau trabalho filosófico. Se tenho que explicar o que é o Para-si e o Em-si, isso pode ser difícil, eu posso utilizar diferentes comparações,

---

<sup>107</sup> MERLEAU-PONTY. *Le roman et la métaphysique* – p. 48

diferentes demonstrações para chegar a ela, mas é preciso utilizar idéias que devem poder se fechar: não é nesse nível que se encontra o sentido completo – o qual pode e deve ser plural no nível da obra completa -, eu não quero dizer, com efeito, que a filosofia, como a comunicação científica, seja unívoca.<sup>108</sup>

A linguagem filosófica não é, portanto, unívoca como a linguagem científica mas não apresenta tanta ambigüidade quanto a linguagem literária: se o sentido completo de uma obra filosófica pode e deve ser plural, cada frase deve ter apenas um sentido. E é nisso que a linguagem literária se difere da filosófica: na prosa, cada frase contém em si várias outras frases; seu sentido é múltiplo não apenas considerando-a de modo acabado, mas o é a cada momento.

Na literatura, que tem sempre, de uma certa maneira, relação com o *vivido*, nada do que eu digo é totalmente expresso pelo que digo. Uma mesma realidade pode se exprimir de um número praticamente infinito de maneiras. E é o livro inteiro que indica o tipo de leitura que cada frase requer, e até o tom de voz que essa leitura, por sua vez, requer, quer o leiamos em voz alta ou não.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> SARTRE. “Autoportrait a soixante-dix ans” In *Situations X* - p. 137-8 (En philosophie, chaque phrase ne doit avoir qu’un sens. Le travail que j’ai fait sur *Les Mots*, par exemple, en essayant de donner à chaque phrase des sens multiples et superposés, serait du mauvais travail en philosophie. Si j’ai à expliquer ce qu’est, mettons, le pour-soi et l’en-soi, cela peut être difficile, je peux utiliser différentes comparaisons, différentes démonstrations pour y arriver, mais il faut en rester à des idées qui doivent pouvoir se refermer: ce n’est pas à ce niveau-là que se trouve le sens complet – qui, lui, peut et doit être pluriel au niveau de l’ouvrage complet -, je ne veux pas dire, en effet, que la philosophie, comme la communication scientifique, soit univoque)

<sup>109</sup> Ibidem – p 138 (En littérature, qui a toujours, d’une certaine façon, affaire au *vécu*, rien de ce que je dis n’est totalement exprimé par ce que je dis. Une même réalité peut s’exprimer d’un nombre de façons pratiquement infini. Et c’est le livre entier qu’indique le type de lecture que chaque phrase requiert, et jusqu’au ton de voix que cette lecture à son tour requiert, qu’on lise à haute voix ou non)

A arte literária se define, portanto, por ser essa ambigüidade, por descrever, em sua própria linguagem, e a cada momento, as complexidades e paradoxos do homem. E ela é ambígua não apenas por ter múltiplos sentidos em cada frase mas também, e principalmente, por ser obra imaginária (veremos essa característica no segundo capítulo). Como Blanchot diz: “a literatura é feita de palavras, essas palavras produzem uma transmutação contínua do real em irreal e do irreal em real: elas aspiram os acontecimentos, os detalhes verdadeiros, as coisas tangíveis, e os projetam num conjunto imaginário e, ao mesmo tempo, realizam esse imaginário, dando-o como real”.<sup>110</sup> E nesse sentido, apenas a prosa pode ser ambígua, já que a filosofia não é imaginário. A prosa é, portanto, ambígua nesses dois sentidos: tanto por conter vários significados em cada frase – o que a torna mais ambígua que a filosofia -, quanto por ser obra da imaginação, o que lhe permite essa passagem do real para o irreal e deste novamente para o real, mostrando assim o real no imaginário, dando-o ao mesmo tempo como real. E são justamente essas ambigüidades que fazem com que a prosa adquira, em Sartre, um papel essencial no desvendamento da realidade humana. Já que

o romance tem sua própria moral: a ambigüidade e o equívoco. Tem sua própria realidade: o poder de descobrir o mundo no irreal e no imaginário. E, finalmente tem a sua verdade, que o obriga a nada afirmar sem procurar se desmentir e em nada ser bem-sucedido sem preparar o seu fracasso, de maneira que qualquer tese que triunfe num romance deixa imediatamente de ser verdadeira,<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> BLANCHOT. “Os romances de Sartre” In *A parte do fogo* - p. 188

<sup>111</sup> *Ibidem* - p. 201

a prosa é capaz de mostrar as ambigüidades humanas no modo como elas são, sem com isso determinar o que o homem é.

Embora a filosofia também tenha uma certa ambigüidade e se encontre longe da linguagem científica e pretensamente objetiva, ela lida com noções e conceitos, os quais, se tornam as ambigüidades conscientes, fazem com que se perca a possibilidade de retratá-las. Tanto a linguagem filosófica quanto a literária se refere aos homens, mas se a primeira mostra as ambigüidades de forma consciente, através de conceitos, a segunda as mostra condensadas, não conscientes de si.

Porque no fundo, o sentido da filosofia, tal qual eu o compreendo [...], é de reunir o máximo possível, por aproximação de noções, o nível de universal concreto que nos é dado na prosa. Com efeito, a prosa escrita, literária, me parece a totalidade ainda imediata, ainda não consciente de si, e a filosofia deveria ser suscitada pela vontade de tomar consciência disso, tendo à sua disposição apenas noções. Seu objetivo é, então, o de forjar noções que se tornam profundamente pesadas, progressivamente, até chegarmos a encontrar um modelo do que se dá diretamente à prosa.<sup>112</sup>

Enquanto a literatura exprime a densidade concreta do vivido, a filosofia possibilita o conhecimento dela através de noções. Mas com isso não se pode dizer que há uma superação da filosofia em relação à literatura: o vivido, como é descrito na

---

<sup>112</sup> SARTRE. “L’*écrivain et sa langue*” In *Situations IX* – p. 67 Parce qu’au fond le sens de la philosophie, tel que je le comprends [...], c’est de rejoindre le plus possible par approximation notionnelle le niveau d’universel concret qui nous est donné dans la prose. En effet, la prose écrite, littéraire me paraît la totalité encore immédiate, encore non consciente de soi, et la philosophie devrait être suscitée par la volonté de prise de conscience de cela en n’ayant à sa disposition que des notions. Son but est donc de forger des notions qui s’alourdissent profondément, progressivement, jusqu’à ce que nous arrivons à trouver comme un modèle de ce qui se donne directement à la prose)

prosa, é inarticulável para a filosofia no início, já que esta precisa inventar noções. A filosofia necessita portanto da literatura e vice-versa: “a filosofia é a reflexão, enquanto a reflexão é sempre o momento já morto da práxis, já que, quando ela se produz, a práxis já se encontra constituída”.<sup>113</sup> Enquanto a prosa descreve o vivido, a filosofia o torna refletido mas morto.

Há então uma dupla implicação entre a filosofia e a prosa: se uma é capaz de descrever as ambigüidades e complexidades do homem através de sua linguagem imediata e não consciente de si, a outra torna o vivido consciente através de noções, mas com isso perde a capacidade de descrever a totalidade do vivido. Enquanto uma retrata o vivido com todo seu movimento e vivacidade, a outra torna esse movimento consciente, o torna conceitualizável, mas com isso perde a capacidade de retratá-lo. As noções e conceitos de que a filosofia se utiliza, mesmo considerando que eles não são visto como dogmas, permitem uma conscientização das ambigüidades e ao mesmo tempo impossibilitam a compreensão do vivido. Assim, a filosofia, embora fale do homem como sujeito-objeto, não estuda o indivíduo enquanto tal, como já dissemos.

E do mesmo modo que não há uma superioridade da filosofia em relação à literatura por aquela tornar consciente as ambigüidades, também não há uma superioridade desta em relação àquela pelo fato dela compreender o indivíduo. A relação entre a fenomenologia e a prosa – assim como a relação entre a prosa e as outras artes - é a de interdependência: se a literatura necessita da filosofia para conceitualizar seu retrato, a filosofia necessita da prosa para retratar seus conceitos.

Temos uma relação intrínseca entre ambas, e não uma relação externa de

---

<sup>113</sup> SARTRE. “L’écritain et sa langue” In *Situations IX* - p. 69 (la philosophie c’est la réflexion en tant que la réflexion est toujours déjà le moment mort de la praxis puisque, lorsqu’elle se produit, la praxis se trouve déjà constituée)

simplificação e/ou superioridade. E é justamente por saber que apenas a prosa é capaz de ser a ambigüidade que o homem é – tanto por sua linguagem como por ser irreal que parte do real e a ele volta - que Sartre lhe dá o papel de compreender a realidade humana com todos os seus paradoxos: se a fenomenologia pode descrever a ontologia da angústia e da liberdade do homem, apenas a literatura é capaz de empreender o esforço para compreender o indivíduo, de descrever o homem como universal concreto. A fenomenologia indica a ambigüidade, a literatura é essa ambigüidade.

Porém, se já mostramos que a fenomenologia não dispensa a prosa e nem mesmo se identifica com ela, falta-nos ainda mostrar porque apenas ela mantém essa relação de interdependência com a prosa.

Para Merleau-Ponty, o romancista deve fazer existir as idéias na nossa frente e à maneira das coisas. No entanto, o escritor, embora tenha interesse pela filosofia, reconhece mal a familiaridade entre elas: é como se existissem diferenças técnicas entre elas e mais, uma diferença de objetos. Mas a partir do final do séc. XIX dá-se início a uma relação mais íntima entre a filosofia e o romance, já que eles passam a ser apenas diferentes expressões da posição tomada sobre o mundo. E se essa noção já está presente até mesmo em Peguy, é somente com o existencialismo que ela vai adquirir um lugar destacado. Além de revelar o sentido dessa relação mais estreita entre a filosofia e o romance, é com a fenomenologia que a literatura adquire um papel tão importante: para uma metafísica clássica, a literatura não tem o que fazer, já que a filosofia é uma explicação da vida ou uma reflexão sobre ela, e não uma explicitação. “Tudo muda quando uma filosofia fenomenológica ou existencial se dá como tarefa não explicar o mundo ou descobrir nele as ‘condições de possibilidade’, mas de formular uma experiência do mundo, um contato com o mundo que precede todo

pensamento *sobre* o mundo”.<sup>114</sup> Quando a filosofia passa a formular uma experiência do mundo, a literatura adquire uma nova e nobre função.

E é sobre essa relação que Simone de Beauvoir falará em seu artigo “Littérature et métaphysique”, publicado em *Les Temps Modernes*. E como ela mostra exatamente como a fenomenologia estabelece essa nova e importante relação com a prosa, pensamos ser importante olhar esse artigo mais de perto.

No início do texto, Beauvoir diz que sempre esteve fortemente dividida entre a filosofia e a literatura, que ambas a fascinavam ao mesmo tempo em que uma excluía a outra: enquanto a filosofia lhe falava da serenidade de um céu intemporal, que lhe elevava além das aparências, a literatura a fazia entrar em um mundo concreto e temporal. E como a metafísica tradicionalmente exclui o concreto e vice-versa, era preciso se decidir por uma delas.

Em um e no outro caso, eu ainda lembro do pasmo vertiginoso que se apoderava de mim no momento em que fechava o livro. Após ter pensado o universo através Espinosa ou Kant, eu me perguntava: ‘Como podemos ser tão fúteis a ponto de escrever romances?’ Mas quando eu deixava Julien Sorel ou Tess d’Urberville, parecia-me vão perder o tempo a criar sistemas. Onde se situava a verdade? Sobre a terra ou na eternidade? Eu me sentia dividida.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> MERLEAU-PONTY. *Le roman et la métaphysique* – p. 48 (Tout change lorsqu’une philosophie phénoménologique ou existentielle se donne pour tâche, non pas d’expliquer le monde ou d’en découvrir les ‘conditions de possibilités’, mais de formuler une expérience du monde, un contact avec le monde qui précède toute pensée *sur* le monde)

<sup>115</sup> BEAUVOIR. “Littérature et métaphysique” In *Les Temps Modernes* – p. 1153 (Dans l’un e l’autre cas, je me rappelle encore l’étonnement vertigineux qui me saisissait au moment où je refermais le livre. Après avoir pensé l’univers à travers Spinoza ou Kant, je me demandais: ‘Comment peut-on être assez futile pour écrire des romans?’ Mais lorsque je quittais Julien Sorel ou Tess d’Urberville, il me semblait vain de perdre son temps à fabriquer de systèmes. Où se situait la vérité? Sur terre ou dans l’éternité? Je me sentais écartelée )

Na medida em que há essa separação entre universal abstrato e singular concreto, e enquanto a filosofia trata do primeiro e a literatura do segundo, é preciso se decidir por um dos lados. E na medida em que o universal abstrato é superior ao singular concreto, a metafísica clássica não permite uma valorização da arte: para aquela, esta é apenas uma cópia e deve se subordinar ao rigor do pensamento filosófico.

Mas no início do séc. XX assiste-se a um esforço de conciliação entre a filosofia e a prosa, entre o universal e o concreto. E se essa aproximação responde a uma “profunda exigência do espírito”, como diz Beauvoir, então por que ela suscita tanta desconfiança?

A própria Beauvoir reconhece que as expressões utilizadas pelos que realizam essa conciliação – “romance metafísico”, “teatro de idéias” – provocam uma certa inquietude, já que se corre o risco de submeter a prosa à filosofia, o romance à idéia, e assim se perderia a razão de ser da arte (não haveria sentido em construir um aparelho fictício em torno de idéias que se exprimiriam com mais clareza em uma linguagem direta). É por isso que Beauvoir insiste na separação entre a filosofia e a literatura: é necessário estabelecer de início que elas não podem ser identificadas, já que o romance só se justifica se é um modo de comunicação irreduzível a todo outro. Mesmo a fenomenologia, que também descreve o homem, é distinta da literatura: não haveria aqui uma indefinição de gêneros. Assim como a distinção entre a prosa e a poesia é clara, mesmo estabelecendo a não-existência de uma forma pura de cada arte, a literatura e a filosofia também devem ser distinguidas, até mesmo quando o filósofo comete o “erro” de utilizar expressões literárias. Mas no que consiste essa distinção?

Para Beauvoir, “enquanto o filósofo, o ensaísta, dão ao leitor uma reconstrução intelectual de sua experiência, é essa experiência mesma, tal como ela se apresenta

antes de toda elucidação, que o romancista pretende restituir sobre um plano imaginário”.<sup>116</sup> Como Sartre disse, a literatura encontra-se em um plano mais imediato, no da restituição da experiência anterior à sua elucidação; enquanto a filosofia reconstitui essa experiência, elucida-a mas perde a capacidade de restituí-la. A literatura descreve nosso contato inicial com as coisas, com o mundo e os outros, o qual precede toda e qualquer noção que temos dele (talvez possamos dizer que a literatura é que realmente alcança a pré-compreensão que o ser-á é e tem, enquanto a filosofia estaria no passo seguinte, na conceitualização dessa pré-compreensão).

No mundo real, o sentido de um objeto não é um conceito que se possa apreender pelo puro entendimento: é o objeto enquanto ele se mostra à nos na relação que mantemos com ele e que é ação, emoção, sentimento; pedimos aos romancistas que eles evoquem essa presença de carne e osso cuja complexidade, riqueza singular e infinita, ultrapassa toda interpretação subjetiva.<sup>117</sup>

Um bom romance descreve essa presença de carne e osso das coisas e permite que o leitor efetue experiências imaginárias tão completas e inquietantes quanto as experiências vividas, e através dessa reação, o leitor recebe um enriquecimento que nenhum ensinamento doutrinal poderia substituir. Mas não haveria o risco da filosofia contaminar totalmente o romance? Segundo Beauvoir não, pois o romance se encontra

---

<sup>116</sup> BEAUVOIR. “Littérature et métaphysique” In *Les Temps Modernes* - p. 1154 (tandis que le philosophe, l’essayiste, livrent au lecteur une reconstruction intellectuelle de leur expérience, c’est cette expérience elle-même, telle qu’elle se présente avant toute élucidation, que le romancier prétend restituer sur un plan imaginaire)

<sup>117</sup> Ibidem – p. 1154 (Dans le monde réel le sens d’un objet n’est pas un concept saisissable par le pur entendement: c’est l’objet en tant qu’il se dévoile à nous dans la relation globale que nous soutenons avec lui et qui est action, émotion, sentiment; on demande aux romanciers d’évoquer cette présence de chair et d’os dont la complexité, la richesse singulière et infinie, déborde toute interprétation subjective)

no plano do imaginário, o qual se esvai, desaparece com o confronto com a realidade. No entanto, se a filosofia não pode contaminar o romance, não se pode dizer que este não contém idéias, que ele é neutro: o autor sempre coloca sua metafísica em seus romances, mas ele deve saber fazê-lo: se o autor tiver tato, ele saberá se esconder mesmo ao colocar suas teorias: estas deverão aparecer de modo dissimulado, para que ela não se torne tão clara a ponto de fazer o leitor passar do imaginário ao real. Um bom escritor é capaz de esconder-se e às suas idéias no plano imaginário, permitindo que o leitor seja “levado” e “tomado” pelo romance (no capítulo 3, veremos essa relação entre o escritor e o leitor), sem que no entanto ele já tenha conclusões e idéias acabadas. “O romance só revela seu valor e dignidade se ele se constitui tanto para o autor quanto para o leitor como uma descoberta viva”, já que “a obra de arte envolve a experiência singular da qual é o fruto”.<sup>118</sup> Assim, o próprio autor deve considerar sua obra inacabada, deve confrontar suas idéias com a realidade. Somente com uma verdadeira comunicação entre o leitor e o escritor o romance metafísico pode assim ser: ter idéias e “metafísica” sem deixar de ser romance. “Se o romance metafísico fosse reduzido a imitar de fora esse andar vivo, se ele trapaceasse com o leitor no lugar de estabelecer com ele uma comunicação verdadeira, conduzindo-o em uma busca que o autor, por sua conta, fez, então, seria preciso certamente condená-lo”.<sup>119</sup>

O romance metafísico, entendido como uma verdadeira comunicação entre o autor (que não deve considerar suas idéias como acabadas e irreversíveis) e o leitor (que deve querer ultrapassar os limites estreitos da experiência vivida e não apenas matar o

---

<sup>118</sup> BEAUVOIR. “Littérature et métaphysique” In *Les temps modernes* – p. 1156 (Le roman ne revêt sa valeur et sa dignité que s’il constitue pour l’auteur comme pour le lecteur une découverte vivante, já que l’oeuvre d’art enveloppe l’expérience singulière dont elle est le fruit)

<sup>119</sup> Ibidem - p. 1157 (Si le roman métaphysique était réduit à imiter du dehors cette démarche vivante, s’il trichait avec le lecteur au lieu d’établir avec lui une communication véritable en l’entraînant dans une quête que l’auteur à menée pour son compte, alors il faudrait assurément le condamner)

tempo), permite a descrição da pré-compreensão humana, do contato imediato com as coisas e os outros homens, imbuído pela angústia e pelo paradoxo. Enfim, é a literatura que descreve a realidade humana tal qual ela é vivida, no meio mesmo das atitudes humanas. É por isso que a filosofia, ao exigir conceitos e noções, mesmo que se aproxime da concretude histórica, jamais seria capaz de descrever a realidade humana no indivíduo.

Mas isso ainda não basta para estabelecer a relação entre a filosofia e a literatura. Beauvoir diz que esse romance metafísico deveria ser repudiado se se definisse a filosofia como um sistema totalmente constituído e auto-suficiente. Uma literatura que contenha essa filosofia, mesmo que “escondida”, não poderia descrever as ambigüidades humanas, já que é no curso da edificação dos sistemas que a aventura espiritual terá sido vivida, e não ao fim desta edificação. O romance metafísico só adquire esse papel maior se entendermos a metafísica de um determinado modo: “será impossível introduzir essas teorias rígidas na ficção sem prejudicar seu livre desenvolvimento; e não podemos ver em que uma história imaginária poderá server de idéias que teriam já encontrado seu modo próprio de expressão”.<sup>120</sup> Mas como devemos entender a metafísica, a filosofia, para que o romance metafísico seja capaz de descrever as ambigüidades e paradoxos da realidade humana?

Apenas se virmos a metafísica não mais como uma compreensão e concepção do universal abstrato, mas como uma descrição que mergulha no concreto e aí encontra o universal, é que o romance metafísico pode ser considerado como a expressão da cotidianidade do homem. E é justamente essa nova concepção de metafísica que o

---

<sup>120</sup> BEAUVOIR. “Littérature et métaphysique” In *Les Temps Modernes* - p. 1157-8 (il sera impossible d’introduire ces rigides théories dans la fiction sans nuire à son libre développement; et on ne voit pas en quoi une histoire imaginaire pourra servir des idées qui auraient trouvé déjà leur mode d’expression propre)

existencialismo propõe. Para Beauvoir,

a metafísica não é primeiro um sistema; nós não ‘fazemos’ metafísica como ‘fazemos’ matemáticas ou física. Na realidade, ‘fazer’ metafísica é ‘ser’ metafísico, é realizar em si a atitude metafísica que consiste em se colocar em sua totalidade em face da totalidade do mundo.<sup>121</sup>

Em cada ação o homem se engaja totalmente no mundo e “através de suas alegrias, seus pesares, suas resignações, suas revoltas, seus medos, suas esperanças, cada homem realiza uma certa situação metafísica que o define muito mais essencialmente que qualquer uma de suas aptidões psicológicas”.<sup>122</sup> Só a partir do momento em que a metafísica é entendida desse modo, como concreta, é que é possível estabelecer a prosa como o lugar da compreensão da realidade humana. Assim, só com a fenomenologia é que a literatura alcança esse papel maior, e se é claro que sempre houve uma relação entre a filosofia e a literatura, essa relação torna-se mais estreita e especial nas filosofias que admitem o estudo do homem concreto.

Porém, antes de vermos como essa metafísica permite uma nova compreensão da prosa, é necessário explicá-la melhor.

Sartre não estabelece uma relação externa entre a metafísica e a história: para ele é necessário não se deter no abstrato, nos conceitos; estes só são de modo concreto.

---

<sup>121</sup> BEAUVOIR. “Littérature et métaphysique” In *Les Temps Modernes* – p. 1158 (la métaphysique n’est pas d’abord un système; on ne ‘fait’ pas de la métaphysique comme on ‘fait’ des mathématiques ou de la physique. En réalité, ‘faire’ de la métaphysique c’est ‘être’ métaphysique, c’est réaliser en soi l’attitude métaphysique qui consiste à se poser dans sa totalité en face de la totalité du monde)

<sup>122</sup> Ibidem – p 1159 (à travers ses joies, ses peines, ses résignations, ses révoltes, ses peurs, ses espoirs, chaque homme réalise une certaine situation métaphysique qui le définit beaucoup plus essentiellement qu’aucune de ses aptitudes psychologiques)

Embora a liberdade, por exemplo, seja inerente ao homem (já que a consciência e a liberdade se implicam), é preciso que o homem a conquiste. Esses são os dois aspectos da liberdade: abstrato e concreto, e não é possível separar um do outro.

A escolha filosófica de Sartre já nos indica o quanto sua concepção de metafísica está distante da concepção clássica. A fenomenologia “descreve o que aparece, isto é, o que realmente se mostra próximo no que aparece, ela se interessa por situações reais, aí mergulha para chegar ao nível da profundidade em que acontece o drama da existência”,<sup>123</sup> e se é assim, ela não poderia se concentrar apenas nos conceitos abstratos, no universal abstrato: é necessário considerá-los concretamente. É desse modo que Sartre irá considerar a metafísica: esta não seria mais o estudo do ser enquanto ser, mas o mergulho na condição humana para abranger, a partir de dentro, sua totalidade. Por isso podemos dizer que a metafísica sartriana envolve a história, dá-se nela, não há uma oposição entre ambas. A metafísica para Sartre

não seria um conjunto de preocupações marcado pela distância que se abre entre a existência humana e a Substância ou o ser enquanto ser, mas um mergulho profundo na própria existência, não com a finalidade de transcendê-la, mas de superar a obscuridade e a opacidade com que ela a princípio nos aparece, para que possamos então encontrar o absoluto, o universal e o transcendente nas imbricações concretas que fazem do homem uma questão para si mesmo.<sup>124</sup>

A metafísica implica a análise da concretude humana, de sua vivência e ação: e é a esse imbricamento entre a metafísica e a história que Sartre denomina universal

---

<sup>123</sup> BLANCHOT. “Os romances de Sartre” In *A parte do fogo* - p. 189

<sup>124</sup> LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “Metafísica e história no romance de Sartre” In *Revista Cult* – p. 59

concreto: como não existe um universal abstrato que se dá independente do concreto, o absoluto tem de ser então integrado à história, que seria a mistura amarga e ambígua do absoluto com o transitório (veremos melhor isso no terceiro capítulo, na relação entre o escritor e o leitor). É preciso então, afirmar a concretude do universal e a universalidade do particular, já que o absoluto não transcende as situações mas as constitui intimamente.

Essa relação entre a metafísica e a história pode ser vista de modo sintomático no conceito sartriano de liberdade, que é mostrado no artigo “*Matérialisme et Révolution*”, contraposta ao conceito dos marxistas. Para estes, os homens não são livres de nascença e por isso a desejam e querem realizar uma revolução; pois caso o homem nascesse livre ele não poderia reclamar sua liberdade. Já Sartre diz que se o homem não fosse originalmente livre, se ele fosse sempre determinado, então ele não saberia conceber sua libertação. E não é verdade que um homem livre não possa desejar a liberdade, pois não é em relação à mesma coisa que ele é livre e acorrentado. A garantia ontológica da liberdade não garante sua prática, e é justamente o paradoxo entre a garantia ontológica e a sua não-realização efetiva que leva o homem oprimido a se voltar contra os outros, a fazer uma revolução.

Há então duas dimensões da liberdade: uma que constitui existencial e metafisicamente o sujeito, e outra em que essa dimensão absoluta tem de se concretizar. E embora o ser da consciência se defina como liberdade, ela só se realiza quando o homem assume a tarefa de tornar-se aquilo que já é. É um paradoxo da vida histórica: de um lado a consciência é identificada à liberdade e de outro, a liberdade é definida pela sua realização histórica. E o que Sartre pretende é estabelecer um vínculo estreito e intrínseco entre a liberdade abstrata e a liberdade de fato, entre o universal

abstrato e o particular concreto, entre a metafísica e a história. Se compararmos com a concepção clássica, podemos dizer que não há propriamente uma metafísica e uma história, separadas e independentes: assim como não há um universal abstrato totalmente distinto de um particular concreto, a metafísica não se dá sem a história. Temos um universal concreto e uma metafísica que mergulha profundamente na existência humana e portanto, uma metafísica que se dá e se encontra na história.

Após uma breve exposição sobre o que Sartre entende por metafísica, podemos agora retornar ao artigo de Beauvoir. Nesse texto, podemos ver que há duas maneiras divergentes de explicitar a metafísica: “podemos nos esforçar para elucidar o sentido universal em uma linguagem abstrata; elaboraremos, assim, teorias nas quais a experiência metafísica se encontrará descrita e mais ou menos sistematizada sob seu aspecto essencial, e portanto, intemporal e objetivo”.<sup>125</sup> Esse conceito de metafísica, que é o da tradição filosófica, exclui toda outra manifestação da verdade, já que só esse aspecto objetivo é possível. Nessa metafísica não há lugar para o relativo, o subjetivo e o histórico. Assim, “seria absurdo imaginar um romance aristotélico, spinozista ou mesmo leibniziano, já que nem a subjetividade nem a temporalidade tem lugar real nessas metafísicas”.<sup>126</sup> Há no entanto, um outro modo de considerar a metafísica, que é o da fenomenologia, como mostramos agora há pouco; e na medida em que ela retém o aspecto subjetivo e dramático da experiência, ela contesta a si mesma. “Mais vivamente um filósofo sublinha o papel e o valor da subjetividade, mais ele será levado a descrever a experiência metafísica sob sua forma singular e

---

<sup>125</sup> BEAUVOIR. “Littérature et métaphysique” In *Les Temps Modernes* - p. 1159 (on peut s’efforcer d’en élucider le sens universel en un langage abstrait; on élaborera ainsi des théories où l’expérience métaphysique se trouvera décrite et plus ou moins systematisée sous son aspect essentiel, donc intemporel et objectif)

<sup>126</sup> Ibidem - p. 1159 (il serait absurde d’imaginer un roman aristotélicien, spinoziste ou même leibizien puisque ni la subjectivité ni la temporalité n’ont de place réelle dans ces métaphysiques)

temporal”.<sup>127</sup> É por isso que a fenomenologia recorre ao romance: já que ela anuncia o histórico e o temporal, o subjetivo, ela necessita descrever esse modo de ser-no-mundo; porém, como ela conserva a necessidade de apresentar noções, como ela não é prosa, ela precisa recorrer ao romance, o qual consegue descrever essa subjetividade.

Portanto, a relação entre a fenomenologia e a literatura é a de interdependência: enquanto a literatura descreve e retrata o homem de modo imediato, a filosofia o descreve tornando-o conceitualizável. É como se uma chamasse pela outra. A filosofia (no sentido fenomenológico) e a literatura (entendida como romance metafísico) se apresentam como dois momentos necessários da compreensão da realidade humana, e por isso se complementam.

Não é um acaso se o pensamento existencialista tenta se exprimir, hoje, tanto por tratados teóricos quanto por ficções: é que ele é um esforço para conciliar o objetivo e o subjetivo, o absoluto e o relativo, o intemporal e o histórico; ele pretende apreender o sentido no coração da existência; e se a descrição da essência vem da filosofia propriamente dita, somente o romance permite evocar em sua verdade completa, singular, temporal, o jorro original da existência. Não se trata, aqui, para o escritor, de explorar no plano literário as verdades estabelecidas previamente no plano filosófico, mas de manifestar um aspecto da experiência metafísica que não pode se manifestar de outro modo; seu caráter subjetivo, singular, dramático, e também sua ambigüidade, porque a realidade não é definida como apreensível somente pela inteligência, nenhuma descrição intelectual saberia lhe dar uma expressão adequada. É preciso

---

<sup>127</sup> BEAUVOIR. “Littérature et métaphysique” In *Les Temps modernes* – p. 1160 (Plus vivement un philosophe souligne le rôle et la valeur de la subjectivité, plus il sera amené à décrire l’expérience métaphysique sous sa forme singulière et temporelle)

tentar apresentá-la em sua integridade, tal como ela se mostra na relação viva que é ação e sentimento antes de se fazer pensamento.<sup>128</sup>

Desse modo, pensamos ter mostrado que a prosa não é entendida por Sartre como um exemplo simplificador da filosofia: elas são distintas e cada uma exerce um papel fundamental na compreensão da realidade humana. Não podemos estabelecer uma superioridade da filosofia em relação à literatura e nem desta em relação àquela: o que temos é uma interdependência entre elas, baseada na insuficiência de cada uma (enquanto a prosa retrata sem conceitualizar, a filosofia conceitualiza sem conseguir retratar). A filosofia sartriana, ao se propor existencialista, reclama à literatura seu poder de retratar o indivíduo em sua subjetividade e temporalidade. Para que a filosofia de Sartre possa ser efetivamente compreendida é preciso ter em vista a necessidade que ela tem de uma evocação sensível, realizada apenas pela prosa. Assim, a literatura adquire um papel fundamental não só no desvendamento das

---

<sup>128</sup> BEAUVOIR. "Littérature et métaphysique" In *Les Temps Modernes* - p. 1160-1 (Ce n'est pas un hasard si la pensée existentialiste tente de s'exprimer aujourd'hui, tantôt par des traités théoriques, tantôt par des fictions: c'est qu'elle est un effort pour concilier l'objectif et le subjectif, l'absolu et le relatif, l'intemporel et l'historique; elle prétend saisir les sens au coeur de l'existence; et si la description de l'essence relève de la philosophie proprement dit, seul le roman permettra d'évoquer dans sa vérité complète, singulière, temporelle, le jaillissement originel de l'existence. Il ne s'agit pas ici pour l'écrivain d'exploiter sur un plan littéraire des vérités préalablement établies sur le plan philosophique, mais bien de manifester un aspect de l'expérience métaphysique qui ne peut se manifester autrement; son caractère subjectif, singulier, dramatique, et aussi son ambiguïté, puisque la réalité n'est pas définie comme saisissable par la seule intelligence, aucune description intellectuelle n'en saurait donner une expression adéquate. Il faut tenter de la présenter dans son intégrité, telle qu'elle se dévoile dans la relation vivante qui est action et sentiment avant de se faire pensée)

ambigüidades humanas mas também para que possamos entender o que é a própria filosofia para Sartre.

Porém, se já vimos a especificidade da prosa frente às outras artes devido à sua linguagem significativa (o que também determina seu engajamento) e sua especificidade em relação à filosofia, de modo a justificarmos a singularidade e importância da prosa na filosofia sartriana, falta-nos ver precisamente o que ela é e como ela opera e exerce esse papel de compreender a realidade humana.

A prosa tem, na filosofia de Sartre, um papel ambíguo: nem totalmente arte – já que usa palavras como signo, nem totalmente conceitual, filosofia – já que está no plano imaginário, irreal; a prosa literária é significação e beleza. Ela se dá na tensão entre esses dois pólos, entre o real e o irreal, entre o ser e o nada. E é justamente por ser ambigüidade e tensão, esse movimento entre a arte e a filosofia, entre a beleza (o sentido) e o engajamento (a significação), que a prosa se mostra com um papel tão importante para Sartre: em sua própria definição, temos a ambigüidade e incertezas que todo homem é, em seu eterno desejo e necessidade do em-si-para-si e frustração contínua pela impossibilidade de alcançá-lo. Essa paixão inútil é mostrada de modo ímpar pela prosa literária, a qual se define por tentar ser plenamente sentido e significação, por tentar se equilibrar entre os dois pólos opostos da palavra, do ser e do nada.

A especificidade da prosa em relação às outras artes e à filosofia se dá – como tentamos mostrar nesse primeiro capítulo – pela maneira como utilizamos a palavra. Enquanto as outras artes (incluindo a poesia) estão no plano do Belo, buscam o sentido

em suas obras (e a poesia, mesmo usando palavras, o faz pensando em seu sentido e não em sua significação, ao menos de modo prioritário), a prosa vê a palavra como signo, coisa que originariamente ela é. E se é por ser significação que a prosa se mostra engajada, isso a aproxima da filosofia. No entanto, a prosa literária não se identifica com a prosa filosófica: se por um lado ambas são significação, a literatura não deixa de ser arte por isso. Ou seja, mesmo significante, a literatura se encontra no plano imaginário e por isso se distingue, e muito, da filosofia. No romance, a palavra desempenha o papel de representante sem deixar o de signo, e deparamo-nos, na leitura, com uma consciência híbrida, semi-significante e semi-imaginante. "As palavras, as frases do romance estão impregnadas de saber imaginante. Não são instrumentos neutros, simples portadores de significações, mas representantes analógicos do objeto visado".<sup>129</sup>

Mas se mostramos como se dá a distinção entre a prosa, a poesia e a filosofia; talvez não tenhamos dado ênfase suficiente ao que significa essa própria distinção. Se é certo que essas artes e a filosofia não são identificadas entre si, é certo também que elas não existem em estado puro. Essa delimitação não é rígida, embora a fluidez não leve à mistura entre esses gêneros. "Mas se concede à ficção uma função filosófica, Sartre mantém a distinção dos gêneros".<sup>130</sup> Por mais que haja imagens na filosofia, essa não se torna literatura por isso. Por mais que a prosa também pense no sentido e beleza das palavras, ela não se torna poesia por isso. E do mesmo modo, a poesia também pensa no significado, sem que isso faça dela uma prosa.<sup>131</sup> Não existe uma

---

<sup>129</sup> COELHO, Ildeu. *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário* - p. 353

<sup>130</sup> NOUDELMMANN. "L'Incarnation Imaginaire" – p. 244 (Mais s'il accorde à la fiction une fonction philosophique, Sartre maintient la distinction des genres)

<sup>131</sup> Na literatura brasileira, podemos pensar em Guimarães Rosa (um maravilhoso prosador, que dá uma importância extrema ao sentido da palavra – sem se tornar, por isso, poeta) e em Drummond (grande poeta que, embora signifique algo com seus poemas, não se torna, desse modo, prosador).

forma pura de poesia, prosa e filosofia, mas essa fluidez não estabelece a indistinção entre elas. “Trata-se de estruturas complexas, impuras, mas bem delimitadas”.<sup>132</sup>

E se no primeiro capítulo mostramos como a prosa se distingue das outras artes por ser significativa – o que a aproximava da filosofia, terminamos por dizer que ela não se identifica com essa última. Assim, resta-nos mostrar agora como distinguir a prosa da filosofia, através da imaginação, reaproximando-a, assim, da arte. Distinta das outras artes por não ser totalmente imaginário, e distinta da filosofia por não ser totalmente significativa, a prosa se mostra totalmente semi-imaginante e semi-significante, ou seja, ela se mostra ambígua. E o que permite à prosa ser ambigüidade é justamente o fato dela ser *obra imaginária*. É-nos, pois, fundamental compreender a teoria sartriana do imaginário para que sua concepção de literatura nos fique mais clara.

---

<sup>132</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 32





## **SEGUNDO CAPÍTULO**

### **A LITERATURA COMO OBRA IMAGINÁRIA**

- a) A escolha originária pelo imaginário
- b) O imaginário como negação
- c) A leitura da obra de arte

## Introdução:

Vimos no capítulo anterior que o prosador escolhe escrever para nomear determinada situação e assim, possibilitar sua transformação. Ele não é uma passividade que apenas escreve, transmite uma mensagem: tanto em seu falar quanto em seu calar, o escritor denuncia o que pretende mudar. É sua vontade e sua escolha que o faz se engajar pela escrita. E se é assim, é preciso se perguntar, então, por que escrever, por que escolher esse modo de se engajar e não qualquer outro. É essa pergunta que Sartre faz e a qual tratará na segunda parte de *Que é a literatura?*.

Segundo ele, cada autor tem uma razão para ter escolhido viver pela e para a arte. Mas o que interessa aqui ainda não é analisar o que levou determinado escritor a escrever:<sup>133</sup> estamos em um plano anterior, mais geral. Em *Que é a literatura?*, o interesse é pela escolha em comum, mais imediata e profunda, que engloba as escolhas individuais. Tanto a escolha de Flaubert quanto a de Genet, Baudelaire, Mallarmé e a do próprio Sartre, têm como base essa escolha mais profunda, a qual é procurada aqui. É insuficiente dizer que tal escritor escreve para fugir e que o outro o faz pelo motivo oposto, para conquistar, já que “pode-se fugir para um claustro, para a loucura, para a morte; pode-se conquistar pelas armas. Por que justamente *escrever*, empreender *por escrito* suas evasões e conquistas?”.<sup>134</sup>

A arte pode ser tanto meio de fuga quanto meio de conquista, mas isso não basta para definir a escolha do homem pelo imaginário, já que é possível fugir e conquistar

---

<sup>133</sup> Pretensão de futuros livros como *Genet* e *O idiota da família*.

<sup>134</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 33 E essa afirmação de Sartre nos será fundamental no momento em que analisarmos porque o imaginário não significa, necessariamente, alienação. Se a prosa pode ser um meio de fugir e também um meio de conquistar, isso significa que ela não é, em si mesma, alienante.

por outros meios. Se se pode fugir pela arte, pode-se também fugir pela loucura; e portanto, a vontade de fugir não explica o porquê fugir *pela arte*.

Há, segundo Sartre, uma escolha comum dos artistas pela arte, a qual é anterior a todas essas escolhas particulares e específicas. Essa escolha originária será descrita em *Que é a literatura?*, e acompanharemos essa análise a fim de compreender qual é a vontade mais profunda daquele que escreve prosa, o que nos levará a ter que definir o imaginário para Sartre, e assim, compreender o que é a literatura de forma mais precisa.

### a) A escolha originária pelo imaginário

A opção de escrever está além das opções pela fuga ou pela conquista; e para Sartre essa escolha pela literatura, que subjaz às escolhas individuais, diz respeito ao modo como o homem percebe o mundo e se relaciona com ele: ao perceber, o homem se vê como desvendante, como o doador de significado. Embora essa árvore exista sem o homem, ela só é por ele: “O homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam”.<sup>135</sup> E além de doar um significado e um ser às coisas, é o homem que estabelece as relações entre os objetos.

As coisas, seres-em-si, são sem razão de ser e sem relação alguma com outro ser. O em-si não mantém nenhuma relação com o que não é, já que é pleno de si, é si.<sup>136</sup> É preciso, então, que um outro ser, que não seja em-si, estabeleça os significados e as relações. Isso só é feito por um ser que se diferencia do ser-em-si: é o Para-si que, sendo presença a si e não si, vazio de ser, nada de ser, procura, por isso mesmo, seu “si” nas lonjuras. Sendo assim, só ao Para-si, homem, é próprio a atribuição de significado e a alteridade, o estabelecimento de relações entre ele e outro para-si, entre ele e um em-si, e mesmo entre dois ou vários em-si. “Somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu; [...] a cada um dos nossos atos, o mundo nos revela uma face nova”.<sup>137</sup> Somente a realidade humana, por ser presença a si, nada de ser, falta, é que pode estabelecer relações com o que é pleno de si, desvendando, nesse processo, o mundo e si-mesmo, como não sendo aquilo que percebe.

---

<sup>135</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 33

<sup>136</sup> Para uma melhor análise do em-si, ver a parte VI da introdução de *O ser e o nada*. Aqui só mostraremos, de modo bastante simplificado, que ele não pode ser, em si mesmo, relação a outro ser.

<sup>137</sup> *Ibidem* – p. 34

Em seus atos o homem se descobre, portanto, como o desvendador, o detector de ser. “Mas se sabemos que somos os detectores do ser, sabemos também que não somos os seus produtores”.<sup>138</sup> Ao mesmo tempo em que sabemos que o em-si é significado pelo para-si, sabemos que ele não depende do para-si para existir.<sup>139</sup> Essa árvore que agora vejo ganha significado e ser *porque* a vejo; mas se deixo de vê-la, ela só perderá o significado que lhe dei e não sua existência. “Essa paisagem, se dela nos desviarmos, se estagnarà, longe dos olhos, em sua permanência obscura. Pelo menos ela só estagnarà: não há ninguém suficientemente louco para acreditar que ela desaparecerà”.<sup>140</sup> Quer o homem exista ou não, essa árvore continuará ali – sua existência não está submetida à do homem. Assim, ao perceber uma paisagem, o homem se descobre em sua importância e insignificância: essencial para o desvendamento do em-si, mas inessencial para a existência dele. “À nossa certeza interior de sermos ‘desvendantes’, se junta aquela de sermos inessenciais em relação à coisa desvendada”.<sup>141</sup> E diante dessa constatação, o homem, Para-si que deseja ser em-si-para-si, tenta ser essencial em relação ao mundo através da criação artística.

O que está “por trás” (embora não haja nada realmente “por trás”) é sempre o desejo paranóico de ser Em-si-Para-si; o Para-si, embora deseje o si, não o deseja como si do em-si: é o Para-si enquanto tal que reivindica o ser Em-si. A realidade humana almeja a síntese impossível do Para-si e do Em-si, “um ser que seria seu próprio fundamento, não enquanto nada, mas enquanto ser, e manteria em si a translucidez necessária da consciência, ao mesmo tempo que a coincidência consigo

---

<sup>138</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 34

<sup>139</sup> Já o para-si, na medida em que é enquanto fuga de si e busca de ser fora de si, enquanto não é coincidência consigo mesmo, só pode ser nessa relação de alteridade e transcendência.

<sup>140</sup> *Ibidem* - p. 34

<sup>141</sup> *Ibidem* – p. 34

mesmo do ser-Em-si”.<sup>142</sup> É essa busca incessante, essa paixão inútil que define todo homem; e o artista é aquele que tenta alcançar o Em-si-Para-si através da *criação*: sua percepção lhe revela a inessencialidade de que tanto quer escapar, e a criação artística se apresenta como o meio de ser essencial à existência das coisas.

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 porque 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 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. É pois, essa escolha da criação que se revela como a escolha mais profunda, comum a todos os artistas. Por meio da criação artística, o artista tenta ser essencial à existência do objeto:

Este aspecto dos campos ou do mar, este ar de um rosto, por mim desvendados, se os fixo numa tela ou num texto, estreitando as relações, introduzindo ordem onde não havia nenhuma, impondo a unidade de espírito à diversidade da coisa, tenho a consciência de produzi-los, vale dizer, sinto-me essencial em relação à minha criação.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 140

<sup>143</sup> Idem. *Que é a literatura?* – p. 34

Porém, se a percepção mostra o desvendamento e a inessencialidade em relação à existência, e se o que se busca é justamente o essencial, é preciso buscar um novo modo de se relacionar com o objeto, de pô-los. A criação não se dá da mesma maneira que a percepção. Para sair da inessencialidade em relação à existência da coisa, para criar, é preciso *imaginar* e não continuar a perceber.

De um certo modo, Sartre segue o senso comum ao colocar a arte no plano da imaginação. É comum as pessoas dizerem que o artista “imagina” seus quadros, suas composições, seus poemas e livros e esculturas; do mesmo modo como se costuma dizer que o artista está “em outro mundo”, que ele não vive nesse mundo real. A imaginação, para o senso comum, é o que possibilita ao artista a riqueza e beleza de suas obras e ao mesmo tempo sua alienação e estranheza. Mas Sartre, embora concorde com o senso comum e a tradição filosófica ao colocar a arte como obra imaginária, reformula a concepção de imaginação.

A literatura é, então, obra da imaginação. Se por um lado ela se distingue das outras artes por ser significativa – se aproximando, assim, da filosofia; por outro, ela se distingue da filosofia por ser obra imaginária – o que a reaproxima das outras artes. Mas como entender a imaginação, cerne de toda arte, se ela não deve ser vista como o senso comum e a tradição filosófica a vêem?

Em *A imaginação*, Sartre faz uma crítica a toda a concepção clássica da imagem; que a confunde com a percepção, definindo-a normalmente como cópia inferior desta. Mesmo que as teorias filosóficas e psicológicas pareçam e sejam opostas em muitos pontos, quando tratam da imagem, todas identificam imediatamente a percepção e a

imagem, distinguindo-as posteriormente através da intensidade. Segundo o filósofo francês, essa é a “metafísica ingênua da imagem”: no lugar de dizer que há um mesmo objeto sob dois planos de existência (o mesmo objeto que ora é percebido, ora imaginado), ela afirma que existem dois objetos no mesmo plano – embora haja uma identidade de essência entre uma folha percebida e imaginada, não se pode concluir, com isso, que há também uma identidade de existência entre elas, coisa que a teoria clássica faz.

Analisando as teorias da imagem de Descartes, Hume e Leibniz<sup>144</sup> (que respondem respectivamente ao problema da imagem com um reino de pensamentos radicalmente distinto do reino da imagem; com um reino de puras imagens; e com um mundo de fato-imagens, atrás do qual é preciso reencontrar um pensamento), Sartre chega à conclusão de que nas três soluções a imagem permanece uma coisa:

Nessas três soluções, a imagem guarda uma estrutura idêntica. 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.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Não pretendemos, aqui, nem acompanhar suas teorias nem a crítica que Sartre faz. Pelo tempo e competência, nos ateremos a um esboço sobre a idéia central da crítica sartriana a essas teorias.

<sup>145</sup> SARTRE. *L'imagination* – p. 19 (Dans ces trois solutions, l'image garde une structure identique. Elle reste une *chose*. Seules ses relations à la pensée se modifient [...] Et ces trois solutions sont les seules possibles dès que l'on accepte le postulat que l'image n'est qu'une chose et qu'elles sont toutes *également* possibles et *également* défectueuses)

O primeiro passo de todas essas teorias foi o de identificar a imagem e o pensamento; e o segundo passo foi o de estabelecer sua distinção, já que, de fato, isso ocorre. E como eles primeiro identificam a imagem com a percepção, precisam depois transformar a distinção que é espontânea em distinção tácita entre verdadeiro e falso (a percepção teria correspondência com o real e por isso seria verdadeira; já a imagem é falsa por não ter correspondência). Sartre diz que isso leva a uma grande contradição: “Se começarmos, com efeito, por afirmar a identidade essencial de dois objetos; essa afirmação tira, por sua própria natureza, a possibilidade de distingui-los ulteriormente”.<sup>146</sup>

Para Sartre a imagem é ou uma consciência ou um conteúdo sensível, não pode ser ambos ao mesmo tempo – e a teoria clássica confunde as duas posições. Desse modo, a filosofia clássica erra ao conceber a imagem ora como coisa, ora como cópia menor da percepção. Apenas com Husserl temos uma modificação dessa concepção clássica: através do conceito de intencionalidade, ele renova a questão da imagem e de modo geral, da consciência. Para ele a imagem é consciência, é uma realidade psíquica certa, a qual não pode ser reduzida a um conteúdo sensível

Sendo intencionalidade, a consciência se distingue radicalmente do objeto da consciência, que é transcendente – e com isso vemos eliminado o problema da teoria clássica (ou da filosofia digestiva, como diz Sartre em um artigo que citaremos a seguir) de confundir a imagem com o objeto imaginado, de pensar a consciência como algo que digere os objetos e faz deles seu conteúdo.<sup>147</sup> Mas ao estabelecer que a

---

<sup>146</sup> SARTRE. *A imaginação* – p. 85

<sup>147</sup> É assim que Sartre descreve essa concepção clássica: “Nous [philosophes français] avons tout cru que l’Esprit –Araignée attirait les choses dans sa toile, les couvrait d’une bave blanche et lentement les déglutissait, les réduisait à sa propre substance” in “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité” – p. 29.

imagem e toda consciência é intencionalidade, ao distingui-la de seu objeto, é necessário reformular o que se entende por consciência, e é o que Husserl fará.

O que é exatamente a consciência para a fenomenologia?

A consciência é consciência de alguma coisa. A imagem, consciência, é imagem de alguma coisa. Ela é certa maneira que a consciência tem de visar seu objeto – e é isso que significa intencionalidade: a consciência não é um lugar onde se armazenam as percepções, as lembranças e imagens – ela é o nada que se volta para o ser. “Tudo é portanto claro e lúcido na consciência: o objeto está face a ela com a sua opacidade característica, mas ela, ela é pura e simplesmente consciência de ser consciência desse objeto, é a lei de sua existência”.<sup>148</sup> Sua estrutura essencial é a intencionalidade, um transcender-se, uma fuga de si, um direcionar-se ao objeto, e apenas isso.

Com essa distinção radical entre o objeto e a consciência desse objeto, Husserl purifica a consciência: “A consciência se purificou, ela é clara como um forte vento, não há mais nada nela, exceto um movimento para fugir, um deslizamento para fora de si”.<sup>149</sup> A consciência passa a não ter mais um dentro, ela é essa recusa de ser substância e necessidade de existir como consciência de outra coisa que não ela. A essa fuga absoluta, a esse movimento, Husserl chama intencionalidade.

Temos então, a partir de Husserl, uma noção de consciência bem diferente e mesmo oposta à da teoria clássica. Ao invés de ser definida como um lugar no qual os objetos se armazenam, ela passa a ser esse nada, esse movimento de fuga, de transcendência. Assim, não é mais possível haver um objeto *na* consciência; o objeto imaginado não está *na* imaginação. A imagem passa a ser, com a filosofia husserliana,

---

<sup>148</sup> SARTRE. *A transcendência do ego* – p. 48

<sup>149</sup> Idem. “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité” In *Situations I* – p. 30 (La conscience s’est purifiée, elle est claire comme un grand vent, il n’y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi)

um modo da consciência intencional um objeto, uma determinada maneira que a consciência tem de se transcender. E por ser intencionalidade, plena translucidez, não pode haver inconsciente na consciência: de um certo modo, ela é sempre consciente de si mesma.

Chamamos espontaneidade uma existência que se determina por si mesma a existir. Em outros termos, existir espontaneamente é existir para si e por si. Apenas uma realidade merece, portanto, o nome de espontaneidade: é a consciência. Para ela, com efeito, existir e ter consciência de existir não fazem senão um. Em outros termos, a grande lei ontológica da consciência é a seguinte: *a única maneira de existir para uma consciência é ter consciência que ela existe.*<sup>150</sup>

A consciência, e a imagem (por ser um tipo de consciência), passa a estar sempre consciente de si, é sempre consciente não-teticamente de si enquanto é consciência tética de um objeto transcendente. Desse modo, a imagem é uma consciência que é consciente de si (embora de forma não-tética) enquanto intenciona o objeto transcendente; de maneira que ela se sabe imagem no momento mesmo em que surge.

Com a teoria de Husserl, Sartre consegue explicar a relação da imagem com o pensamento (questão essa que deixa de ter sentido quando se pensa a imagem como consciência e não como *na* consciência), e dá conta da discriminação espontânea que o espírito opera entre suas imagens e percepções – duas exigências que a teoria clássica

---

<sup>150</sup> SARTRE. *L'imagination* – p. 125-6 (On appelle spontanée une existence qui se détermine par elle-même à exister. En d'autres termes, exister spontanément, c'est exister pour soi et par soi. Une seule réalité mérite donc le nom de spontanée: c'est la conscience. Pour elle, en effet, exister et avoir conscience d'exister ne font qu'un. En d'autres termes, la grande loi ontologique de la conscience est la suivante: *la seule façon d'exister pour une conscience c'est d'avoir conscience qu'elle existe*)

não cumpria. Sendo consciência, a imagem é ato e não coisa, e se sabe imagem no momento mesmo em que põe o objeto.

Na verdade, é preciso responder claramente: a imagem não poderá de forma nenhuma, se permanece conteúdo psíquico inerte, se conciliar com as necessidades da síntese. Ela não pode entrar na corrente da consciência a não ser que ela própria seja síntese e não elemento. Não há, não poderia haver imagem *na* consciência. Mas a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência *de* alguma coisa.<sup>151</sup>

Após a crítica a toda concepção clássica da imagem, denominada como metafísica ingênua, Sartre propõe, no final de *A imaginação*, a filosofia de Husserl como a possibilidade de responder a suas questões e interesses. Mas é só em *O imaginário* que ele fará sua teoria da imagem, mostrando positivamente o que entende por imaginação e de que modo ela se difere da percepção. Já no final de *A imaginação*, Sartre começa a esboçar como se dá a distinção imediata entre ela e a percepção e diz que, no caso de uma matéria impressional (um quadro, por exemplo), podemos escolher se vemos esse objeto como imagem ou como percepção; mas que essa ambivalência hilética não vale para o caso da imagem mental: nesse caso, é preciso não só que intencionalidade seja

---

<sup>151</sup> SARTRE. *A imaginação* – p. 122.

diferente, mas que as matérias sejam dessemelhantes.<sup>152</sup>

O que Sartre pretende fazer é refletir sobre a consciência imaginante, é descrever não o objeto como ele aparece em imagem, mas a imagem enquanto tal. Para ele, apenas assim pode-se encontrar a certeza: “o ato de reflexão possui, portanto, um conteúdo imediatamente certo que chamaremos a *essência* da imagem”,<sup>153</sup> e é essa essência que Sartre busca e analisa na primeira parte de *O imaginário*, denominada *O certo*.

E quanto a essa essência, é possível dizer que 1) a imagem é uma consciência, 2) que na imagem há um fenômeno de quase-observação, 3) que a consciência imaginante põe seu objeto como um nada, e por fim, 4) que ela é pura espontaneidade. Vejamos agora cada uma dessas características.

Como já foi dito desde o final de *A imaginação*, quando se começou a falar da filosofia husserliana, a imagem é uma consciência e não um objeto ou algo que esteja *na* consciência. Do mesmo modo que, ao perceber uma cadeira, considero absurdo dizer que ela está na minha percepção (já que aqui é mais visível que a percepção é uma certa consciência e que a cadeira é o objeto dessa consciência); quando imagino

---

<sup>152</sup> Ao elaborar essa questão, Sartre critica Husserl. No entanto, não faremos aqui nem a exposição dessa crítica (já que ela pressupõe, para ser bem feita, o conhecimento da filosofia de Husserl) e nem uma análise das modificações que ocorreram ou não ao longo da filosofia de Sartre sobre a teoria da imagem. Nessa dissertação, focaremos nossa atenção no conceito de imagem presente nos primeiros livros de Sartre, anteriores ao *Que é a literatura?*. Pensamos que assim como o conceito de engajamento vai, aos poucos, tornando-se mais amplo – ao ponto mesmo de Sartre dizer que o poeta é engajado; o conceito de imaginação se amplia, ou ao menos passa a ser considerado através de outras circunstâncias que não são consideradas em seus primeiros livros (como a questão da linguagem, da historicidade e da psicanálise existencial), a ponto de ser chamada de *encarnação*. Mas esse estudo exigiria o conhecimento profundo de toda a imensa obra de Sartre, e nos faria sair de nosso intuito, que é o de estudar o que é a literatura e qual o papel que ela desempenha na filosofia sartriana.

Nesse ponto, pensamos que o livro de Noudelmann (*L'incarnation imaginaire*) nos dá uma visão bem crítica e rigorosa de como o conceito de imagem foi se modificando, sem deixar, no entanto, de continuar fiel ao primeiro conceito: Sartre amplia mas não nega sua teoria inicial. Só temos a lamentar que Noudelmann não tenha considerado o livro *Que é a literatura?* em sua teoria. Mas voltaremos a esse livro no momento em que falarmos do imaginário como negação.

<sup>153</sup> SARTRE. *L'Imaginaire* – p. 16 (l'acte de réflexion a donc un contenu immédiatement certain que nous appellerons l'essence de l'image)

algo não poderia dizer que esse algo está em minha imaginação. Na medida em que tanto a percepção quanto a imaginação são modos da consciência posicionar um objeto, devemos estabelecer as distinções que se operam entre consciência e objeto para ambas.

Ora, antes de tudo, o que a reflexão nos faz aprender – é que quer eu perceba ou imagine uma cadeira, o objeto de minha percepção e o de minha imagem são idênticos: é essa cadeira de palha, sobre a qual estou sentado. Simplesmente a consciência se relaciona com a mesma cadeira de duas maneiras diferentes. [...] Mas a cadeira não está em minha consciência. Nem mesmo em imagem.<sup>154</sup>

Sartre identifica, de certo modo, a percepção com a imagem; mas é uma identificação que inclui a distinção imediata que se faz entre as duas: se é certo que ambas são consciências, também é certo que a consciência é sempre consciente de si mesma (mesmo que não teticamente), o que elimina a possibilidade de confundi-las, já que no momento em que a consciência perceptiva posiciona o objeto, ela o faz ao modo de uma percepção, e o mesmo ocorre com a imagem. Se por um lado tanto a percepção quanto a imaginação são consciências, são um modo de se relacionar ao objeto; por outro, elas não se identificam. É preciso, pois, distingui-las não tacitamente, como a tradição filosófica fazia, mas imediatamente. Com a filosofia husserliana, Sartre consegue, ao mesmo tempo em que diz que tanto a percepção

---

<sup>154</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 20-1 ( Or- c'est avant tout, ce que nous apprend la réflexion – que je perçois ou que j'imagine cette chaise, l'objet de ma perception et celui de mon image sont identiques: c'est cette chaise de paille sur laquelle je suis assis. Simplement la conscience se rapporte à cette même chaise de deux manières différentes [...] Mais la chaise n'est pas dans la conscience. Pas même en image)

quanto a imaginação são consciências, dizer que elas são *modos* de se relacionar com o objeto, o que permite, assim, distingui-las espontaneamente, já que cada uma apresenta um modo determinado e diferenciado de posicionar as coisas.

E o modo pelo qual a imaginação visa seu objeto é justamente o que Sartre denomina como a segunda característica da essência da imagem, que é o fenômeno de quase-observação. Para ele, perceber, imaginar e conceber são os três tipos de consciência pelas quais um mesmo objeto pode nos ser dado. Na percepção, o modo de visar um objeto é a observação, na qual ele é dado de um lado de cada vez, por perfis e ângulos – o que faz com que não seja possível apreendê-lo de uma única vez. E se na percepção o objeto só aparece numa série de projeções, permitindo um certo aprendizado (já que “a percepção de um objeto é um fenômeno com uma multiplicidade de faces”);<sup>155</sup> na concepção vemos que é possível pensar no objeto inteiro de uma só vez, sem qualquer aprendizado. O que ocorre ao conceber um objeto é que pensamos essências concretas em um único ato de consciência, em um saber que é, por isso, consciente de si mesmo. Assim, enquanto o conceber é um saber consciente de si,<sup>156</sup> o perceber é uma unidade sintética de uma multiplicidade de aparências, que realiza, portanto, um aprendizado.

E qual seria o modo da imagem posicionar um objeto?

Em um primeiro momento, a imaginação parece estar do mesmo lado que a percepção, já que nela o objeto também pode se dar por perfis, por ângulos. No entanto, na imagem não é necessário (nem se pode) acumular visões sobre um

---

<sup>155</sup> SARTRE: *L'imaginaire* – p. 23 (la perception d'un objet est donc un phénomène à une infinité de faces)

<sup>156</sup> A percepção não é, no entanto, inconsciente de si. O que Sartre significa com “saber consciente de si” é apenas no sentido de que a concepção engloba o objeto inteiro de uma só vez, que ela é um saber completo do objeto; o qual não se desenvolve, não sofre mudanças. É nesse sentido que a concepção é um saber consciente de si, e a percepção não é, já que ela só visa o objeto por perfis).

determinado objeto, coisa que acontece na percepção. No caso de um cubo, por exemplo, a percepção o vê como perfis, alguns lados de cada vez, e apenas a síntese de todas as aparições (o que pressupõe um aprendizado) levaria a percepção a denominar esse objeto de “cubo”. Já no caso da imaginação, “o cubo em imagem se dá imediatamente por aquilo que é”:<sup>157</sup> não há, aqui, aprendizagem; o objeto todo é apreendido de uma vez só, tal como na concepção.

A imagem é uma consciência que se encontra entre a percepção e a concepção:<sup>158</sup> se o objeto imaginado pode se dar por perfis (embora na maior parte das vezes a imagem não respeite as leis de proporção etc), tal como na percepção; nada aprendemos sobre esse objeto que já não tenhamos colocado nele, tal como na concepção. Enquanto na percepção cada olhar me revela um detalhe novo, há uma infinidade de relações entre as coisas;<sup>159</sup> na imagem não é possível encontrar nada além do que colocamos lá: há, então, na imaginação, uma *pobreza essencial*, já que os objetos aqui são apenas o que eu coloquei (os elementos de uma imagem não estabelecem nenhuma relação com o resto do mundo, e apenas umas duas ou três entre eles mesmos).

O que temos aqui é uma inversão do senso comum: embora Sartre concorde com ele ao assimilar a criação artística à imaginação, ele começa por afirmar sua pobreza, sua inferioridade em relação à percepção, tal como a tradição filosófica o faz. “Em uma palavra, o objeto da percepção transborda constantemente a consciência; o objeto

---

<sup>157</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 24 (le cube en image se donne immédiatement pour ce qu'il est)

<sup>158</sup> "L'image, intermédiaire entre le concept et la perception, nous livre l'objet sous son aspect sensible mais d'une façon qui l'empêche par principe d'être perceptible. C'est qu'elle le vise, la plupart du temps, tout entier à la fois" (*L'imaginaire* – p. 181)

<sup>159</sup> “Il y a, à chaque instant, toujours infiniment plus que nous ne pouvons voir” (*L'imaginaire* – p. 26). É o que Roquentin experimentará ao ver que na percepção tudo é demais – aspecto que abordaremos na próxima parte desse mesmo capítulo.

da imagem não é jamais nada além da consciência que se tem dele; ele se define por essa consciência; nada podemos aprender de uma imagem que já não saibamos”.<sup>160</sup> É por isso que Sartre chama a atitude da imagem em relação ao objeto de *quase-observação*: nem observação (percepção), nem saber consciente de si (concepção), a imaginação se encontra num terreno ambíguo, entre ambos outros modos, entre a percepção e a concepção: ela é uma observação que nada aprende. “Nós estamos, com efeito, colocados na atitude de observação, mas é uma observação que nada aprende”.<sup>161</sup> O objeto em imagem é contemporâneo da consciência que tomo dele (o que a torna semelhante à percepção), e inversamente, tudo que constitui minha consciência encontra seu correlativo no objeto (o que a torna semelhante à concepção). E é justamente por estar entre esses dois modos, por ser ambigüidade, que o objeto imaginado nos é apresentado de fora (concepção) e de dentro (percepção) ao mesmo tempo: e é por isso que a imagem pode ser extremamente pobre e ao mesmo tempo ter um sentido profundo e rico.

A ambigüidade que a literatura se revelou ser, na tensão entre as outras artes e a filosofia, encontra, aqui, sua fundamentação. Por ser obra imaginária, por estar no campo da imaginação e não no da percepção e nem no da concepção, a literatura (a prosa) é ambigüidade: nem totalmente observação, nem totalmente saber consciente de si, a imaginação (e a literatura, como obra da imaginação) se apresenta ao mesmo tempo como uma pobreza essencial e como uma riqueza profunda, que só é possível

---

<sup>160</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 27 (En un mot, l'objet de la perception déborde constamment la conscience; l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a; il se définit par cette conscience; on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà)

<sup>161</sup> Ibidem – p. 28 (Nous sommes, en effet, placés dans l'attitude de l'observation, mais c'est une observation qui n'apprend rien)

justamente porque a imagem nada mais é que o que a consciência ali coloca (o que faz com que haja um limite ao objeto imaginado – ele é o que a consciência imaginante põe, ele só é isso, depende do que a consciência lhe significa; e ao mesmo tempo a total liberdade e possibilidade de se imaginar o que se quer). E essa ambigüidade que se mostra na imaginação, entre a percepção e a concepção, e conseqüentemente na literatura (entre a poesia e a filosofia), pode ser vista também no que difere a percepção da imaginação.

Já vimos que a percepção visa seus objetos por meio de perfis e que aprende com isso, enquanto a imaginação vê por meio de perfis mas não aprende com o objeto – mas falta-nos ver ainda como exatamente essa diferença se exerce no momento mesmo da intencionalidade – e isso é que constitui o que Sartre chama de terceira característica da imagem (o fato da consciência imaginante pôr seu objeto como um nada).

O modo como a consciência imaginante coloca seu objeto é diferente de como a percepção o faz. E se a conseqüência desses modos distintos é ver o objeto como observação ou quase-observação, é preciso ver agora de que maneira cada consciência se difere em sua intencionalidade, no ato posicional mesmo.

Enquanto a percepção coloca seus objetos como *existentes*, os conceitos colocam a existência de naturezas (é indiferente à existência real, mas de todo modo o que coloca é também a existência). Já a imagem coloca seus objetos de quatro formas: como inexistente, como ausente, como existente em outra parte e portanto, ausente aqui, ou então ela se neutraliza (não coloca seu objeto como existente nem como inexistente). Mas todos esses modos da imagem colocar seus objetos supõem uma *negação* explícita ou implícita da existência natural e presente do objeto: “Essa

posição de ausência ou inexistência só pode se encontrar no plano *da quase-observação* ”.<sup>162</sup> Assim, se a percepção e a concepção põem a existência do objeto ou de sua natureza, a imagem dá seu objeto como nada de ser.<sup>163</sup> “O objeto intencional da consciência de imagem tem isso de particular: que ele não está aqui e é posto como tal, ou ainda que ele não existe e é posto como inexistente, ou que ele não é totalmente colocado”.<sup>164</sup>

A imagem, então, ao contrário da percepção e da concepção – que dizem respeito à existência do objeto ou de sua natureza –, envolve o nada: o objeto se afirma, mas ao se afirmar, se destrói. É por ser negação do objeto percebido que a imaginação se mostra como mais espontânea que a percepção: embora toda consciência seja espontaneidade e liberdade, a consciência imaginante o é de modo radical, na medida em que produz o objeto em imagem, em que se põe como criadora através da negação do objeto aqui percebido.

É na imaginação que as características essenciais da consciência parecem encontrar-se realizadas de modo supereminente. Aí, o vazio, a espontaneidade, o nada, a negatividade e a liberdade da consciência encontram as condições ideais para sua plena afirmação.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 32 (Cette position d'absence ou d'inexistence ne peut se trouver que sur le plan de la *quasi-observation*)

<sup>163</sup> A percepção também pode fazer atos posicionais neutros, mas nesse caso é só o julgamento que é neutro e não o fato, como no exemplo em que um homem se aproxima e eu digo que “pode” ser Pedro. Nesse caso, há suspensão da crença, mas há uma posição de existência sobre o homem que se aproxima de mim.

<sup>164</sup> *Ibidem* – p. 34 (L'objet intentionnel de la conscience imageante a ceci de particulier: qu'il n'est pas là et qu'il est posé comme tel, ou encore qu'il n'existe pas et qu'il est posé comme inexistant, ou qu'il n'est pas posé du tout)

<sup>165</sup> COELHO, Ildeu. *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário* – p. 179

Teríamos aqui uma supremacia da imaginação frente à percepção, já que ela, através da negação, se mostra como criação e produção. No entanto, Sartre também mostra, nesse momento, a ambigüidade do imaginário: se ele é criação e produção, não se deve esquecer que “o objeto da percepção é constituído por uma multiplicidade infinita de determinações e relações possíveis. Ao contrário, a imagem mais determinada não possui em si senão um número finito de determinações, precisamente aquelas de que temos consciência”.<sup>166</sup> Ao mesmo tempo em que temos a criação e negação na imagem, ela se nos revela limitada pelas determinações de que temos consciência, enquanto o objeto percebido ultrapassa, sempre, essas determinações.

Se Sartre começa *Que é a literatura?* mostrando que a prosa se distingue das outras artes (e principalmente da poesia) e se mostramos que ela se distingue também da filosofia, se mostrando, desse modo, como tensão, como um ser-quase poesia e um ser-quase filosofia, como ambigüidade; no início da segunda parte desse mesmo livro, o filósofo nos mostra que a literatura, como toda arte, é criação e tentativa de alcançar o em-si-para-si através da imaginação: a literatura é ambigüidade justamente por ser imaginário): ao mesmo tempo em que a imaginação é pobre por ter um saber imediato e completo de seu objeto, por nada aprender com ele; ela é rica justamente porque pode tudo colocar nesse objeto – e por outro lado, se ela se mostra superior à percepção por ser negação e conseqüentemente, criação; ela é apenas o que coloca no objeto e nada além disso.

No momento em que Sartre salienta a pobreza da imagem, ele mostra que ela é

---

<sup>166</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 38 (l'objet de la perception est constitué par une multiplicité infinie de déterminations et de rapports possibles. Au contraire, l'image la mieux déterminée ne possède en soi qu'un nombre fini de déterminations, celles précisément dont nous avons conscience)

também riqueza; e no momento em que se mostra a superioridade da imaginação por ser negação, mostra-se também sua limitação. Em todo momento temos o cuidado por mostrar os dois lados do imaginário, essa tensão que o define de ponta a ponta (e de modo extensivo, o que define a literatura), que o mostra como riqueza e pobreza, superação e limitação.

No entanto, a negação feita pelo imaginário é vista pela maioria dos comentadores como a demonstração da alienação. Para eles, o imaginário é negação do real, do que é aqui percebido, e como tal, é abstração e alienação, é uma maneira de se refugiar da condição da realidade humana, completamente situada. Pensamos, entretanto, que também o caráter nadificador da consciência é ambíguo, que também ele pode se mostrar como alienação e ao mesmo tempo como a possibilidade maior de inserção no mundo.

Assim, uma análise pormenorizada da negação realizada pela imaginação é fundamental para compreendermos o caráter ambíguo da literatura, o que é visto, na maior parte das vezes, com o caráter único de abstração e alienação. Diante de tantos comentários enfatizando o aspecto alienante da literatura e do imaginário, pensamos ser essencial analisar no que consiste exatamente a negação feita pelo imaginário na filosofia sartriana, a fim de mostrarmos que ela não implica, necessariamente, a fuga do mundo.

## **b) O imaginário como negação:**

O imaginário, como já vimos, envolve o nada, se define por ser a negação explícita ou implícita da existência natural e presente do objeto. É através da negação que se torna possível um recuo em relação ao mundo, às coisas, a construção do irreal a partir do real como pano de fundo. E é por se contrapor ao real, à percepção, que o imaginário é visto por alguns comentadores como o lugar da má-fé, alienação, da fuga da liberdade e situação – se o real aparece como sendo contingência, liberdade, situação; o imaginário, sendo negação, nega todos esses modos de ser e cria seu contraditório: o "mundo irreal" seria, então, necessário, fatalista, abstrato e alienado do real. É o que Mézaros diz, em seu livro *A obra de Sartre: busca da liberdade*: para ele, o escritor constrói uma *necessidade estruturada* a partir de pedaços de contingência de que dispõe: "em primeiro lugar, Sartre sempre associou a investigação sobre o 'projeto fundamental' de um escritor à pesquisa, *in extenso*, sobre os modos como ele consegue extrair necessidade a partir das contingências de sua situação".<sup>167</sup>

O escritor seria, então, aquele que, a partir da contingência real, constrói uma necessidade irreal – e através desse esquema, ele satisfaria seu desejo de ser essencial à existência de algo, e com isso, alcançaria sua própria essencialidade. Negando o que realmente existe, o escritor consegue criar um outro mundo, do jeito que deseja, sem todas as complicações e angústias que a contingência acarreta; e com isso, ele se aliena de toda a condição humana, que é ser-no-mundo.

---

<sup>167</sup> MÉSZAROS. *A obra de Sartre: busca da liberdade* – p. 34

Desse modo, o imaginário – por ser negação – aparece a Mészáros como a construção da necessidade e da alienação. Seria ele que tornaria possível ao escritor se colocar permanentemente na má-fé, na total abstração. O romance, a arte, apareceria como o local de manifestação da necessidade, ausente no mundo real, onde tudo é "demais" em suas relações com as outras coisas. Também para Moutinho, isso é visível mesmo quando a arte quer apreender a contingência e a liberdade: "a literatura, mesmo quando quer apreender a contingência, introduz a necessidade, dando vezo à idéia de que aqueles 'acidentes' constituiriam um *método*".<sup>168</sup> A arte, para ele, introduz a necessidade onde não havia senão liberdade; e isso ocorre mesmo quando ela deseja retratar a contingência, já que a narração, própria à arte, se dá no âmbito do finalismo (do futuro que indica o presente), dando, desse modo, um rigor aos livros que não existe no mundo real.<sup>169</sup>

A literatura, contrária à vida, cria a necessidade, a abstração, a fatalidade. É esse o papel que a negação exerceria no imaginário para esses dois comentadores: o de inverter o que existe e criar o essencial frente à existência, a fatalidade frente à liberdade. Assim, o imaginário seria o lugar propício para a efetivação da alienação do homem, o porto seguro frente às armadilhas e inconstâncias do mar. É por isso que o imaginário é compreendido, na maior parte das vezes, como alienação e má-fé.

A obra de arte, sendo percebida no mundo e simultaneamente isolada do mundo, negação radical e sistemática do real, permitiria, para eles, "a conciliação de

---

<sup>168</sup> MOUTINHO. *Sartre: Psicologia e Fenomenologia* – p. 53

<sup>169</sup> Essa questão temporal evocada por Moutinho será tratada no próximo capítulo. Por enquanto iremos abstrair a temporalidade para tratarmos apenas do imaginário como negação. E após vermos como devemos entender a negação na imaginação, analisaremos como ela modifica a temporalidade da percepção, o que nos servirá como comprovação de que o imaginário, mesmo se se deseja fuga e finalismo, faz, no final, um apelo à inserção no mundo e à liberdade.

inconciliáveis no domínio do real e nos leva a acreditar em tal possibilidade".<sup>170</sup> O imaginário se apresenta assim, como possibilidade de salvação, de criação do mundo que desejamos, e portanto, como possibilidade de exercitar uma liberdade absoluta (uma liberdade que se exerceria indiferente ao real, às circunstâncias). A arte se apresenta como a possibilidade de encontrar a beleza (já que ela só se encontra no imaginário: apreender um objeto como belo é apreendê-lo como irreal. É nesse sentido que Sartre diz que a beleza de uma mulher mata o desejo que se tem por ela: ao vê-la como bela, o homem se coloca no plano irreal da contemplação e não no plano real da possessão) e a liberdade de criar o necessário.

Essa concepção da negação no imaginário<sup>171</sup> como alienação e fuga, abstração e introdução do necessário, pode ser vista de modo claro na personagem Roquentin, de *A náusea*. Ele mostra, de modo exemplar, como se dá o projeto salvacionista pela arte – o qual é comum a todos os escritores, seja Flaubert, Mallarmé, Genet e mesmo Sartre. Roquentin percebe, ao longo do livro, que a contingência é que é o absoluto, a necessidade; e é para fugir dela que o historiador decide escrever um romance (os momentos atormentantes em que Roquentin sente a Náusea somem sempre que ele ouve uma música em um café. Ele percebe, assim, que a música introduz a necessidade, o rigor que ele tanto procura e de que tanto necessita. E é desse modo que ele passa a ver na arte a possibilidade de cessar a Náusea, e de que talvez, ao escrever um livro, ele se tornaria indispensável, essencial ao mundo, tal como a cantora de jazz aparecia a ele).

---

<sup>170</sup> COELHO: *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário* – p. 420 -1

<sup>171</sup> Moutinho diz que Sartre, em *O Ser e o Nada*, o negativo não se restringe mais ao ato de imaginar, que agora ele aparece implicado na percepção mesma, e em toda conduta humana. Pensamos que, do mesmo modo como o engajamento, a negação sofre uma ampliação ao longo das obras de Sartre, mas que, em sentido estrito, esses conceitos só se aplicam à prosa – caso do engajamento – e ao imaginário – caso da imaginação. Mas essa será uma questão que deve ser melhor analisada a seguir.

Vivendo no interior da França, pesquisando sobre a vida de um marquês e pensando escrever um livro sobre ele, Roquentin, aos poucos, começa a sentir um mal-estar, que vai crescendo até chegar a proporções absurdas. No meio de sua rotina, o inesperado começa a surgir, não um inesperado que lhe dá a sensação de aventura, mas um inesperado das próprias coisas, que adquirem um aspecto diferente, gosmento, nojento. Ele sente toda a contingência caindo sobre seus ombros e não suporta esse peso. Ele se via livre mas pensava que a liberdade era absoluta e que lhe garantia o total controle sobre as coisas e o mundo, mas a existência lhe aparece totalmente nua, e por isso mesmo, como a possibilidade de que *Tudo* poderia acontecer – o que mostrava a Roquentin que ele não tem controle sobre nada. Ele descobre o "demais" que existe no mundo da percepção, no mundo real. "*Demais*, o castanheiro, ali em frente a mim um pouco à esquerda. *Demais*, a Véleda... E *eu* – fraco, lânguido, obsceno, digerindo, resolvendo pensamentos sombrios -, *também eu era demais*";<sup>172</sup> e só pensa em fugir de toda essa angústia. A Náusea surge como desveladora da contingência humana e de sua liberdade, não mais dessa liberdade absoluta mas de uma liberdade que também se mostra angústia, peso: "Sou livre: já não me resta nenhuma razão para viver, todas as que tentei cederam e já não posso imaginar outras [...] Sozinho e livre. Mas essa liberdade se assemelha um pouco à morte".<sup>173</sup>

Roquentin descobre que o essencial é a contingência, e a Náusea se instala de vez. O mundo no qual ele vivia, todo ordenado e justificado pelas aventuras e estudos sobre o marquês de Rollebon, desmorona e junto com ele, todas as certezas e necessidades. O que resta é a esmagadora e assustadora existência, a contingência, a liberdade:

---

<sup>172</sup> SARTRE: *A Náusea* – p. 190

<sup>173</sup> *Ibidem* – p. 228-9

E depois foi isto: de repente, ali estava, claro como o dia: a existência subitamente se revelara. Perdera seu aspecto inofensivo de categoria abstrata: era a própria massa das coisas, aquela raiz estava sovada em existência. Ou antes, a raiz, as grades do jardim, o banco, a relva rala do gramado, tudo se desvanecera; a diversidade das coisas, sua individualidade, eram apenas uma aparência, um verniz. Esse verniz se dissolvera, restavam massas monstruosas e moles, em *desordem* – nuas, de uma *nudez apavorante e obscena*;<sup>174</sup>

e um pouco mais adiante, Roquentin descobre que "existindo, era necessário *existir até aquele ponto*, até o bolor, a tumidez, a obscenidade".<sup>175</sup>

E Roquentin tem pavor da contingência, da liberdade e da náusea: ao invés de aceitá-las, ele busca, o tempo todo, se desfazer delas. Tenta viver aventuras, mas percebe que só é possível narrá-las – e a partir desse momento ele sente que a arte, o romance e a música, poderia restituir a necessidade que a vida lhe tinha roubado. Para ele, viver e narrar são opostos: enquanto se vive, nada acontece: embora tudo mude, não há exatamente um começo e um fim. Mas quando se narra a vida, tudo muda: os acontecimentos ocorrem em um sentido e nós os narramos no sentido inverso – na narração começa-se sempre pelo fim, que está ali desde o início e é ele que transforma tal ato em início, que justifica e dá sentido a toda a história. Há, na narração, no romance, uma ordem e um rigor garantidos pelo finalismo (dado tal fim, tal passado é justificado por ele). Ou seja, ele é o contrário da contingência da existência, e tudo

---

<sup>174</sup> SARTRE. *A Náusea* – p. 188 (grifos nossos)

<sup>175</sup> *Ibidem* – p. 189

que Roquentin almejava: "quis que os momentos de minha vida tivessem um seqüência e uma ordem como os de uma vida que recordamos".<sup>176</sup>

A arte – seja a música ouvida no café ou o romance que pretende escrever – aparece a Roquentin como a possibilidade de negar a realidade e de escapar à existência contingente: recuar perante esse mundo, negá-lo e pôr o objeto ausente ou inexistente aparece então como a maneira de salvar-se de um mundo demasiado livre, portanto, imprevisível. A arte, obra do imaginário, aparece então com um sentido salvacionista. Através dela, Roquentin conseguiria alcançar o rigor, a necessidade e a beleza; ele conseguiria introduzir a necessidade não só nos acontecimentos como também em si próprio: no imaginário, através da arte, do romance escrito, ele também se tornaria necessário e indispensável; ou seja, ele introduziria o em-si no para-si, e seria um ser em-si-para-si (com a consciência do para-si e a necessidade do em-si): "E também eu quis *ser*. Aliás, só quis isso; eis a chave de minha vida: no fundo de todas essas tentativas que parecem desvinculadas, encontro o mesmo desejo: expulsar a existência para fora de mim, esvaziar os instantes de sua gordura, torcê-los, secá-los, me purificar, endurecer, para produzir finalmente o som claro e preciso de uma nota de saxofone".<sup>177</sup> E é nessa perspectiva de alcançar o necessário através da escrita de um romance que o livro termina (as últimas páginas de *A Náusea* mostram a decisão de Roquentin de escrever um romance no qual "se adivinhasse, por trás das palavras impressas, por trás das páginas, algo que não existisse, que estaria acima da existência" – p. 258, ou seja, que fosse essência e não existência), ou talvez começa (o livro todo não seria o romance escrito pelo próprio Roquentin, não seria a realização dessa tentativa?).

---

<sup>176</sup> SARTRE. *A náusea* – p. 68

<sup>177</sup> *Ibidem* – p. 254

Podemos dizer que Roquentin ilustra o itinerário de quase todos os escritores: percebendo a extrema e angustiante contingência e querendo fugir dela, o escritor pensa que, por meio da imaginação e da negação que lhe é inerente, instala a necessidade, não só no mundo como para si mesmo. Mas se já vimos que o imaginário é negação e que o escritor deseja alcançar a necessidade e a fatalidade negando a contingência da existência, de que modo a negação permite esse afastamento, esse recuo em relação ao mundo real?

Para compreendermos como o imaginário opera, como ele nega o que existe, é preciso recorrer novamente ao *O imaginário*, à parte em que Sartre fala da dinâmica do imaginário (contraposta à estática, relatada na parte I desse segundo capítulo), da atitude funcional da imaginação.

Sartre inicia essa parte (denominada de *A família da imagem*) descrevendo três modos de lembrar Pierre: eu o imagino mas faltam muitos detalhes dele. Recorro então a uma foto para me lembrar das características externas e a uma caricatura para rememorar as expressões. Tudo isso para "reencontrar" Pierre, que está ausente: nos três casos (representação mental, foto, caricatura) a intenção visa o mesmo objeto, Pierre – e em todos eles me sirvo de uma matéria como *analogon*, como um equivalente da percepção (a qual não posso alcançar diretamente, já que Pierre não está aqui). A *intenção*, nos três casos, visa o mesmo objeto, mas como não é possível fazer surgir a percepção de Pierre diretamente, usamos uma *matéria* que serve de *analogon*, como representante analógico do que está ausente.

Desse modo, temos na filosofia sartriana uma ampliação do conceito de imagem: se para os psicólogos, "imagem" se restringe à representação mental, para essa filosofia a imagem é toda forma de visar, por meio de um analogon, um objeto que

está ausente. A imagem torna presente um objeto ausente, seja através de uma foto (que pode tanto ser percebida quanto imaginada – para os analogons materiais há uma ambivalência hilética) ou mesmo diretamente da "matéria" mental, que se dá imediatamente como imagem. "Nós diremos, conseqüentemente, que a imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas como 'representante analógico' do objeto visado".<sup>178</sup>

Ao olhar uma foto, a consciência lhe empresta uma vida para fazer dela uma imagem. Há, pois, a espontaneidade da consciência: ela coloca seu objeto e ao mesmo tempo, não-teticamente, é consciente de si mesma como imaginação. E se no quadro e na foto, na caricatura, a ligação com o objeto desejado e ausente é óbvia – a foto se mostra como uma quase-pessoa -, não vemos uma relação tão estreita entre a imagem e alguns de seus analogons, tais como no caso de uma imitação, de desenhos esquemáticos, das manchas nos muros e imagens hipnagógicas. Nesses casos, há um enfraquecimento da relação entre analogon e o objeto ausente visado, e para equilibrar essa relação, outros fatores se tornam mais presentes: a afetividade, o saber e o movimento.

No caso de uma imitação, por exemplo, vemos uma mulher, baixa, com cabelo comprido, usando chapéu, determinada roupa, com determinados gestos. E se no início a consciência é uma atenção dirigida, uma questão (quem seria o imitado?), aos poucos percebemos que todos esses signos remetem a um determinado cantor – no caso relatado por Sartre, Chevalier. E no momento em que o signo é decifrado, em que

---

<sup>178</sup> SARTRE. *L'Imaginaire* – p. 46 (Nous dirons en conséquence que l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de 'représentant analogique' de l'objet visé)

a afirmação "ela imita Chevalier" é dita ou mesmo pensada, a estrutura da consciência muda, passa a ser imaginária.<sup>179</sup> Trata-se, agora, de "realizar meu saber na matéria intuitiva que me é fornecida".<sup>180</sup> Na falta de um equivalente completo (não vejo uma foto de Chevalier, que é quase-Chevalier, mas uma moça, pequena, com cabelo comprido), é preciso emprestar vida a esse esquema. Nesse caso, partimos de um *saber* e determinamos a intuição, processo acompanhado pela *afetividade* que tenho por Chevalier: é o sentido afetivo de Chevalier que aparece sobre a artista, é ele que dará união e vida aos diferentes signos.

O saber, a afetividade e também o movimento são elementos constituintes da consciência de imagem à medida que o analogon vai perdendo sua força. Da relação de semelhança, de quase-objeto, entre o analogon e a imagem formada (caso da foto e do retrato), vamos passando para uma relação de equivalência: nos casos citados acima, o analogon necessita do saber, da afetividade e do movimento para "evocar" a imagem desejada.

É o que vemos em um outro exemplo dado por Sartre: nos desenhos esquemáticos (quando só alguns traços nos são dados, e não o desenho completo), o elemento intuitivo é mínimo e a atividade da consciência cresce. Os traços são lidos em um sentido definido, dependem do saber mas este não é suficiente: é preciso também que o movimento ocular organize os traços, os ligue e faça, assim, surgir um rosto, por exemplo; e no momento em que apreendemos esses traços como "rostos", temos a

---

<sup>179</sup> Sartre trata bastante da distinção entre signo e imagem, e embora ele faça isso desde o início de *O imaginário*, pensamos que nos será mais útil falarmos sobre isso no instante em que analisarmos o processo da leitura de um romance, o que será visto no final deste capítulo.

<sup>180</sup> SARTRE. *L'Imaginaire* – p. 59 (réaliser mon savoir dans la matière intuitive qui m'est fournie)

imagem.<sup>181</sup> "O saber, face às linhas, provoca movimentos, os quais são efetuados para saber se 'sairá' alguma coisa dali. Ao mesmo tempo, eles são objetivados sob a forma de 'direção hipotética' sobre a figura".<sup>182</sup>

E assim como Sartre mostra como se dá o imaginário em relação a um retrato, uma foto, uma imitação, um desenho esquemático – ele também analisa os rostos entre chamus, as imagens hipnagógicas etc. Não veremos cada caso aqui, o que nos importa é mostrar como, nessa passagem do retrato à imagem mental, a semelhança do analogon com o objeto ausente vai diminuindo, e, em contrapartida, como o saber, a afetividade e o movimento intensificam seu papel quando a semelhança é substituída pela equivalência (e essa semelhança chega a ser tão pouca que no caso das imagens hipnagógicas, a consciência fica fascinada, aprisionada pela imagem. No entanto, o que ocorre é que a consciência não é cativa do objeto, mas sim dela mesma).

E em todos os casos relatados por Sartre, desde o retrato até chegar à imagem mental, a intenção não variou: é animar certa matéria para fazer dela a representação de um objeto ausente ou inexistente. Embora a matéria e o saber (que interpreta a matéria) tenham variado, a intenção continua a mesma. Se no início (retrato) a matéria era forte, ela vai se empobrecendo cada vez mais; e assim, o objeto intentado pela

---

<sup>181</sup> Com esses exemplos, já podemos ver que a imagem surge com a compreensão da totalidade, como a apreensão do sentido. Ela surge quando o saber significante se torna saber imaginante, permitindo que "Chevalier" encarne na artista, que o rosto surja entre os traços. Nesses dois exemplos, é com a imagem que apreendemos o *sentido da totalidade*.

<sup>182</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 73. (Le savoir, en face de lignes, provoque des mouvements. Ces mouvements sont effectués pour savoir s'il 'en sortira' quelque chose. En même temps ils sont objetivés sous forme de 'direction hypothétique' sur la figure)

matéria cresce em generalidade. No entanto, se a matéria se empobrece, isso não modifica a relação da consciência com o objeto. No caso da imagem mental trata-se também de visar um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo, o qual não é mais físico, não tem exterioridade, mas continua conteúdo psíquico. Há aqui, também, um dado que funciona como analogon, mas como ele não é físico mas sim psíquico, não é mais possível determiná-lo com certeza.<sup>183</sup>

E se vimos que, quanto mais a matéria do analogon enfraquece, mais cresce o papel do saber, da afetividade e do movimento; é natural que Sartre, ao falar da imagem mental (sem conteúdo físico, apenas com um conteúdo psíquico) centralize sua análise nesses elementos citados. Nesse momento, porém, não nos interessa aprofundar essa questão, já que o que tínhamos em vista aqui era apenas mostrar como se dava a atitude funcional da imagem, sua dinâmica. Através dos exemplos, pensamos que ao menos nos ficou mais concreto como a consciência de imagem visa uma matéria *presente* (nos casos vistos, a foto, o retrato, os desenhos esquemáticos, as imagens hipnagógicas) e por meio da *negação* faz surgir o objeto *ausente ou inexistente*. Mas se o tema se nos tornou mais claro e concreto, mais próximo, ainda não vimos exatamente como se dá a negação no imaginário. Se vimos que Roquentin deseja, a partir da arte, da obra do imaginário, *criar* o necessário e a fatalidade através da negação do real; e se agora vimos como o imaginário se dá dinamicamente, concretamente; falta-nos ver como a negação se dá no imaginário de maneira concreta. E para isso, é-nos necessário recorrer à quarta parte de *O imaginário*, na qual Sartre fala da *vida imaginária*.

---

<sup>183</sup> E se Sartre denomina a primeira parte de seu livro como *O certo*, por se referir a uma matéria física e à certeza da reflexão, da consciência tética que visa um analogon visível; ao falar da imagem mental ele passará a falar de *O provável*, já que "quando a consciência imaginante se dissipa, seu conteúdo transcendente se dissipa com ela" – p. 80; e é isso que constituirá a segunda parte desse livro).

Nesse trecho, começamos a ver alguns dos vocabulários que Sartre dá à imaginação e ao objeto em imagem, os quais nos levam a concordar com Moutinho e Mézaros quando dizem que o imaginário é alienação e modo de criar a necessidade, de fugir da liberdade: o ato de imaginação é um *ato mágico*, um *encantamento*; e o objeto em imagem se dá como *irreal*, *passividade*, *evasão perpétua*, *escape*, *negação da condição de ser-no-mundo*, *anti-mundo*. Todas essas maneiras de denominar o imaginário e o objeto em imagem nos mostram a negação como fuga da condição de ser-no-mundo, como evasão e escape, portanto, como alienação.

Para Sartre, o ato de imaginar é um ato mágico, é um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual penso, que desejo. E esse objeto, em imagem, é um irreal (ele está, ao menos de certa forma, presente, mas não posso tocá-lo), pura passividade (já que não reclama nenhuma ação). "Esse objeto passivo, mantido em vida artificialmente, mas que, a todo momento está perto de desaparecer, não saberia preencher os desejos".<sup>184</sup> Os objetos em imagem se dão sempre como uma evasão perpétua e

a evasão a qual eles convidam não é somente aquela que nos faria fugir de nossa condição atual, de nossas preocupações e tédios; eles nos oferecem uma maneira de escapar a todo constrangimento de mundo, eles parecem se apresentar como uma negação da condição de *ser no mundo*, como um anti-mundo.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 241 (Cet objet passif, maintenu en vie artificiellement, mais qui, à tout moment, est près de s'évanouir, ne saurait remplir les désirs)

<sup>185</sup> Ibidem – p. 261 (l'évasion à laquelle ils invitent n'est pas seulement celle qui nous ferait fuir notre condition actuelle, nos préoccupations, nos ennuis; ils nous offrent d'échapper à toute contrainte de *monde*, ils semblent se présenter comme une négation de la condition *d'être dans le monde*, comme un anti-monde)

Vemos, assim, que a imagem é a negação da condição mesma de ser-no-mundo, e que, portanto, ela só pode ser abstração e alienação da realidade humana. A negação, pensada nesse esquema, só poderia ser "negativa": ela é o instrumento que permite ao homem fugir de sua situação, irrealizar-se e ao mundo. Através da negação realizada pelo imaginário, o homem consegue se alienar, se fazer necessário frente à total liberdade e contingência do real. E ao fazer isso, o homem foge não apenas de algumas características do real, mas de todo o real, do próprio real:

Preferir o imaginário não é apenas preferir uma riqueza, uma beleza, um luxo em imagem à mediocridade presente, *apesar* de seu caráter imaginário. É adotar também sentimentos e uma conduta imaginária *por causa* de seu caráter imaginário. Não escolhemos apenas essa ou aquela imagem, escolhemos o *estado* imaginário com tudo o que ele comporta, não fugimos unicamente do conteúdo do real (pobreza, decepção amorosa, fracasso em nossos empreendimentos etc.), fugimos da forma mesmo do real, de seu caráter de *presença*, do gênero de reação que ele nos pede, da subordinação de nossas condutas ao objeto, da esgotabilidade das percepções, de suas independências, da maneira mesmo que nossos objetos têm de se desenvolverem.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 282 (Préférer l'imaginaire ce n'est pas seulement préférer une richesse, une beauté, un luxe en image à la médiocrité présente *malgré* leur caractère irréel. C'est adopter aussi des sentiments et une conduite 'imaginaire', à *cause* de leur caractère imaginaire. On ne choisit pas seulement telle ou telle image, on choisit *l'état* imaginaire avec tout ce qu'il comporte, on ne fuit pas uniquement le contenu du réel (pauvreté, amour déçu, échec de nos entreprises etc), on fuit la forme même du réel, son caractère de *présence*, le genre de réaction qu'il demande de nous, la subordination de nos conduites à l'objet, l'inépuisabilité des perceptions, leur indépendance, la façon même que nos sentiments ont de se développer)

O homem, ao imaginar, nega todo o real, cria o irreal, e diante dele, só pode reagir também de modo imaginário. Assim, a negação parece ser, para Sartre, alienação e abstração do homem como ser-no-mundo, seria um ato de má-fé daqueles que ao invés de aceitar e viver (n)a contingência real, preferem criar a necessidade, mesmo que para isso tenham que viver em um mundo irreal (ou justamente por causa disso). E a consciência só pode imaginar se ela negar o real, se ela tiver a possibilidade de pôr uma tese de irrealidade. "Para que uma consciência possa imaginar é preciso que ela possa extrair dela mesma uma posição de *recoo em relação ao mundo*".<sup>187</sup>

Assim, vimos que o Imaginário, na filosofia de Sartre, parece ser a possibilidade de alienação da realidade humana, é má-fé que permite, como todos os seus outros atos, realizar, de modo inautêntico, o em-si-para-si. Tanto pelo que o personagem Roquentin mostra, tanto pelo que as passagens acima de *O imaginário* mostraram, a imaginação parece ser necessariamente fuga da contingência e o refúgio na má-fé, no mundo irreal da necessidade e da fatalidade. Ela seria tal qual o senso comum a vê: alcance da beleza e da riqueza, e com isso, *necessariamente* a vivência em um mundo diferente e irreal, alheio a tudo.

No entanto, se Sartre diz que a arte é obra imaginária (e nesse sentido concorda com o senso comum), ele modifica a base mesma do que se deve entender por imaginário. E talvez a concepção da negação, que o imaginário é, também não seja tão determinada e unilateral como foi mostrado até aqui. Se até analisarmos a negação, a literatura era vista sempre como ambigüidade, tensão; pensar na negação como necessariamente alienação seria ter que repensar a imaginação: se o imaginário é

---

<sup>187</sup> SARTRE. *L'imaginaire*— p. 353 (grifo nosso) (Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de *recoo par rapport au monde*)

negação, e se esta é abstração e fuga, devemos abandonar então o imaginário com ambigüidade de ponta a ponta.

Vejamos novamente como se comporta Roquentin perante a possibilidade de alienação e má-fé, perante a realização inautêntica do ser em-si-para-si; alcançados através do imaginário, para repensar o seu conceito, e conseqüentemente, o de literatura.

Já vimos no início dessa parte que Roquentin deseja escrever um livro para fugir da contingência (os únicos momentos em que ele sente parar sua Náusea são os instantes em que ouve uma música em um bar, e é por isso que ele sente que a arte é capaz de lhe proporcionar aquilo que sua vida real não era capaz de fazer), para alcançar a fatalidade tão contrária à liberdade angustiada da realidade humana. E foi essa visão de Roquentin<sup>188</sup> que nos levou a concordar com Moutinho e Mészáros quando eles disseram que a arte é o lugar do necessário e da fatalidade, da alienação. No entanto, uma questão essencial não foi ainda analisada por nós: embora Roquentin deseje o necessário e pense alcançá-lo por meio da literatura (do mesmo modo que todo homem tenta encontrar um meio para ser em-si-para-si), nada nos indica que ele alcançou esse desejo, que ele o realizou. Mesmo que *A Náusea* seja o livro que Roquentin escreveu, a concretização da vontade de escrever, isso não nos indica, ainda, que a alienação foi alcançada por meio dele.

---

<sup>188</sup> Podemos dar esse peso ao que Roquentin diz porque Sartre, em *As palavras*, diz: “consegui, aos trinta anos, dar este belo golpe: o de escrever em *A Náusea* – muito honestamente, podem crer – a existência injustificada, salobra, de meus congêneres e colocar a minha fora de causa. *Eu era* Roquentin, eu mostrava nele, sem complacência, a trama de minha vida; ao mesmo tempo eu era *eu*, o eleito, analista dos infernos, fotomicroscópio de vidro e debruçado sobre minhas próprias soluções protoplásmicas” (p. 181)

E pelo que o próprio personagem diz, “só os salafreiros pensam que ganham”,<sup>189</sup> podemos pensar que ou Roquentin não “ganhou”, que mesmo ao escrever seu livro ele não realizou o em-si-para-si, o alheamento do mundo; ou que ele pensou que ganhou, e nesse caso, ele seria um salafreiro. Perder ou ser salafreiro: eis as opções que restam aos homens, e talvez seja por isso que perder seja ganhar (como Sartre diz em *Que é a literatura?*, ao explicar que a poesia é a parte da perda que cada vitória traz consigo).

Se Roquentin optou decididamente pelo idealismo, se ele viu no imaginário a salvação e se ao realizá-lo pensou fugir da existência contingente e de todo seu peso, ele é um salafreiro, que finge alcançar o ser através da negação do real. No entanto, mesmo escolhendo a má-fé, o homem não consegue fugir de sua liberdade e historicidade: “Refugiar-se no imaginário e escolher a alienação são ainda atos: o artista pode assumir o compromisso de ignorar a história, mas não pode ausentar-se dela”.<sup>190</sup> Roquentin pode ter escolhido essa opção de se comprometer em ignorar a história, mesmo porque não se mostrava bem situado no mundo, e talvez tenha pensado que ganhou no momento em que escreveu *A Náusea*. Mas e Sartre? Se seu desejo inicial também era ser em-si-para-si através do imaginário, será que ele pensou ganhar, pensou que realizou esse desejo ao escrever romances, ao negar o real e imaginar o irreal?

Pensamos que não. Sartre assume sua derrota, ou vitória (já que perder é ganhar) no final de *As palavras*. Se nesse livro ele reconhece ser Roquentin, ter as mesmas aspirações dele, também quer ser em-si-para-si através do imaginário, da negação da existência contingente; ele diz que mudou e percebeu que “a ilusão retrospectiva está

---

<sup>189</sup> SARTRE. *A Náusea* – p. 229

<sup>190</sup> LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “Arte, subjetividade e história em Sartre e Camus” In *Ética e literatura em Sartre* – p. 241

reduzida a migalhas; martírio, salvação, imortalidade, tudo se deteriora, o edifício cai em ruínas”.<sup>191</sup> Depois de ter escrito seus livros, Sartre percebe que eles não são capazes de garantir sua salvação, a construção necessária e organizada de seu edifício, de seu ser: embora ele também tivesse os anseios de se sentir indispensável ao mundo através da escrita de romances, ao escrevê-lo ele percebe que era uma tentativa necessária e vã, como todas as tentativas de realizar a síntese impossível entre para-si e em-si. Das duas opções relatadas acima – pensar que ganhou, e perder – Sartre opta pela segunda, e desse modo, ganha.

Enquanto Roquentin não nos deixa saber se ele é salafrário ou se perdeu-ganhou, já que o livro termina quando o personagem decide escrever (e mesmo sendo o livro que lemos a realização desse desejo, nada sabemos do Roquentin-escritor de romances que nos permita dizer que ele pensou ganhar, ou reconheceu que perdeu. E até mesmo a suposição de que o começo de *A Náusea* represente o que cronologicamente viria depois do final do livro é apenas uma suposição); Sartre mostra que não se alienou por meio de seus romances e peças: ele não estabeleceu um mundo irreal necessário frente à contingência real e nem mesmo alcançou a sua essencialidade e necessidade através do imaginário. É por isso que podemos dizer que, se a frase pensada por Roquentin – a de que só os salafrários pensam que ganham – nos permite mostrar que o imaginário é sinônimo de alienação e realização inautêntica do em-si-para-si (já que autenticamente essa síntese não se realiza) somente para os salafrários, na medida em que apenas eles pensam ganhar; a frase escrita por Sartre em *As palavras* – a de que após escrever seus livros a ilusão, a salvação e a imortalidade se deterioram – nos permite mostrar que o

---

<sup>191</sup> SARTRE. *As palavras* – p. 181

imaginário *pode ser* também a inserção mais profunda no mundo, a constatação de que mesmo a negação do real não ocasiona necessariamente o esquecimento desse.

A negação no imaginário, ao mesmo tempo em que se mostra como transcendência e possibilidade de alienação, revela a impossibilidade dessa realização.

Como diz Franklin Leopoldo e Silva:

A narrativa se encerra com Roquentin procurando ainda uma maneira de transformar a contingência em necessidade. Mas certamente ele aprendeu que todos os seus gestos e todas as suas ações o transcendem e é nessa transcendência que ele poderá se constituir. Essa é a diferença entre o *eu existo* e o *eu sou*. *Eu existo* significa que *sou*, antes de tudo, nada. É essa disponibilidade para ser que indica a característica original do estar-no-mundo. Não há uma história a ser narrada antes de ser vivida. Curiosamente, a transcendência do sujeito a si mesmo implica a imanência da história à existência, paradoxo provavelmente inscrito na inevitabilidade da liberdade.<sup>192</sup>

A transcendência, pois, só se dá na imanência: aquela exige essa. E é por isso que podemos dizer que o imaginário, se é possibilidade de negação e afastamento do mundo, alienação, implica a necessidade dele ser imanência ao mundo, situação. O imaginário não é uma negação que ignora o que é negado, que esquece de onde partiu: essa negação que o Imaginário realiza, para Sartre, é próxima do sentido dialético proposto por Hegel – ela não é uma simples superação e esquecimento do dado anterior, mas a conservação mesma desse. Temos, desse modo, a ambigüidade

---

<sup>192</sup> LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “A transcendência do ego. Subjetividade e narrabilidade em Sartre” In *Ética e literatura em Sartre* – p. 182

também no Imaginário: ao invés de uma negação que proporciona necessariamente a alienação, a má-fé, vemos que ela é um ato dialético, ambíguo: ao mesmo tempo em que pelo ato de imaginar, a consciência parece libertar-se momentaneamente do mundo, ela também só imagina em situação no mundo. Sua transcendência, seu afastar-se do mundo exige, necessariamente, a imanência, o ser-no-mundo.

Ao mesmo tempo em que indica e realiza a nadificação, o recuo em relação ao mundo, a consciência imaginante se insere ainda mais no mundo. A imagem parte do mundo real, nega-o, mas o irreal que cria só se sustenta tendo como pano de fundo o real. Não temos, no conceito sartriano de imaginário, a realização necessária e total de um mundo totalmente abstrato, desligado de qualquer relação com o real (é certo que a alienação é possível, e que é isso que os artistas desejam quando decidem-se pela vida imaginária; mas queremos enfatizar que o imaginário não é, como parecem dizer Moutinho e Mészáros, necessariamente o lugar do necessário e da alienação. O fato de Sartre dar ênfase aos casos em que o escritor se aliena pela arte – Mallarmé, por exemplo - , não indica que a arte e o imaginário sejam só isso. Se assim fosse, Sartre e Genet não seriam possíveis: ambos escolheram a derrota, o saber da ruína de suas ilusões literárias, optaram pelo “quem perde ganha”). A imagem, nascida da realidade, na medida em que a negação só pode ser negação de...; reenvia à realidade, na medida em que toda transcendência exige a imanência.

Assim, pensamos 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 mais profundo ainda na situação. Assim como a liberdade não deixa de ser absoluta por ser situada, e de certo modo concretamente limitada pela

situação, o imaginário, de modo inverso, não deixa de ser situado por ser visto na maior parte das vezes como alienado. Os vários exemplos dados do Imaginário como má-fé, como fuga do mundo, como a realização inautêntica do Em-si-Para-si, não devem determinar o conceito de imaginário como abstração e efetivação da necessidade, em oposição à contingência real, como a negação radical e sem memória do real.

A definição do imaginário como negação tem um peso extremamente grande para os que nele pensam como alienação, abstração e fuga do real; mas a negação deve ser entendida num contexto dialético, que nega e conserva o que nega, e não no sentido de partir do real, negá-lo e se abstrair a tal ponto que o real não é mais visto e considerado. A questão na negação é, por isso, essencial para pensarmos o conceito de imagem para Sartre. E se nos propomos aqui a verificar o que significa a negação na obra *O imaginário* para entendermos *Que é a literatura?*, não poderemos – pelo pouco tempo destinado à escrita do mestrado e também pelo foco de nossa dissertação, que não é esse – comparar a negação de *O imaginário* com a de *O ser e o nada*, livro escrito entre os dois analisados aqui. Apenas indicaremos que, nesse livro intermediário, Sartre trata, em todo o primeiro capítulo da primeira parte, da *origem da negação*, e nele diz que “a negação, vista mais de perto, remeteu-nos ao Nada como sua origem e fundamento”.<sup>193</sup> Assim, à descrição da negação na imagem feita em *O imaginário*, acrescenta-se a análise sobre a origem da negação, que é o Nada, o qual surge, por sua vez, do homem, do “ser para o qual, em seu Ser, está em questão o Nada de seu ser”.<sup>194</sup> E nessa mesma parte, Sartre continua sua tese de que a percepção e a imagem são distintas, e define novamente a imagem, agora à luz de novas

---

<sup>193</sup> SARTRE. *O Ser e o Nada* – p. 64

<sup>194</sup> *Ibidem* – p. 65

considerações, feitas no início do livro. A imagem passa a trazer uma dupla negação: é primeiro negação do mundo (já que o objeto é captado como imagem, não é o mundo que neste momento aparece como objeto real da percepção), e depois negação do objeto da imagem, e ao mesmo tempo, negação de si mesmo, imagem (na medida em que não é um processo psíquico concreto e pleno). A imagem deve conter em sua própria estrutura uma tese negadora.

Sartre conserva a definição da imagem como negação, e mantém a distinção imediata entre ela e a percepção - embora analise a imagem sob novos aspectos e chegue a ampliar a possibilidade de toda e qualquer consciência negar o mundo,<sup>195</sup> enquanto n' *O imaginário* apenas a imagem realiza essa negação. Se por um lado a imagem continua a ser negação e distinta da percepção, por outro o conceito de negação se amplia e passa a ser aplicado mesmo à percepção. Mas mesmo aqui há um sentido de negação que só é aplicado à imagem: toda consciência carrega em si o nada como o que separa seu presente de todo seu passado, e por isso, toda consciência pode negar o mundo; mas apenas a imaginação é uma dupla negação, que nega não apenas o mundo mas também o objeto em imagem.

Podemos dizer, assim, que o imaginário, mesmo em *O ser e o nada*, conserva sua especificidade quanto a ser uma negação, agora uma negação “a mais”, a qual a percepção não realiza. Há, então, a conservação do sentido de imagem exposto em *O imaginário*, sem deixar de notar, no entanto, que esse sentido será considerado sob outros aspectos que não os vistos no primeiro livro.

---

<sup>195</sup> “A condição para a realidade humana negar o mundo, no todo ou em parte, é que carregue em si o nada como o que separa seu presente de todo seu passado” SARTRE: *O ser e o nada* – p. 71

Não temos, porém, a pretensão de estabelecer uma comparação entre os livros, tema suficientemente complexo para ser tratado em apenas algumas páginas. Por isso, se é essencial passar pelo *O ser e o nada*, não iremos considerá-lo com a mesma atenção e cuidado como fazemos com *Que é a literatura?* e *O imaginário*. E se começamos a mostrar como o Roquentin e o Sartre de *As palavras* nos permitem pensar na negação realizada pelo imaginário como uma negação que se afasta do real sem se abstrair dele, sem ser necessariamente alienação, falta-nos, ainda (e principalmente), voltar a analisar *O imaginário* para ver se essa nova tese se mantém mesmo nesse livro. Como começamos a ver, há muitas indicações nesse livro sobre a abstração e fuga do imaginário realizados pelo imaginário. Para que nossa tese da negação, do imaginário como ambigüidade e tensão sobreviva, é necessário voltarmos ao *O imaginário* e re-analisarmos essas afirmações já vistas. Tentaremos enumerar todos os argumentos e citações utilizados anteriormente para mostrar que o imaginário é fuga para agora refutá-los, ou melhor, para agora mostrar que essa fuga é possível, mas não necessária; para mostrar que o imaginário é também alienação e inserção no mundo.

Começamos por dizer que o ato de imaginação é um ato mágico, é um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual penso, que desejo – e interpretamos essa afirmação de Sartre como um modo de não encarar o que realmente existe. Embora não tenhamos analisado o que significava “ato mágico”, ele era pensado como um mágico que faz sair de sua cartola o que é inverossímil, improvável; um homem que, através de truques bem ou mal utilizados, engana a

platéia, a faz pensar que o irreal é real. Essa é a função de um ato mágico: enganar e iludir. Assim, se o imaginário é um ato mágico, ele pode ser ilusão e engano.

Mas Sartre, em um outro livro, fala um pouco mais sobre esse ato mágico, sobre o aspecto mágico do mundo. Embora não trate diretamente do imaginário, ele falará da emoção como modo de apreender magicamente o mundo.<sup>196</sup> Em *Esboço para uma teoria das emoções*, Sartre diz que a conduta emotiva não está no mesmo plano das outras, ela não é efetiva, não pretende atuar realmente no objeto, mas apenas quer conferir a ela uma outra qualidade. Quando quero agarrar um cacho de uva que está fora de meu alcance, por exemplo, encolho os ombros, deixo cair a mão e digo que elas estão verdes. “Trata-se de uma pequena comédia que realizo sob o cacho para conferir às uvas essa característica de ‘muito verdes’ que pode servir de substituição à conduta que não posso ter”.<sup>197</sup> Nesse exemplo eu confiro magicamente às uvas a qualidade que desejo. Mas ainda não temos, aqui, uma conduta emotiva: no exemplo dado, a comédia é mais ou menos sincera, eu não acredito totalmente nela; e para que haja emoção, é preciso crer na comédia: “mas que a situação seja mais urgente, que a conduta encantatória seja realizada seriamente: eis a emoção”.<sup>198</sup>

Na emoção, há uma conduta encantatória que confere magicamente ao objeto as qualidades que se deseja, do mesmo modo que o imaginário é um ato mágico, é um

---

<sup>196</sup> Nada nos permite estender totalmente essa teoria das emoções para a teoria do imaginário, mas pensamos que, por serem livros tão próximos um do outro - *O Esboço de uma teoria das emoções* escrito em 38 e 39 e *O imaginário* escrito em 40 - há uma semelhança em relação aos conceitos. E como n’*O imaginário* Sartre nada fala sobre o ato mágico, e como em *Esboço* ele faz uma pequena análise sobre esse tema, pensamos que podemos aproximar os livros e utilizar a noção explicada no primeiro livro para entender a mesma noção apenas citada no segundo livro, sem com isso afirmar que as concepções são idênticas. E essa aproximação é possível, já que Sartre estende, na conclusão de *O imaginário*, o imaginário às formas lógicas da negação (a dúvida e a restrição) e também para as formas *afetivas*.

<sup>197</sup> SARTRE. *Esquisse d’une théorie des émotions* – p. 45 (Il s’agit d’une petite comédie que je joue sous la grappe pour conférer à travers elle aux raisin cette caractéristique ‘trop verts’ qui peut servir de remplacement à la conduite que je ne puis tenir)

<sup>198</sup> *Ibidem* – p. 45 (mais que la situation soit plus urgente, que la conduite incantatoire soit accomplie avec sérieux: voilà l’émotion)

encantamento destinado a fazer aparecer a qualidade do irreal, da negação. E como diz Moutinho, a negação (considerada nesse artigo pelo autor como a forma mais ampla, tal qual aparece em *O ser e o nada*), em nada modifica o em-si (tal como a emoção não pretende atuar realmente no objeto): a negação se dá na relação do para-si ao em-si, e como esse é pura positividade e não conhece alteridade, pode-se afirmar que “dado que a negação interna realizante e relacionante é negação de um ser inteiramente positivo e sem relação, toda determinação que ela pode estabelecer, vista do lado de lá, será sempre externa ao ser”.<sup>199</sup>

Tanto na emoção quanto na imagem temos uma ação mágica e encantatória que não atua realmente nos objetos. As emoções são definidas por Sartre justamente como a utilização do corpo como meio de encantamento que faz surgir o mundo mágico;<sup>200</sup> e o imaginário também utiliza um analogon para fazer surgir, por meio da negação, um mundo também mágico, no caso, irreal.

E se conservarmos a distinção entre os modos da consciência ser-no-mundo, exposta no final de *Esboço de uma teoria das emoções* (aqui Sartre diz que a consciência pode ser-no-mundo de dois modos diferentes: a) o mundo pode aparecer à consciência como um complexo organizado de instrumentos, modificável através da mudança de um instrumento, que reenvia a um outro e assim sucessivamente; b) o mundo pode aparecer também como uma totalidade não-instrumental, modificável sem intermediário. Aqui, a consciência modifica os objetos por modificações absolutas. Esse aspecto do mundo é coerente, é mundo mágico), podemos dizer que

---

<sup>199</sup> MOUTINHO. “Negação e finitude na fenomenologia de Sartre” – p. 128

<sup>200</sup> Nous affirmons seulement que toutes [les émotions] reviennent à constituer un monde magique en utilisant notre corps comme moyen d’incarnation” – SARTRE: *Esquisse d’une théorie des émotions* – p. 50

tanto a emoção como a imagem fazem parte da segunda maneira da consciência ser-no-mundo.

Assim, comparando a descrição que Sartre faz do ato mágico da emoção e admitindo que ela seja semelhante ao ato mágico do imaginário, podemos concluir que definir o ato da imagem como encantamento não significa, necessariamente, um ato de ilusão, de fuga e fingimento. Ele é também, como acabamos de notar, um dos modos da consciência ser-no-mundo, e não só um modo de escapar dessa condição. E mesmo que um dos modos da consciência ser-no-mundo seja tentar escapar dessa condição mesma, ela só realiza essa tentativa em relação ao mundo, tendo-o como pano de fundo sempre presente. E como Sartre continua a falar da atitude mágica logo após defini-la como uma das maneiras da consciência ser-no-mundo, “a emoção não é um acidente, ela é um modo de existência da consciência, uma das maneiras pelas quais ela *compreende* (no sentido heideggeriano de ‘Verstehen’) seu ‘Ser-no-mundo’”.<sup>201</sup>

Vendo um pouco melhor o que é uma atitude mágica para Sartre, podemos dizer que, ao definir a imagem desse modo, ele estava dizendo mais que ela é um modo essencial da consciência compreender seu ser-no-mundo que uma ilusão. O encantamento produzido pela consciência imaginante pode ser igualmente fuga e é necessário que ela seja um recuo em relação ao mundo, mas esse recuo e negação não permitem necessariamente o exercício da alienação; eles são, fundamentalmente, um modo da consciência ser-no-mundo e dela compreender sua situação, de compreender-se como situada e inserida no mundo.

---

<sup>201</sup> SARTRE. *Esquisse d'une théorie des émotions* - p. 62 (l'émotion n'est pas un accident, c'est un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle comprend (au sens heideggerien de “Verstehen”) son ‘Être-dans-le-Monde)

O ato da imaginação foi definido como encantamento, e vimos aqui que essa definição não implica pensar a imagem como abstração e alienação, mas que ela é um recuo que permite compreender a total inserção do homem no mundo. E se por um lado vimos que a concepção da imagem feita em *O imaginário* permite e ajuda a compreender a ambigüidade desse ato, por outro, é preciso verificar como se dá a definição do outro pólo dessa relação: a do objeto em imagem. Na mesma parte em que Sartre fala do ato imaginante como encantamento, ele define o objeto em imagem como irreal, pura passividade, que se dá como uma evasão perpétua. Como já vimos, todas essas características nos levaram a também pensar no ato de imaginar como alienação: se o próprio ato era mágico, o objeto em imagem se mostra também como evasão e total passividade, irreal.

Irreal por ser negação do analogon, passividade por ser irreal e assim, não reclama nenhuma ação. Essas características, no entanto, mostram, de um outro lado, a radical liberdade e espontaneidade da consciência de imagem. Se é verdade que toda consciência é espontânea e livre, a consciência de imagem o é de modo mais próprio e radical, já que é negação (ou dupla negação, como é dito em *O ser e o nada*). A característica que nos levou a reforçar o caráter alienante do imaginário foi a de que o objeto em imagem é uma evasão perpétua (para a consciência de imagem é impossível parar de produzir para constatar o resultado), ao fato dele convidar-nos a escapar de toda pressão e violência do mundo: e “a evasão à qual eles convidam não é apenas aquela que nos faria fugir de nossa condição atual, de nossas preocupações e tédios; eles nos oferecem uma maneira de escapar de todo constrangimento de mundo, eles

parecem se apresentar como uma negação da condição de *ser no mundo*, como um anti-mundo”.<sup>202</sup>

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 de 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 ser imanência. A imagem não é, portanto, uma simples e indiferente negação, que nos faria abstrair o mundo negado: ela é (como diz Sartre na conclusão de *O imaginário*) negação do mundo de um ponto de vista particular, e por isso, ela só aparece sobre um fundo de mundo e em ligação com esse fundo. “O irreal é produzido fora do mundo por uma consciência que continua no mundo”.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 261 (mais à l'évasion à laquelle ils invitent n'est pas seulement celle qui nous ferait fuir notre condition actuelle, nos préoccupations, nos ennuis; ils nous offrent d'échapper à toute contrainte de *monde*, ils semblent se présenter comme une négation de la condition d'Être dans le monde, comme un anti-monde)

<sup>203</sup> Ibidem – p. 358 (L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui *reste dans le monde*)

Uma análise um pouco mais detalhada do que significa ato mágico e evasão perpétua nos leva a ter que admitir o imaginário como modo de compreensão da realidade humana como situada, inserida no mundo: se o irreal é produzido fora do mundo, a consciência não deixa por isso, de continuar no mundo – há um recuo, um afastamento realizado pela negação, mas é somente um recuo que possibilita *compreender a realidade humana como liberdade situada*, é somente essa negação que permite *apreender o sentido implícito do real em sua totalidade*.<sup>204</sup> O imaginário não é, portanto, essencialmente alienação e abstração do ser-no-mundo: embora possa ser utilizado pelos escritores desse modo (assim como qualquer outra pessoa pode utilizar qualquer outra coisa como má-fé), ele é fundamentalmente uma negação que permite um recuo em relação ao mundo, possibilitando, desse modo, que o homem se compreenda como livre e situado e que ele apreenda o sentido total do real.

Para Sartre, não há imagem sem uma íntima contradição: ela porta nela mesma um poder persuasivo de má-fé, e ao mesmo tempo permite a compreensão da inserção do homem no mundo. E o que não se deve fazer é justamente se posicionar por um dos lados: ela não é só má-fé e nem apenas compreensão, é *tensão, ambigüidade* que deve ser vivida e não superada. Se temos uma influência de Hegel, temos também uma grande discordância: não há um término para a dialética: ela não acaba no Espírito Absoluto ou em um comunismo. O que persiste é o conflito, a tensão entre os dois opostos. E é por se manter entre os dois pólos, tanto da linguagem (nem total significação, nem total beleza) quanto em sua própria estrutura (tentativa de alcançar o absoluto abstrato e reenvio vertiginoso ao real), que o imaginário, na prosa, consegue mostrar de modo singular (único e para o indivíduo, coisa que a filosofia não faz) a

---

<sup>204</sup> “L’imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel” SARTRE: *L’imaginaire* p. 360

paixão inútil que todo homem é. A imagem, ao mesmo tempo em que “constitui um viés necessário para apreender o sentido que o conceito não pode dar imediatamente nem totalmente”,<sup>205</sup> conduz ao Nada radical, condução essa que se mostra necessária e impossível: “A nadificação instaurada pelo ato imaginante conduziria, assim, ao Nada radical, por uma irrealização total e devastadora do Ser. A experiência de Flaubert manifestaria ao mesmo tempo a necessidade e a impossibilidade desse empreendimento”.<sup>206</sup> O imaginário é um meio que conduz ao Nada radical e que mostra, no próprio percurso, a impossibilidade de se chegar a ele, de realizá-lo abstratamente, de modo puro. E nessa busca do Nada, ele encontra o Ser: “O descolamento do mundo pela surreição do nada é ao mesmo tempo a prova que permite apreender o mundo. Apreender o Nada torna-se, inversamente, apreender o Ser. O Nada, se é fissura do Ser, é também exigência do Ser”.<sup>207</sup> A nadificação realizada pelo imaginário é também um projeto reconstituente e por isso exige o ser.

Para Noudelmmann, a literatura – obra da imaginação – não se desengaja do mundo, mas coloca o mundo e o escritor à distância; e nesse recuo, há uma instauração de um rito, de um sacrifício, pelo qual o escritor alcança o mundo em sua globalidade. Mas esse rito, esse recuo e nadificação, não ocorre sem contradição:

---

<sup>205</sup> NOUDELMMAN. *L'incarnation imaginaire* – p. 12 (constitue un biais nécessaire pour appréhender le sens que le concept ne peut rendre tout de suite ni tout à fait)

<sup>206</sup> Ibidem – p. 13 (La néantisation instaurée par l'acte imageant conduirait ainsi au Néant radical, par une irréalisation totale et dévastatrice de l'Etre. L'expérience de Flaubert manifesterait à la foi la nécessité et l'impossibilité de cette entreprise)

<sup>207</sup> Ibidem – p. 58 (Le décollement du monde par la surrection du néant est en même temps l'épreuve qui permet d'appréhender le monde. Saisir le Néant, revient, par réversion, à saisir l'Etre. Le Néant, s'il est brisure de l'Etre, est aussi exigence de l'Etre)

Com efeito, a abolição do Ser não pode chegar a seu fim. E a vitória do nada não pode se manifestar senão no seio do Ser, sem o qual o Nada se denuncia a si próprio como ilusão, uma entidade abstrata que não se apresenta sobre o ser. O escritor deve, portanto, admitir o ser para contestá-lo, e produzir o ser no seio do ser.<sup>208</sup>

Ou seja, mesmo quando estamos no campo do imaginário, quando pensamos negar todo o real, o ser, isso só se torna possível no seio do ser. A vitória só é verdadeiramente vitória quando ela é também derrota, quando não elimina o outro pólo da realidade, quando ela se mantém tensa. É por isso que a imaginação porta, em si mesma, seu auge e sua abolição, e é isso que faz sua fraqueza e sua força. Ela fracassa na realização de seu projeto, mas o fracasso lhe permite compreender que essa busca pelo em-si-para-si é essencial, necessária e irrealizável. Nesse caminho incessante, nesse ir e vir do ser ao nada, e paradoxalmente, de um real contingente e livre a um irreal necessário e fatalista (já que o escritor deseja estabelecer um irreal que seja previsível, que lhe permita fugir de sua angústia perante a contingência e o “demais” do real), o imaginário permite a compreensão dos desejos e frustrações que todo homem é; ou melhor, que cada homem, com suas particularidades, é.

---

<sup>208</sup> NOUDELMANN. *L'incarnation imaginaire* – p. 183 (en effet l'abolition de l'Être ne peut arriver à son terme. Et la victoire du néant ne peut se manifester qu'au sein de l'Être, sans quoi le néant se dénonce lui-même comme une illusion, une entité abstraite qui ne se porte pas sur l'être. L'écrivain doit alors admettre l'être pour le contester, et produire de l'être au sein de l'être)

É possível dizer, assim, que o imaginário é

ao mesmo tempo constitutivo da atividade da consciência e veículo do projeto de se constituir como Em-si. 1) O imaginário é a expressão da liberdade da consciência nadificadora [...] 2) O imaginário é simultaneamente o que pelo que o Para-si se dissimula como liberdade e fundamento dos valores, colocando um ser em-si como a ser realizado.<sup>209</sup>

O recurso à imagem é ao mesmo tempo projeto e fuga, expressão e evitamento da liberdade, e é por isso que ela manifesta em cada ato a questão que o homem é para si mesmo. Para Kneer, a arte também é

o terreno por excelência do empreendimento totalizador, e o terreno onde melhor se revela a fecundidade do ‘quem perde ganha’ sartriano: nem uma última reconciliação que negaria a dimensão de inacabamento irredutível das coisas humanas, nem uma recuperação hipócrita que se acomodaria no fracasso, mas o consentimento a esse inacabamento como uma garantia de liberdade e como uma vitória sempre recomeçada do possível.<sup>210</sup>

Desse modo, o imaginário, para Sartre, deve ser pensado como ambigüidade e tensão, que inclui o desejo de se alienar, de realizar o em-si-para-si, mas também a

---

<sup>209</sup> KNEER. *Qui perd gagne* – p. 39,40 (à la fois constitutif de l’activité de la conscience et véhicule du projet de se constituer en en-soi. 1) L’imaginaire est l’expression de la liberté de la conscience néantisante [...] 2) L’imaginaire est simultanément ce par quoi le pour-soi se dissimule à soi-même comme liberté et fondement des valeurs, en posant un être en-soi comme à réaliser)

<sup>210</sup> Ibidem – p. 212 (le terrain par excellence de l’entreprise totalisatrice, et celui où se révèle le mieux la fécondité du ‘qui perd gagne’ sartrien: ni une ultime réconciliation qui nierait la dimension d’inchèvement irréductible dans les choses humaines, ni une récupération sournoise qui se complairait dans l’échec, mais le consentement à cet inachèvement comme une garantie de liberté et comme une victoire toujours recommencée du possible)

impossibilidade de realizar autenticamente esse desejo e com isso, a inserção no mundo passa a ser compreendida de modo especial: a necessidade e impossibilidade de realizar a síntese impossível entre o para-si e o em-si se tornam explícitas no ato mesmo de imaginar. Se por um lado o imaginário é recuo em relação ao real, é transcendência, por outro ele é inserção no mundo, imanência, e justamente por ser negação e recuo. O caráter de negação no imaginário não implica necessariamente apenas a abstração da realidade, da existência contingente, mas também o mergulho profundo no real.

Se é verdade que o escritor deseja, ao escrever, criar o necessário e a fatalidade frente à contingência e à liberdade, é verdade também que o recurso ao imaginário lhe mostra a situação da realidade humana; e é por mostrar e ser essa ambigüidade que todo homem é que o imaginário se nos revela como a compreensão da realidade humana:

só o imaginário pode se introduzir no imaginário e ali trabalhar em vista de seu explosão: é no fundo da imagem que se pode anunciar o fim do reino da imagem e o vir da práxis [...]. O imaginário dramático e literário serve de mediação entre a reificação abstrata e a liberdade concreta: ele assegura a passagem de uma à outra à título de moralização eficiente, nele é possível cativar a consciência alienada, após preparar no seio da imagem sua própria contestação: a identificação explode e o espectador é projetado na solidão de um empreendimento livre.

211

---

<sup>211</sup> VERSTRAETEN: “Sens de l’évolution philosophique de Sartre” – p. 130 (il n’y a que l’imaginaire qui puisse introduire à l’imaginaire et y travailler en vue de son éclatement: c’est au fond de l’image que peut s’annoncer la fin du regne de l’image et l’avenir de la *praxis* [...]. L’imaginaire dramatique et littéraire sert de médiation entre la réification abstraite et la liberté concrète: il assure le passage de l’une à l’autre à titre de moralisation efficiente, en lui il est possible de captiver la conscience aliénée, puis de préparer du sein de l’image sa propre contestation: l’identification éclate et le spectateur est projeté dans la solitude d’une entreprise libre)

A imagem é o envio ao abstrato e irreal, e o necessário reenvio ao real: ela é esse movimento tenso e contínuo entre a alienação e a realidade, a necessidade e a contingência, a fatalidade e a liberdade; e embora possa se deixar levar pelo fracasso e abstração total, ela não deve ser definida como tal. No imaginário se exprime o fracasso interno da liberdade, mas diante dele é possível se deixar levar ou então se assumir por uma vigilância de todos os instantes: “Fundamento da possibilidade mesma da moral (como retomada, humanização, recusa do dado), o imaginário é também o que faz com que possamos evitar a aposta moral pela má-fé”.<sup>212</sup>

O imaginário se nos revela, portanto, como ambigüidade de ponta a ponta: entre a percepção e o conceito, na medida em que é uma observação que nada aprende nessa observação; e como negação que se mostra como possibilidade de alienação e de maior inserção na realidade.

Se em primeiro lugar (no primeiro capítulo), tentamos mostrar que a prosa se encontra *entre* as outras artes e a filosofia, que ela é totalmente semi-imaginante e semi-significante, e que por isso mesmo não pode considerar a palavra como sendo só significante nem como só beleza – nesse capítulo tentamos mostrar retrospectivamente que esse caráter ambíguo é característico da definição mesma da prosa: como obra concreta e imaginária, ela encarna todas as ambigüidades próprias do imaginário: o *estar entre* a concepção e a percepção, e o ser uma negação que se encontra entre a abstração e o mergulho, em um movimento contínuo e tenso entre esses dois pólos,

---

<sup>212</sup> KNEE: *Qui perd gagne* – p. 43 (Fondement de la possibilité même de la moral (comme reprise, humanisation, refus du donné), l’imaginaire est aussi ce qui fait qu’on peu éviter l’enjeu moral par la mauvaise foi)

entre o ser paralisado e totalmente definido da abstração, da "metafísica" e o nada contingente e angustiante da realidade.

Porém, se explicitamos o que Sartre entende por imaginário e negação, falta-nos relatar o que ocorre com aquele desejo do escritor de alcançar o em-si-para-si. Já vimos que ele pensa realizar essa síntese impossível através da negação que todo imaginário é, mas que se por um lado, a negação permite a vivência na má-fé (como todo e qualquer ato humano pode ser visto como meio de ser viver dessa maneira), ela é que permite também a compreensão do homem como ser-no-mundo, situado e livre.

Pode haver, pois, uma frustração desse desejo. Mas essa frustração também se dá de outra maneira: o escritor deseja alcançar o em-si-para-si através do imaginário, mas se com isso ele consegue atingir a essencialidade em relação à sua criação, agora é o objeto criado que lhe escapa: não é possível desvendar e produzir ao mesmo tempo, já que o desvendamento é próprio da percepção, e a criação, da imaginação – e as consciências são irredutíveis umas às outras. No momento em que o escritor cria, ele não é mais capaz de desvendar o que ele mesmo criou, e é por isso que, para que a obra de arte realmente exista, é preciso que ele se dirija a um leitor.

Assim, se o escritor se frustra por pensar que através da obra criada ele alcançaria a essência e a necessidade, nem mesmo sua obra *é* se não existir o leitor. E se até agora demos ênfase ao escritor, aos desejos frustrados desse, vejamos como o leitor é necessário e fundamental para a realização concreta dessa obra imaginária.

### c) A leitura da obra de arte:

O escritor deseja, como começamos a ver na primeira parte desse capítulo, ser em-si-para-si através do imaginário, o qual se mostra como ambigüidade e não necessariamente abstração e alienação. E tendo compreendido como devemos interpretar o imaginário e a negação na filosofia sartriana, voltemos agora para o desejo inicial do escritor.

Com o recurso ao imaginário, ele cria e consegue, desse modo, sentir-se essencial à sua criação. No entanto, o que ocorre agora é que o objeto criado lhe escapa, não pode ser desvendado por ele: se antes ele se sabia essencial para o desvendamento e inessencial para a existência do objeto, agora, com a criação, é o desvendamento que não é mais possível. Na busca pela criação, na expectativa de alcançar a essencialidade tanto no âmbito da existência quanto no âmbito do desvendamento, o escritor passa da inessencialidade em relação à existência para a inessencialidade em relação ao desvendamento – conseguir uma das essências significa ao mesmo tempo abandonar a outra. “Desta vez é o objeto criado que me escapa: não posso desvendar e produzir ao mesmo tempo”.<sup>213</sup>

Mas por que o autor não é capaz de desvendar aquilo que ele mesmo criou?

Em primeiro lugar, isso se dá porque a obra por ele criada quase nunca lhe aparecerá como um objeto acabado, definitivo. Por mais que aos outros ela possa assumir esse caráter, aos olhos do artista ela sempre aparecerá como interminada, como tendo algo que falta. A obra só aparece “pronta” aos olhos de outrem, àqueles que são capazes de olhar para um quadro, ler um livro e exclamar, surpreso: “Ele fez

---

<sup>213</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 34

isso!”. Já o artista quase nunca conseguirá ter uma tal distância de sua obra, a ponto de se surpreender com o que ele mesmo fez.<sup>214</sup> “É evidente que temos tanto menos consciência da coisa produzida quanto maior é a consciência da nossa atividade produtora”.<sup>215</sup>

Essa impossibilidade se dá porque a obra de arte não aparece como totalmente objetiva a seu autor, já que esse tem muita familiaridade com todo o processo que ele mesmo criou. Com a arte não ocorre o mesmo que com as outras criações: quando criamos uma peça de cerâmica, por exemplo, a fazemos segundo normas e ferramentas tradicionais, reconhecidas (e isso se dá de modo que Sartre afirma que não sou *eu* que faço, mas que é o *Man*, o sujeito indeterminado de Heidegger, que trabalha por minha mão). Nesses casos, o objeto é facilmente visto como algo externo a nós, como objetivo. Mas na arte não há essa total exterioridade e objetividade: aqui é o próprio autor que cria, junto com a obra, as regras de produção, as medidas e critérios; tudo é estabelecido por ele, e é por isso que “os resultados que obtivemos na tela ou no papel nunca nos parecem *objetivos*”.<sup>216</sup> Por mais que ele siga regras já estabelecidas, reconhecidas antes mesmo de sua existência, ele faz dessa objetividade, subjetividade: o autor se apropria também dessas regras objetivas e certas, faz delas uma regra sua, criada por ele mesmo.

A total objetividade só parece possível quando não é um eu que cria o próprio processo de criação, colocando ali suas tristezas e alegrias. Mas quando a proximidade e a subjetividade imperam, depois é quase impossível conseguir olhar o que foi criado

---

<sup>214</sup> Exceto em alguns casos, como Rousseau, para quem *Do contrato social* tomou uma feição objetiva no fim de sua vida. Mas isso só é possível porque os anos se passaram, ele já esqueceu a obra, e principalmente porque ele mudou e não seria mais capaz de escrevê-la.

<sup>215</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 34

<sup>216</sup> *Ibidem* – p. 35

de modo objetivo, frio, desvendador.

O escritor, quando passa do estado perceptivo para o imaginário, deixa de desvendar para criar. Como vimos no momento em que mostrávamos a distinção entre a percepção e a imaginação, à primeira cabe apreender os objetos por perfis e aprender com esse processo; e à segunda cabe também considerar os perfis e ângulos (embora sem obedecer às leis de perspectiva, individualidade etc), mas sem nada aprender com isso. O objeto imaginado é apenas o que a consciência de imagem ali pôs, enquanto o objeto percebido sempre porta consigo aquele “demais” do mundo real. E como não é possível, ao mesmo tempo, imaginar e perceber o objeto, o escritor, no momento em que cria, não é mais capaz de desvendar o que criou. Se na percepção o objeto se dá como essencial e o sujeito como inessencial (já que apenas o desvendamento é possível, e não a criação), na imaginação o sujeito se torna essencial mas agora o objeto passa a ser inessencial.

Como então a obra de arte é possível se ela não pode ser desvendada pelo seu criador? É para que ela exista que o leitor torna-se fundamental: se o autor cria e não consegue desvendar, é preciso então que outra pessoa faça esse papel: e essa será a função do leitor.

Para fazer o objeto literário surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, coisa que escritor não consegue fazer. Se o sapateiro pode calçar o sapato que fez (a criação do *Man* heideggeriano), o escritor não pode ler o que escreveu, pois “ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e

decepções”,<sup>217</sup> e o escritor não consegue ter hipóteses sobre o que ele já sabe. Ele escreveu o livro e sabe o que acontecerá nas páginas seguintes – não há, aqui, lugar para expectativas, esperanças e decepções. Só é possível esperar por aquilo que não sabemos, não conhecemos, e o escritor conhece o que colocou em seu livro: no imaginário não é possível aprender com o que foi imaginado, e é por isso que, se o escritor quer que sua obra exista, ele precisa apelar para que um leitor desvende o que ele próprio escreveu.

“O escritor não prevê nem conjectura: ele *projeta*”.<sup>218</sup> Ele até pode ficar à espera de sua inspiração, sem saber exatamente tudo que fará com seus personagens, mas essa espera é diferente da espera do leitor: o escritor espera a si mesmo e não o outro, ele tem diante de si páginas em branco que *ele* vai preencher e não páginas e páginas já escritas e determinadas por outra pessoa. “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*”.<sup>219</sup>

O escritor, na medida em que não consegue desvendar o que escreveu, não poderia, por isso mesmo, escrever só para si. Se ele deseja que sua obra exista, e sabendo que ela lhe escapa, ele precisa, então, apelar para o leitor. Escrever para si mesmo seria o pior fracasso, seria nunca trazer à luz a obra como objeto. O ato de escrever, de criar, é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra: é necessário, para que a obra exista, que haja leitura, que haja o desvendamento da obra por um leitor: “a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo

---

<sup>217</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 35

<sup>218</sup> *Ibidem* – p. 36

<sup>219</sup> *Ibidem* – p. 36

dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem”.<sup>220</sup>

Se por um lado o escritor alcança a essencialidade do sujeito por meio da criação imaginária, ele perde a essencialidade do objeto – e assim, para que a obra de arte possa existir como subjetividade do escritor e como *objeto*, é preciso que ela seja lida, desvendada. Apenas o esforço tanto do escritor quanto do leitor permitirá que a obra de arte exista concreta e imaginariamente.

Mas a leitura da obra de arte também é específica, assim como a criação do imaginário é frente às outras criações: é diferente a leitura de um documento científico, objetivo e a leitura de um romance. Se a leitura de uma obra científica se encontra na esfera objetiva da significação, o romance está do outro lado, no mundo irreal, sem deixar de ser, por isso, significação (já vimos no primeiro capítulo que a prosa é ambígua, beleza e signo sem ser totalmente nenhum deles). No romance, a palavra desempenha o papel de representante sem deixar de ser signo e deparamo-nos, na leitura, com uma consciência híbrida, semi-imaginante e semi-significante.<sup>221</sup> “As palavras, as frases do romance estão impregnadas de saber imaginante. Não são instrumentos neutros, simples portadores de significações, mas representantes analógicos do objeto visado”.<sup>222</sup> É por isso que Sartre diz que a leitura parece ser a síntese da percepção e da criação.

---

<sup>220</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 37

<sup>221</sup> Com isso não queremos dizer que há uma mistura na consciência: essa conserva sua unidade, mas é uma unidade que engloba tanto a significação quanto a imaginação.

<sup>222</sup> COELHO, Ildeu: *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário* – p. 353

No entanto, para entendermos como a leitura pode ser a síntese da percepção e da imaginação, vejamos antes no que o signo (terreno da percepção) se distingue do analogon (terreno da imaginação).

Nos dois casos, no signo e na imagem, utilizo algo que remete a um outro algo; mas essa semelhança não garante a identidade entre eles: enquanto a matéria do signo é totalmente indiferente ao objeto significado (não há nenhuma relação entre a palavra “escritório” escrita em uma placa e o lugar escritório: apenas o hábito, a convenção os ligam), a matéria da imagem física é semelhante à de seu objeto (o retrato é uma quase-pessoa). E se a palavra, ao despertar a significação, é esquecida (ninguém, ao entrar no escritório, retornará à placa para enriquecer o significado do lugar), na imagem há sempre um retorno ao analogon – a intencionalidade, aqui, retorna constantemente ao retrato, foto, quadro para “enriquecer” a imagem formada a partir desse analogon.<sup>223</sup>

A imagem não é, portanto, signo: embora ambos façam referência à um outro objeto que não ele, há uma diferença estrutural, relativa à intencionalidade, entre eles. Porém, no ato da leitura, parece haver uma síntese entre signo e imagem, entre o objetivo e o subjetivo. Ao ler um romance, na verdade, não há uma imagem mental (ela aparece fora da atividade da leitura, quando não estamos lendo), mas é preciso haver um elemento imaginado (senão, como explicar a força de nossas emoções?).

Na realidade, na leitura e no teatro, estamos em presença de um mundo e atribuímos a esse mundo justo tanta existência quanto ao do teatro; ou seja, uma existência completa no irreal.

---

<sup>223</sup> Há também uma outra distinção fundamental entre imagem e signo – o fato do signo ser uma intenção vazia, que nada afirma sobre a natureza que visa; e a imagem ser uma intenção plena, à sua maneira -, mas aqui nos centraremos apenas na questão da linguagem, no papel da palavra.

Os signos verbais [...] representam a superfície de contato entre esse mundo imaginário e nós. Para descrever corretamente o fenômeno de leitura é necessário dizer, portanto, que o leitor está em *presença de um mundo*.<sup>224</sup>

Temos, na leitura do romance, *signos* que estabelecem a ligação entre nós e o mundo imaginário, irreal: aqui, as palavras são tanto signo como analogon, o signo passa a ser visto como analogon; e embora ele não seja mais considerado em si mesmo, ele não é ignorado.

A consciência de leitura é uma consciência *sui generis*, que tem sua própria estrutura. Quando lemos um livro técnico, estamos na esfera objetiva da significação, “mas se o livro é um romance, tudo muda: a esfera de significação objetiva torna-se um mundo irreal [...] [o leitor] se prepara para descobrir um mundo, que não é aquele da percepção mas também não é o das imagens mentais [...]. Ler é realizar *sobre* os signos o contato com o mundo irreal”.<sup>225</sup> Nesse tipo de leitura, a palavra adota o papel de analogon sem deixar o de signo, este se torna analogon, e é por isso que ler é realizar sobre os signos o contato com o mundo imaginário.

Na leitura de uma obra literária, ao mesmo tempo em que o objeto é essencial (já que ele é rigorosamente transcendente, e já que devemos esperá-lo e observá-lo), o sujeito também é essencial tanto porque ele é necessário para desvendar o objeto, para que haja objeto, tanto porque ele é necessário para que esse objeto seja em termos

---

<sup>224</sup> SARTRE. *L'imaginaire* –p. 127 (En réalité dans la lecture comme au le théâtre, nous sommes en présence d'un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d'existence qu'à celui du théâtre; c'est-à-dire une existence complète dans l'irréel. Les signes verbaux [...] représentent la surface de contact entre ce monde imaginaire et nous. Pour décrire correctement le phénomène de lecture il faut donc dire que le lecteur est en *présence d'un monde*)

<sup>225</sup> Ibidem – p. 128 (mais si le livre est un roman, tout change: la sphère de signification objective devient un monde irréel [...] [le lecteur] se prépare à découvrir tout un monde, qui n'est pas celui de la perception mais pas non plus celui des images mentales [...]. Lire c'est réaliser *sur* les signes le contact avec le monde irréel)

absolutos, ou seja, para produzi-lo. A leitura desvenda e cria o objeto ao mesmo tempo: ela não é uma pura passividade, que recebe, sem interferir, o objeto criado pelo escritor. Ela não é pura objetividade (ler um romance não é o mesmo que usar um sapato feito por um sapateiro. Não há, na leitura da obra de arte, uma tal exterioridade e objetividade); e no momento mesmo em que desvenda, percebe o que está escrito, o leitor cria, imagina a obra; “em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento”.<sup>226</sup> O leitor não só desvenda como também cria: sua leitura também não é totalmente objetiva. Do mesmo modo que o escritor coloca seus desejos e sentimentos no livro que escreve, o leitor coloca seus sentimentos nas personagens descritas pelo escritor.

Não há, na leitura de um romance, uma indução: o escritor não determina o que o leitor deve sentir e compreender. Embora seja certo que o autor tem um interesse e compreensão de sua obra, não há como obrigar o leitor a seguir o mesmo percurso que o escritor realizou; o que, se por um lado frustra o escritor, por outro determina a riqueza de toda obra de arte.

A leitura não é uma operação mecânica, neutra e imparcial: o leitor, quando atento e interessado, projeta para além das palavras o sentido da obra. Não é a palavra, o livro todo, que determinará qual o sentido da obra, mas ao contrário: será o sentido que permitirá interpretar cada palavra, e é o leitor que, livre, escolherá o sentido que deseja dar a cada 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”.<sup>227</sup> Não é lendo todas as palavras que o leitor apreenderá qual o sentido da

---

<sup>226</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 37

<sup>227</sup> *Ibidem* – p. 37

obra: este não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica. E como o escritor não consegue ler o que escreveu, é preciso que o leitor desvende e crie o sentido da obra. Se o sentido não advém da soma das palavras, é necessário, no entanto, ser capaz de lê-las para determinar qual é a sua totalidade orgânica; e apenas o leitor pode fazer isso.

Sartre chega mesmo a dizer que o leitor não reinventa a obra, mas a inventa. Não se trata de uma liberdade que o leitor toma de não respeitar o que o escritor ali colocou; não há primeiro a invenção da obra e depois a reinvenção: a obra literária só existirá, só conseguirá ser obra concreta e imaginária, no momento da leitura, enquanto essa durar. Não há, portanto, obra literária se não houver leitura dela: a escrita constitui um dos momentos necessário mas não suficiente para sua existência. É preciso que um outro momento mais concreto mas também imaginário complete a obra. É por isso que Sartre diz que o leitor inventa, cria a obra, e não que ele a reinventa: na medida em que a obra de arte não existia antes da leitura, não se pode falar em reinvenção. É a própria leitura que cria o objeto literário, e por isso, ela não é apenas um desvendar passivo e objetivo, mas também um criar, um imaginário.

Se do lado do escritor temos uma total subjetividade, estando o objeto, por isso mesmo, inacessível a ele; do lado do leitor temos a síntese entre a objetividade e a subjetividade: ele desvenda e faz da obra de arte objeto por meio de sua percepção, mas também coloca na leitura sua subjetividade, criando, a partir desses dois elementos, o sentido da obra.

O leitor inventa tudo, vai sempre além do que está escrito, mas isso não faz da leitura algo totalmente subjetivo, que não considera as palavras-signo que estão

impressas no texto. O escritor, embora não determine o que o leitor deve sentir e interpretar, o conduz, mostra algumas direções a serem seguidas. “Sem dúvida, o autor o guia, mas somente isso; as balizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é preciso interligá-las, é preciso ir além delas. Em resumo, a leitura é criação dirigida”.<sup>228</sup> Ela engloba tanto a subjetividade do leitor quanto a objetividade do livro, das palavras: por um lado o objeto literário não é senão a subjetividade do leitor (é ele que empresta à personagem sua espera, seu medo e esperança, sua impaciência e ódio), e por outro, as palavras ali escritas se nos aparecem como armadilhas para suscitar nossos sentimentos, para objetivá-los e vivenciá-los em uma personagem imaginária. “Assim, 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”.<sup>229</sup> Mas a obra parece objetiva e inesgotável como as coisas sem que isso elimine a subjetividade do leitor que desvenda e cria o objeto literário.

Vimos, nesse capítulo, como o escritor deseja alcançar o em-si-para-si através do imaginário, e se, ao analisar o que é imaginário e negação para Sartre vimos que eles não são necessariamente alienação do ser-no-mundo que todo homem é, e que portanto, o escritor pode se frustrar em seu desejo inicial; agora começamos a ver que esse desejo não é realizado pelo escritor: ele não só não o realiza porque o imaginário não permite o esquecimento da realidade contingente mas também porque, ao escrever seu romance, esse não existe ainda – a partir do momento em que ele cria, ele não

---

<sup>228</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 38

<sup>229</sup> *Ibidem* – p. 39

mais desvenda e espera; e é para fazer surgir sua obra que ele a endereçará aos leitores; os quais, além de objetivar o romance, também o criam, guiados pelo autor mas não determinados por ele (e aqui poderíamos dizer que novamente o escritor se frustra: sem alcançar o em-si-para-si através do imaginário, sua obra só existirá com a leitura, o que é necessário e perigoso para a realização de seu desejo inicial).

Partindo do desejo do escritor e explicando de que modo ele realiza o imaginário, ou como o imaginário irrealiza a realidade sem abandoná-la, chegamos ao papel do leitor, de como ele é necessário para possibilitar a existência do objeto literário. Mas não podemos falar isoladamente do escritor e do leitor: a obra de arte não existe sem o esforço conjunto de ambos. “Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo”;<sup>230</sup> e se é apelo, precisamos considerar a relação que se estabelece entre o escritor e o leitor – e é nisso que consistirá o próximo capítulo.

---

<sup>230</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 39



## **SEGUNDO CAPÍTULO**

### **A LITERATURA COMO OBRA IMAGINÁRIA**

- a) A escolha originária pelo imaginário
- b) O imaginário como negação
- c) A leitura da obra de arte

## Introdução:

Vimos no capítulo anterior que o prosador escolhe escrever para nomear determinada situação e assim, possibilitar sua transformação. Ele não é uma passividade que apenas escreve, transmite uma mensagem: tanto em seu falar quanto em seu calar, o escritor denuncia o que pretende mudar. É sua vontade e sua escolha que o faz se engajar pela escrita. E se é assim, é preciso se perguntar, então, por que escrever, por que escolher esse modo de se engajar e não qualquer outro. É essa pergunta que Sartre faz e a qual tratará na segunda parte de *Que é a literatura?*.

Segundo ele, cada autor tem uma razão para ter escolhido viver pela e para a arte. Mas o que interessa aqui ainda não é analisar o que levou determinado escritor a escrever:<sup>133</sup> estamos em um plano anterior, mais geral. Em *Que é a literatura?*, o interesse é pela escolha em comum, mais imediata e profunda, que engloba as escolhas individuais. Tanto a escolha de Flaubert quanto a de Genet, Baudelaire, Mallarmé e a do próprio Sartre, têm como base essa escolha mais profunda, a qual é procurada aqui. É insuficiente dizer que tal escritor escreve para fugir e que o outro o faz pelo motivo oposto, para conquistar, já que “pode-se fugir para um claustro, para a loucura, para a morte; pode-se conquistar pelas armas. Por que justamente *escrever*, empreender *por escrito* suas evasões e conquistas?”.<sup>134</sup>

A arte pode ser tanto meio de fuga quanto meio de conquista, mas isso não basta para definir a escolha do homem pelo imaginário, já que é possível fugir e conquistar

---

<sup>133</sup> Pretensão de futuros livros como *Genet* e *O idiota da família*.

<sup>134</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 33 E essa afirmação de Sartre nos será fundamental no momento em que analisarmos porque o imaginário não significa, necessariamente, alienação. Se a prosa pode ser um meio de fugir e também um meio de conquistar, isso significa que ela não é, em si mesma, alienante.

por outros meios. Se se pode fugir pela arte, pode-se também fugir pela loucura; e portanto, a vontade de fugir não explica o porquê fugir *pela arte*.

Há, segundo Sartre, uma escolha comum dos artistas pela arte, a qual é anterior a todas essas escolhas particulares e específicas. Essa escolha originária será descrita em *Que é a literatura?*, e acompanharemos essa análise a fim de compreender qual é a vontade mais profunda daquele que escreve prosa, o que nos levará a ter que definir o imaginário para Sartre, e assim, compreender o que é a literatura de forma mais precisa.

### a) A escolha originária pelo imaginário

A opção de escrever está além das opções pela fuga ou pela conquista; e para Sartre essa escolha pela literatura, que subjaz às escolhas individuais, diz respeito ao modo como o homem percebe o mundo e se relaciona com ele: ao perceber, o homem se vê como desvendante, como o doador de significado. Embora essa árvore exista sem o homem, ela só é por ele: “O homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam”.<sup>135</sup> E além de doar um significado e um ser às coisas, é o homem que estabelece as relações entre os objetos.

As coisas, seres-em-si, são sem razão de ser e sem relação alguma com outro ser. O em-si não mantém nenhuma relação com o que não é, já que é pleno de si, é si.<sup>136</sup> É preciso, então, que um outro ser, que não seja em-si, estabeleça os significados e as relações. Isso só é feito por um ser que se diferencia do ser-em-si: é o Para-si que, sendo presença a si e não si, vazio de ser, nada de ser, procura, por isso mesmo, seu “si” nas lonjuras. Sendo assim, só ao Para-si, homem, é próprio a atribuição de significado e a alteridade, o estabelecimento de relações entre ele e outro para-si, entre ele e um em-si, e mesmo entre dois ou vários em-si. “Somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu; [...] a cada um dos nossos atos, o mundo nos revela uma face nova”.<sup>137</sup> Somente a realidade humana, por ser presença a si, nada de ser, falta, é que pode estabelecer relações com o que é pleno de si, desvendando, nesse processo, o mundo e si-mesmo, como não sendo aquilo que percebe.

---

<sup>135</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 33

<sup>136</sup> Para uma melhor análise do em-si, ver a parte VI da introdução de *O ser e o nada*. Aqui só mostraremos, de modo bastante simplificado, que ele não pode ser, em si mesmo, relação a outro ser.

<sup>137</sup> *Ibidem* – p. 34

Em seus atos o homem se descobre, portanto, como o desvendador, o detector de ser. “Mas se sabemos que somos os detectores do ser, sabemos também que não somos os seus produtores”.<sup>138</sup> Ao mesmo tempo em que sabemos que o em-si é significado pelo para-si, sabemos que ele não depende do para-si para existir.<sup>139</sup> Essa árvore que agora vejo ganha significado e ser *porque* a vejo; mas se deixo de vê-la, ela só perderá o significado que lhe dei e não sua existência. “Essa paisagem, se dela nos desviarmos, se estagnarà, longe dos olhos, em sua permanência obscura. Pelo menos ela só estagnarà: não há ninguém suficientemente louco para acreditar que ela desaparecerà”.<sup>140</sup> Quer o homem exista ou não, essa árvore continuará ali – sua existência não está submetida à do homem. Assim, ao perceber uma paisagem, o homem se descobre em sua importância e insignificância: essencial para o desvendamento do em-si, mas inessencial para a existência dele. “À nossa certeza interior de sermos ‘desvendantes’, se junta aquela de sermos inessenciais em relação à coisa desvendada”.<sup>141</sup> E diante dessa constatação, o homem, Para-si que deseja ser em-si-para-si, tenta ser essencial em relação ao mundo através da criação artística.

O que está “por trás” (embora não haja nada realmente “por trás”) é sempre o desejo paranóico de ser Em-si-Para-si; o Para-si, embora deseje o si, não o deseja como si do em-si: é o Para-si enquanto tal que reivindica o ser Em-si. A realidade humana almeja a síntese impossível do Para-si e do Em-si, “um ser que seria seu próprio fundamento, não enquanto nada, mas enquanto ser, e manteria em si a translucidez necessária da consciência, ao mesmo tempo que a coincidência consigo

---

<sup>138</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 34

<sup>139</sup> Já o para-si, na medida em que é enquanto fuga de si e busca de ser fora de si, enquanto não é coincidência consigo mesmo, só pode ser nessa relação de alteridade e transcendência.

<sup>140</sup> *Ibidem* - p. 34

<sup>141</sup> *Ibidem* – p. 34

mesmo do ser-Em-si”.<sup>142</sup> É essa busca incessante, essa paixão inútil que define todo homem; e o artista é aquele que tenta alcançar o Em-si-Para-si através da *criação*: sua percepção lhe revela a inessencialidade de que tanto quer escapar, e a criação artística se apresenta como o meio de ser essencial à existência das coisas.

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 porque 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 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. É pois, essa escolha da criação que se revela como a escolha mais profunda, comum a todos os artistas. Por meio da criação artística, o artista tenta ser essencial à existência do objeto:

Este aspecto dos campos ou do mar, este ar de um rosto, por mim desvendados, se os fixo numa tela ou num texto, estreitando as relações, introduzindo ordem onde não havia nenhuma, impondo a unidade de espírito à diversidade da coisa, tenho a consciência de produzi-los, vale dizer, sinto-me essencial em relação à minha criação.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> SARTRE. *O Ser e o Nada*, p. 140

<sup>143</sup> Idem. *Que é a literatura?* – p. 34

Porém, se a percepção mostra o desvendamento e a inessencialidade em relação à existência, e se o que se busca é justamente o essencial, é preciso buscar um novo modo de se relacionar com o objeto, de pô-los. A criação não se dá da mesma maneira que a percepção. Para sair da inessencialidade em relação à existência da coisa, para criar, é preciso *imaginar* e não continuar a perceber.

De um certo modo, Sartre segue o senso comum ao colocar a arte no plano da imaginação. É comum as pessoas dizerem que o artista “imagina” seus quadros, suas composições, seus poemas e livros e esculturas; do mesmo modo como se costuma dizer que o artista está “em outro mundo”, que ele não vive nesse mundo real. A imaginação, para o senso comum, é o que possibilita ao artista a riqueza e beleza de suas obras e ao mesmo tempo sua alienação e estranheza. Mas Sartre, embora concorde com o senso comum e a tradição filosófica ao colocar a arte como obra imaginária, reformula a concepção de imaginação.

A literatura é, então, obra da imaginação. Se por um lado ela se distingue das outras artes por ser significativa – se aproximando, assim, da filosofia; por outro, ela se distingue da filosofia por ser obra imaginária – o que a reaproxima das outras artes. Mas como entender a imaginação, cerne de toda arte, se ela não deve ser vista como o senso comum e a tradição filosófica a vêem?

Em *A imaginação*, Sartre faz uma crítica a toda a concepção clássica da imagem; que a confunde com a percepção, definindo-a normalmente como cópia inferior desta. Mesmo que as teorias filosóficas e psicológicas pareçam e sejam opostas em muitos pontos, quando tratam da imagem, todas identificam imediatamente a percepção e a

imagem, distinguindo-as posteriormente através da intensidade. Segundo o filósofo francês, essa é a “metafísica ingênua da imagem”<sup>144</sup>: no lugar de dizer que há um mesmo objeto sob dois planos de existência (o mesmo objeto que ora é percebido, ora imaginado), ela afirma que existem dois objetos no mesmo plano – embora haja uma identidade de essência entre uma folha percebida e imaginada, não se pode concluir, com isso, que há também uma identidade de existência entre elas, coisa que a teoria clássica faz.

Analisando as teorias da imagem de Descartes, Hume e Leibniz<sup>144</sup> (que respondem respectivamente ao problema da imagem com um reino de pensamentos radicalmente distinto do reino da imagem; com um reino de puras imagens; e com um mundo de fato-imagens, atrás do qual é preciso reencontrar um pensamento), Sartre chega à conclusão de que nas três soluções a imagem permanece uma coisa:

Nessas três soluções, a imagem guarda uma estrutura idêntica. 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.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Não pretendemos, aqui, nem acompanhar suas teorias nem a crítica que Sartre faz. Pelo tempo e competência, nos ateremos a um esboço sobre a idéia central da crítica sartriana a essas teorias.

<sup>145</sup> SARTRE. *L'imagination* – p. 19 (Dans ces trois solutions, l'image garde une structure identique. Elle reste une *chose*. Seules ses relations à la pensée se modifient [...] Et ces trois solutions sont les seules possibles dès que l'on accepte le postulat que l'image n'est qu'une chose et qu'elles sont toutes *également* possibles et *également* défectueuses)

O primeiro passo de todas essas teorias foi o de identificar a imagem e o pensamento; e o segundo passo foi o de estabelecer sua distinção, já que, de fato, isso ocorre. E como eles primeiro identificam a imagem com a percepção, precisam depois transformar a distinção que é espontânea em distinção tácita entre verdadeiro e falso (a percepção teria correspondência com o real e por isso seria verdadeira; já a imagem é falsa por não ter correspondência). Sartre diz que isso leva a uma grande contradição: “Se começarmos, com efeito, por afirmar a identidade essencial de dois objetos; essa afirmação tira, por sua própria natureza, a possibilidade de distingui-los ulteriormente”.<sup>146</sup>

Para Sartre a imagem é ou uma consciência ou um conteúdo sensível, não pode ser ambos ao mesmo tempo – e a teoria clássica confunde as duas posições. Desse modo, a filosofia clássica erra ao conceber a imagem ora como coisa, ora como cópia menor da percepção. Apenas com Husserl temos uma modificação dessa concepção clássica: através do conceito de intencionalidade, ele renova a questão da imagem e de modo geral, da consciência. Para ele a imagem é consciência, é uma realidade psíquica certa, a qual não pode ser reduzida a um conteúdo sensível

Sendo intencionalidade, a consciência se distingue radicalmente do objeto da consciência, que é transcendente – e com isso vemos eliminado o problema da teoria clássica (ou da filosofia digestiva, como diz Sartre em um artigo que citaremos a seguir) de confundir a imagem com o objeto imaginado, de pensar a consciência como algo que digere os objetos e faz deles seu conteúdo.<sup>147</sup> Mas ao estabelecer que a

---

<sup>146</sup> SARTRE. *A imaginação* – p. 85

<sup>147</sup> É assim que Sartre descreve essa concepção clássica: “Nous [philosophes français] avons tout cru que l’Esprit –Araignée attirait les choses dans sa toile, les couvrait d’une bave blanche et lentement les déglutissait, les réduisait à sa propre substance” in “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité” – p. 29.

imagem e toda consciência é intencionalidade, ao distingui-la de seu objeto, é necessário reformular o que se entende por consciência, e é o que Husserl fará.

O que é exatamente a consciência para a fenomenologia?

A consciência é consciência de alguma coisa. A imagem, consciência, é imagem de alguma coisa. Ela é certa maneira que a consciência tem de visar seu objeto – e é isso que significa intencionalidade: a consciência não é um lugar onde se armazenam as percepções, as lembranças e imagens – ela é o nada que se volta para o ser. “Tudo é portanto claro e lúcido na consciência: o objeto está face a ela com a sua opacidade característica, mas ela, ela é pura e simplesmente consciência de ser consciência desse objeto, é a lei de sua existência”.<sup>148</sup> Sua estrutura essencial é a intencionalidade, um transcender-se, uma fuga de si, um direcionar-se ao objeto, e apenas isso.

Com essa distinção radical entre o objeto e a consciência desse objeto, Husserl purifica a consciência: “A consciência se purificou, ela é clara como um forte vento, não há mais nada nela, exceto um movimento para fugir, um deslizamento para fora de si”.<sup>149</sup> A consciência passa a não ter mais um dentro, ela é essa recusa de ser substância e necessidade de existir como consciência de outra coisa que não ela. A essa fuga absoluta, a esse movimento, Husserl chama intencionalidade.

Temos então, a partir de Husserl, uma noção de consciência bem diferente e mesmo oposta à da teoria clássica. Ao invés de ser definida como um lugar no qual os objetos se armazenam, ela passa a ser esse nada, esse movimento de fuga, de transcendência. Assim, não é mais possível haver um objeto *na* consciência; o objeto imaginado não está *na* imaginação. A imagem passa a ser, com a filosofia husserliana,

---

<sup>148</sup> SARTRE. *A transcendência do ego* – p. 48

<sup>149</sup> Idem. “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité” In *Situations I* – p. 30 (La conscience s’est purifiée, elle est claire comme un grand vent, il n’y a plus rien en elle, sauf un mouvement pour se fuir, un glissement hors de soi)

um modo da consciência intencional um objeto, uma determinada maneira que a consciência tem de se transcender. E por ser intencionalidade, plena translucidez, não pode haver inconsciente na consciência: de um certo modo, ela é sempre consciente de si mesma.

Chamamos espontaneidade uma existência que se determina por si mesma a existir. Em outros termos, existir espontaneamente é existir para si e por si. Apenas uma realidade merece, portanto, o nome de espontaneidade: é a consciência. Para ela, com efeito, existir e ter consciência de existir não fazem senão um. Em outros termos, a grande lei ontológica da consciência é a seguinte: *a única maneira de existir para uma consciência é ter consciência que ela existe.*<sup>150</sup>

A consciência, e a imagem (por ser um tipo de consciência), passa a estar sempre consciente de si, é sempre consciente não-teticamente de si enquanto é consciência tética de um objeto transcendente. Desse modo, a imagem é uma consciência que é consciente de si (embora de forma não-tética) enquanto intenciona o objeto transcendente; de maneira que ela se sabe imagem no momento mesmo em que surge.

Com a teoria de Husserl, Sartre consegue explicar a relação da imagem com o pensamento (questão essa que deixa de ter sentido quando se pensa a imagem como consciência e não como *na* consciência), e dá conta da discriminação espontânea que o espírito opera entre suas imagens e percepções – duas exigências que a teoria clássica

---

<sup>150</sup> SARTRE. *L'imagination* – p. 125-6 (On appelle spontanée une existence qui se détermine par elle-même à exister. En d'autres termes, exister spontanément, c'est exister pour soi et par soi. Une seule réalité mérite donc le nom de spontanée: c'est la conscience. Pour elle, en effet, exister et avoir conscience d'exister ne font qu'un. En d'autres termes, la grande loi ontologique de la conscience est la suivante: *la seule façon d'exister pour une conscience c'est d'avoir conscience qu'elle existe*)

não cumpria. Sendo consciência, a imagem é ato e não coisa, e se sabe imagem no momento mesmo em que põe o objeto.

Na verdade, é preciso responder claramente: a imagem não poderá de forma nenhuma, se permanece conteúdo psíquico inerte, se conciliar com as necessidades da síntese. Ela não pode entrar na corrente da consciência a não ser que ela própria seja síntese e não elemento. Não há, não poderia haver imagem *na* consciência. Mas a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência *de* alguma coisa.<sup>151</sup>

Após a crítica a toda concepção clássica da imagem, denominada como metafísica ingênua, Sartre propõe, no final de *A imaginação*, a filosofia de Husserl como a possibilidade de responder a suas questões e interesses. Mas é só em *O imaginário* que ele fará sua teoria da imagem, mostrando positivamente o que entende por imaginação e de que modo ela se difere da percepção. Já no final de *A imaginação*, Sartre começa a esboçar como se dá a distinção imediata entre ela e a percepção e diz que, no caso de uma matéria impressional (um quadro, por exemplo), podemos escolher se vemos esse objeto como imagem ou como percepção; mas que essa ambivalência hilética não vale para o caso da imagem mental: nesse caso, é preciso não só que intencionalidade seja

---

<sup>151</sup> SARTRE. *A imaginação* – p. 122.

diferente, mas que as matérias sejam dessemelhantes.<sup>152</sup>

O que Sartre pretende fazer é refletir sobre a consciência imaginante, é descrever não o objeto como ele aparece em imagem, mas a imagem enquanto tal. Para ele, apenas assim pode-se encontrar a certeza: “o ato de reflexão possui, portanto, um conteúdo imediatamente certo que chamaremos a *essência* da imagem”,<sup>153</sup> e é essa essência que Sartre busca e analisa na primeira parte de *O imaginário*, denominada *O certo*.

E quanto a essa essência, é possível dizer que 1) a imagem é uma consciência, 2) que na imagem há um fenômeno de quase-observação, 3) que a consciência imaginante põe seu objeto como um nada, e por fim, 4) que ela é pura espontaneidade. Vejamos agora cada uma dessas características.

Como já foi dito desde o final de *A imaginação*, quando se começou a falar da filosofia husserliana, a imagem é uma consciência e não um objeto ou algo que esteja *na* consciência. Do mesmo modo que, ao perceber uma cadeira, considero absurdo dizer que ela está na minha percepção (já que aqui é mais visível que a percepção é uma certa consciência e que a cadeira é o objeto dessa consciência); quando imagino

---

<sup>152</sup> Ao elaborar essa questão, Sartre critica Husserl. No entanto, não faremos aqui nem a exposição dessa crítica (já que ela pressupõe, para ser bem feita, o conhecimento da filosofia de Husserl) e nem uma análise das modificações que ocorreram ou não ao longo da filosofia de Sartre sobre a teoria da imagem. Nessa dissertação, focaremos nossa atenção no conceito de imagem presente nos primeiros livros de Sartre, anteriores ao *Que é a literatura?*. Pensamos que assim como o conceito de engajamento vai, aos poucos, tornando-se mais amplo – ao ponto mesmo de Sartre dizer que o poeta é engajado; o conceito de imaginação se amplia, ou ao menos passa a ser considerado através de outras circunstâncias que não são consideradas em seus primeiros livros (como a questão da linguagem, da historicidade e da psicanálise existencial), a ponto de ser chamada de *encarnação*. Mas esse estudo exigiria o conhecimento profundo de toda a imensa obra de Sartre, e nos faria sair de nosso intuito, que é o de estudar o que é a literatura e qual o papel que ela desempenha na filosofia sartriana.

Nesse ponto, pensamos que o livro de Noudelmann (*L'incarnation imaginaire*) nos dá uma visão bem crítica e rigorosa de como o conceito de imagem foi se modificando, sem deixar, no entanto, de continuar fiel ao primeiro conceito: Sartre amplia mas não nega sua teoria inicial. Só temos a lamentar que Noudelmann não tenha considerado o livro *Que é a literatura?* em sua teoria. Mas voltaremos a esse livro no momento em que falarmos do imaginário como negação.

<sup>153</sup> SARTRE. *L'Imaginaire* – p. 16 (l'acte de réflexion a donc un contenu immédiatement certain que nous appellerons l'essence de l'image)

algo não poderia dizer que esse algo está em minha imaginação. Na medida em que tanto a percepção quanto a imaginação são modos da consciência posicionar um objeto, devemos estabelecer as distinções que se operam entre consciência e objeto para ambas.

Ora, antes de tudo, o que a reflexão nos faz aprender – é que quer eu perceba ou imagine uma cadeira, o objeto de minha percepção e o de minha imagem são idênticos: é essa cadeira de palha, sobre a qual estou sentado. Simplesmente a consciência se relaciona com a mesma cadeira de duas maneiras diferentes. [...] Mas a cadeira não está em minha consciência. Nem mesmo em imagem.<sup>154</sup>

Sartre identifica, de certo modo, a percepção com a imagem; mas é uma identificação que inclui a distinção imediata que se faz entre as duas: se é certo que ambas são consciências, também é certo que a consciência é sempre consciente de si mesma (mesmo que não teticamente), o que elimina a possibilidade de confundi-las, já que no momento em que a consciência perceptiva posiciona o objeto, ela o faz ao modo de uma percepção, e o mesmo ocorre com a imagem. Se por um lado tanto a percepção quanto a imaginação são consciências, são um modo de se relacionar ao objeto; por outro, elas não se identificam. É preciso, pois, distingui-las não tacitamente, como a tradição filosófica fazia, mas imediatamente. Com a filosofia husserliana, Sartre consegue, ao mesmo tempo em que diz que tanto a percepção

---

<sup>154</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 20-1 ( Or- c'est avant tout, ce que nous apprend la réflexion – que je perçois ou que j'imagine cette chaise, l'objet de ma perception et celui de mon image sont identiques: c'est cette chaise de paille sur laquelle je suis assis. Simplement la conscience se rapporte à cette même chaise de deux manières différentes [...] Mais la chaise n'est pas dans la conscience. Pas même en image)

quanto a imaginação são consciências, dizer que elas são *modos* de se relacionar com o objeto, o que permite, assim, distingui-las espontaneamente, já que cada uma apresenta um modo determinado e diferenciado de posicionar as coisas.

E o modo pelo qual a imaginação visa seu objeto é justamente o que Sartre denomina como a segunda característica da essência da imagem, que é o fenômeno de quase-observação. Para ele, perceber, imaginar e conceber são os três tipos de consciência pelas quais um mesmo objeto pode nos ser dado. Na percepção, o modo de visar um objeto é a observação, na qual ele é dado de um lado de cada vez, por perfis e ângulos – o que faz com que não seja possível apreendê-lo de uma única vez. E se na percepção o objeto só aparece numa série de projeções, permitindo um certo aprendizado (já que “a percepção de um objeto é um fenômeno com uma multiplicidade de faces”);<sup>155</sup> na concepção vemos que é possível pensar no objeto inteiro de uma só vez, sem qualquer aprendizado. O que ocorre ao conceber um objeto é que pensamos essências concretas em um único ato de consciência, em um saber que é, por isso, consciente de si mesmo. Assim, enquanto o conceber é um saber consciente de si,<sup>156</sup> o perceber é uma unidade sintética de uma multiplicidade de aparências, que realiza, portanto, um aprendizado.

E qual seria o modo da imagem posicionar um objeto?

Em um primeiro momento, a imaginação parece estar do mesmo lado que a percepção, já que nela o objeto também pode se dar por perfis, por ângulos. No entanto, na imagem não é necessário (nem se pode) acumular visões sobre um

---

<sup>155</sup> SARTRE: *L'imaginaire* – p. 23 (la perception d'un objet est donc un phénomène à une infinité de faces)

<sup>156</sup> A percepção não é, no entanto, inconsciente de si. O que Sartre significa com “saber consciente de si” é apenas no sentido de que a concepção engloba o objeto inteiro de uma só vez, que ela é um saber completo do objeto; o qual não se desenvolve, não sofre mudanças. É nesse sentido que a concepção é um saber consciente de si, e a percepção não é, já que ela só visa o objeto por perfis).

determinado objeto, coisa que acontece na percepção. No caso de um cubo, por exemplo, a percepção o vê como perfis, alguns lados de cada vez, e apenas a síntese de todas as aparições (o que pressupõe um aprendizado) levaria a percepção a denominar esse objeto de “cubo”. Já no caso da imaginação, “o cubo em imagem se dá imediatamente por aquilo que é”:<sup>157</sup> não há, aqui, aprendizagem; o objeto todo é apreendido de uma vez só, tal como na concepção.

A imagem é uma consciência que se encontra entre a percepção e a concepção:<sup>158</sup> se o objeto imaginado pode se dar por perfis (embora na maior parte das vezes a imagem não respeite as leis de proporção etc), tal como na percepção; nada aprendemos sobre esse objeto que já não tenhamos colocado nele, tal como na concepção. Enquanto na percepção cada olhar me revela um detalhe novo, há uma infinidade de relações entre as coisas;<sup>159</sup> na imagem não é possível encontrar nada além do que colocamos lá: há, então, na imaginação, uma *pobreza essencial*, já que os objetos aqui são apenas o que eu coloquei (os elementos de uma imagem não estabelecem nenhuma relação com o resto do mundo, e apenas umas duas ou três entre eles mesmos).

O que temos aqui é uma inversão do senso comum: embora Sartre concorde com ele ao assimilar a criação artística à imaginação, ele começa por afirmar sua pobreza, sua inferioridade em relação à percepção, tal como a tradição filosófica o faz. “Em uma palavra, o objeto da percepção transborda constantemente a consciência; o objeto

---

<sup>157</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 24 (le cube en image se donne immédiatement pour ce qu'il est)

<sup>158</sup> "L'image, intermédiaire entre le concept et la perception, nous livre l'objet sous son aspect sensible mais d'une façon qui l'empêche par principe d'être perceptible. C'est qu'elle le vise, la plupart du temps, tout entier à la fois" (*L'imaginaire* – p. 181)

<sup>159</sup> “Il y a, à chaque instant, toujours infiniment plus que nous ne pouvons voir” (*L'imaginaire* – p. 26). É o que Roquentin experimentará ao ver que na percepção tudo é demais – aspecto que abordaremos na próxima parte desse mesmo capítulo.

da imagem não é jamais nada além da consciência que se tem dele; ele se define por essa consciência; nada podemos aprender de uma imagem que já não saibamos”.<sup>160</sup> É por isso que Sartre chama a atitude da imagem em relação ao objeto de *quase-observação*: nem observação (percepção), nem saber consciente de si (concepção), a imaginação se encontra num terreno ambíguo, entre ambos outros modos, entre a percepção e a concepção: ela é uma observação que nada aprende. “Nós estamos, com efeito, colocados na atitude de observação, mas é uma observação que nada aprende”.<sup>161</sup> O objeto em imagem é contemporâneo da consciência que tomo dele (o que a torna semelhante à percepção), e inversamente, tudo que constitui minha consciência encontra seu correlativo no objeto (o que a torna semelhante à concepção). E é justamente por estar entre esses dois modos, por ser ambigüidade, que o objeto imaginado nos é apresentado de fora (concepção) e de dentro (percepção) ao mesmo tempo: e é por isso que a imagem pode ser extremamente pobre e ao mesmo tempo ter um sentido profundo e rico.

A ambigüidade que a literatura se revelou ser, na tensão entre as outras artes e a filosofia, encontra, aqui, sua fundamentação. Por ser obra imaginária, por estar no campo da imaginação e não no da percepção e nem no da concepção, a literatura (a prosa) é ambigüidade: nem totalmente observação, nem totalmente saber consciente de si, a imaginação (e a literatura, como obra da imaginação) se apresenta ao mesmo tempo como uma pobreza essencial e como uma riqueza profunda, que só é possível

---

<sup>160</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 27 (En un mot, l'objet de la perception déborde constamment la conscience; l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a; il se définit par cette conscience; on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà)

<sup>161</sup> Ibidem – p. 28 (Nous sommes, en effet, placés dans l'attitude de l'observation, mais c'est une observation qui n'apprend rien)

justamente porque a imagem nada mais é que o que a consciência ali coloca (o que faz com que haja um limite ao objeto imaginado – ele é o que a consciência imaginante põe, ele só é isso, depende do que a consciência lhe significa; e ao mesmo tempo a total liberdade e possibilidade de se imaginar o que se quer). E essa ambigüidade que se mostra na imaginação, entre a percepção e a concepção, e conseqüentemente na literatura (entre a poesia e a filosofia), pode ser vista também no que difere a percepção da imaginação.

Já vimos que a percepção visa seus objetos por meio de perfis e que aprende com isso, enquanto a imaginação vê por meio de perfis mas não aprende com o objeto – mas falta-nos ver ainda como exatamente essa diferença se exerce no momento mesmo da intencionalidade – e isso é que constitui o que Sartre chama de terceira característica da imagem (o fato da consciência imaginante pôr seu objeto como um nada).

O modo como a consciência imaginante coloca seu objeto é diferente de como a percepção o faz. E se a conseqüência desses modos distintos é ver o objeto como observação ou quase-observação, é preciso ver agora de que maneira cada consciência se difere em sua intencionalidade, no ato posicional mesmo.

Enquanto a percepção coloca seus objetos como *existentes*, os conceitos colocam a existência de naturezas (é indiferente à existência real, mas de todo modo o que coloca é também a existência). Já a imagem coloca seus objetos de quatro formas: como inexistente, como ausente, como existente em outra parte e portanto, ausente aqui, ou então ela se neutraliza (não coloca seu objeto como existente nem como inexistente). Mas todos esses modos da imagem colocar seus objetos supõem uma *negação* explícita ou implícita da existência natural e presente do objeto: “Essa

posição de ausência ou inexistência só pode se encontrar no plano *da quase-observação* ”.<sup>162</sup> Assim, se a percepção e a concepção põem a existência do objeto ou de sua natureza, a imagem dá seu objeto como nada de ser.<sup>163</sup> “O objeto intencional da consciência de imagem tem isso de particular: que ele não está aqui e é posto como tal, ou ainda que ele não existe e é posto como inexistente, ou que ele não é totalmente colocado”.<sup>164</sup>

A imagem, então, ao contrário da percepção e da concepção – que dizem respeito à existência do objeto ou de sua natureza –, envolve o nada: o objeto se afirma, mas ao se afirmar, se destrói. É por ser negação do objeto percebido que a imaginação se mostra como mais espontânea que a percepção: embora toda consciência seja espontaneidade e liberdade, a consciência imaginante o é de modo radical, na medida em que produz o objeto em imagem, em que se põe como criadora através da negação do objeto aqui percebido.

É na imaginação que as características essenciais da consciência parecem encontrar-se realizadas de modo supereminente. Aí, o vazio, a espontaneidade, o nada, a negatividade e a liberdade da consciência encontram as condições ideais para sua plena afirmação.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 32 (Cette position d'absence ou d'inexistence ne peut se trouver que sur le plan de la *quasi-observation*)

<sup>163</sup> A percepção também pode fazer atos posicionais neutros, mas nesse caso é só o julgamento que é neutro e não o fato, como no exemplo em que um homem se aproxima e eu digo que “pode” ser Pedro. Nesse caso, há suspensão da crença, mas há uma posição de existência sobre o homem que se aproxima de mim.

<sup>164</sup> *Ibidem* – p. 34 (L'objet intentionnel de la conscience imageante a ceci de particulier: qu'il n'est pas là et qu'il est posé comme tel, ou encore qu'il n'existe pas et qu'il est posé comme inexistant, ou qu'il n'est pas posé du tout)

<sup>165</sup> COELHO, Ildeu. *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário* – p. 179

Teríamos aqui uma supremacia da imaginação frente à percepção, já que ela, através da negação, se mostra como criação e produção. No entanto, Sartre também mostra, nesse momento, a ambigüidade do imaginário: se ele é criação e produção, não se deve esquecer que “o objeto da percepção é constituído por uma multiplicidade infinita de determinações e relações possíveis. Ao contrário, a imagem mais determinada não possui em si senão um número finito de determinações, precisamente aquelas de que temos consciência”.<sup>166</sup> Ao mesmo tempo em que temos a criação e negação na imagem, ela se nos revela limitada pelas determinações de que temos consciência, enquanto o objeto percebido ultrapassa, sempre, essas determinações.

Se Sartre começa *Que é a literatura?* mostrando que a prosa se distingue das outras artes (e principalmente da poesia) e se mostramos que ela se distingue também da filosofia, se mostrando, desse modo, como tensão, como um ser-quase poesia e um ser-quase filosofia, como ambigüidade; no início da segunda parte desse mesmo livro, o filósofo nos mostra que a literatura, como toda arte, é criação e tentativa de alcançar o em-si-para-si através da imaginação: a literatura é ambigüidade justamente por ser imaginário): ao mesmo tempo em que a imaginação é pobre por ter um saber imediato e completo de seu objeto, por nada aprender com ele; ela é rica justamente porque pode tudo colocar nesse objeto – e por outro lado, se ela se mostra superior à percepção por ser negação e conseqüentemente, criação; ela é apenas o que coloca no objeto e nada além disso.

No momento em que Sartre salienta a pobreza da imagem, ele mostra que ela é

---

<sup>166</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 38 (l'objet de la perception est constitué par une multiplicité infinie de déterminations et de rapports possibles. Au contraire, l'image la mieux déterminée ne possède en soi qu'un nombre fini de déterminations, celles précisément dont nous avons conscience)

também riqueza; e no momento em que se mostra a superioridade da imaginação por ser negação, mostra-se também sua limitação. Em todo momento temos o cuidado por mostrar os dois lados do imaginário, essa tensão que o define de ponta a ponta (e de modo extensivo, o que define a literatura), que o mostra como riqueza e pobreza, superação e limitação.

No entanto, a negação feita pelo imaginário é vista pela maioria dos comentadores como a demonstração da alienação. Para eles, o imaginário é negação do real, do que é aqui percebido, e como tal, é abstração e alienação, é uma maneira de se refugiar da condição da realidade humana, completamente situada. Pensamos, entretanto, que também o caráter nadificador da consciência é ambíguo, que também ele pode se mostrar como alienação e ao mesmo tempo como a possibilidade maior de inserção no mundo.

Assim, uma análise pormenorizada da negação realizada pela imaginação é fundamental para compreendermos o caráter ambíguo da literatura, o que é visto, na maior parte das vezes, com o caráter único de abstração e alienação. Diante de tantos comentários enfatizando o aspecto alienante da literatura e do imaginário, pensamos ser essencial analisar no que consiste exatamente a negação feita pelo imaginário na filosofia sartriana, a fim de mostrarmos que ela não implica, necessariamente, a fuga do mundo.

## **b) O imaginário como negação:**

O imaginário, como já vimos, envolve o nada, se define por ser a negação explícita ou implícita da existência natural e presente do objeto. É através da negação que se torna possível um recuo em relação ao mundo, às coisas, a construção do irreal a partir do real como pano de fundo. E é por se contrapor ao real, à percepção, que o imaginário é visto por alguns comentadores como o lugar da má-fé, alienação, da fuga da liberdade e situação – se o real aparece como sendo contingência, liberdade, situação; o imaginário, sendo negação, nega todos esses modos de ser e cria seu contraditório: o "mundo irreal" seria, então, necessário, fatalista, abstrato e alienado do real. É o que Mézaros diz, em seu livro *A obra de Sartre: busca da liberdade*: para ele, o escritor constrói uma *necessidade estruturada* a partir de pedaços de contingência de que dispõe: "em primeiro lugar, Sartre sempre associou a investigação sobre o 'projeto fundamental' de um escritor à pesquisa, *in extenso*, sobre os modos como ele consegue extrair necessidade a partir das contingências de sua situação".<sup>167</sup>

O escritor seria, então, aquele que, a partir da contingência real, constrói uma necessidade irreal – e através desse esquema, ele satisfaria seu desejo de ser essencial à existência de algo, e com isso, alcançaria sua própria essencialidade. Negando o que realmente existe, o escritor consegue criar um outro mundo, do jeito que deseja, sem todas as complicações e angústias que a contingência acarreta; e com isso, ele se aliena de toda a condição humana, que é ser-no-mundo.

---

<sup>167</sup> MÉSZAROS. *A obra de Sartre: busca da liberdade* – p. 34

Desse modo, o imaginário – por ser negação – aparece a Mészáros como a construção da necessidade e da alienação. Seria ele que tornaria possível ao escritor se colocar permanentemente na má-fé, na total abstração. O romance, a arte, apareceria como o local de manifestação da necessidade, ausente no mundo real, onde tudo é "demais" em suas relações com as outras coisas. Também para Moutinho, isso é visível mesmo quando a arte quer apreender a contingência e a liberdade: "a literatura, mesmo quando quer apreender a contingência, introduz a necessidade, dando vezo à idéia de que aqueles 'acidentes' constituiriam um *método*".<sup>168</sup> A arte, para ele, introduz a necessidade onde não havia senão liberdade; e isso ocorre mesmo quando ela deseja retratar a contingência, já que a narração, própria à arte, se dá no âmbito do finalismo (do futuro que indica o presente), dando, desse modo, um rigor aos livros que não existe no mundo real.<sup>169</sup>

A literatura, contrária à vida, cria a necessidade, a abstração, a fatalidade. É esse o papel que a negação exerceria no imaginário para esses dois comentadores: o de inverter o que existe e criar o essencial frente à existência, a fatalidade frente à liberdade. Assim, o imaginário seria o lugar propício para a efetivação da alienação do homem, o porto seguro frente às armadilhas e inconstâncias do mar. É por isso que o imaginário é compreendido, na maior parte das vezes, como alienação e má-fé.

A obra de arte, sendo percebida no mundo e simultaneamente isolada do mundo, negação radical e sistemática do real, permitiria, para eles, "a conciliação de

---

<sup>168</sup> MOUTINHO. *Sartre: Psicologia e Fenomenologia* – p. 53

<sup>169</sup> Essa questão temporal evocada por Moutinho será tratada no próximo capítulo. Por enquanto iremos abstrair a temporalidade para tratarmos apenas do imaginário como negação. E após vermos como devemos entender a negação na imaginação, analisaremos como ela modifica a temporalidade da percepção, o que nos servirá como comprovação de que o imaginário, mesmo se se deseja fuga e finalismo, faz, no final, um apelo à inserção no mundo e à liberdade.

inconciliáveis no domínio do real e nos leva a acreditar em tal possibilidade".<sup>170</sup> O imaginário se apresenta assim, como possibilidade de salvação, de criação do mundo que desejamos, e portanto, como possibilidade de exercitar uma liberdade absoluta (uma liberdade que se exerceria indiferente ao real, às circunstâncias). A arte se apresenta como a possibilidade de encontrar a beleza (já que ela só se encontra no imaginário: apreender um objeto como belo é apreendê-lo como irreal. É nesse sentido que Sartre diz que a beleza de uma mulher mata o desejo que se tem por ela: ao vê-la como bela, o homem se coloca no plano irreal da contemplação e não no plano real da possessão) e a liberdade de criar o necessário.

Essa concepção da negação no imaginário<sup>171</sup> como alienação e fuga, abstração e introdução do necessário, pode ser vista de modo claro na personagem Roquentin, de *A náusea*. Ele mostra, de modo exemplar, como se dá o projeto salvacionista pela arte – o qual é comum a todos os escritores, seja Flaubert, Mallarmé, Genet e mesmo Sartre. Roquentin percebe, ao longo do livro, que a contingência é que é o absoluto, a necessidade; e é para fugir dela que o historiador decide escrever um romance (os momentos atormentantes em que Roquentin sente a Náusea somem sempre que ele ouve uma música em um café. Ele percebe, assim, que a música introduz a necessidade, o rigor que ele tanto procura e de que tanto necessita. E é desse modo que ele passa a ver na arte a possibilidade de cessar a Náusea, e de que talvez, ao escrever um livro, ele se tornaria indispensável, essencial ao mundo, tal como a cantora de jazz aparecia a ele).

---

<sup>170</sup> COELHO: *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário* – p. 420 -1

<sup>171</sup> Moutinho diz que Sartre, em *O Ser e o Nada*, o negativo não se restringe mais ao ato de imaginar, que agora ele aparece implicado na percepção mesma, e em toda conduta humana. Pensamos que, do mesmo modo como o engajamento, a negação sofre uma ampliação ao longo das obras de Sartre, mas que, em sentido estrito, esses conceitos só se aplicam à prosa – caso do engajamento – e ao imaginário – caso da imaginação. Mas essa será uma questão que deve ser melhor analisada a seguir.

Vivendo no interior da França, pesquisando sobre a vida de um marquês e pensando escrever um livro sobre ele, Roquentin, aos poucos, começa a sentir um mal-estar, que vai crescendo até chegar a proporções absurdas. No meio de sua rotina, o inesperado começa a surgir, não um inesperado que lhe dá a sensação de aventura, mas um inesperado das próprias coisas, que adquirem um aspecto diferente, gosmento, nojento. Ele sente toda a contingência caindo sobre seus ombros e não suporta esse peso. Ele se via livre mas pensava que a liberdade era absoluta e que lhe garantia o total controle sobre as coisas e o mundo, mas a existência lhe aparece totalmente nua, e por isso mesmo, como a possibilidade de que *Tudo* poderia acontecer – o que mostrava a Roquentin que ele não tem controle sobre nada. Ele descobre o "demais" que existe no mundo da percepção, no mundo real. "*Demais*, o castanheiro, ali em frente a mim um pouco à esquerda. *Demais*, a Véleda... E *eu* – fraco, lânguido, obsceno, digerindo, resolvendo pensamentos sombrios -, *também eu era demais*";<sup>172</sup> e só pensa em fugir de toda essa angústia. A Náusea surge como desveladora da contingência humana e de sua liberdade, não mais dessa liberdade absoluta mas de uma liberdade que também se mostra angústia, peso: "Sou livre: já não me resta nenhuma razão para viver, todas as que tentei cederam e já não posso imaginar outras [...] Sozinho e livre. Mas essa liberdade se assemelha um pouco à morte".<sup>173</sup>

Roquentin descobre que o essencial é a contingência, e a Náusea se instala de vez. O mundo no qual ele vivia, todo ordenado e justificado pelas aventuras e estudos sobre o marquês de Rollebon, desmorona e junto com ele, todas as certezas e necessidades. O que resta é a esmagadora e assustadora existência, a contingência, a liberdade:

---

<sup>172</sup> SARTRE: *A Náusea* – p. 190

<sup>173</sup> *Ibidem* – p. 228-9

E depois foi isto: de repente, ali estava, claro como o dia: a existência subitamente se revelara. Perdera seu aspecto inofensivo de categoria abstrata: era a própria massa das coisas, aquela raiz estava sovada em existência. Ou antes, a raiz, as grades do jardim, o banco, a relva rala do gramado, tudo se desvanecera; a diversidade das coisas, sua individualidade, eram apenas uma aparência, um verniz. Esse verniz se dissolvera, restavam massas monstruosas e moles, em *desordem* – nuas, de uma *nudez apavorante e obscena*; <sup>174</sup>

e um pouco mais adiante, Roquentin descobre que "existindo, era necessário *existir até aquele ponto*, até o bolor, a tumidez, a obscenidade". <sup>175</sup>

E Roquentin tem pavor da contingência, da liberdade e da náusea: ao invés de aceitá-las, ele busca, o tempo todo, se desfazer delas. Tenta viver aventuras, mas percebe que só é possível narrá-las – e a partir desse momento ele sente que a arte, o romance e a música, poderia restituir a necessidade que a vida lhe tinha roubado. Para ele, viver e narrar são opostos: enquanto se vive, nada acontece: embora tudo mude, não há exatamente um começo e um fim. Mas quando se narra a vida, tudo muda: os acontecimentos ocorrem em um sentido e nós os narramos no sentido inverso – na narração começa-se sempre pelo fim, que está ali desde o início e é ele que transforma tal ato em início, que justifica e dá sentido a toda a história. Há, na narração, no romance, uma ordem e um rigor garantidos pelo finalismo (dado tal fim, tal passado é justificado por ele). Ou seja, ele é o contrário da contingência da existência, e tudo

---

<sup>174</sup> SARTRE. *A Náusea* – p. 188 (grifos nossos)

<sup>175</sup> *Ibidem* – p. 189

que Roquentin almejava: "quis que os momentos de minha vida tivessem um seqüência e uma ordem como os de uma vida que recordamos".<sup>176</sup>

A arte – seja a música ouvida no café ou o romance que pretende escrever – aparece a Roquentin como a possibilidade de negar a realidade e de escapar à existência contingente: recuar perante esse mundo, negá-lo e pôr o objeto ausente ou inexistente aparece então como a maneira de salvar-se de um mundo demasiado livre, portanto, imprevisível. A arte, obra do imaginário, aparece então com um sentido salvacionista. Através dela, Roquentin conseguiria alcançar o rigor, a necessidade e a beleza; ele conseguiria introduzir a necessidade não só nos acontecimentos como também em si próprio: no imaginário, através da arte, do romance escrito, ele também se tornaria necessário e indispensável; ou seja, ele introduziria o em-si no para-si, e seria um ser em-si-para-si (com a consciência do para-si e a necessidade do em-si): "E também eu quis *ser*. Aliás, só quis isso; eis a chave de minha vida: no fundo de todas essas tentativas que parecem desvinculadas, encontro o mesmo desejo: expulsar a existência para fora de mim, esvaziar os instantes de sua gordura, torcê-los, secá-los, me purificar, endurecer, para produzir finalmente o som claro e preciso de uma nota de saxofone".<sup>177</sup> E é nessa perspectiva de alcançar o necessário através da escrita de um romance que o livro termina (as últimas páginas de *A Náusea* mostram a decisão de Roquentin de escrever um romance no qual "se adivinhasse, por trás das palavras impressas, por trás das páginas, algo que não existisse, que estaria acima da existência" – p. 258, ou seja, que fosse essência e não existência), ou talvez começa (o livro todo não seria o romance escrito pelo próprio Roquentin, não seria a realização dessa tentativa?).

---

<sup>176</sup> SARTRE. *A náusea* – p. 68

<sup>177</sup> *Ibidem* – p. 254

Podemos dizer que Roquentin ilustra o itinerário de quase todos os escritores: percebendo a extrema e angustiante contingência e querendo fugir dela, o escritor pensa que, por meio da imaginação e da negação que lhe é inerente, instala a necessidade, não só no mundo como para si mesmo. Mas se já vimos que o imaginário é negação e que o escritor deseja alcançar a necessidade e a fatalidade negando a contingência da existência, de que modo a negação permite esse afastamento, esse recuo em relação ao mundo real?

Para compreendermos como o imaginário opera, como ele nega o que existe, é preciso recorrer novamente ao *O imaginário*, à parte em que Sartre fala da dinâmica do imaginário (contraposta à estática, relatada na parte I desse segundo capítulo), da atitude funcional da imaginação.

Sartre inicia essa parte (denominada de *A família da imagem*) descrevendo três modos de lembrar Pierre: eu o imagino mas faltam muitos detalhes dele. Recorro então a uma foto para me lembrar das características externas e a uma caricatura para rememorar as expressões. Tudo isso para "reencontrar" Pierre, que está ausente: nos três casos (representação mental, foto, caricatura) a intenção visa o mesmo objeto, Pierre – e em todos eles me sirvo de uma matéria como *analogon*, como um equivalente da percepção (a qual não posso alcançar diretamente, já que Pierre não está aqui). A *intenção*, nos três casos, visa o mesmo objeto, mas como não é possível fazer surgir a percepção de Pierre diretamente, usamos uma *matéria* que serve de *analogon*, como representante analógico do que está ausente.

Desse modo, temos na filosofia sartriana uma ampliação do conceito de imagem: se para os psicólogos, "imagem" se restringe à representação mental, para essa filosofia a imagem é toda forma de visar, por meio de um analogon, um objeto que

está ausente. A imagem torna presente um objeto ausente, seja através de uma foto (que pode tanto ser percebida quanto imaginada – para os analogons materiais há uma ambivalência hilética) ou mesmo diretamente da "matéria" mental, que se dá imediatamente como imagem. "Nós diremos, conseqüentemente, que a imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas como ‘representante analógico’ do objeto visado”.<sup>178</sup>

Ao olhar uma foto, a consciência lhe empresta uma vida para fazer dela uma imagem. Há, pois, a espontaneidade da consciência: ela coloca seu objeto e ao mesmo tempo, não-teticamente, é consciente de si mesma como imaginação. E se no quadro e na foto, na caricatura, a ligação com o objeto desejado e ausente é óbvia – a foto se mostra como uma quase-pessoa -, não vemos uma relação tão estreita entre a imagem e alguns de seus analogons, tais como no caso de uma imitação, de desenhos esquemáticos, das manchas nos muros e imagens hipnagógicas. Nesses casos, há um enfraquecimento da relação entre analogon e o objeto ausente visado, e para equilibrar essa relação, outros fatores se tornam mais presentes: a afetividade, o saber e o movimento.

No caso de uma imitação, por exemplo, vemos uma mulher, baixa, com cabelo comprido, usando chapéu, determinada roupa, com determinados gestos. E se no início a consciência é uma atenção dirigida, uma questão (quem seria o imitado?), aos poucos percebemos que todos esses signos remetem a um determinado cantor – no caso relatado por Sartre, Chevalier. E no momento em que o signo é decifrado, em que

---

<sup>178</sup> SARTRE. *L'Imaginaire* – p. 46 (Nous dirons en conséquence que l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de 'représentant analogique' de l'objet visé)

a afirmação "ela imita Chevalier" é dita ou mesmo pensada, a estrutura da consciência muda, passa a ser imaginária.<sup>179</sup> Trata-se, agora, de "realizar meu saber na matéria intuitiva que me é fornecida".<sup>180</sup> Na falta de um equivalente completo (não vejo uma foto de Chevalier, que é quase-Chevalier, mas uma moça, pequena, com cabelo comprido), é preciso emprestar vida a esse esquema. Nesse caso, partimos de um *saber* e determinamos a intuição, processo acompanhado pela *afetividade* que tenho por Chevalier: é o sentido afetivo de Chevalier que aparece sobre a artista, é ele que dará união e vida aos diferentes signos.

O saber, a afetividade e também o movimento são elementos constituintes da consciência de imagem à medida que o analogon vai perdendo sua força. Da relação de semelhança, de quase-objeto, entre o analogon e a imagem formada (caso da foto e do retrato), vamos passando para uma relação de equivalência: nos casos citados acima, o analogon necessita do saber, da afetividade e do movimento para "evocar" a imagem desejada.

É o que vemos em um outro exemplo dado por Sartre: nos desenhos esquemáticos (quando só alguns traços nos são dados, e não o desenho completo), o elemento intuitivo é mínimo e a atividade da consciência cresce. Os traços são lidos em um sentido definido, dependem do saber mas este não é suficiente: é preciso também que o movimento ocular organize os traços, os ligue e faça, assim, surgir um rosto, por exemplo; e no momento em que apreendemos esses traços como "rostos", temos a

---

<sup>179</sup> Sartre trata bastante da distinção entre signo e imagem, e embora ele faça isso desde o início de *O imaginário*, pensamos que nos será mais útil falarmos sobre isso no instante em que analisarmos o processo da leitura de um romance, o que será visto no final deste capítulo.

<sup>180</sup> SARTRE. *L'Imaginaire* – p. 59 (réaliser mon savoir dans la matière intuitive qui m'est fournie)

imagem.<sup>181</sup> "O saber, face às linhas, provoca movimentos, os quais são efetuados para saber se 'sairá' alguma coisa dali. Ao mesmo tempo, eles são objetivados sob a forma de 'direção hipotética' sobre a figura".<sup>182</sup>

E assim como Sartre mostra como se dá o imaginário em relação a um retrato, uma foto, uma imitação, um desenho esquemático – ele também analisa os rostos entre chamus, as imagens hipnagógicas etc. Não veremos cada caso aqui, o que nos importa é mostrar como, nessa passagem do retrato à imagem mental, a semelhança do analogon com o objeto ausente vai diminuindo, e, em contrapartida, como o saber, a afetividade e o movimento intensificam seu papel quando a semelhança é substituída pela equivalência (e essa semelhança chega a ser tão pouca que no caso das imagens hipnagógicas, a consciência fica fascinada, aprisionada pela imagem. No entanto, o que ocorre é que a consciência não é cativa do objeto, mas sim dela mesma).

E em todos os casos relatados por Sartre, desde o retrato até chegar à imagem mental, a intenção não variou: é animar certa matéria para fazer dela a representação de um objeto ausente ou inexistente. Embora a matéria e o saber (que interpreta a matéria) tenham variado, a intenção continua a mesma. Se no início (retrato) a matéria era forte, ela vai se empobrecendo cada vez mais; e assim, o objeto intentado pela

---

<sup>181</sup> Com esses exemplos, já podemos ver que a imagem surge com a compreensão da totalidade, como a apreensão do sentido. Ela surge quando o saber significante se torna saber imaginante, permitindo que "Chevalier" encarne na artista, que o rosto surja entre os traços. Nesses dois exemplos, é com a imagem que apreendemos o *sentido da totalidade*.

<sup>182</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 73. (Le savoir, en face de lignes, provoque des mouvements. Ces mouvements sont effectués pour savoir s'il 'en sortira' quelque chose. En même temps ils sont objetivés sous forme de 'direction hypothétique' sur la figure)

matéria cresce em generalidade. No entanto, se a matéria se empobrece, isso não modifica a relação da consciência com o objeto. No caso da imagem mental trata-se também de visar um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo, o qual não é mais físico, não tem exterioridade, mas continua conteúdo psíquico. Há aqui, também, um dado que funciona como analogon, mas como ele não é físico mas sim psíquico, não é mais possível determiná-lo com certeza.<sup>183</sup>

E se vimos que, quanto mais a matéria do analogon enfraquece, mais cresce o papel do saber, da afetividade e do movimento; é natural que Sartre, ao falar da imagem mental (sem conteúdo físico, apenas com um conteúdo psíquico) centralize sua análise nesses elementos citados. Nesse momento, porém, não nos interessa aprofundar essa questão, já que o que tínhamos em vista aqui era apenas mostrar como se dava a atitude funcional da imagem, sua dinâmica. Através dos exemplos, pensamos que ao menos nos ficou mais concreto como a consciência de imagem visa uma matéria *presente* (nos casos vistos, a foto, o retrato, os desenhos esquemáticos, as imagens hipnagógicas) e por meio da *negação* faz surgir o objeto *ausente ou inexistente*. Mas se o tema se nos tornou mais claro e concreto, mais próximo, ainda não vimos exatamente como se dá a negação no imaginário. Se vimos que Roquentin deseja, a partir da arte, da obra do imaginário, *criar* o necessário e a fatalidade através da negação do real; e se agora vimos como o imaginário se dá dinamicamente, concretamente; falta-nos ver como a negação se dá no imaginário de maneira concreta. E para isso, é-nos necessário recorrer à quarta parte de *O imaginário*, na qual Sartre fala da *vida imaginária*.

---

<sup>183</sup> E se Sartre denomina a primeira parte de seu livro como *O certo*, por se referir a uma matéria física e à certeza da reflexão, da consciência tética que visa um analogon visível; ao falar da imagem mental ele passará a falar de *O provável*, já que "quando a consciência imaginante se dissipa, seu conteúdo transcendente se dissipa com ela" – p. 80; e é isso que constituirá a segunda parte desse livro).

Nesse trecho, começamos a ver alguns dos vocabulários que Sartre dá à imaginação e ao objeto em imagem, os quais nos levam a concordar com Moutinho e Mészáros quando dizem que o imaginário é alienação e modo de criar a necessidade, de fugir da liberdade: o ato de imaginação é um *ato mágico*, um *encantamento*; e o objeto em imagem se dá como *irreal*, *passividade*, *evasão perpétua*, *escape*, *negação da condição de ser-no-mundo*, *anti-mundo*. Todas essas maneiras de denominar o imaginário e o objeto em imagem nos mostram a negação como fuga da condição de ser-no-mundo, como evasão e escape, portanto, como alienação.

Para Sartre, o ato de imaginar é um ato mágico, é um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual penso, que desejo. E esse objeto, em imagem, é um irreal (ele está, ao menos de certa forma, presente, mas não posso tocá-lo), pura passividade (já que não reclama nenhuma ação). "Esse objeto passivo, mantido em vida artificialmente, mas que, a todo momento está perto de desaparecer, não saberia preencher os desejos".<sup>184</sup> Os objetos em imagem se dão sempre como uma evasão perpétua e

a evasão a qual eles convidam não é somente aquela que nos faria fugir de nossa condição atual, de nossas preocupações e tédios; eles nos oferecem uma maneira de escapar a todo constrangimento de mundo, eles parecem se apresentar como uma negação da condição de *ser no mundo*, como um anti-mundo.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 241 (Cet objet passif, maintenu en vie artificiellement, mais qui, à tout moment, est près de s'évanouir, ne saurait remplir les désirs)

<sup>185</sup> Ibidem – p. 261 (l'évasion à laquelle ils invitent n'est pas seulement celle qui nous ferait fuir notre condition actuelle, nos préoccupations, nos ennuis; ils nous offrent d'échapper à toute contrainte de *monde*, ils semblent se présenter comme une négation de la condition *d'être dans le monde*, comme un anti-monde)

Vemos, assim, que a imagem é a negação da condição mesma de ser-no-mundo, e que, portanto, ela só pode ser abstração e alienação da realidade humana. A negação, pensada nesse esquema, só poderia ser "negativa": ela é o instrumento que permite ao homem fugir de sua situação, irrealizar-se e ao mundo. Através da negação realizada pelo imaginário, o homem consegue se alienar, se fazer necessário frente à total liberdade e contingência do real. E ao fazer isso, o homem foge não apenas de algumas características do real, mas de todo o real, do próprio real:

Preferir o imaginário não é apenas preferir uma riqueza, uma beleza, um luxo em imagem à mediocridade presente, *apesar* de seu caráter imaginário. É adotar também sentimentos e uma conduta imaginária *por causa* de seu caráter imaginário. Não escolhemos apenas essa ou aquela imagem, escolhemos o *estado* imaginário com tudo o que ele comporta, não fugimos unicamente do conteúdo do real (pobreza, decepção amorosa, fracasso em nossos empreendimentos etc.), fugimos da forma mesmo do real, de seu caráter de *presença*, do gênero de reação que ele nos pede, da subordinação de nossas condutas ao objeto, da esgotabilidade das percepções, de suas independências, da maneira mesmo que nossos objetos têm de se desenvolverem.<sup>186</sup>

---

<sup>186</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 282 (Préférer l'imaginaire ce n'est pas seulement préférer une richesse, une beauté, un luxe en image à la médiocrité présente *malgré* leur caractère irréel. C'est adopter aussi des sentiments et une conduite 'imaginaire', à *cause* de leur caractère imaginaire. On ne choisit pas seulement telle ou telle image, on choisit *l'état* imaginaire avec tout ce qu'il comporte, on ne fuit pas uniquement le contenu du réel (pauvreté, amour déçu, échec de nos entreprises etc), on fuit la forme même du réel, son caractère de *présence*, le genre de réaction qu'il demande de nous, la subordination de nos conduites à l'objet, l'inépuisabilité des perceptions, leur indépendance, la façon même que nos sentiments ont de se développer)

O homem, ao imaginar, nega todo o real, cria o irreal, e diante dele, só pode reagir também de modo imaginário. Assim, a negação parece ser, para Sartre, alienação e abstração do homem como ser-no-mundo, seria um ato de má-fé daqueles que ao invés de aceitar e viver (n)a contingência real, preferem criar a necessidade, mesmo que para isso tenham que viver em um mundo irreal (ou justamente por causa disso). E a consciência só pode imaginar se ela negar o real, se ela tiver a possibilidade de pôr uma tese de irrealidade. "Para que uma consciência possa imaginar é preciso que ela possa extrair dela mesma uma posição de *recoo em relação ao mundo*".<sup>187</sup>

Assim, vimos que o Imaginário, na filosofia de Sartre, parece ser a possibilidade de alienação da realidade humana, é má-fé que permite, como todos os seus outros atos, realizar, de modo inautêntico, o em-si-para-si. Tanto pelo que o personagem Roquentin mostra, tanto pelo que as passagens acima de *O imaginário* mostraram, a imaginação parece ser necessariamente fuga da contingência e o refúgio na má-fé, no mundo irreal da necessidade e da fatalidade. Ela seria tal qual o senso comum a vê: alcance da beleza e da riqueza, e com isso, *necessariamente* a vivência em um mundo diferente e irreal, alheio a tudo.

No entanto, se Sartre diz que a arte é obra imaginária (e nesse sentido concorda com o senso comum), ele modifica a base mesma do que se deve entender por imaginário. E talvez a concepção da negação, que o imaginário é, também não seja tão determinada e unilateral como foi mostrado até aqui. Se até analisarmos a negação, a literatura era vista sempre como ambigüidade, tensão; pensar na negação como necessariamente alienação seria ter que repensar a imaginação: se o imaginário é

---

<sup>187</sup> SARTRE. *L'imaginaire*— p. 353 (grifo nosso) (Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de *recoo par rapport au monde*)

negação, e se esta é abstração e fuga, devemos abandonar então o imaginário com ambigüidade de ponta a ponta.

Vejam novamente como se comporta Roquentin perante a possibilidade de alienação e má-fé, perante a realização inautêntica do ser em-si-para-si; alcançados através do imaginário, para repensar o seu conceito, e conseqüentemente, o de literatura.

Já vimos no início dessa parte que Roquentin deseja escrever um livro para fugir da contingência (os únicos momentos em que ele sente parar sua Náusea são os instantes em que ouve uma música em um bar, e é por isso que ele sente que a arte é capaz de lhe proporcionar aquilo que sua vida real não era capaz de fazer), para alcançar a fatalidade tão contrária à liberdade angustiada da realidade humana. E foi essa visão de Roquentin<sup>188</sup> que nos levou a concordar com Moutinho e Mészáros quando eles disseram que a arte é o lugar do necessário e da fatalidade, da alienação. No entanto, uma questão essencial não foi ainda analisada por nós: embora Roquentin deseje o necessário e pense alcançá-lo por meio da literatura (do mesmo modo que todo homem tenta encontrar um meio para ser em-si-para-si), nada nos indica que ele alcançou esse desejo, que ele o realizou. Mesmo que *A Náusea* seja o livro que Roquentin escreveu, a concretização da vontade de escrever, isso não nos indica, ainda, que a alienação foi alcançada por meio dele.

---

<sup>188</sup> Podemos dar esse peso ao que Roquentin diz porque Sartre, em *As palavras*, diz: “consegui, aos trinta anos, dar este belo golpe: o de escrever em *A Náusea* – muito honestamente, podem crer – a existência injustificada, salobra, de meus congêneres e colocar a minha fora de causa. *Eu era* Roquentin, eu mostrava nele, sem complacência, a trama de minha vida; ao mesmo tempo eu era *eu*, o eleito, analista dos infernos, fotomicroscópio de vidro e debruçado sobre minhas próprias soluções protoplásmicas” (p. 181)

E pelo que o próprio personagem diz, “só os salafreiros pensam que ganham”,<sup>189</sup> podemos pensar que ou Roquentin não “ganhou”, que mesmo ao escrever seu livro ele não realizou o em-si-para-si, o alheamento do mundo; ou que ele pensou que ganhou, e nesse caso, ele seria um salafreiro. Perder ou ser salafreiro: eis as opções que restam aos homens, e talvez seja por isso que perder seja ganhar (como Sartre diz em *Que é a literatura?*, ao explicar que a poesia é a parte da perda que cada vitória traz consigo).

Se Roquentin optou decididamente pelo idealismo, se ele viu no imaginário a salvação e se ao realizá-lo pensou fugir da existência contingente e de todo seu peso, ele é um salafreiro, que finge alcançar o ser através da negação do real. No entanto, mesmo escolhendo a má-fé, o homem não consegue fugir de sua liberdade e historicidade: “Refugiar-se no imaginário e escolher a alienação são ainda atos: o artista pode assumir o compromisso de ignorar a história, mas não pode ausentar-se dela”.<sup>190</sup> Roquentin pode ter escolhido essa opção de se comprometer em ignorar a história, mesmo porque não se mostrava bem situado no mundo, e talvez tenha pensado que ganhou no momento em que escreveu *A Náusea*. Mas e Sartre? Se seu desejo inicial também era ser em-si-para-si através do imaginário, será que ele pensou ganhar, pensou que realizou esse desejo ao escrever romances, ao negar o real e imaginar o irreal?

Pensamos que não. Sartre assume sua derrota, ou vitória (já que perder é ganhar) no final de *As palavras*. Se nesse livro ele reconhece ser Roquentin, ter as mesmas aspirações dele, também quer ser em-si-para-si através do imaginário, da negação da existência contingente; ele diz que mudou e percebeu que “a ilusão retrospectiva está

---

<sup>189</sup> SARTRE. *A Náusea* – p. 229

<sup>190</sup> LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “Arte, subjetividade e história em Sartre e Camus” In *Ética e literatura em Sartre* – p. 241

reduzida a migalhas; martírio, salvação, imortalidade, tudo se deteriora, o edifício cai em ruínas”.<sup>191</sup> Depois de ter escrito seus livros, Sartre percebe que eles não são capazes de garantir sua salvação, a construção necessária e organizada de seu edifício, de seu ser: embora ele também tivesse os anseios de se sentir indispensável ao mundo através da escrita de romances, ao escrevê-lo ele percebe que era uma tentativa necessária e vã, como todas as tentativas de realizar a síntese impossível entre para-si e em-si. Das duas opções relatadas acima – pensar que ganhou, e perder – Sartre opta pela segunda, e desse modo, ganha.

Enquanto Roquentin não nos deixa saber se ele é salafrário ou se perdeu-ganhou, já que o livro termina quando o personagem decide escrever (e mesmo sendo o livro que lemos a realização desse desejo, nada sabemos do Roquentin-escritor de romances que nos permita dizer que ele pensou ganhar, ou reconheceu que perdeu. E até mesmo a suposição de que o começo de *A Náusea* represente o que cronologicamente viria depois do final do livro é apenas uma suposição); Sartre mostra que não se alienou por meio de seus romances e peças: ele não estabeleceu um mundo irreal necessário frente à contingência real e nem mesmo alcançou a sua essencialidade e necessidade através do imaginário. É por isso que podemos dizer que, se a frase pensada por Roquentin – a de que só os salafrários pensam que ganham – nos permite mostrar que o imaginário é sinônimo de alienação e realização inautêntica do em-si-para-si (já que autenticamente essa síntese não se realiza) somente para os salafrários, na medida em que apenas eles pensam ganhar; a frase escrita por Sartre em *As palavras* – a de que após escrever seus livros a ilusão, a salvação e a imortalidade se deterioram – nos permite mostrar que o

---

<sup>191</sup> SARTRE. *As palavras* – p. 181

imaginário *pode ser* também a inserção mais profunda no mundo, a constatação de que mesmo a negação do real não ocasiona necessariamente o esquecimento desse.

A negação no imaginário, ao mesmo tempo em que se mostra como transcendência e possibilidade de alienação, revela a impossibilidade dessa realização.

Como diz Franklin Leopoldo e Silva:

A narrativa se encerra com Roquentin procurando ainda uma maneira de transformar a contingência em necessidade. Mas certamente ele aprendeu que todos os seus gestos e todas as suas ações o transcendem e é nessa transcendência que ele poderá se constituir. Essa é a diferença entre o *eu existo* e o *eu sou*. *Eu existo* significa que *sou*, antes de tudo, nada. É essa disponibilidade para ser que indica a característica original do estar-no-mundo. Não há uma história a ser narrada antes de ser vivida. Curiosamente, a transcendência do sujeito a si mesmo implica a imanência da história à existência, paradoxo provavelmente inscrito na inevitabilidade da liberdade.<sup>192</sup>

A transcendência, pois, só se dá na imanência: aquela exige essa. E é por isso que podemos dizer que o imaginário, se é possibilidade de negação e afastamento do mundo, alienação, implica a necessidade dele ser imanência ao mundo, situação. O imaginário não é uma negação que ignora o que é negado, que esquece de onde partiu: essa negação que o Imaginário realiza, para Sartre, é próxima do sentido dialético proposto por Hegel – ela não é uma simples superação e esquecimento do dado anterior, mas a conservação mesma desse. Temos, desse modo, a ambigüidade

---

<sup>192</sup> LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “A transcendência do ego. Subjetividade e narrabilidade em Sartre” In *Ética e literatura em Sartre* – p. 182

também no Imaginário: ao invés de uma negação que proporciona necessariamente a alienação, a má-fé, vemos que ela é um ato dialético, ambíguo: ao mesmo tempo em que pelo ato de imaginar, a consciência parece libertar-se momentaneamente do mundo, ela também só imagina em situação no mundo. Sua transcendência, seu afastar-se do mundo exige, necessariamente, a imanência, o ser-no-mundo.

Ao mesmo tempo em que indica e realiza a nadificação, o recuo em relação ao mundo, a consciência imaginante se insere ainda mais no mundo. A imagem parte do mundo real, nega-o, mas o irreal que cria só se sustenta tendo como pano de fundo o real. Não temos, no conceito sartriano de imaginário, a realização necessária e total de um mundo totalmente abstrato, desligado de qualquer relação com o real (é certo que a alienação é possível, e que é isso que os artistas desejam quando decidem-se pela vida imaginária; mas queremos enfatizar que o imaginário não é, como parecem dizer Moutinho e Mészáros, necessariamente o lugar do necessário e da alienação. O fato de Sartre dar ênfase aos casos em que o escritor se aliena pela arte – Mallarmé, por exemplo - , não indica que a arte e o imaginário sejam só isso. Se assim fosse, Sartre e Genet não seriam possíveis: ambos escolheram a derrota, o saber da ruína de suas ilusões literárias, optaram pelo “quem perde ganha”). A imagem, nascida da realidade, na medida em que a negação só pode ser negação de...; reenvia à realidade, na medida em que toda transcendência exige a imanência.

Assim, pensamos 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 mais profundo ainda na situação. Assim como a liberdade não deixa de ser absoluta por ser situada, e de certo modo concretamente limitada pela

situação, o imaginário, de modo inverso, não deixa de ser situado por ser visto na maior parte das vezes como alienado. Os vários exemplos dados do Imaginário como má-fé, como fuga do mundo, como a realização inautêntica do Em-si-Para-si, não devem determinar o conceito de imaginário como abstração e efetivação da necessidade, em oposição à contingência real, como a negação radical e sem memória do real.

A definição do imaginário como negação tem um peso extremamente grande para os que nele pensam como alienação, abstração e fuga do real; mas a negação deve ser entendida num contexto dialético, que nega e conserva o que nega, e não no sentido de partir do real, negá-lo e se abstrair a tal ponto que o real não é mais visto e considerado. A questão na negação é, por isso, essencial para pensarmos o conceito de imagem para Sartre. E se nos propomos aqui a verificar o que significa a negação na obra *O imaginário* para entendermos *Que é a literatura?*, não poderemos – pelo pouco tempo destinado à escrita do mestrado e também pelo foco de nossa dissertação, que não é esse – comparar a negação de *O imaginário* com a de *O ser e o nada*, livro escrito entre os dois analisados aqui. Apenas indicaremos que, nesse livro intermediário, Sartre trata, em todo o primeiro capítulo da primeira parte, da *origem da negação*, e nele diz que “a negação, vista mais de perto, remeteu-nos ao Nada como sua origem e fundamento”.<sup>193</sup> Assim, à descrição da negação na imagem feita em *O imaginário*, acrescenta-se a análise sobre a origem da negação, que é o Nada, o qual surge, por sua vez, do homem, do “ser para o qual, em seu Ser, está em questão o Nada de seu ser”.<sup>194</sup> E nessa mesma parte, Sartre continua sua tese de que a percepção e a imagem são distintas, e define novamente a imagem, agora à luz de novas

---

<sup>193</sup> SARTRE. *O Ser e o Nada* – p. 64

<sup>194</sup> *Ibidem* – p. 65

considerações, feitas no início do livro. A imagem passa a trazer uma dupla negação: é primeiro negação do mundo (já que o objeto é captado como imagem, não é o mundo que neste momento aparece como objeto real da percepção), e depois negação do objeto da imagem, e ao mesmo tempo, negação de si mesmo, imagem (na medida em que não é um processo psíquico concreto e pleno). A imagem deve conter em sua própria estrutura uma tese negadora.

Sartre conserva a definição da imagem como negação, e mantém a distinção imediata entre ela e a percepção - embora analise a imagem sob novos aspectos e chegue a ampliar a possibilidade de toda e qualquer consciência negar o mundo,<sup>195</sup> enquanto n' *O imaginário* apenas a imagem realiza essa negação. Se por um lado a imagem continua a ser negação e distinta da percepção, por outro o conceito de negação se amplia e passa a ser aplicado mesmo à percepção. Mas mesmo aqui há um sentido de negação que só é aplicado à imagem: toda consciência carrega em si o nada como o que separa seu presente de todo seu passado, e por isso, toda consciência pode negar o mundo; mas apenas a imaginação é uma dupla negação, que nega não apenas o mundo mas também o objeto em imagem.

Podemos dizer, assim, que o imaginário, mesmo em *O ser e o nada*, conserva sua especificidade quanto a ser uma negação, agora uma negação “a mais”, a qual a percepção não realiza. Há, então, a conservação do sentido de imagem exposto em *O imaginário*, sem deixar de notar, no entanto, que esse sentido será considerado sob outros aspectos que não os vistos no primeiro livro.

---

<sup>195</sup> “A condição para a realidade humana negar o mundo, no todo ou em parte, é que carregue em si o nada como o que separa seu presente de todo seu passado” SARTRE: *O ser e o nada* – p. 71

Não temos, porém, a pretensão de estabelecer uma comparação entre os livros, tema suficientemente complexo para ser tratado em apenas algumas páginas. Por isso, se é essencial passar pelo *O ser e o nada*, não iremos considerá-lo com a mesma atenção e cuidado como fazemos com *Que é a literatura?* e *O imaginário*. E se começamos a mostrar como o Roquentin e o Sartre de *As palavras* nos permitem pensar na negação realizada pelo imaginário como uma negação que se afasta do real sem se abstrair dele, sem ser necessariamente alienação, falta-nos, ainda (e principalmente), voltar a analisar *O imaginário* para ver se essa nova tese se mantém mesmo nesse livro. Como começamos a ver, há muitas indicações nesse livro sobre a abstração e fuga do imaginário realizados pelo imaginário. Para que nossa tese da negação, do imaginário como ambigüidade e tensão sobreviva, é necessário voltarmos ao *O imaginário* e re-analisarmos essas afirmações já vistas. Tentaremos enumerar todos os argumentos e citações utilizados anteriormente para mostrar que o imaginário é fuga para agora refutá-los, ou melhor, para agora mostrar que essa fuga é possível, mas não necessária; para mostrar que o imaginário é também alienação e inserção no mundo.

Começamos por dizer que o ato de imaginação é um ato mágico, é um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual penso, que desejo – e interpretamos essa afirmação de Sartre como um modo de não encarar o que realmente existe. Embora não tenhamos analisado o que significava “ato mágico”, ele era pensado como um mágico que faz sair de sua cartola o que é inverossímil, improvável; um homem que, através de truques bem ou mal utilizados, engana a

platéia, a faz pensar que o irreal é real. Essa é a função de um ato mágico: enganar e iludir. Assim, se o imaginário é um ato mágico, ele pode ser ilusão e engano.

Mas Sartre, em um outro livro, fala um pouco mais sobre esse ato mágico, sobre o aspecto mágico do mundo. Embora não trate diretamente do imaginário, ele falará da emoção como modo de apreender magicamente o mundo.<sup>196</sup> Em *Esboço para uma teoria das emoções*, Sartre diz que a conduta emotiva não está no mesmo plano das outras, ela não é efetiva, não pretende atuar realmente no objeto, mas apenas quer conferir a ela uma outra qualidade. Quando quero agarrar um cacho de uva que está fora de meu alcance, por exemplo, encolho os ombros, deixo cair a mão e digo que elas estão verdes. “Trata-se de uma pequena comédia que realizo sob o cacho para conferir às uvas essa característica de ‘muito verdes’ que pode servir de substituição à conduta que não posso ter”.<sup>197</sup> Nesse exemplo eu confiro magicamente às uvas a qualidade que desejo. Mas ainda não temos, aqui, uma conduta emotiva: no exemplo dado, a comédia é mais ou menos sincera, eu não acredito totalmente nela; e para que haja emoção, é preciso crer na comédia: “mas que a situação seja mais urgente, que a conduta encantatória seja realizada seriamente: eis a emoção”.<sup>198</sup>

Na emoção, há uma conduta encantatória que confere magicamente ao objeto as qualidades que se deseja, do mesmo modo que o imaginário é um ato mágico, é um

---

<sup>196</sup> Nada nos permite estender totalmente essa teoria das emoções para a teoria do imaginário, mas pensamos que, por serem livros tão próximos um do outro - *O Esboço de uma teoria das emoções* escrito em 38 e 39 e *O imaginário* escrito em 40 - há uma semelhança em relação aos conceitos. E como n’*O imaginário* Sartre nada fala sobre o ato mágico, e como em *Esboço* ele faz uma pequena análise sobre esse tema, pensamos que podemos aproximar os livros e utilizar a noção explicada no primeiro livro para entender a mesma noção apenas citada no segundo livro, sem com isso afirmar que as concepções são idênticas. E essa aproximação é possível, já que Sartre estende, na conclusão de *O imaginário*, o imaginário às formas lógicas da negação (a dúvida e a restrição) e também para as formas *afetivas*.

<sup>197</sup> SARTRE. *Esquisse d’une théorie des émotions* – p. 45 (Il s’agit d’une petite comédie que je joue sous la grappe pour conférer à travers elle aux raisin cette caractéristique ‘trop verts’ qui peut servir de remplacement à la conduite que je ne puis tenir)

<sup>198</sup> Ibidem – p. 45 (mais que la situation soit plus urgente, que la conduite incantatoire soit accomplie avec sérieux: voilà l’émotion)

encantamento destinado a fazer aparecer a qualidade do irreal, da negação. E como diz Moutinho, a negação (considerada nesse artigo pelo autor como a forma mais ampla, tal qual aparece em *O ser e o nada*), em nada modifica o em-si (tal como a emoção não pretende atuar realmente no objeto): a negação se dá na relação do para-si ao em-si, e como esse é pura positividade e não conhece alteridade, pode-se afirmar que “dado que a negação interna realizante e relacionante é negação de um ser inteiramente positivo e sem relação, toda determinação que ela pode estabelecer, vista do lado de lá, será sempre externa ao ser”.<sup>199</sup>

Tanto na emoção quanto na imagem temos uma ação mágica e encantatória que não atua realmente nos objetos. As emoções são definidas por Sartre justamente como a utilização do corpo como meio de encantamento que faz surgir o mundo mágico;<sup>200</sup> e o imaginário também utiliza um analogon para fazer surgir, por meio da negação, um mundo também mágico, no caso, irreal.

E se conservarmos a distinção entre os modos da consciência ser-no-mundo, exposta no final de *Esboço de uma teoria das emoções* (aqui Sartre diz que a consciência pode ser-no-mundo de dois modos diferentes: a) o mundo pode aparecer à consciência como um complexo organizado de instrumentos, modificável através da mudança de um instrumento, que reenvia a um outro e assim sucessivamente; b) o mundo pode aparecer também como uma totalidade não-instrumental, modificável sem intermediário. Aqui, a consciência modifica os objetos por modificações absolutas. Esse aspecto do mundo é coerente, é mundo mágico), podemos dizer que

---

<sup>199</sup> MOUTINHO. “Negação e finitude na fenomenologia de Sartre” – p. 128

<sup>200</sup> Nous affirmons seulement que toutes [les émotions] reviennent à constituer un monde magique en utilisant notre corps comme moyen d’incarnation” – SARTRE: *Esquisse d’une théorie des émotions* – p. 50

tanto a emoção como a imagem fazem parte da segunda maneira da consciência ser-no-mundo.

Assim, comparando a descrição que Sartre faz do ato mágico da emoção e admitindo que ela seja semelhante ao ato mágico do imaginário, podemos concluir que definir o ato da imagem como encantamento não significa, necessariamente, um ato de ilusão, de fuga e fingimento. Ele é também, como acabamos de notar, um dos modos da consciência ser-no-mundo, e não só um modo de escapar dessa condição. E mesmo que um dos modos da consciência ser-no-mundo seja tentar escapar dessa condição mesma, ela só realiza essa tentativa em relação ao mundo, tendo-o como pano de fundo sempre presente. E como Sartre continua a falar da atitude mágica logo após defini-la como uma das maneiras da consciência ser-no-mundo, “a emoção não é um acidente, ela é um modo de existência da consciência, uma das maneiras pelas quais ela *compreende* (no sentido heideggeriano de ‘Verstehen’) seu ‘Ser-no-mundo’”.<sup>201</sup>

Vendo um pouco melhor o que é uma atitude mágica para Sartre, podemos dizer que, ao definir a imagem desse modo, ele estava dizendo mais que ela é um modo essencial da consciência compreender seu ser-no-mundo que uma ilusão. O encantamento produzido pela consciência imaginante pode ser igualmente fuga e é necessário que ela seja um recuo em relação ao mundo, mas esse recuo e negação não permitem necessariamente o exercício da alienação; eles são, fundamentalmente, um modo da consciência ser-no-mundo e dela compreender sua situação, de compreender-se como situada e inserida no mundo.

---

<sup>201</sup> SARTRE. *Esquisse d'une théorie des émotions* - p. 62 (l'émotion n'est pas un accident, c'est un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle comprend (au sens heideggerien de “Verstehen”) son ‘Être-dans-le-Monde)

O ato da imaginação foi definido como encantamento, e vimos aqui que essa definição não implica pensar a imagem como abstração e alienação, mas que ela é um recuo que permite compreender a total inserção do homem no mundo. E se por um lado vimos que a concepção da imagem feita em *O imaginário* permite e ajuda a compreender a ambigüidade desse ato, por outro, é preciso verificar como se dá a definição do outro pólo dessa relação: a do objeto em imagem. Na mesma parte em que Sartre fala do ato imaginante como encantamento, ele define o objeto em imagem como irreal, pura passividade, que se dá como uma evasão perpétua. Como já vimos, todas essas características nos levaram a também pensar no ato de imaginar como alienação: se o próprio ato era mágico, o objeto em imagem se mostra também como evasão e total passividade, irreal.

Irreal por ser negação do analogon, passividade por ser irreal e assim, não reclama nenhuma ação. Essas características, no entanto, mostram, de um outro lado, a radical liberdade e espontaneidade da consciência de imagem. Se é verdade que toda consciência é espontânea e livre, a consciência de imagem o é de modo mais próprio e radical, já que é negação (ou dupla negação, como é dito em *O ser e o nada*). A característica que nos levou a reforçar o caráter alienante do imaginário foi a de que o objeto em imagem é uma evasão perpétua (para a consciência de imagem é impossível parar de produzir para constatar o resultado), ao fato dele convidar-nos a escapar de toda pressão e violência do mundo: e “a evasão à qual eles convidam não é apenas aquela que nos faria fugir de nossa condição atual, de nossas preocupações e tédios; eles nos oferecem uma maneira de escapar de todo constrangimento de mundo, eles

parecem se apresentar como uma negação da condição de *ser no mundo*, como um anti-mundo”.<sup>202</sup>

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 de 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 ser imanência. A imagem não é, portanto, uma simples e indiferente negação, que nos faria abstrair o mundo negado: ela é (como diz Sartre na conclusão de *O imaginário*) negação do mundo de um ponto de vista particular, e por isso, ela só aparece sobre um fundo de mundo e em ligação com esse fundo. “O irreal é produzido fora do mundo por uma consciência que continua no mundo”.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> SARTRE. *L'imaginaire* – p. 261 (mais à l'évasion à laquelle ils invitent n'est pas seulement celle qui nous ferait fuir notre condition actuelle, nos préoccupations, nos ennuis; ils nous offrent d'échapper à toute contrainte de *monde*, ils semblent se présenter comme une négation de la condition d'Être dans le monde, comme un anti-monde)

<sup>203</sup> Ibidem – p. 358 (L'irréel est produit hors du monde par une conscience qui *reste dans le monde*)

Uma análise um pouco mais detalhada do que significa ato mágico e evasão perpétua nos leva a ter que admitir o imaginário como modo de compreensão da realidade humana como situada, inserida no mundo: se o irreal é produzido fora do mundo, a consciência não deixa por isso, de continuar no mundo – há um recuo, um afastamento realizado pela negação, mas é somente um recuo que possibilita *compreender a realidade humana como liberdade situada*, é somente essa negação que permite *apreender o sentido implícito do real em sua totalidade*.<sup>204</sup> O imaginário não é, portanto, essencialmente alienação e abstração do ser-no-mundo: embora possa ser utilizado pelos escritores desse modo (assim como qualquer outra pessoa pode utilizar qualquer outra coisa como má-fé), ele é fundamentalmente uma negação que permite um recuo em relação ao mundo, possibilitando, desse modo, que o homem se compreenda como livre e situado e que ele apreenda o sentido total do real.

Para Sartre, não há imagem sem uma íntima contradição: ela porta nela mesma um poder persuasivo de má-fé, e ao mesmo tempo permite a compreensão da inserção do homem no mundo. E o que não se deve fazer é justamente se posicionar por um dos lados: ela não é só má-fé e nem apenas compreensão, é *tensão, ambigüidade* que deve ser vivida e não superada. Se temos uma influência de Hegel, temos também uma grande discordância: não há um término para a dialética: ela não acaba no Espírito Absoluto ou em um comunismo. O que persiste é o conflito, a tensão entre os dois opostos. E é por se manter entre os dois pólos, tanto da linguagem (nem total significação, nem total beleza) quanto em sua própria estrutura (tentativa de alcançar o absoluto abstrato e reenvio vertiginoso ao real), que o imaginário, na prosa, consegue mostrar de modo singular (único e para o indivíduo, coisa que a filosofia não faz) a

---

<sup>204</sup> “L’imaginaire représente à chaque instant le sens implicite du réel” SARTRE: *L’imaginaire* p. 360

paixão inútil que todo homem é. A imagem, ao mesmo tempo em que “constitui um viés necessário para apreender o sentido que o conceito não pode dar imediatamente nem totalmente”,<sup>205</sup> conduz ao Nada radical, condução essa que se mostra necessária e impossível: “A nadificação instaurada pelo ato imaginante conduziria, assim, ao Nada radical, por uma irrealização total e devastadora do Ser. A experiência de Flaubert manifestaria ao mesmo tempo a necessidade e a impossibilidade desse empreendimento”.<sup>206</sup> O imaginário é um meio que conduz ao Nada radical e que mostra, no próprio percurso, a impossibilidade de se chegar a ele, de realizá-lo abstratamente, de modo puro. E nessa busca do Nada, ele encontra o Ser: “O descolamento do mundo pela surreição do nada é ao mesmo tempo a prova que permite apreender o mundo. Apreender o Nada torna-se, inversamente, apreender o Ser. O Nada, se é fissura do Ser, é também exigência do Ser”.<sup>207</sup> A nadificação realizada pelo imaginário é também um projeto reconstituente e por isso exige o ser.

Para Noudelmmann, a literatura – obra da imaginação – não se desengaja do mundo, mas coloca o mundo e o escritor à distância; e nesse recuo, há uma instauração de um rito, de um sacrifício, pelo qual o escritor alcança o mundo em sua globalidade. Mas esse rito, esse recuo e nadificação, não ocorre sem contradição:

---

<sup>205</sup> NOUDELMMAN. *L'incarnation imaginaire* – p. 12 (constitue un biais nécessaire pour appréhender le sens que le concept ne peut rendre tout de suite ni tout à fait)

<sup>206</sup> Ibidem – p. 13 (La néantisation instaurée par l'acte imageant conduirait ainsi au Néant radical, par une irréalisation totale et dévastatrice de l'Être. L'expérience de Flaubert manifesterait à la foi la nécessité et l'impossibilité de cette entreprise)

<sup>207</sup> Ibidem – p. 58 (Le décollement du monde par la surrection du néant est en même temps l'épreuve qui permet d'appréhender le monde. Saisir le Néant, revient, par réversion, à saisir l'Être. Le Néant, s'il est brisure de l'Être, est aussi exigence de l'Être)

Com efeito, a abolição do Ser não pode chegar a seu fim. E a vitória do nada não pode se manifestar senão no seio do Ser, sem o qual o Nada se denuncia a si próprio como ilusão, uma entidade abstrata que não se apresenta sobre o ser. O escritor deve, portanto, admitir o ser para contestá-lo, e produzir o ser no seio do ser.<sup>208</sup>

Ou seja, mesmo quando estamos no campo do imaginário, quando pensamos negar todo o real, o ser, isso só se torna possível no seio do ser. A vitória só é verdadeiramente vitória quando ela é também derrota, quando não elimina o outro pólo da realidade, quando ela se mantém tensa. É por isso que a imaginação porta, em si mesma, seu auge e sua abolição, e é isso que faz sua fraqueza e sua força. Ela fracassa na realização de seu projeto, mas o fracasso lhe permite compreender que essa busca pelo em-si-para-si é essencial, necessária e irrealizável. Nesse caminho incessante, nesse ir e vir do ser ao nada, e paradoxalmente, de um real contingente e livre a um irreal necessário e fatalista (já que o escritor deseja estabelecer um irreal que seja previsível, que lhe permita fugir de sua angústia perante a contingência e o “demais” do real), o imaginário permite a compreensão dos desejos e frustrações que todo homem é; ou melhor, que cada homem, com suas particularidades, é.

---

<sup>208</sup> NOUDELMANN. *L'incarnation imaginaire* – p. 183 (en effet l'abolition de l'Être ne peut arriver à son terme. Et la victoire du néant ne peut se manifester qu'au sein de l'Être, sans quoi le néant se dénonce lui-même comme une illusion, une entité abstraite qui ne se porte pas sur l'être. L'écrivain doit alors admettre l'être pour le contester, et produire de l'être au sein de l'être)

É possível dizer, assim, que o imaginário é

ao mesmo tempo constitutivo da atividade da consciência e veículo do projeto de se constituir como Em-si. 1) O imaginário é a expressão da liberdade da consciência nadificadora [...] 2) O imaginário é simultaneamente o que pelo que o Para-si se dissimula como liberdade e fundamento dos valores, colocando um ser em-si como a ser realizado.<sup>209</sup>

O recurso à imagem é ao mesmo tempo projeto e fuga, expressão e evitamento da liberdade, e é por isso que ela manifesta em cada ato a questão que o homem é para si mesmo. Para Kneer, a arte também é

o terreno por excelência do empreendimento totalizador, e o terreno onde melhor se revela a fecundidade do ‘quem perde ganha’ sartriano: nem uma última reconciliação que negaria a dimensão de inacabamento irreduzível das coisas humanas, nem uma recuperação hipócrita que se acomodaria no fracasso, mas o consentimento a esse inacabamento como uma garantia de liberdade e como uma vitória sempre recomeçada do possível.<sup>210</sup>

Desse modo, o imaginário, para Sartre, deve ser pensado como ambigüidade e tensão, que inclui o desejo de se alienar, de realizar o em-si-para-si, mas também a

---

<sup>209</sup> KNEER. *Qui perd gagne* – p. 39,40 (à la fois constitutif de l’activité de la conscience et véhicule du projet de se constituer en en-soi. 1) L’imaginaire est l’expression de la liberté de la conscience néantisante [...] 2) L’imaginaire est simultanément ce par quoi le pour-soi se dissimule à soi-même comme liberté et fondement des valeurs, en posant un être en-soi comme à réaliser)

<sup>210</sup> Ibidem – p. 212 (le terrain par excellence de l’entreprise totalisatrice, et celui où se révèle le mieux la fécondité du ‘qui perd gagne’ sartrien: ni une ultime réconciliation qui nierait la dimension d’inchèvement irréductible dans les choses humaines, ni une récupération sournoise qui se complairait dans l’échec, mais le consentement à cet inachèvement comme une garantie de liberté et comme une victoire toujours recommencée du possible)

impossibilidade de realizar autenticamente esse desejo e com isso, a inserção no mundo passa a ser compreendida de modo especial: a necessidade e impossibilidade de realizar a síntese impossível entre o para-si e o em-si se tornam explícitas no ato mesmo de imaginar. Se por um lado o imaginário é recuo em relação ao real, é transcendência, por outro ele é inserção no mundo, imanência, e justamente por ser negação e recuo. O caráter de negação no imaginário não implica necessariamente apenas a abstração da realidade, da existência contingente, mas também o mergulho profundo no real.

Se é verdade que o escritor deseja, ao escrever, criar o necessário e a fatalidade frente à contingência e à liberdade, é verdade também que o recurso ao imaginário lhe mostra a situação da realidade humana; e é por mostrar e ser essa ambigüidade que todo homem é que o imaginário se nos revela como a compreensão da realidade humana:

só o imaginário pode se introduzir no imaginário e ali trabalhar em vista de seu explosão: é no fundo da imagem que se pode anunciar o fim do reino da imagem e o vir da práxis [...]. O imaginário dramático e literário serve de mediação entre a reificação abstrata e a liberdade concreta: ele assegura a passagem de uma à outra à título de moralização eficiente, nele é possível cativar a consciência alienada, após preparar no seio da imagem sua própria contestação: a identificação explode e o espectador é projetado na solidão de um empreendimento livre.

211

---

<sup>211</sup> VERSTRAETEN: “Sens de l’évolution philosophique de Sartre” – p. 130 (il n’y a que l’imaginaire qui puisse introduire à l’imaginaire et y travailler en vue de son éclatement: c’est au fond de l’image que peut s’annoncer la fin du regne de l’image et l’avenir de la *praxis* [...]. L’imaginaire dramatique et littéraire sert de médiation entre la réification abstraite et la liberté concrète: il assure le passage de l’une à l’autre à titre de moralisation efficiente, en lui il est possible de captiver la conscience aliénée, puis de préparer du sein de l’image sa propre contestation: l’identification éclate et le spectateur est projeté dans la solitude d’une entreprise libre)

A imagem é o envio ao abstrato e irreal, e o necessário reenvio ao real: ela é esse movimento tenso e contínuo entre a alienação e a realidade, a necessidade e a contingência, a fatalidade e a liberdade; e embora possa se deixar levar pelo fracasso e abstração total, ela não deve ser definida como tal. No imaginário se exprime o fracasso interno da liberdade, mas diante dele é possível se deixar levar ou então se assumir por uma vigilância de todos os instantes: “Fundamento da possibilidade mesma da moral (como retomada, humanização, recusa do dado), o imaginário é também o que faz com que possamos evitar a aposta moral pela má-fé”.<sup>212</sup>

O imaginário se nos revela, portanto, como ambigüidade de ponta a ponta: entre a percepção e o conceito, na medida em que é uma observação que nada aprende nessa observação; e como negação que se mostra como possibilidade de alienação e de maior inserção na realidade.

Se em primeiro lugar (no primeiro capítulo), tentamos mostrar que a prosa se encontra *entre* as outras artes e a filosofia, que ela é totalmente semi-imaginante e semi-significante, e que por isso mesmo não pode considerar a palavra como sendo só significante nem como só beleza – nesse capítulo tentamos mostrar retrospectivamente que esse caráter ambíguo é característico da definição mesma da prosa: como obra concreta e imaginária, ela encarna todas as ambigüidades próprias do imaginário: o *estar entre* a concepção e a percepção, e o ser uma negação que se encontra entre a abstração e o mergulho, em um movimento contínuo e tenso entre esses dois pólos,

---

<sup>212</sup> KNEE: *Qui perd gagne* – p. 43 (Fondement de la possibilité même de la moral (comme reprise, humanisation, refus du donné), l’imaginaire est aussi ce qui fait qu’on peu éviter l’enjeu moral par la mauvaise foi)

entre o ser paralisado e totalmente definido da abstração, da "metafísica" e o nada contingente e angustiante da realidade.

Porém, se explicitamos o que Sartre entende por imaginário e negação, falta-nos relatar o que ocorre com aquele desejo do escritor de alcançar o em-si-para-si. Já vimos que ele pensa realizar essa síntese impossível através da negação que todo imaginário é, mas que se por um lado, a negação permite a vivência na má-fé (como todo e qualquer ato humano pode ser visto como meio de ser viver dessa maneira), ela é que permite também a compreensão do homem como ser-no-mundo, situado e livre.

Pode haver, pois, uma frustração desse desejo. Mas essa frustração também se dá de outra maneira: o escritor deseja alcançar o em-si-para-si através do imaginário, mas se com isso ele consegue atingir a essencialidade em relação à sua criação, agora é o objeto criado que lhe escapa: não é possível desvendar e produzir ao mesmo tempo, já que o desvendamento é próprio da percepção, e a criação, da imaginação – e as consciências são irreduzíveis umas às outras. No momento em que o escritor cria, ele não é mais capaz de desvendar o que ele mesmo criou, e é por isso que, para que a obra de arte realmente exista, é preciso que ele se dirija a um leitor.

Assim, se o escritor se frustra por pensar que através da obra criada ele alcançaria a essência e a necessidade, nem mesmo sua obra *é* se não existir o leitor. E se até agora demos ênfase ao escritor, aos desejos frustrados desse, vejamos como o leitor é necessário e fundamental para a realização concreta dessa obra imaginária.

### c) A leitura da obra de arte:

O escritor deseja, como começamos a ver na primeira parte desse capítulo, ser em-si-para-si através do imaginário, o qual se mostra como ambigüidade e não necessariamente abstração e alienação. E tendo compreendido como devemos interpretar o imaginário e a negação na filosofia sartriana, voltemos agora para o desejo inicial do escritor.

Com o recurso ao imaginário, ele cria e consegue, desse modo, sentir-se essencial à sua criação. No entanto, o que ocorre agora é que o objeto criado lhe escapa, não pode ser desvendado por ele: se antes ele se sabia essencial para o desvendamento e inessencial para a existência do objeto, agora, com a criação, é o desvendamento que não é mais possível. Na busca pela criação, na expectativa de alcançar a essencialidade tanto no âmbito da existência quanto no âmbito do desvendamento, o escritor passa da inessencialidade em relação à existência para a inessencialidade em relação ao desvendamento – conseguir uma das essências significa ao mesmo tempo abandonar a outra. “Desta vez é o objeto criado que me escapa: não posso desvendar e produzir ao mesmo tempo”.<sup>213</sup>

Mas por que o autor não é capaz de desvendar aquilo que ele mesmo criou?

Em primeiro lugar, isso se dá porque a obra por ele criada quase nunca lhe aparecerá como um objeto acabado, definitivo. Por mais que aos outros ela possa assumir esse caráter, aos olhos do artista ela sempre aparecerá como interminada, como tendo algo que falta. A obra só aparece “pronta” aos olhos de outrem, àqueles que são capazes de olhar para um quadro, ler um livro e exclamar, surpreso: “Ele fez

---

<sup>213</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 34

isso!”. Já o artista quase nunca conseguirá ter uma tal distância de sua obra, a ponto de se surpreender com o que ele mesmo fez.<sup>214</sup> “É evidente que temos tanto menos consciência da coisa produzida quanto maior é a consciência da nossa atividade produtora”.<sup>215</sup>

Essa impossibilidade se dá porque a obra de arte não aparece como totalmente objetiva a seu autor, já que esse tem muita familiaridade com todo o processo que ele mesmo criou. Com a arte não ocorre o mesmo que com as outras criações: quando criamos uma peça de cerâmica, por exemplo, a fazemos segundo normas e ferramentas tradicionais, reconhecidas (e isso se dá de modo que Sartre afirma que não sou *eu* que faço, mas que é o *Man*, o sujeito indeterminado de Heidegger, que trabalha por minha mão). Nesses casos, o objeto é facilmente visto como algo externo a nós, como objetivo. Mas na arte não há essa total exterioridade e objetividade: aqui é o próprio autor que cria, junto com a obra, as regras de produção, as medidas e critérios; tudo é estabelecido por ele, e é por isso que “os resultados que obtivemos na tela ou no papel nunca nos parecem *objetivos*”.<sup>216</sup> Por mais que ele siga regras já estabelecidas, reconhecidas antes mesmo de sua existência, ele faz dessa objetividade, subjetividade: o autor se apropria também dessas regras objetivas e certas, faz delas uma regra sua, criada por ele mesmo.

A total objetividade só parece possível quando não é um eu que cria o próprio processo de criação, colocando ali suas tristezas e alegrias. Mas quando a proximidade e a subjetividade imperam, depois é quase impossível conseguir olhar o que foi criado

---

<sup>214</sup> Exceto em alguns casos, como Rousseau, para quem *Do contrato social* tomou uma feição objetiva no fim de sua vida. Mas isso só é possível porque os anos se passaram, ele já esqueceu a obra, e principalmente porque ele mudou e não seria mais capaz de escrevê-la.

<sup>215</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 34

<sup>216</sup> *Ibidem* – p. 35

de modo objetivo, frio, desvendador.

O escritor, quando passa do estado perceptivo para o imaginário, deixa de desvendar para criar. Como vimos no momento em que mostrávamos a distinção entre a percepção e a imaginação, à primeira cabe apreender os objetos por perfis e aprender com esse processo; e à segunda cabe também considerar os perfis e ângulos (embora sem obedecer às leis de perspectiva, individualidade etc), mas sem nada aprender com isso. O objeto imaginado é apenas o que a consciência de imagem ali pôs, enquanto o objeto percebido sempre porta consigo aquele “demais” do mundo real. E como não é possível, ao mesmo tempo, imaginar e perceber o objeto, o escritor, no momento em que cria, não é mais capaz de desvendar o que criou. Se na percepção o objeto se dá como essencial e o sujeito como inessencial (já que apenas o desvendamento é possível, e não a criação), na imaginação o sujeito se torna essencial mas agora o objeto passa a ser inessencial.

Como então a obra de arte é possível se ela não pode ser desvendada pelo seu criador? É para que ela exista que o leitor torna-se fundamental: se o autor cria e não consegue desvendar, é preciso então que outra pessoa faça esse papel: e essa será a função do leitor.

Para fazer o objeto literário surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, coisa que escritor não consegue fazer. Se o sapateiro pode calçar o sapato que fez (a criação do *Man* heideggeriano), o escritor não pode ler o que escreveu, pois “ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e

decepções”,<sup>217</sup> e o escritor não consegue ter hipóteses sobre o que ele já sabe. Ele escreveu o livro e sabe o que acontecerá nas páginas seguintes – não há, aqui, lugar para expectativas, esperanças e decepções. Só é possível esperar por aquilo que não sabemos, não conhecemos, e o escritor conhece o que colocou em seu livro: no imaginário não é possível aprender com o que foi imaginado, e é por isso que, se o escritor quer que sua obra exista, ele precisa apelar para que um leitor desvende o que ele próprio escreveu.

“O escritor não prevê nem conjectura: ele *projeta*”.<sup>218</sup> Ele até pode ficar à espera de sua inspiração, sem saber exatamente tudo que fará com seus personagens, mas essa espera é diferente da espera do leitor: o escritor espera a si mesmo e não o outro, ele tem diante de si páginas em branco que *ele* vai preencher e não páginas e páginas já escritas e determinadas por outra pessoa. “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*”.<sup>219</sup>

O escritor, na medida em que não consegue desvendar o que escreveu, não poderia, por isso mesmo, escrever só para si. Se ele deseja que sua obra exista, e sabendo que ela lhe escapa, ele precisa, então, apelar para o leitor. Escrever para si mesmo seria o pior fracasso, seria nunca trazer à luz a obra como objeto. O ato de escrever, de criar, é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra: é necessário, para que a obra exista, que haja leitura, que haja o desvendamento da obra por um leitor: “a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo

---

<sup>217</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 35

<sup>218</sup> Ibidem – p. 36

<sup>219</sup> Ibidem – p. 36

dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem”.<sup>220</sup>

Se por um lado o escritor alcança a essencialidade do sujeito por meio da criação imaginária, ele perde a essencialidade do objeto – e assim, para que a obra de arte possa existir como subjetividade do escritor e como *objeto*, é preciso que ela seja lida, desvendada. Apenas o esforço tanto do escritor quanto do leitor permitirá que a obra de arte exista concreta e imaginariamente.

Mas a leitura da obra de arte também é específica, assim como a criação do imaginário é frente às outras criações: é diferente a leitura de um documento científico, objetivo e a leitura de um romance. Se a leitura de uma obra científica se encontra na esfera objetiva da significação, o romance está do outro lado, no mundo irreal, sem deixar de ser, por isso, significação (já vimos no primeiro capítulo que a prosa é ambígua, beleza e signo sem ser totalmente nenhum deles). No romance, a palavra desempenha o papel de representante sem deixar de ser signo e deparamo-nos, na leitura, com uma consciência híbrida, semi-imaginante e semi-significante.<sup>221</sup> “As palavras, as frases do romance estão impregnadas de saber imaginante. Não são instrumentos neutros, simples portadores de significações, mas representantes analógicos do objeto visado”.<sup>222</sup> É por isso que Sartre diz que a leitura parece ser a síntese da percepção e da criação.

---

<sup>220</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 37

<sup>221</sup> Com isso não queremos dizer que há uma mistura na consciência: essa conserva sua unidade, mas é uma unidade que engloba tanto a significação quanto a imaginação.

<sup>222</sup> COELHO, Ildeu: *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário* – p. 353

No entanto, para entendermos como a leitura pode ser a síntese da percepção e da imaginação, vejamos antes no que o signo (terreno da percepção) se distingue do analogon (terreno da imaginação).

Nos dois casos, no signo e na imagem, utilizo algo que remete a um outro algo; mas essa semelhança não garante a identidade entre eles: enquanto a matéria do signo é totalmente indiferente ao objeto significado (não há nenhuma relação entre a palavra “escritório” escrita em uma placa e o lugar escritório: apenas o hábito, a convenção os ligam), a matéria da imagem física é semelhante à de seu objeto (o retrato é uma quase-pessoa). E se a palavra, ao despertar a significação, é esquecida (ninguém, ao entrar no escritório, retornará à placa para enriquecer o significado do lugar), na imagem há sempre um retorno ao analogon – a intencionalidade, aqui, retorna constantemente ao retrato, foto, quadro para “enriquecer” a imagem formada a partir desse analogon.<sup>223</sup>

A imagem não é, portanto, signo: embora ambos façam referência à um outro objeto que não ele, há uma diferença estrutural, relativa à intencionalidade, entre eles. Porém, no ato da leitura, parece haver uma síntese entre signo e imagem, entre o objetivo e o subjetivo. Ao ler um romance, na verdade, não há uma imagem mental (ela aparece fora da atividade da leitura, quando não estamos lendo), mas é preciso haver um elemento imaginado (senão, como explicar a força de nossas emoções?).

Na realidade, na leitura e no teatro, estamos em presença de um mundo e atribuímos a esse mundo justo tanta existência quanto ao do teatro; ou seja, uma existência completa no irreal.

---

<sup>223</sup> Há também uma outra distinção fundamental entre imagem e signo – o fato do signo ser uma intenção vazia, que nada afirma sobre a natureza que visa; e a imagem ser uma intenção plena, à sua maneira -, mas aqui nos centraremos apenas na questão da linguagem, no papel da palavra.

Os signos verbais [...] representam a superfície de contato entre esse mundo imaginário e nós. Para descrever corretamente o fenômeno de leitura é necessário dizer, portanto, que o leitor está em *presença de um mundo*.<sup>224</sup>

Temos, na leitura do romance, *signos* que estabelecem a ligação entre nós e o mundo imaginário, irreal: aqui, as palavras são tanto signo como analogon, o signo passa a ser visto como analogon; e embora ele não seja mais considerado em si mesmo, ele não é ignorado.

A consciência de leitura é uma consciência *sui generis*, que tem sua própria estrutura. Quando lemos um livro técnico, estamos na esfera objetiva da significação, “mas se o livro é um romance, tudo muda: a esfera de significação objetiva torna-se um mundo irreal [...] [o leitor] se prepara para descobrir um mundo, que não é aquele da percepção mas também não é o das imagens mentais [...]. Ler é realizar *sobre* os signos o contato com o mundo irreal”.<sup>225</sup> Nesse tipo de leitura, a palavra adota o papel de analogon sem deixar o de signo, este se torna analogon, e é por isso que ler é realizar sobre os signos o contato com o mundo imaginário.

Na leitura de uma obra literária, ao mesmo tempo em que o objeto é essencial (já que ele é rigorosamente transcendente, e já que devemos esperá-lo e observá-lo), o sujeito também é essencial tanto porque ele é necessário para desvendar o objeto, para que haja objeto, tanto porque ele é necessário para que esse objeto seja em termos

---

<sup>224</sup> SARTRE. *L'imaginaire* –p. 127 (En réalité dans la lecture comme au le théâtre, nous sommes en présence d'un monde et nous attribuons à ce monde juste autant d'existence qu'à celui du théâtre; c'est-à-dire une existence complète dans l'irréel. Les signes verbaux [...] représentent la surface de contact entre ce monde imaginaire et nous. Pour décrire correctement le phénomène de lecture il faut donc dire que le lecteur est en *présence d'un monde*)

<sup>225</sup> Ibidem – p. 128 (mais si le livre est un roman, tout change: la sphère de signification objective devient un monde irréel [...] [le lecteur] se prépare à découvrir tout un monde, qui n'est pas celui de la perception mais pas non plus celui des images mentales [...]. Lire c'est réaliser *sur* les signes le contact avec le monde irréel)

absolutos, ou seja, para produzi-lo. A leitura desvenda e cria o objeto ao mesmo tempo: ela não é uma pura passividade, que recebe, sem interferir, o objeto criado pelo escritor. Ela não é pura objetividade (ler um romance não é o mesmo que usar um sapato feito por um sapateiro. Não há, na leitura da obra de arte, uma tal exterioridade e objetividade); e no momento mesmo em que desvenda, percebe o que está escrito, o leitor cria, imagina a obra; “em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento”.<sup>226</sup> O leitor não só desvenda como também cria: sua leitura também não é totalmente objetiva. Do mesmo modo que o escritor coloca seus desejos e sentimentos no livro que escreve, o leitor coloca seus sentimentos nas personagens descritas pelo escritor.

Não há, na leitura de um romance, uma indução: o escritor não determina o que o leitor deve sentir e compreender. Embora seja certo que o autor tem um interesse e compreensão de sua obra, não há como obrigar o leitor a seguir o mesmo percurso que o escritor realizou; o que, se por um lado frustra o escritor, por outro determina a riqueza de toda obra de arte.

A leitura não é uma operação mecânica, neutra e imparcial: o leitor, quando atento e interessado, projeta para além das palavras o sentido da obra. Não é a palavra, o livro todo, que determinará qual o sentido da obra, mas ao contrário: será o sentido que permitirá interpretar cada palavra, e é o leitor que, livre, escolherá o sentido que deseja dar a cada 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”.<sup>227</sup> Não é lendo todas as palavras que o leitor apreenderá qual o sentido da

---

<sup>226</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 37

<sup>227</sup> *Ibidem* – p. 37

obra: este não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica. E como o escritor não consegue ler o que escreveu, é preciso que o leitor desvende e crie o sentido da obra. Se o sentido não advém da soma das palavras, é necessário, no entanto, ser capaz de lê-las para determinar qual é a sua totalidade orgânica; e apenas o leitor pode fazer isso.

Sartre chega mesmo a dizer que o leitor não reinventa a obra, mas a inventa. Não se trata de uma liberdade que o leitor toma de não respeitar o que o escritor ali colocou; não há primeiro a invenção da obra e depois a reinvenção: a obra literária só existirá, só conseguirá ser obra concreta e imaginária, no momento da leitura, enquanto essa durar. Não há, portanto, obra literária se não houver leitura dela: a escrita constitui um dos momentos necessário mas não suficiente para sua existência. É preciso que um outro momento mais concreto mas também imaginário complete a obra. É por isso que Sartre diz que o leitor inventa, cria a obra, e não que ele a reinventa: na medida em que a obra de arte não existia antes da leitura, não se pode falar em reinvenção. É a própria leitura que cria o objeto literário, e por isso, ela não é apenas um desvendar passivo e objetivo, mas também um criar, um imaginário.

Se do lado do escritor temos uma total subjetividade, estando o objeto, por isso mesmo, inacessível a ele; do lado do leitor temos a síntese entre a objetividade e a subjetividade: ele desvenda e faz da obra de arte objeto por meio de sua percepção, mas também coloca na leitura sua subjetividade, criando, a partir desses dois elementos, o sentido da obra.

O leitor inventa tudo, vai sempre além do que está escrito, mas isso não faz da leitura algo totalmente subjetivo, que não considera as palavras-signo que estão

impressas no texto. O escritor, embora não determine o que o leitor deve sentir e interpretar, o conduz, mostra algumas direções a serem seguidas. “Sem dúvida, o autor o guia, mas somente isso; as balizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é preciso interligá-las, é preciso ir além delas. Em resumo, a leitura é criação dirigida”.<sup>228</sup> Ela engloba tanto a subjetividade do leitor quanto a objetividade do livro, das palavras: por um lado o objeto literário não é senão a subjetividade do leitor (é ele que empresta à personagem sua espera, seu medo e esperança, sua impaciência e ódio), e por outro, as palavras ali escritas se nos aparecem como armadilhas para suscitar nossos sentimentos, para objetivá-los e vivenciá-los em uma personagem imaginária. “Assim, 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”.<sup>229</sup> Mas a obra parece objetiva e inesgotável como as coisas sem que isso elimine a subjetividade do leitor que desvenda e cria o objeto literário.

Vimos, nesse capítulo, como o escritor deseja alcançar o em-si-para-si através do imaginário, e se, ao analisar o que é imaginário e negação para Sartre vimos que eles não são necessariamente alienação do ser-no-mundo que todo homem é, e que portanto, o escritor pode se frustrar em seu desejo inicial; agora começamos a ver que esse desejo não é realizado pelo escritor: ele não só não o realiza porque o imaginário não permite o esquecimento da realidade contingente mas também porque, ao escrever seu romance, esse não existe ainda – a partir do momento em que ele cria, ele não

---

<sup>228</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 38

<sup>229</sup> *Ibidem* – p. 39

mais desvenda e espera; e é para fazer surgir sua obra que ele a endereçará aos leitores; os quais, além de objetivar o romance, também o criam, guiados pelo autor mas não determinados por ele (e aqui poderíamos dizer que novamente o escritor se frustra: sem alcançar o em-si-para-si através do imaginário, sua obra só existirá com a leitura, o que é necessário e perigoso para a realização de seu desejo inicial).

Partindo do desejo do escritor e explicando de que modo ele realiza o imaginário, ou como o imaginário irrealiza a realidade sem abandoná-la, chegamos ao papel do leitor, de como ele é necessário para possibilitar a existência do objeto literário. Mas não podemos falar isoladamente do escritor e do leitor: a obra de arte não existe sem o esforço conjunto de ambos. “Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo”;<sup>230</sup> e se é apelo, precisamos considerar a relação que se estabelece entre o escritor e o leitor – e é nisso que consistirá o próximo capítulo.

---

<sup>230</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 39



## **TERCEIRO CAPÍTULO**

### **A RELAÇÃO ENTRE ESCRITOR E LEITOR**

## A relação entre escritor e leitor

Sartre inicia a segunda parte de *Que é a literatura?* dizendo que a compreensão da escolha do escritor permitirá entender que “é em nome da própria opção de escrever que se deve exigir o engajamento dos escritores”.<sup>231</sup> E se já vimos que o escritor decide escrever para tentar sentir-se essencial às coisas – e isso por meio da imaginação -, vimos também que ele se frustra nessa tentativa: o imaginário não deve ser visto como necessariamente alienação (o que implica dizer que o escritor não alcançará necessariamente o em-si-para-si por meio do imaginário) e sua própria definição (consciência que põe seu objeto como ausente ou inexistente através de um analogon e que *nada aprende* com esse objeto) impossibilita ao escritor a leitura de sua obra. Assim, se ele cria, ele não é mais capaz de ler o que escreveu, e é por isso que ele apela ao leitor para que esse faça sua obra existir. A prosa só existe pelo esforço conjunto do escritor e do leitor, e é nessa relação tensa e necessária que a obra de arte se torna objeto concreto e imaginário.

Mas se partimos da própria opção de escrever e tentamos mostrar, no segundo capítulo, como essa opção levou Sartre a analisar o imaginário e a chegar à necessidade do apelo do escritor ao leitor, não mostramos ainda como se dá a relação entre esses dois pólos sustentadores da obra de arte e como essa relação permite compreender a exigência sartriana do engajamento literário – e é isso que pretendemos mostrar aqui.

---

<sup>231</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 33

É somente através do leitor que a obra literária se torna concreta, surge; e é para possibilitar a existência de sua criação que o escritor apela ao leitor. Mas que tipo de apelo é esse? A que o escritor apela?

Sartre diz que a aparição da obra de arte é algo novo, que não pode ser explicado por nenhum dado anterior – o livro não é razão suficiente para a aparição do objeto estético e nem o espírito do autor o é. Nada explica o surgimento da obra de arte, mesmo que ela já tenha sido escrita. A subjetividade do autor, “da qual ele não pode escapar, não consegue esclarecer a passagem para a objetividade”.<sup>232</sup> E se é assim, o que o leitor fará é também criação, um começo absoluto, o qual só pode ser realizado por meio da liberdade. O escritor apela, portanto, à liberdade do leitor, à sua cooperação na criação da obra.<sup>233</sup> Ele, ao criar sua obra, pede ao leitor que esta a faça existir, aparecer – e isso só é possível com um exercício de liberdade por parte do leitor. Já que a subjetividade do autor não consegue esclarecer a passagem para a objetividade, é necessário que outra pessoa realize essa passagem, a qual só pode ser feita pela subjetividade e liberdade do outro: se o escritor não é capaz de objetivar sua obra, ele só pode pedir que outro, livre, a objetive.

No entanto, esse apelo à liberdade pode ser visto não apenas na obra de arte como também em todo e qualquer instrumento humano. E se é assim, não se teria por que distinguir a obra de arte dos instrumentos. Mas o apelo que cada um faz à liberdade é distinto: se é verdade que a ferramenta é o esboço imóvel de uma ação, se posso usar um martelo para pregar uma caixa ou para bater no vizinho, isso não implica pensá-lo como apelo à liberdade. Em si, ela não me coloca em face da liberdade – as

---

<sup>232</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 39

<sup>233</sup> “Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que este colabore na produção de sua obra” – SARTRE – *Que é literatura?* - p. 39

ferramentas *servem* à liberdade mas não a *reclamam*. Uso as ferramentas como meio de expressar minha liberdade, mas não há, na própria ferramenta, qualquer apelo à liberdade.

Já o livro apela ao exercício da liberdade do leitor. Ele não é um instrumento para se alcançar um fim através da liberdade do usuário, mas se propõe, ele mesmo, como fim para a liberdade do leitor. Atingir a liberdade é reconhecê-la, confiar nela e “exigir dela um ato, em nome dela própria”<sup>234</sup> e não em nome de algum outro fim. Enquanto as ferramentas se mostram como um meio da liberdade alcançar um outro fim, o livro apela à liberdade para que ela aja em nome de si mesma: o que a obra de arte busca é o exercício da liberdade, o qual, como veremos depois, é um exercício concreto e conjunto do escritor e do leitor. “Assim, o livro não é, como a ferramenta, um meio que vise a algum fim: ele se propõe como fim para a liberdade do leitor”.<sup>235</sup>

A obra de arte se propõe como fim, mas não é, no entanto, uma “finalidade sem fim”.<sup>236</sup> Para Sartre, pensar na arte como finalidade sem fim é esquecer que o papel do leitor é não apenas regulador como também constitutivo: a imaginação do leitor recompõe, cria o objeto belo para além do que o escritor ali colocou. A arte tem essa aparência de finalidade, mas ela só seria finalidade sem fim se se apresentasse tão bem ordenada que nos convidasse a apenas *admitir* para ela um fim, sem que fôssemos capazes de lhe atribuir um. No entanto, não é isso que o leitor faz: ele não admite um fim já dado pela própria obra, não é apenas aquele que diz e reconhece o que já está dado pela obra – o leitor, para Sartre, cria a obra tanto quanto o escritor, exerce também um papel constituinte, criador e desvendante.

---

<sup>234</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* - -p. 40

<sup>235</sup> *Ibidem* – p. 40

<sup>236</sup> Expressão kantiana para designar a arte.

“A obra de arte *não tem* uma finalidade; nisso estamos de acordo com Kant. Mas é porque ela *é* uma finalidade em si mesma”.<sup>237</sup> Ela não existe primeiro para depois ser vista, lida (como as coisas da natureza são. Sartre diz que Kant, ao pensar na arte como finalidade sem fim, quis assemelhá-la à natureza. Mas o filósofo francês diz que a beleza da natureza não é em nada comparável com a da arte, e veremos depois por que), ela não é um instrumento com existência manifesta e fim indeterminado – e é isso que significa dizer que a obra de arte é uma finalidade sem fim. Para a filosofia sartriana, a obra de arte só existe quando é vista e lida, quando o leitor e espectador contribuem para a criação da obra. É por isso que ela é uma finalidade em si mesma: o apelo que o autor faz ao leitor para que esse exerça sua liberdade é um apelo que se destina à própria criação da obra de arte. A liberdade do leitor se prova em um ato criador solicitado por um imperativo – a própria arte. O livro exige a liberdade do leitor para que ele mesmo (livro) possa existir, e é por esse motivo que a arte é uma finalidade em si mesma.

E se a obra de arte se distingue dos outros instrumentos por não ser um meio de expressão da liberdade (a qual é, nesse caso, regulada pelas condutas tradicionais. É certo que posso usar o martelo para bater em alguém, mas ele é feito para pregar coisas), por ser um apelo a uma liberdade que lhe faça existir, ela não pode condicionar essa mesma liberdade. Se o escritor depende da liberdade do leitor para fazer aparecer a obra de arte, ele não pode (e não deve) determinar essa liberdade, já que assim ela deixaria de ser livre. “Se recorro a meu leitor para que ele leve a bom termo a tarefa que iniciei, é evidente que o considero como liberdade pura, puro poder criador, atividade incondicionada; em caso algum poderia dirigir-me à sua passividade, isto é, tentar *afetá-lo*, comunicando-lhe de imediato emoções de medo, de

---

<sup>237</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 40

desejo ou de cólera”.<sup>238</sup> Apelar para a liberdade através dessas emoções, dessas paixões, é aliená-la de sua tarefa – a de produzir um fim absoluto. Na medida em que o autor pretende afetar o leitor por meio de paixões, na medida em que tenta determinar os sentimentos de seu leitor, ele corre o risco de não fazer existir sua própria obra. Se o escritor necessita da liberdade do leitor, querer condicioná-la é aliená-la de sua função, e com isso, impedir ou ao menos colocar empecilhos ao desejo inicial do escritor, que é o de possibilitar a existência da obra de arte.

O escritor que pretende transtornar o leitor deixa de pensar sua obra como finalidade em si mesma e passa a fazer dela um simples instrumento para o surgimento das emoções provocadas pelo livro – é identificá-la às ferramentas e manuais. O escritor que adota a técnica literária de provocar determinadas emoções e de transtornar seu leitor trai a si mesmo, impossibilita a existência do que deseja criar. “O escritor não deve procurar *transtornar*, senão entrará em contradição consigo mesmo; se quer *exigir*, é preciso que apenas proponha a tarefa a cumprir”.<sup>239</sup> Exigir determinada reação ou paixão é alienar a liberdade do leitor e conseqüentemente pôr em risco a própria obra de arte. Para que a obra de arte surja, o escritor pode fazer só uma exigência: a de propor ao leitor um exercício livre de liberdade. Fazer esse apelo à liberdade do leitor, não restringindo-o nem delimitando-o, é a única maneira de fazer sua obra existir. Não se deve confundir, porém, esse apelo indeterminado com a “arte pela arte” e a “impassibilidade do artista” – ele é uma cortesia do autor para o leitor em proveito da própria arte. Desse modo, o autor permite ao leitor um recuo estético necessário para o exercício da liberdade e a criação da obra.

---

<sup>238</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 41

<sup>239</sup> *Ibidem* – p. 41

Se por um lado não devemos entender esse apelo à liberdade como totalmente determinado, por outro, ele também não é totalmente abstrato e conceitual. O apelo que o escritor faz não determina mas situa: ele coloca sentimentos em sua obra, mas esses têm a liberdade como origem, são dados por empréstimo. O sentimento colocado no livro não pretende, aqui, transtornar o leitor: ao contrário, ele só aparecerá através da reação do leitor, o qual, desse modo, revela crer na narrativa.

Essa crença manifestada pelo leitor ao sorrir ou chorar não é, porém, alienada (se fosse, não haveria porque diferenciar o escritor que pretende transtornar o leitor daquele que mostra os sentimentos com origem na liberdade). Segundo Sartre, “toda crença é livremente consentida”,<sup>240</sup> é uma liberdade que se põe como passividade para obter um efeito transcendente: “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”.<sup>241</sup> A credulidade que o leitor tem para com o livro, a liberdade exercida em prol da passividade não alienam a liberdade do leitor.

Embora o leitor possa se fechar sobre essa crença como em um sonho livre, ela é sempre acompanhada pela consciência de ser livre. Em outro livro, em *O imaginário*, Sartre fala um pouco mais da questão do sonho e da crença. Segundo ele, o sonho é um fenômeno de crença que a consciência reflexiva destruiria (enquanto a consciência reflexiva destrói o sonho por colocá-lo como é, ela confirma e reforça a consciência refletida no caso da percepção), mas que quase nunca chega a ter consciência reflexiva de si. A consciência fica fascinada (ela mesma se deixa fascinar por si mesma) pelo mundo irreal, imaginado e só sai dele ou pela irrupção de um real ou estímulo externo que se impõe, ou pela própria história sonhada ter terminado. “O sonho é a realização

---

<sup>240</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 41-2

<sup>241</sup> *Ibidem* – p. 42

perfeita de um imaginário fechado, ou seja, de um imaginário do qual não podemos absolutamente sair e sobre o qual é impossível tomar o menor ponto de vista externo”.<sup>242</sup> Mas se esse “transe” é tão comum no sonho, na leitura ele o é um pouco menos: aqui, por mais que o leitor se identifique com algum personagem, a identificação jamais é completa devido ao recuo estético e a possibilidade de aparecer a consciência reflexiva é sempre presente. Se o mundo imaginado é *vivido* irrealmente no sonho, ele é apenas *representado* irrealmente na leitura.

No entanto, a leitura também é um gênero de fascinação. Quando se lê um livro, crê-se no que se lê, mas ao mesmo tempo se sabe que as aventuras são imaginárias: “Simplesmente um mundo todo inteiro me aparece em imagem através das linhas do livro (eu já mostrei que as palavras serviam de analogon) 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 a crença”.<sup>243</sup> É a própria consciência que se aprisiona, se deixa fascinar. Mas mesmo que não exista o recuo estético e a consciência reflexiva não apareça durante a leitura do romance, a crença na narrativa não abole a liberdade da consciência de leitura.

Quando o leitor, sem as exigências abusadas do escritor, adere livremente ao livro, crê na narrativa, ele não abandona sua liberdade. A consciência fica fascinada, presa ao livro, à narração, mas é ela mesma que se coloca como fascinada e presa. É o que Sartre explica ao falar da fé da má-fé em *O ser e o nada*: na consciência, “crer é saber

---

<sup>242</sup> SARTRE: *L'imaginaire*, p. 319 (Le rêve est la réalisation parfaite d'un imaginaire clos. C'est-à-dire d'un imaginaire dont on ne peut absolument plus sortir et sur lequel il est impossible de prendre le moindre point de vue extérieur)

<sup>243</sup> Ibidem – p. 326 (Simplement un monde tout entier m'apparaît en image à travers les lignes du livre (j'ai déjà montré que les mots servaient d'analogon) et ce monde se referme sur ma conscience, je ne peux plus m'en dégager, je suis fasciné par lui. C'est ce genre de fascination sans positions d'existence, que j'appelle la croyance)

que se crê, e saber que se crê é já não crer [...]. Assim, a consciência não-tética (de) crer é destruidora da crença [...] [e] e a crença [...] só pode realizar-se destruindo-se, só pode manifestar-se a si negando-se”.<sup>244</sup> A crença é também liberdade, consciência livre: essa só crê por engajamento, por opção de acreditar e nesse movimento de crer, nesse exercício de crença, ela se sabe crença, e assim, aniquila-se a si mesma, mostra que ela é livre e não uma crença cega e passiva. Já que a consciência é intencionalidade e é sempre consciência não-tética (de) si, no momento em que a consciência crê, ela se sabe crença, e saber que crê é já não crer cegamente, é saber que se crê por engajamento, por escolha – enfim, por liberdade.

Quer a consciência reflexiva apareça ou não no ato da leitura, a crença não elimina a liberdade do leitor. O ato de generosidade do escritor para com o leitor (não transtorná-lo) é acompanhado por um ato de generosidade do leitor para com o autor (a crença na narrativa). Assim, “os sentimentos que se agitam no campo dessa crença imaginária são como modulações particulares de minha liberdade; longe de absorvê-la ou ocultá-la, são meios que ela escolheu para se revelar a si mesma”.<sup>245</sup> A crença não oculta a liberdade da consciência: ela é um meio que a própria liberdade do leitor escolheu para se revelar.

Não são, portanto, as emoções colocadas imediatamente pelo escritor que determinam o que o leitor sentirá: é a liberdade deste que é o fundamento sem fundamento de suas reações e emoções no momento de criação (leitura) do livro. Há uma inversão: não é o comportamento do personagem que dá vida aos meus sentimentos mas meus sentimentos que dão consistência e objetividade aos

---

<sup>244</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 117

<sup>245</sup> Idem. *Que é a literatura?* – p. 42

comportamentos do personagem. E essa inversão se dá porque a leitura é também imaginação, criação, e assim, está no campo da consciência imaginante, nada podendo aprender de seus objetos. Sartre chama essa inversão de inversão própria do objeto imaginário. Vejamos por que.

Em *O imaginário*, o filósofo nos diz que, já que há uma distinção original entre a consciência imaginante real e o objeto irreal, é impossível admitir uma relação causal que iria do objeto à consciência. Há, segundo ele, duas camadas numa atitude imaginante: a camada constituinte e a camada secundária, a qual costumamos chamar de reação à imagem – vômito, náusea, riso, choro – tudo isso parece ser uma reação em relação ao objeto irreal, mas não é: esses sentimentos também são colocados no objeto irreal por aquele que imagina. Mesmo quando esses sentimentos são muito fortes, eles são “as conseqüências do livre desenvolvimento do sentimento imaginante, que supera de alguma maneira sua função [...]. De um modo geral, não é o objeto irreal que provoca essas manifestações; são as forças constituintes que se prolongam e se desenvolvem bem além de sua função”.<sup>246</sup>

Como não há aprendizado na consciência imaginante, como o objeto imaginado é somente aquilo que a consciência imaginou, não há como esse objeto determinar uma reação. Ele pode motivá-lo e faz isso, mas é a liberdade do leitor que colocará ou não a reação motivada pela obra, pela direção que o diretor pretendeu dar.

No entanto, sempre se diz que a obra provocou tal sentimento, e não o contrário. O objeto irreal é sempre dado como o autor do sentimento real e isso porque, segundo Sartre, a memória confunde o objeto em imagem com o objeto real porque ambos lhe

---

<sup>246</sup> SARTRE: *L'imaginaire* – p. 265 (les conséquences du libre développement du sentiment imageant, qui dépasse en quelque sorte sa fonction [...]. D'une façon générale ce n'est pas l'objet irréel qui provoque ces manifestations; ce sont les forces constituantes qui se prolongent et s'épanouissent bien au-delà de leur fonction)

aparecem como *passado*. É o mesmo movimento que vemos em *A transcendência do ego*, quando Sartre mostra que a consciência forma o Eu e por uma inversão, para tentar se ocultar enquanto fundamento sem fundamento, como liberdade, ela pretende que o Eu a determine, seja anterior a ela. Do mesmo modo, para ocultar sua total liberdade, a consciência de imagem coloca a causa de sua reação no objeto irreal – mas todo esse movimento é vão: no momento mesmo em que tenta ocultar sua liberdade, a consciência a revela.

E embora seja a própria consciência de imagem que coloque os sentimentos que deseja no objeto irreal, Sartre admite que há uma mudança: se antes de produzir uma imagem eu tinha fome, é somente com ela que passo a salivar. Mas essa mudança no estado ou percepção de uma paixão não se dá por causa de uma determinação do objeto irreal: não é ele que faz surgir ou aumentar tal paixão. Isso ocorre porque os sentimentos se encontram inicialmente em estado difuso e ao se organizar sob uma forma imaginante, um determinado sentimento se precisa e se concentra, projetando-se fora de si em seu objeto. Se antes do objeto imaginado aparecer esse sentimento já se encontrava ali, ele estava em estado difuso, misturado aos outros – e é só no momento em que ele se organiza com um saber imaginante que ele projeta o objeto e parece se destacar em relação aos outros. Há, portanto, uma mudança com a aparição do objeto imaginado, mas ela se dá pela própria organização da consciência e não por uma relação de causa e efeito entre o objeto e a consciência <sup>247</sup>.

Embora o objeto irreal exista como *irreal*, sua existência é inegável, e é por isso que o sentimento se comporta em face do irreal como em face do real. No entanto, no

---

<sup>247</sup> Já vimos, no segundo capítulo, que, se toda consciência é liberdade e espontaneidade – impossibilitando ver o objeto como causa de algo na consciência, vimos também que a consciência imaginante o é em grau máximo.

irreal ele se auto-determina. No imaginário, é o sentimento que atinge o objeto e não o contrário: não é o livro que provocará a reação do leitor, mas este que (se crê na narrativa) colocará, no livro, a reação motivada pelo autor. “Assim, as afeições do leitor nunca são dominadas pelo objeto e, como nenhuma realidade exterior pode condicioná-las, têm sua fonte permanente na liberdade, isto é, todas são generosas – pois chamo de generosa uma afeição que tem a liberdade por origem e por fim”.<sup>248</sup> Já que a leitura é também imaginário, é ela que coloca os sentimentos e reações que deseja no objeto irreal, embora seja guiada (e não determinada) pela significação das palavras utilizadas pelo autor.

Se por um lado o autor exerce sua generosidade ao propor que o leitor, com sua liberdade, faça a obra existir, por outro, o leitor exerce sua generosidade ao doar toda a sua pessoa, com suas paixões e simpatias, ao livro, ao pedido do autor. A obra só surge, portanto, com um exercício de generosidade e liberdade tanto do autor quanto do leitor: se o escritor confia a existência de sua obra ao leitor, este confia seus sentimentos ao escritor. Ambos agem reconhecendo a liberdade do outro – o escritor pede ao leitor que este reconheça a sua liberdade (a do leitor e a do escritor), confiando-lhe sua pessoa inteira; pede, ao lhe reconhecer a liberdade, que o leitor também reconheça a sua. A literatura, obra imaginária e concreta, está cercada e infestada pela liberdade e reconhecimento: o escritor solicita a liberdade do leitor e pede que este, por sua vez, reconheça a liberdade criadora do autor, confiando nele. É por isso que Sartre diz que “aqui aparece então o outro paradoxo dialético da leitura: quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro”.<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 42

<sup>249</sup> *Ibidem* – p. 43

Nesse exercício de generosidade que é a prosa, o escritor experimenta sua liberdade ao reconhecer a do leitor, e vice-versa.

O exercício de generosidade e reconhecimento da liberdade não se dá, porém, em todos os atos humanos e até mesmo em relação à beleza natural? Já vimos que as ferramentas não solicitam a liberdade do mesmo modo que a arte (enquanto a primeira vê na liberdade um meio determinado para tal fim, a segunda a vê como finalidade), mas e a beleza natural? Sartre cita que Kant, ao definir a arte como finalidade sem fim, tem a pretensão de identificar a beleza da arte à beleza natural, e refuta essa semelhança dizendo que a beleza natural não é em nada comparável à da arte, sem, no entanto, mostrar por que pensa assim. Mas logo depois, ao falar do paradoxo dialético da leitura, ao localizar na arte o exercício de generosidade e liberdade, Sartre retoma essa questão para mostrar por que a arte se dirige à liberdade do leitor e a beleza natural não.

Diante de uma paisagem, de uma beleza natural, o homem sabe que não é ele que cria mas que é ele que estabelece as relações entre uma árvore, a folhagem, a relva etc. Como já vimos ao falar da escolha pelo imaginário, o homem, ao *perceber* algo, sabe-se essencial para o desvendamento mas inessencial para a existência. Quer o homem exista ou não, a árvore continuará a existir. Ao apreciar essa paisagem, podemos ver uma harmonia nas cores, formas e movimentos, mas essa aparência de finalidade não pode ser explicada. Mesmo que acreditemos em um Deus, criador de todas as coisas, não saberíamos explicar como e por que ele fez determinada harmonia: “mesmo que eu creia em Deus, não posso estabelecer nenhuma passagem, a não ser puramente verbal, entre a universal solitudine divina e o espetáculo particular que estou

considerando”.<sup>250</sup> A existência de Deus não garante nem explica a beleza natural. O homem, diante da beleza natural, só faz hipóteses: todas as relações que estabelece são hipóteses, já que elas não são garantidas por nenhum Ser pré-existente e criador – e pensar que esse Ser existe também é uma hipótese. Pensar que tal passagem foi feita de propósito, para me agradar, é hipótese e

na melhor das hipóteses, a finalidade continua problemática. Todas as relações que estabelecemos permanecem hipóteses; nenhum fim nos é proposto à maneira de um imperativo, já que nenhum se revela expressamente como tendo sido desejado por um criador. Em consequência, nossa liberdade jamais é *solicitada* pela beleza natural.<sup>251</sup>

Parece haver, na beleza natural, uma ordem e harmonia tal que pensamos imediatamente no seu criador e na finalidade de sua “obra”, no apelo que ele estaria fazendo aos homens. E mesmo que fiquemos livre para associarmos tal paisagem com aquela outra, a cor verde do gramado com o marrom da árvore, o vento e as folhagens que voam, toda essa liberdade não passa de mero capricho. A paisagem é e nada nela apela para o exercício de liberdade do espectador: mesmo que ele seja livre para combinar a cor X com a Y ou a Z, essa liberdade não faz da beleza natural uma finalidade em si mesma, mas apenas pretexto para devaneios: “minha liberdade se torna capricho; à medida que estabeleço relações novas, mais me afasto da ilusória objetividade que me solicitava; *sonho* sobre certos motivos vagamente esboçados pelas coisas, a realidade natural não é mais que um pretexto para devaneios”.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 43

<sup>251</sup> *Ibidem* – p. 43-4

<sup>252</sup> *Ibidem* – p. 44

A beleza natural parece mostrar, com sua harmonia, que há um finalismo na criação, que há um criador - mas como isso nada mais é que hipótese, como não há realmente um criador que se mostra em sua generosidade e apelo, o espectador até pode exercer sua liberdade, mas uma liberdade que se revela como simples capricho e não como o estabelecimento da beleza como finalidade nela mesma e como reconhecimento da liberdade de outrem, do criador.

Diante dessa liberdade natural, o homem normalmente perde-se em devaneios – exerce caprichosamente a liberdade de combinar cores e pensa hipoteticamente em um criador; mas pode também perceber que essa ordem que vê não é oferecida por ninguém, o que o faz querer ser esse alguém que oferece essa ordem. Diante da constatação de que não há um criador que assegure a essencialidade da natureza – nem o homem nem um Deus hipotético – o homem pode desejar alcançar essa essencialidade de outro modo – através da arte. Posso transpor a ordem que imagino na beleza natural para uma tela ou texto, e assim, me apresento como o criador da beleza e da ordem para aquele que vê/lê minha obra. A arte, então, surge e “uma vez que captei de passagem essa ilusão, uma vez que proponho aos outros homens, e que já a pus em evidência, repensado para eles, estes podem examiná-la com confiança: ela se torna intencional”.<sup>253</sup>

Da passagem das coisas naturais para a arte passamos das hipóteses para a certeza: se ao observar a beleza natural só posso imaginar seu criador, ao imaginar a arte tenho certeza que há um criador, que um outro homem desejou criar tal coisa. Se antes víamos o real e o artista era imaginado e nada nos permitia afirmar sua existência, na arte ocorre o contrário: aqui tudo é imaginário, mas sabemos que seu criador existe.

---

<sup>253</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p.44

Sabemos que a beleza foi feita por alguém real que é um artista e que, por isso, ela não é efeito do acaso (enquanto na natureza as coisas só se harmonizam por acaso).

Paradoxalmente, na filosofia de Sartre, o acaso da natureza apela para uma liberdade caprichosa, abstrata, instrumento de devaneios, enquanto o finalismo da arte (garantido pela existência do artista) apela para uma liberdade concreta, que no seu exercício reconhece a liberdade do outro e se vê como finalidade em si mesma.

O leitor, aquele que vê a obra, progride com segurança e não com hipóteses: “quaisquer que sejam as relações que estabeleça entre as diferentes partes do livro – entre os capítulos ou entre as palavras – o leitor tem uma garantia: é que essas relações foram expressamente desejadas”.<sup>254</sup> Mesmo que o leitor veja apenas desordem, ela também é desejada pelo autor, e é, por isso, ordem. E se é difícil decifrar o desejo do autor, sua vontade, ao menos temos a certeza que as belezas que aparecem no livro nunca resultam de acasos, já que a verdadeira arte consiste, para um certo autor, em inventar que o acaso tenha sido favorável. O artista não sonha com o vermelho que conviria a este verde, pois é ele que coloca o vermelho na tela – ou seja, há, aqui, uma inversão: o que é imaginário na arte é o acaso, o livro (o quadro etc) inventa a ordem das causas para submetê-la à ordem dos fins. O artista cria o acaso, nos dá acasos a admirar, acasos que ele mesmo organizou, e que portanto, não é 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 da 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,

---

<sup>254</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 44

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.<sup>255</sup>

A ordem e finalidade que a beleza natural parece ser nos revelam sua verdadeira origem: o acaso; e o acaso que a arte parece ser se mostra ordem e finalismo. Ao ler um romance, sei que um determinado parque existe *para* se harmonizar com determinado estado de ânimo – por mais que essa relação possa parecer hipotética, fruto do acaso, ela é, na verdade, desejada pelo autor (mesmo que ele não deseje exatamente a relação que o leitor estabeleceu, há essa certeza: há uma relação estabelecida, motivada pelo criador).

A literatura, pois, mesmo quando deseja falar do acaso, se mostra com finalismo e ordem. É o que dizia Moutinho em seu livro *Sartre – Psicologia e Fenomenologia* (e já citado por nós): “A literatura, nós já vimos, cria necessidade pelo recurso ao finalismo, conferindo aos acontecimentos uma fatalidade própria à arte”.<sup>256</sup> Acrescentaríamos, porém, que esse finalismo que a arte mostra não leva à alienação e abstração mas sim à liberdade como fundamento sem fundamento das ações humanas.

Vejamos melhor como o finalismo pode revelar a liberdade:

---

<sup>255</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 45

<sup>256</sup> MOUTINHO. *Sartre – Psicologia e Fenomenologia* – p. 54

Finalismo, para Sartre, é diferente de determinismo, cada um posiciona a temporalidade – e especificamente o futuro, que é o *sentido* do Para-si (por ser possibilidade, projeto rumo ao Em-si, como diz Sartre em *O ser e o nada* no capítulo sobre a temporalidade, o qual não poderemos, por falta de tempo, abordar aqui). Enquanto o determinismo pode ser definido como: dado tal fenômeno, um outro deverá seguir-se necessariamente, com o passado determinando o futuro, o finalismo (ou fatalismo) pode ser definido como: tal acontecimento deverá dar-se e é esse acontecimento que determina a série que conduzirá até ele – é o futuro que indica o presente.

E se o finalismo é o avesso da liberdade, ele a implica. Como bem mostrou Moutinho em seu outro livro, *Sartre – Existencialismo e Liberdade*, liberdade e finalismo se implicam, já que é só pela posição de um fim, que se volta para o passado para iluminá-lo de tal ou tal modo, que esse passado iluminado pode ser móvel para uma ação revolucionária. Antes de tudo, a ação é por princípio *intencional* (o que não significa que todas as conseqüências tenham que ser previstas). E a ação implica, necessariamente, como sua condição, o reconhecimento de uma falta objetiva, já que “não é a rigidez de uma situação ou os sofrimentos que ela impõe que constituem motivos para que se conceba outro estado de coisas, no qual tudo sairá melhor para todos; pelo contrário, é a partir do dia em que se pode conceber outro estado de coisas que uma luz nova ilumina nossas penúrias e sofrimentos e *decidimos* que são insuportáveis”.<sup>257</sup> O que é (estado de fato) não pode determinar e motivar e nem mesmo pode impor à consciência que ela o veja como falta. É certo que todo ato tem um móbil, mas ele não é a causa do ato – é o ato que decide seus fins e motivos, e por

---

<sup>257</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 538

isso o ato é a expressão da liberdade. O motivo, longe de determinar uma ação, só aparece no e pelo projeto de uma ação. É nesse sentido que o finalismo, porque recusa o passado como causante por si mesmo, e introduz o fim que se segue, implica de imediato o tema da liberdade. “A intenção visa um fim e faz do dado um motivo a partir desse fim. Nisto estará a verdadeira liberdade humana”.<sup>258</sup>

É desse modo que o homem age – com o fim indicando o motivo – e é também dessa maneira que a obra de arte narra, que o escritor escreve e o leitor lê. Ao contrário da beleza natural, que só pode ser vista como não tendo finalidade (já que não é certo que há um autor), a obra de arte – e principalmente a prosa, por ser narração e portanto, por lidar com a temporalidade – mostra a temporalidade própria ao homem e assim, leva esse a reconhecer a liberdade como fundamento sem fundamento de suas ações. Vemos a obra como percebemos o homem: pelo inverso, começando pelo futuro. O homem e o belo artístico devem ser compreendidos a partir do futuro – e os objetos do acaso devem ser visto como se seguissem a partir do que ainda não existe, como se fosse o fim que os atraísse desde o começo e que os fizesse sair da sombra, enquanto sua sucessão no tempo comum é percebida no sentido inverso. 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 ao menos o reconhecimento dela.

Mas isso só ocorre porque o leitor confia no escritor, e exige, nessa confiança, que a fonte da qual o escritor extraia seu livro seja a liberdade humana. Ou melhor, o leitor

---

<sup>258</sup> MOUTINHO. *Sartre – Existencialismo e Liberdade* – p. 70

só confia no escritor quando pensa que ele extraiu seu livro de sua liberdade e não de suas paixões (pois, desse modo, a finalidade da obra seria sustentada por uma causalidade psíquica – o que nos faz retornar ao determinismo). Mesmo que o autor tenha paixões, e é certo que ele as têm, elas não devem determinar o que será escrito.

A obra de arte é, então, um apelo que a liberdade do escritor faz à liberdade do leitor para que este, confiando e reconhecendo a liberdade do primeiro, coopere na construção da própria obra de arte. A arte é uma finalidade em si mesma e apela, como fundamento e finalidade de si própria, ao exercício de liberdade, tanto do escritor quanto do leitor.

Assim, a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é, em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o autor a crer que o leitor fará uso de sua liberdade; ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua. É uma decisão livre que cada um deles toma independentemente. Estabelece-se então um vaivém dialético; quando leio, exijo; o que leio, então, desde que minhas exigências sejam satisfeitas, me incita a exigir mais do autor, o que significa: exigir do autor que ele exija mais de mim mesmo. Reciprocamente, a exigência do autor é que eu leve ao mais alto grau as minhas exigências. Assim a minha liberdade, ao se manifestar, desvenda a liberdade do outro.<sup>259</sup>

Qualquer que seja a maneira que o escritor escolheu para fazer seu livro (arte “realista”, arte “formal” etc), as relações naturais são invertidas: a causalidade, na obra

---

<sup>259</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 46

de arte, é sustentada por uma finalidade. Se uma árvore em um quadro pode aparecer primeiro como produto de um encadeamento causal, isso é apenas uma ilusão, e através da causalidade fenomênica, nosso olhar alcança a finalidade, “como a estrutura profunda do objeto e, para além da finalidade, atinge a liberdade humana como sua fonte e fundamento original”.<sup>260</sup> A obra se nos revela, portanto, como apelo ao exercício de liberdade do leitor, o qual reconhece e exige, no ato de ler, a liberdade do escritor.

Mas esse apelo que a obra faz à liberdade do leitor é, na verdade, maior do que ela mesma, já que “a obra jamais se limita ao objeto pintado, esculpido ou narrado; assim como só percebemos as coisas sobre o fundo de mundo, também os objetos representados pela arte aparecem sobre o fundo do universo”.<sup>261</sup> O caminho vermelho no meio dos trigais representado por Van Gogh (exemplo dado por Sartre no livro) é seguido pelo espectador para muito além do quadro, é prolongado até o infinito. É por isso que através dos poucos objetos que produz, o ato criador visa a uma retomada total do mundo. Mais que aquele pequeno trecho narrado, paisagem pintada, o criador (mesmo que não queira) propõe à liberdade do leitor a construção da obra, e com ela, a do mundo.

O ato criador do escritor apela para a construção da obra de arte e do mundo, e o ato desvendante e criador do leitor constrói, junto com o autor, não só a obra como também o mundo. A finalidade última da arte é então a de “recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana”.<sup>262</sup> Se normalmente o mundo (as coisas naturais) aparece como o horizonte da nossa

---

<sup>260</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 46

<sup>261</sup> *Ibidem* – p. 47

<sup>262</sup> *Ibidem* – p. 47

situação, como conjunto indiferenciado de utensílios e obstáculos, como jamais sendo visto como exigência dirigida à nossa liberdade (vimos que nem as ferramentas nem a beleza natural *solicitam* a liberdade); com a arte ocorre uma inversão: o leitor transforma “o dado em imperativo e o fato em valor: 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”.<sup>263</sup> Pela arte, o escritor tenta desvendar o mundo e propõe ao leitor que este faça o mesmo, transformando sua visão de mundo de dado e fato para imperativo e valor. O mundo, visto na e pela arte, deixa de ser um conjunto indiferenciado de utensílios e obstáculos para ser imperativo, para ser tarefa de cada leitor e escritor, e mais precisamente, para ser tarefa da liberdade de ambos. É por isso que a finalidade da arte, para Sartre, é recuperar o mundo em sua totalidade como se ele tivesse origem na liberdade humana - se o homem constrói esse mundo livremente, então ele é responsável pelo mundo que cria.

O quadro, o livro – enfim, a arte – exige do homem que o vê que se ponha fora da ordem dos acasos, pede a ele que se arranque à ordem do mundo, por liberdade, para se pôr diante desta ordem que lhe é apresentada, reclamando a generosidade do espectador. Através do belo, o homem torna-se responsável por todo universo. “Sua liberdade é igual à liberdade do artista que nos apresenta um objeto que se deve olhar como uma realidade livre, livremente feita. Minha adesão ao belo, o modo como vou perceber que é belo é uma atividade”.<sup>264</sup> A observação estética não é, pois, passividade: é uma atividade que se escolhe crença, confiança no criador, para se construir livremente a própria arte e com isso obter o prazer estético. Mas se tanto a

---

<sup>263</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 49

<sup>264</sup> Idem. *Conferência no Mackenzie* – p. 16

escrita quanto a leitura são atos (e para Sartre, ato livre), então o autor e o leitor são responsáveis pelo modo como desvendam a obra, e conseqüentemente, o mundo.

Não é, porém, só o escritor e o leitor que estão inseridos nessa trama da liberdade e responsabilidade: todos os homens estão. Concordando com Kant, Sartre vê na arte um imperativo – o prazer estético que o leitor sente é exigência que todo homem, enquanto liberdade, experimente o mesmo prazer. Quando vemos algo belo, exigimos que cada um, livremente, também perceba essa beleza. “Assim a humanidade inteira está presente em seu mais alto grau de liberdade”.<sup>265</sup> Do escritor ao leitor, e deste para todos os outros homens, a obra de arte é total apelo ao exercício da liberdade. No momento em que constato que o livro é belo, exijo que os outros também o achem.

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.<sup>266</sup>

De uma ponta a outra, temos na arte um apelo à generosidade e liberdade, um reconhecimento mútuo da liberdade do escritor e do leitor, as quais, ao criar e

---

<sup>265</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 49

<sup>266</sup> Idem: *La responsabilité de l'écrivain* – p.26-7 (Le jugement esthétique est donc la reconnaissance qu'il y a une liberté en face de moi, la liberté du créateur et, en même temps, une prise de conscience, à l'occasion de l'objet qui est en face de moi, de ma propre liberté, et enfin, en troisième lieu, une exigence que les autres hommes, dans les mêmes circonstances, aient la même liberté. Par conséquent, vous le voyez, un livre conçu sur le plan esthétique, c'est vraiment un appel d'une liberté à une liberté, et le plaisir esthétique c'est la prise de conscience de la liberté devant l'objet)

desvendar o objeto literário, desvendam também o mundo, como se esse tivesse como fonte e origem a liberdade humana. E nessa criação desvendante da obra e do mundo, tanto o escritor quanto o leitor são responsáveis pelo que criam. Na medida em que a arte é uma *práxis imaginária*, ela é ação que tem como origem a liberdade – e diante de uma criação livre, é necessário responsabilizar-se. “Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor”,<sup>267</sup> e ler é desvendar esse mundo reconhecendo e exigindo que a liberdade do escritor e dos outros também exerçam esse papel. Tanto a escrita quanto a leitura são criação, estão no campo do imaginário, da ação e portanto, do *engajamento*. Não há contemplação passiva na arte: o belo só aparece através de uma atividade do leitor e dos outros homens – o escritor exige e apela para que o leitor crie o mundo que aquele desvenda, e com isso, o que deseja é comprometer o leitor, é exigir que ele aja. No exercício livre do leitor e do escritor para a criação e desvendamento da obra, vê-se a responsabilidade que eles devem assumir frente ao mundo, o qual é também desvendado na e pela arte, já que o artista, ao propor um caminho no meio dos trigais, dá a ver tudo que o rodeia, permite e exige que o espectador prolongue esse caminho infinitamente.

Assim, o universo do escritor só aparecerá em toda a sua profundidade no exame, na admiração, na indignação do leitor; e o amor generoso é promessa de manter, e a indignação generosa é promessa de mudar, e a admiração é promessa de imitar; é certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, mas no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral. Pois como aquele que escreve reconhece, pelo

---

<sup>267</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 49

próprio fato de se dar ao trabalho de escrever, a liberdade de seus leitores, e como aquele que lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor, a obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens. E uma vez que leitores e autor só reconhecem essa liberdade para exigir que ela se manifeste, a obra pode se definir como uma apresentação imaginária do mundo, na medida em que exige a liberdade humana.<sup>268</sup>

O reconhecimento e exigência da liberdade do outro para a construção do belo é ao mesmo tempo reconhecimento e exigência da responsabilidade humana frente ao que foi construído ou ao modo como foi desvendado. Criação e desvendamento exigem a liberdade humana e por isso, implicam a responsabilidade: e é por isso que se reconhece o imperativo moral sob o imperativo estético. Do mesmo modo que o sentido implícito do real é revelado através do imaginário, o que implica dizer que todo real pede uma complementação imaginária, o irreal nos lança de volta ao real, ao campo da moral e da ética. Não se deve confundir moral e estética, real e imaginário, mas há um movimento perpétuo de um a outro, e desse de volta ao primeiro.

Toda percepção, toda apreensão do real tende a se completar pela produção de objetos irrealis porque ela é sempre, de um certo modo, nadificação livre do mundo e isso sempre de um ponto de vista particular; e por outro lado, todo imaginário reenvia ao real, já que o reconhecimento da liberdade na criação é reconhecimento da responsabilidade humana frente ao mundo e também porque a imagem só pode

---

<sup>268</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 51

aparecer sobre um fundo de mundo e em ligação com ele.<sup>269</sup> O imaginário reenvia, portanto, ao real e no fundo do imperativo estético podemos perceber o imperativo moral, já que a obra de arte exige a liberdade humana. “Assim, quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas o único tema: a liberdade”.<sup>270</sup>

E o que faz com que a arte não seja pura abstração, uma mistificação que exija uma liberdade alienada, é justamente o fato de ser também imperativo moral. Se o prazer estético, se a leitura, fosse apenas contemplação, a arte seria abstração, alienação do real. Mas a leitura é ação, e ação que surge da liberdade e visa a ela, exigindo que os outros (o escritor e os outros homens) também exerçam sua liberdade e reconheçam sua responsabilidade pela criação e desvendamento.

O imperativo do belo é imperativo moral e portanto, histórico. Esse apelo à liberdade só pode ser feito concretamente, levando em consideração a historicidade, a situação em que o escritor e leitor estão inseridos. A liberdade de escrever implica a liberdade de ler, e todas essas liberdades só podem agir se o cidadão for livre – todas essas liberdades estão calcadas na liberdade do cidadão: e por isso, escrever e ler implicam em um engajamento, em um posicionamento frente às questões de seu tempo.

---

<sup>269</sup> “Tout d’abord, même si aucune image n’est produite à cet instant, toute appréhension du réel comme monde tend par elle-même à s’achever par la production d’objets irréels puisqu’elle est toujours, en un sens, néantisation libre du monde et ceci toujours *d’un point de vue particulier* [...] Mais, réciproquement, une image, étant négation du monde d’un point de vue particulier, ne peut jamais apparaître que *sur un fond de monde* et en liaison avec le fond” – SARTRE: *L’imaginaire* – p. 356

<sup>270</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 52

A obra de arte só pode ser feita através da generosidade do escritor e do leitor. Se o escritor não deve determinar as reações do leitor (na medida em que isso arruinaria sua própria obra), o leitor deve reconhecer que a obra tem como fonte a liberdade do escritor, e então, confiar nele, na direção que o autor deseja dar. Só pelo reconhecimento e exigência da liberdade do leitor (sem isso, a obra corre o sério risco de não existir, já que o leitor é necessário justamente para fazer aquilo que o autor não consegue: desvendar a obra – e se o escritor determina qual será a reação do leitor, este não mais desvenda, é apenas um fantoche), e inversamente, pelo reconhecimento e exigência que o leitor deve fazer da liberdade do escritor, é que a obra de arte surge e adquire um sentido. Desse modo, a estética é necessariamente ética, e o escritor, na medida em que escrever é desejar a liberdade, está necessariamente engajado.

Sendo assim, se o escritor não é capaz de desvendar o que criou, se o apelo que ele faz ao leitor é uma exigência para que este use sua liberdade em prol de uma construção da obra e do mundo, então “é em nome da própria opção de escrever que se deve exigir o engajamento dos escritores” - <sup>271</sup> como Sartre se propôs a mostrar no segundo capítulo de *Que é a literatura?*

As questões estéticas nos levam, pois, às questões éticas, e definir a prosa como obra imaginária que apela ao exercício da liberdade do leitor e do homem em geral é defini-la como sendo necessariamente engajamento, seja do escritor seja do leitor.

Por ser arte e imaginário, a prosa possibilita a descrição do singular (coisa que a filosofia, por ser conceito, não é capaz de fazer) e se mostra como o movimento incessante do nada ao ser e deste àquele - na tentativa de ser Em-si-Para-si, o homem

---

<sup>271</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 33

imagina, mas esse movimento em direção ao ser, à abstração, é também queda e mergulho constante no real; revelando, desse modo, a busca necessária e sempre frustrada do homem pelo Em-si-Para-si. E por ser significativa (por lidar com signos e não primordialmente com sentidos, o que a distingue das outras artes), ela comunica esse retrato da realidade humana àquele que a lê, apelando e exigindo que este compreenda, na própria leitura, que cada um é livre e angustiado, que cada homem faz escolhas absolutas, livres, sem desculpas e que é responsável por elas. No próprio exercício da leitura, o leitor exerce sua liberdade e reconhece a liberdade do outro, comprometendo-a nas questões concretas e históricas, e desse modo, se mostra responsável por elas.

“Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força, você estará engajado”.<sup>272</sup> O ato de escrever e o de ler jogam o escritor e o leitor na historicidade, no posicionamento frente às questões morais.

A definição mesma da prosa – semi-imaginante e semi-significante, obra imaginária e concreta, imaginário que usa as palavras como signo (ou melhor, o signo torna-se analogon), apelo da liberdade do escritor à liberdade do leitor – leva a reclamar e exigir dos escritores (e também dos leitores) um engajamento. E se já mostramos (no primeiro capítulo) como deve ser entendido, para Sartre, o engajamento, é preciso agora, considerar uma outra questão, proposta pelo filósofo no final do segundo capítulo de *Que é a literatura?*: em que o escritor é engajado?

---

<sup>272</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 53

O engajamento, como começamos a ver no primeiro capítulo da dissertação, não é estritamente político e pode se referir a todas as questões. Mas trata-se de engajar-se em valores ideais ou em liberdades concretas e cotidianas? Para responder a essa questão, Sartre diz que é necessário compreender antes para quem o escritor escreve. A descoberta do público desse escritor nos mostrará em que esse se engaja: se ele pensa falar para leitores universais, para todo o ser humano em toda época e lugar, então o engajamento deve ser entendido como defesa de alguns valores universais e abstratos, na medida em que só é possível falar de abstrações para um leitor universal. E “à primeira vista, não haveria dúvida: escreve-se para o leitor universal; e vimos, com efeito, que a exigência do escritor se dirige, em princípio, a *todos* os homens”.<sup>273</sup> Se o escritor escreve para todos os homens, sua literatura só pode ser abstrata e geral – um texto concreto, situado, não seria compreendido por outros leitores de outros lugares e tempos.

Sartre, no entanto, nos faz uma advertência: todas essas descrições feitas sobre o apelo que o escritor faz à liberdade dos leitores são, na verdade, ideais, teóricas e não levaram em consideração um outro aspecto (melhor seria falar de o outro lado da moeda, já que não há uma separação total entre ideal e real, metafísica e história, abstrato e concreto. Como indicamos no primeiro capítulo, embora não tenhamos nos aprofundado na questão, complexa demais para ser analisada como tema subjacente à dissertação, a metafísica é um mergulho profundo na história, e o conceito de universal concreto postulado por Sartre engloba tanto o que é considerado abstrato quanto o concreto, o universal e o singular – um implica e revela o outro, se dá no seio do outro): o aspecto real, prático, o qual é também fundamental e necessário na filosofia de Sartre. Como ele diz, “na verdade, o escritor sabe que fala a liberdades

---

<sup>273</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 55

atoladas, mascaradas, indisponíveis; sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe”.<sup>274</sup>

Assim, a comunicação perfeita que vimos entre o escritor e o leitor, usando plenamente a generosidade e a liberdade em direção à construção da obra de arte e recuperação do mundo, tendo como origem a liberdade humana, é um ideal e não a realidade. A liberdade à qual o escritor se dirige e da qual parte ao escrever sua obra não é tão pura como foi mostrado até agora: ela também está suja, está na lama da história, encontra-se mascarada.

A liberdade não é, para Sartre, um valor eterno, uma garantia exclusivamente metafísica e abstrata. Quando ele fala de liberdade, não está em jogo apenas o querer desligado de qualquer poder e situação. Ela é sim, fundamento sem fundamento de todas as ações humanas, e torna possível a essência humana. Em *O ser e o nada*, Sartre diz que “o homem não é *primeiro* para ser livre *depois*: não há diferença entre o ser do homem e seu ser-livre”,<sup>275</sup> identificando, desse modo, o ser do homem ao fato dele ser liberdade. Essa definição, no entanto, não é abstrata, alienada das condições e situações humanas. Vejamos melhor o que Sartre entende por liberdade através da quarta parte de *O ser e o nada*.

Para ele (como mostramos ao falar que o finalismo implica a liberdade), a ação é, por princípio intencional e implica, como sua condição, o reconhecimento de uma falta objetiva ou de uma negatividade, mas não é uma determinada condição que se impõe como falta – é a concepção de consciência de outro estado de coisas – geralmente melhor – que se volta para a condição atual para designá-la como insuportável. Não é o fato que determina a ação, mas a ação que, agindo, visa um fim através de alguns

---

<sup>274</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 55

<sup>275</sup> Idem. *O ser e o nada* – p. 68

motivos. É a consciência que tem o poder negador com relação ao mundo e a si mesma, e assim, a condição indispensável e fundamental de toda ação é a liberdade de ser atuante. É impossível encontrar um ato sem motivo, mas ele não é a *causa* do ato. “É o ato que decide seus fins e móveis, e o ato é expressão da liberdade”.<sup>276</sup> A liberdade é, então, o fundamento de todos os atos humanos e de todas as essências, mas ela própria não tem essência – ela é o fundamento sem fundamento, é a origem de todas as ações humanas e é por isso que Sartre diz que o homem está condenado a ser livre –, e se a liberdade é o fundamento sem fundamento dos valores, se ela está na origem de todas as ações, então não é possível não ser livre. “A liberdade nada é senão a *existência* de nossa vontade ou nossas paixões, na medida em que tal existência é a negação da facticidade”.<sup>277</sup>

E se a realidade humana é ato, ela só pode ser concebida enquanto ruptura com o dado. E para não ser um dado, é preciso que o Para-si se constitua perpetuamente como uma tomada de distância em relação a si, o que implica dizer que a liberdade é sempre comprometida (se ela toma distância em relação ao dado e a si, ela se compromete nessa distância). Mas qual seria exatamente a relação entre a liberdade e a facticidade?

Se até esse momento o filósofo francês nos mostra que o homem é ontologicamente livre, agora ele mostra que a própria definição de liberdade, a própria garantia ontológica, implica um exercício ôntico, situado.

Embora o senso comum diga que o ser humano é impotente e determinado pelas adversidades, essas só são assim por nossa liberdade e projeto (um rochedo é obstáculo para quem quer removê-lo, mas bom para quem quer apreciar a paisagem).

---

<sup>276</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 541

<sup>277</sup> *Ibidem* – p. 549

Ser livre, para a fenomenologia sartriana, não é obter o que se quer mas determinar-se por si mesmo a querer, ser a origem do seu querer. Somos uma liberdade que escolhe, mas não escolhemos ser livres: a liberdade é um escapar ao dado (enquanto movimento de nadificação da consciência), ao fato, e portanto, há um fato do escapar ao fato – e a esse movimento que se constitui como fato do escapar do fato, Sartre chama de facticidade da liberdade.

Dissemos que a liberdade não é livre para não ser livre e que não é livre para não existir. Isso porque, com efeito, o fato de não poder não ser livre é a *facticidade* da liberdade, e o fato de não poder não existir é a sua *contingência* [...]. Existir como o *fato* da liberdade ou ter-de-ser um ser no meio do mundo é a mesma coisa, o que significa que a liberdade é originariamente *relação com o dado*.<sup>278</sup>

Se o ato tem como fundamento a liberdade, e se ele se dá como ruptura em relação ao dado (já que o ato mostra que eu não sou o dado), então a liberdade é relação com as coisas, com os fatos, na medida em que uma relação de *ruptura* é uma *relação*.

E a essa contingência da liberdade no *plenum* de ser no mundo Sartre chama situação, a qual não constrange a liberdade nem a determina: o *datum*, “que está aí somente para não constranger a liberdade, só se revela a esta liberdade enquanto já iluminado pelo fim por ela escolhido”.<sup>279</sup> Há, como em quase todas as definições sartrianas, um fenômeno ambíguo, no qual é impossível ao Para-si discernir a

---

<sup>278</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 599

<sup>279</sup> *Ibidem* – p. 600

contribuição da liberdade e do existente em bruto, já que “é somente no e pelo livre surgimento de uma liberdade que o mundo desenvolve e revela as resistências que podem tornar irrealizável o fim projetado. O homem só encontra obstáculo no campo de sua liberdade”.<sup>280</sup> Não há liberdade a não ser em situação (já que a liberdade só pode ser em relação ao dado) e não há situação a não ser pela liberdade (já que é esta que ilumina e dá sentido àquela): eis o *paradoxo da liberdade*. A realidade humana encontra por toda parte obstáculos e resistências que não criou, mas essas resistências e obstáculos só têm sentido na e pela livre escolha que a realidade humana é.

E, a partir dessa descrição da liberdade como situada e da situação como só tendo sentido a partir da liberdade, Sartre analisa algumas facticidades – meu lugar, meu passado, meus arredores, meu próximo, minha morte – para mostrar como se dá concretamente essa relação. Não teremos tempo e nem é nosso objetivo compreender essas análises, mas mostraremos – de um modo muito resumido – como se dá uma delas, para que esse paradoxo nos fique mais claro.

É certo que ao nascer, tomo um lugar que não “escolhi”, mas mesmo assim sou responsável pelo lugar que tomo. Sem a facticidade, a liberdade não existiria – como poder de negação e escolha – e sem a liberdade, a facticidade não seria descoberta e sequer teria qualquer sentido. Não é possível negar nem a facticidade nem a liberdade: esta não implica dizer que não há “meu lugar”, e esse não implica dizer que não há liberdade. Ao contrário, a liberdade só é liberdade em relação a uma facticidade que ela supera, transcende, e a facticidade só é facticidade em relação a uma liberdade que a ilumina, que a denomina – seja como utensílio, obstáculo ou mesmo indiferença.

---

<sup>280</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 601

A facticidade de meu lugar só é me revelada na e pela livre escolha que faço de meu fim [sendo a intenção escolha do fim e revelando-se o mundo através de nossas condutas, é a escolha intencional do fim que revela o mundo, e o mundo revela-se dessa ou daquela maneira segundo o fim escolhido]. A liberdade é indispensável à descoberta de minha facticidade.<sup>281</sup>

O Para-si é, então, livre, mas em condição: é nesse mundo que o Para-si deve ser livre – a liberdade é situada, embora ela não seja determinada pela situação (já que esta só é desvendada e nomeada pela liberdade). Sartre não define a liberdade como escolha do mundo histórico em que surgimos – isso não há como escolher. Ser livre é escolher a si mesmo nesse mundo histórico, não importa qual seja. A situação, que o ser Para-si é, deve ser pensada como necessariamente concreta, já que “sendo iluminada pelos fins que são projetados somente a partir do ser-aí que eles iluminam, a situação apresenta-se eminentemente *concreta*”.<sup>282</sup> Ao fazer a situação, o Para-si se faz, e inversamente.

A liberdade, para Sartre, está, portanto, sempre em situação, em relação com o dado, e só é pela existência dele. Pelo paradoxo da liberdade, vimos que ela só é se em situação e a situação só é pela liberdade. E se é assim, se ela é essa constante relação com o fato, ela não pode ser totalmente definida, dada desde o início como algo definitivo: a liberdade, “tal como o mar, [...] sempre recomeça; não é nada mais do que o movimento pelo qual perpetuamente nos desprendemos e nos libertamos”.<sup>283</sup> A liberdade só é em sua construção, em seu movimento de libertação, e é por isso que o

---

<sup>281</sup> SARTRE: *O ser e o nada* – p. 607

<sup>282</sup> *Ibidem* – p. 674

<sup>283</sup> *Idem. Que é a literatura?* – p. 55

escritor está necessariamente situado e escreve para um leitor também situado, fazendo, de sua obra, uma comunicação com os leitores de uma determinada época – a sua. “Quer queira ou não, e mesmo que cobice louros eternos, o escritor fala a seus contemporâneos, a seus compatriotas, a seus irmãos de raça ou de classe”.<sup>284</sup> Se a liberdade só pode ser se situada, o escritor não pode falar de uma liberdade abstrata, como valor eterno e nem apelar a ela. Sendo a prosa apelo à liberdade, e sendo a liberdade situada, o escritor só pode se dirigir aos leitores que compartilham as mesmas situações nas quais ele está inserido. Mesmo que o autor crie uma história totalmente nova e tente dar a mais completa representação de seu objeto, sempre há algo que não é dito: a linguagem é elíptica e supõe um contexto que não precisa ser explicado e que nem mesmo pode ser explicado em sua totalidade, o que impossibilita que o escritor represente completamente seu objeto. Ele nunca conta tudo, sempre sabe de coisas que não diz, e é o leitor que vive a mesma situação que saberá compreender melhor o que não está dito, o silêncio que toda obra também é e do qual necessita para ser obra. O escritor até pode escrever para leitores que não estão exatamente na mesma situação (como o exemplo dado por Sartre do escritor que deseja falar da ocupação alemã a um público estadunidense), mas ele terá, então, de perder muitas páginas para dissipar lendas e preconceitos, sustentar suas posições. Ao contrário, se ele escreve sobre esse mesmo tema para um francês, uma simples frase (“um concerto de música militar alemã no coreto de um jardim público”) é capaz de dizer quase tudo.

O leitor a quem o escritor se dirige não é nem o “bom selvagem”, totalmente ingênuo e ignorante, nem um anjo ou Deus, com sua onisciência: ele está engajado na história, está suspenso entre a ignorância total e o conhecimento total. A historicidade está inserida na leitura e escrita de uma obra, e por isso a liberdade a qual o escritor faz

---

<sup>284</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 56

apelo não é uma “pura consciência abstrata de ser livre. A liberdade *não é*, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular”.<sup>285</sup> O escritor propõe um exercício de libertação ao leitor a partir daquilo que escreve, dos aspectos que descreveu. O homem tem a garantia ontológica da liberdade, mas essa só é em situação, e por isso não pode ser apenas uma consciência abstrata: ela deve ser conquistada diariamente, a cada momento, em determinada situação. E é sobre esse mundo mais ou menos conhecido pelo público e pelo escritor que eles devem exercer essa libertação. O autor, então, anima o mundo, o contexto em que vive e o leitor parte dessa iluminação para construir a obra e também o mundo, do qual ele deve fazer parte. É o leitor que deve recuperar ou mudar esse mundo alienado, situado e histórico a partir da leitura que faz, “pois se o aspecto imediato da liberdade é negatividade, sabe-se que não se trata do poder abstrato de dizer não, mas de uma negatividade concreta, que retém em si aquilo que nega e dele se impregna por inteiro”.<sup>286</sup> Já que a liberdade é negatividade concreta, que se impregna daquilo que nega, ela deve ser exercida concretamente, em relação àquilo que negou, ou seja, em relação à uma situação histórica definida. O apelo à liberdade que o escritor faz é um apelo concreto, histórico e é por esse motivo que ele deve escrever a leitores que vivam a mesma situação e não a um leitor universal e abstrato.

E se o escritor apela para um leitor que é também histórico, que vive em mesma situação, contexto, então, a escolha de um aspecto de mundo que ele pretende desvendar é decisivo para a escolha do leitor que deseja, ou inversamente, é escolhendo seu leitor que o escritor decide qual será o seu tema. Se cada parcela do

---

<sup>285</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 57

<sup>286</sup> *Ibidem* – p. 58

público está situada em determinada situação (se o leitor A está mergulhado na situação 1 e o leitor B está na situação 2), escolher um é escolher o outro (ou seja, falar para o leitor A é escolher também a situação 1 como tema e falar da situação 2 é escolher como leitor, B). Quer o escritor destine diretamente sua obra a um determinado grupo de leitores ou não, ele escolhe seu público. “Assim, todas as obras de espírito contêm em si a imagem do leitor a quem se destinam”.<sup>287</sup> É o que mostra, por exemplo, o livro de Vercors, *Le silence de la mer*, que escreveu para o leitor francês de 1941, ocupado pelos alemães e vencidos, mas que aprenderam a considerar esses como homens e não como a encarnação do mal. Para a América ou mesmo para as populações vencidas de após 1942 (com o reinício da guerra em território francês), o livro não tem sentido ou é mal visto, já que ele descreve os alemães como bons e maus ao mesmo tempo. Escolher descrever os alemães como homens normais, com dúvidas e também maus e bons, é escolher como público um povo ocupado mas não em guerra, que descobre, durante a ocupação, que os alemães também são simpáticos e podem ser bons; e reciprocamente, escolher como público o povo francês de 1941 é tratar da Ocupação de modo a mostrar os alemães como homens comuns, tais como qualquer outro homem de qualquer outra nação. “Uma obra que, em 1941, lhes apresentasse o soldado alemão como bicho-papão, faria rir e não atingiria o seu objetivo”.<sup>288</sup> Assim, para o leitor francês de 1941, era preciso retratar o soldado alemão como Vercors o fez; e descrever o soldado alemão dessa maneira era escolher como público o povo francês de 1941.

Sartre explica, pois, a obra de arte pelo público a que se destina e não pelo meio, pela condição do autor, já que este é um fator *determinante*, enquanto o público não o

---

<sup>287</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 58

<sup>288</sup> *Ibidem* – p. 59

é. O meio *produz* o autor, mas nada pode produzi-lo na medida em que é liberdade. As condições externas não determinam o que o escritor fará; e se o público escolhido *explica* o tema que será descrito é porque o público é *escolhido* pelo autor. Sendo assim, pensar no público a que se destina o tema trabalhado é conservar o caráter livre, tanto do escritor quanto do leitor. O público é, para Sartre, *o outro*, “uma expectativa, um vazio a preencher, uma *aspiração*, no sentido figurado e no próprio”,<sup>289</sup> e o outro, assim como as demais facticidades, não determina a liberdade do escritor.

A escrita de uma obra de arte não é determinada pela situação do escritor: ela é a livre superação de uma dada situação humana e *total*, é transcendência, tal como os outros atos humanos. E se todo ato humano busca ser a livre superação de uma dada situação (e se essa superação só pode ser feita com a negação e conservação desse dado), então podemos dizer (e já dissemos no primeiro capítulo) que todos os homens estão engajados, que o engajamento é próprio da condição humana. Mas “se todos os homens embarcaram, isso não quer dizer que tenham plena consciência do fato; a maioria passa o tempo dissimulando o seu engajamento”,<sup>290</sup> e mesmo o escritor pode e muitas vezes recorre a ardis que ocultam ou tentam ocultar a liberdade e responsabilidade humana, o fato de que todo homem está situado e é responsável por sua situação. Assim, o escritor só 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”,<sup>291</sup> o que significa dizer que o escritor é sempre engajado, já que, mesmo que não queira, seu livro se

---

<sup>289</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* – p. 61

<sup>290</sup> *Ibidem* – p. 61

<sup>291</sup> *Ibidem* – p. 61-2

apresenta como um espelho crítico à sociedade que o lê e perante o qual é preciso reconhecer ou mudar a imagem que se tem, mas com o qual não é mais possível fingir que ignora suas ações.

Todo falar e mesmo o calar – dentro da linguagem significativa – é uma ação, e toda ação visa uma transformação. Desse modo, o escritor, ao falar de um determinado tema e ao calar-se sobre outro, desvenda um mundo ao leitor e a si próprio, tendo, portanto, que se responsabilizar por ele, por essa imagem que revela a partir de seu texto. Mesmo que ele pense passar uma imagem cúmplice àquele que o lê (como no séc. XVII francês), o escritor não permite mais que o leitor finja ignorar seu comportamento. Assim, o escritor *sempre* faz o engajamento passar da espontaneidade imediata ao plano refletido, mesmo que não deseje isso. Ele apresenta a imagem da sociedade e a intima a assumi-la ou então a transforma-se. “E de qualquer modo ela muda, perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava, oscila entre a vergonha e o cinismo, pratica a má-fé; assim, o escritor dá à sociedade uma *consciência infeliz*”,<sup>292</sup> e isso só é possível porque o escritor escreve para leitores contemporâneos (ele até pode escrever sobre temas universais para leitores universais e abstratos, mas então sua obra não existirá, já que não existe concretamente esse leitor universal que saberia desvendar criando esses temas), apela para liberdades concretas e históricas. E na medida em que é necessariamente assim, na medida em que uma obra de arte só existe por esse engajamento, por esse exercício incessante de libertação, tanto do escritor quanto do leitor, toda prosa é engajamento, revela a liberdade humana como situada e angustiada, por ser justamente o fundamento sem fundamento de todas nossas ações.

---

<sup>292</sup> SARTRE: *Que é a literatura?* – p. 65

O escritor convida o leitor a exercer a liberdade concreta em determinada situação, dá-lhe uma imagem crítica, uma consciência infeliz e perante as quais ele é obrigado a assumir ou a mudar seus atos. O autor, através de seu livro, tira a desculpa da ignorância e força a sociedade a se responsabilizar por suas ações e desvendamentos. É por isso que sua atividade é muitas vezes nociva, pois a sociedade se vê *vista* e com esse olhar que a objetiva, ela sente vergonha ou orgulho etc. Diante desse olhar límpido e transparente que é a prosa, o leitor se sente “vigiado”, “descoberto” em sua “carne”, em sua objetividade. O leitor é o que Sartre chama de *o outro*, e para compreendermos melhor como se dá essa relação entre o escritor e o leitor, iremos esboçar uma análise da terceira parte de *O ser e o nada*, intitulada *O para-outro*.

Segundo o filósofo, “é ao Para-si que precisamos pedir que nos entregue o Para-outro: é à imanência absoluta que precisamos pedir que nos arremesse à transcendência absoluta: no mais fundo de mim mesmo devo encontrar, não *razões* para crer no outro, mas o próprio outro enquanto aquele que eu não sou”.<sup>293</sup> A existência do outro não deve ser uma probabilidade, não se conjectura a existência do outro, afirma-se: ele é indispensável para a própria existência de minha consciência como consciência de si.

Inicialmente, esse outro que vejo andando em um parque é um objeto para mim, vejo-o como se estivesse junto com a grama, o banco etc. Então, uma das modalidades da presença do outro a mim é a *objetividade*, mas se fosse apenas isso, em nada esse outro se diferiria das coisas em-si. Ao mesmo tempo em que capto o homem passando ao lado de um gramado como objeto, capto-o também como *homem*. Ele não é um em-

---

<sup>293</sup> SARTRE: *O ser e o nada* – p. 325

si, em estado de indiferenciação, tal como as coisas que o rodeiam. Embora eu inicialmente o objetive, vejo-o também como homem.

Esta relação nova entre o objeto-homem e o objeto-gramado tem um caráter particular: ela me surge inteira e de uma só vez, pois, está aí, no mundo, como objeto que posso conhecer [...], e, ao mesmo tempo, como algo que me escapa inteiramente; na medida em que o objeto-homem é o termo fundamental desta relação e que esta *ruma em sua direção*, a relação me escapa, e já não posso me colocar no centro.<sup>294</sup>

O outro, o homem que vejo, se me apresente como objetividade e como sujeito – mas não ao mesmo tempo, e se por um lado sua relação com as coisas ao redor aparece como objeto que posso conhecer, por outro, é algo que me escapa inteiramente. O outro é outro-objeto e outro-sujeito.

O outro-objeto é aquele que eu vejo, mas o outro-sujeito é aquele que me vê, que me olha. Se eu vejo o olhar do outro, não consigo apreender seus olhos, já que, na medida em que apreendo o olhar do outro, apreendo-o como outro-sujeito e não como outro-objeto, cujos olhos posso dizer bonitos ou feios. Os olhos do outro são objetos que não são detectados quando o olhar do outro se dirige a mim. Perceber o olhar e captar um olhar não é apreender um objeto-olhar no mundo (a menos que esse olhar não esteja dirigido a nós), mas tomar consciência de ser visto. “O olhar é, antes de tudo, um intermediário que remete de mim a mim mesmo”.<sup>295</sup> Quando olho por uma fechadura, por exemplo, estou sozinho e ao nível da consciência não-tética (de) mim. Mas então ouço passos no corredor, alguém me olha. Fui de súbito atingido em meu

---

<sup>294</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 329

<sup>295</sup> *Ibidem* – p. 334

ser e surgem modificações essenciais em minhas estruturas: passo a ter consciência de um “eu”. E “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”.<sup>296</sup>

E é exatamente esse o processo que ocorre na leitura de uma obra de arte: o leitor, ao ler, sente-se visto pelos outros, pelo autor (através do livro) e com isso ele é atingido em seu ser e passa a ter consciência de um “eu” objetivado que é olhado por outro, e diante do qual ele se envergonha ou se orgulha. De todo modo, esse olhar do outro (tanto o olhar que o escritor dirige ao leitor através do livro, quanto o olhar do leitor para o escritor, também através do livro) revela aquele que é olhado. É por isso que o caminho da interioridade passa necessariamente pelo outro: seu olhar me objetiva, me faz tomar consciência de um “eu”. Assim, o leitor, enquanto lê, vê-se visto por aquele que escreveu o livro, e se sente objetivado, precisando reagir a esse olhar que faz surgir um “eu” para o outro. Do mesmo modo, o leitor é esse olhar para o escritor, o qual também se vê revelado nessa relação. “Assim, o outro é para mim, antes de tudo, o ser para o qual sou objeto, ou seja, o ser *pelo qual* adquiro minha objetividade”.<sup>297</sup> E ao me experimentar como objeto, experimento a inapreensível subjetividade do outro, sua infinita liberdade (e se eu *me* experimento como objeto, é porque sou livre. É por isso que quanto mais experimentamos nossa liberdade, mais reconhecemos e exigimos a do outro). Mas, diante dessa presença a mim do outro-sujeito que me objetiva, eu objetivo o outro.

---

<sup>296</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 336

<sup>297</sup> *Ibidem*– p. 347

A existência do outro é experimentada com evidência no e pelo fato de minha objetividade. E [...] minha reação à minha própria alienação para outro traduz-se pela apreensão do outro como objeto. Em suma, o outro pode existir para nós de duas formas: se o experimento com evidência, não posso conhecê-lo; se o conheço, se atuo sobre ele, só alcanço seu ser-objeto e sua existência provável no meio do mundo. Nenhuma síntese dessas duas formas é possível.<sup>298</sup>

Há um movimento: ao me apreender como objetividade, apreendo o outro-sujeito, o que me faz *olhar* para ele e é ele, então, que passa a ser objetivado agora. Não há como obter a síntese entre o ser-sujeito e o ser-objeto do outro, e é por isso que o *conflito* é o sentido originário do ser-Para-outro.

O surgimento do outro alcança o Para-si em pleno âmago e objetiva a fuga que ele é. Essa objetividade de minha fuga é, no entanto, experimentada por mim como uma alienação que não posso transcender nem conhecer. Mas a experimento, e mesmo sem poder conhecê-la, devo tomar atitudes com relação a ela. “Esta, a origem de minhas relações concretas com o outro: são inteiramente comandadas por minhas atitudes com relação ao objeto que sou para o outro”.<sup>299</sup> Diante dessa objetivação que o outro faz de mim, mesmo não podendo conhecê-la (já que sou objeto para o outro e não para mim mesmo), devo tomar uma atitude: reconhecer, negar, envergonhar-me, orgulhar-me – seja lá qual for a atitude, ela é necessária; e é por isso que dizíamos que a prosa apresenta uma imagem à sociedade e a intima a assumi-la ou transformar-se. Diante do olhar do outro, da imagem que o livro retrata (a imagem retratada seria a objetivação que o olhar do escritor realiza), é preciso tomar alguma atitude, é preciso tomar uma

---

<sup>298</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 384

<sup>299</sup> *Ibidem* – p. 453

consciência infeliz desse “eu” retratado e objetivado e reagir a essa imagem (seja assumindo-a ou negando-a, tentando transformá-la).

E perante essa objetivação, posso ter, segundo Sartre, duas atitudes opostas: posso voltar-me para o outro a fim de, por minha vez, conferir-lhe objetividade, ou então posso tentar assimilar a liberdade do outro. Há, na verdade, um círculo vicioso: saio de uma tentativa para a outra e inversamente. Cada tentativa está na outra e engendra a morte da outra: se tento assimilar a liberdade do outro, fazendo-me de objeto, é em vão: o outro (por si ou pelos outros) sempre devolve-me à minha injustificável subjetividade; e se tento objetivar o outro, esse deixa de existir como olhar e passa a ser olhos (o que me faz me decepcionar – se queria apropriar-me da liberdade do outro, percebo que só posso agir sobre o outro quando esta liberdade já se desmoronou ante meus olhos). Se é verdade que não há uma síntese possível entre o outro-objeto e o outro-sujeito, um remete ao outro, revela o outro. Desse modo, “somos arremessados indefinidamente do Outro-objeto ao Outro-sujeito e vice-versa; o curso jamais se detém, e é esse curso, com suas bruscas inversões de direção, que constitui nossa relação com o Outro”.<sup>300</sup>

Vemos, através desse pequeno esboço, que a relação entre o escritor e o leitor (na medida em que é uma relação com o outro) é muito mais complexa que a descrita em *Que é a literatura?*. Se ali Sartre diz apenas que um apela para a generosidade e liberdade do outro, e diz que o leitor é *o outro*, vemos agora que essa relação traz consigo o *conflito*, é definida por ele. Há um conflito entre o escritor e o leitor que se dá por intermédio do livro, mas é justamente esse conflito que – ao

---

<sup>300</sup> SARTRE. *O ser e o nada* – p. 506

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.

Assim, o apelo que o escritor faz ao leitor é um apelo ao exercício concreto de libertação de ambos e é permeado pelo conflito, o qual possibilita a objetivação e o reconhecimento do outro e de si mesmo como liberdade, como livres e angustiados nessa liberdade que não tem fundamento mas é fundamento de todas as ações e valores.

A descrição ideal feita por Sartre no segundo capítulo de *Que é a literatura?* não é invalidada pela descrição “real” realizada no terceiro capítulo. Se é certo que a liberdade não é um puro e abstrato exercício, e se é certo que a relação entre escritor e leitor não é tão simples como mostrada anteriormente; são justamente essas precisões que, ao invés de limitar o que é a literatura para Sartre, dotam-na de uma importância ainda maior. Se a prosa se mostra como exercício de libertação, como o olhar que objetiva o outro (tanto o leitor, pelo olhar do escritor; quanto este, pelo olhar daquele) e revela, desse modo, a imagem dele a ele mesmo, então ela é capaz, em seu próprio movimento, em sua própria existência, de compreender a liberdade situada que todo homem é, e também suas relações com outras liberdades situadas.

A prosa é engajamento por retratar o homem como situado, como livre e responsável por sua situação e ao mesmo tempo por exigir daquele que a lê (e reciprocamente, esse exige daquele que escreve) o exercício e o reconhecimento da realidade humana como liberdade, responsabilidade e angústia.



## CONCLUSÃO

A prosa, para Sartre, exerce o papel de revelar as ambigüidades e paradoxos de todo homem, de mostrar, através de suas palavras, um espelho crítico diante do qual os homens se veriam refletidos e teriam que refletir, permitindo, desse modo, uma melhor compreensão da realidade humana como situada e livre, em uma liberdade angustiante, sem desculpas e explicações. Por ser imaginário e significação, a prosa *desvela* e *é* a busca incessante de todo homem pelo Em-si-Para-si e a impossibilidade de alcançar essa síntese impossível. A tarefa da literatura, na filosofia sartriana, é a de “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”,<sup>301</sup> ou seja, é mostrar como a condição metafísica do homem se dá na própria existência, não existindo um universal abstrato que determine o que o homem, singular concreto, é, sendo a liberdade o fundamento sem fundamento de todas as ações e valores humanos.

E se em um primeiro momento tentamos mostrar como a prosa se distingue das outras artes por ser significativa, e portanto, engajada – o que nos levou a analisar como a linguagem utilitária, na medida em que é ação, leva o escritor a se comprometer com o que diz e a exigir do leitor o mesmo comprometimento, através da consciência infeliz que o primeiro passa ao segundo -, aproximando-a, desse modo, da filosofia; em um segundo momento mostramos que ela não se identifica com essa última, que, mesmo sendo significativa, ela não é filosofia. Embora a prosa também

---

<sup>301</sup> LEOPOLDO E SILVA, Franklin. “Metafísica e história no romance de Sartre” In: *Revista Cult*, mai/2000 – p. 63

seja significação, ela não lida com a linguagem da mesma forma que a filosofia (e especificamente, a fenomenologia) lida. Tanto a primeira quanto a segunda são ambíguas, já que tratam do homem (e nenhuma linguagem totalmente objetiva poderia dar conta de descrever esse ser que é na forma de não-ser, que é o que não é e não é o que é), mas se a fenomenologia é ambígua apenas como obra acabada (é o sentido do livro todo que é ambíguo, e é essa ambigüidade que permite ao leitor ir além do que o filósofo disse), ela não o é em cada frase, em cada palavra (essas, segundo Sartre, têm apenas um sentido); enquanto a prosa é ambígua por inteira, o é a cada frase. Mesmo que ambas sejam ambíguas, a prosa o é totalmente e não necessita de noções e conceitos, elementos necessários à filosofia, mesmo sendo ela a fenomenologia. Embora essa filosofia não se pretenda explicação e sim descrição do homem como situado, como ser-no-mundo, ela ainda necessita de noções, que permitam um “ensaio de *ontologia* fenomenológica”. Sendo assim, a fenomenologia diz que é necessário um retrato da condição humana, mas só é capaz de indicá-lo e já reconstituído – é por isso que, para nós, ela faz um apelo à prosa, para que essa retrate, sem conceitualizar, a experiência anterior à sua elucidação. Há, pois, uma relação de interdependência entre fenomenologia e literatura: se a literatura necessita da filosofia para conceitualizar seu retrato, a filosofia necessita da prosa para retratar seus conceitos.

A prosa, por mais que seja significativa e tente compreender a realidade humana – o que a aproxima da filosofia, não é filosofia, e isso porque ela é ambígua em sua linguagem, porque ela é obra da imaginação. E se o fato dela ser imaginário a afasta da filosofia, temos novamente uma aproximação com as outras artes. A literatura é significativa e obra imaginária, é distinta mas próximas das outras artes e da filosofia.

Ela se mostra como totalmente semi-imaginante e semi-significante: na medida em que é significativa, não é um imaginário puro, e na medida em que é imaginário, não pode ser pura significação. Podemos dizer, portanto, que a prosa é ambigüidade, que ela se encontra entre as artes, o que é propriamente estético, e a filosofia. Ela é um movimento da poesia em direção à filosofia e desta, novamente àquela; é o estar entre a Beleza e o Engajamento, o Sentido e o Significado, sendo ambos e nenhum ao mesmo tempo.

E justamente por ser essa ambigüidade de ponta a ponta, por estar entre as artes e a filosofia, que a literatura consegue mostrar, em seu próprio movimento, as ambigüidades que todo homem é, seus paradoxos e movimento em direção ao ser e queda no Nada.

E se já tínhamos explicado como a prosa se aproxima da filosofia e se distanciava das outras artes através da significação, do engajamento (tentando compreender qual o significado de engajamento para Sartre), faltava-nos explicar o movimento inverso, o que faz a prosa ser também arte, se distanciando novamente da filosofia – que é o fato dela ser obra imaginária.

A imaginação, na filosofia sartriana, se define por ser consciência, uma intencionalidade que visa o objeto como analogon (representante material) do objeto irreal, imaginado. Ela é o movimento da consciência que cria, a partir do que existe, o inexistente ou ausente. Ela consiste, para Sartre, em uma negação do real e criação do irreal, mas em uma negação que mantém em si aquilo que nega – e é por ser transcendência que conserva e se dá na imanência, por ser irreal que se dá no e pelo real, o imaginário não é primordialmente alienação, fuga e abstração. Ele é o

movimento que todo homem faz em busca do Em-si-Para-si e a vertiginosa queda no Para-si, , em sua liberdade e angústia. Podemos dizer que o caráter nadificador da consciência imaginante faz do imaginário lugar da ambigüidade, que revela, em si mesma, o que todo homem deseja e é.

Assim, se por um lado, a prosa é significativa e implica um engajamento tanto do leitor quanto do escritor, na medida em que reflete para ambos a condição e situação humana; por outro, pelo fato da prosa ser obra imaginária, ela é, nela mesma, o movimento em busca da síntese impossível entre o Em-si e o Para-si e a volta ao absurdo da existência. Ela, por ser ambigüidade de ponta a ponta (tanto por ser semi-significativa e semi-imaginante, tanto por ser o imaginário também ambigüidade), é a paixão inútil que todo homem é; e por ser significativa, desvenda essa condição para todos os homens, os quais, ao se verem refletidos na obra, passam a não mais ignorar o que são, e portanto, passam a ter que admitir ou mudar sua condição, responsabilizando-se de qualquer modo por ela.

Segundo Mészáros,

o significado último da realidade humana é equivalente a revelar o caráter insolúvel das contradições (daí todas as categorias de ‘totalidade irrealizável’, ‘unificação impossível’, ‘ideal impossível’, ‘dilema insolúvel de transcendência radicalmente separadas’, o ‘círculo de relações com o Outro’, e coisa assim): o que, ao mesmo tempo, é profundamente verdadeiro e radicalmente problemático.<sup>302</sup>

---

<sup>302</sup> MÉSZAROS, I. *A obra de Sartre: busca da liberdade* – p. 256-7

E é a prosa, tentamos mostrar nessa dissertação, que consegue desvendar, justamente por ser totalmente ambígua e movimento incessante da arte à filosofia e vice-versa, da beleza ao engajamento e vice-versa, negação que vai do nada ao ser e vice-versa, a realidade humana como ela é, com todas suas contradições e paradoxos, e de modo a permitir uma compreensão da condição humana pelo homem.

Esse movimento entre o imaginário e o real, a beleza e o significado, não se dá de modo externo. O real pede uma complementação imaginária, já que seu sentido é explicitado pelo recuo que a negação na imaginação permite; e o imaginário sempre se volta para o real, só se dá tendo o real como pano de fundo e sustentáculo. E se em toda arte e real temos esse movimento, na prosa ele é mais explícito e necessário ainda, já que ela é arte que se mostra significativa, e que, portanto, necessariamente se comunica com os outros e se refere ao mundo concreto em que todos estamos situados.

Se o escritor escolhe criar, fazer uma obra imaginária, é porque pensa alcançar o Em-si-Para-si por meio do imaginário. E se já vimos que o escritor se frustra nessa busca porque o imaginário não deve ser pensado como alienação e fuga, ele traz consigo uma outra limitação, uma outra frustração: a criação impede o desvendamento, e assim, se o escritor cria sua obra, ele não é mais capaz de lê-la, de desvendá-la. Ele cria o livro, mas não consegue lê-lo, e para que sua obra possa surgir, é preciso então que outra pessoa desvende essa obra. O escritor precisa apelar para que um leitor use sua liberdade para desvendar criando a prosa, e para que desse modo, a faça existir como apelo à liberdade. A literatura se mostra como apelo à liberdade concreta e histórica do autor ao leitor e vice-versa (a leitura é o reconhecimento e a

exigência da liberdade do escritor) – ou seja, o imaginário exige o real, exige o concreto e a historicidade. Assim, se a prosa *é* obra imaginária que se mostra o desejo necessário, sempre frustrado de todo homem de ser Em-si-Para-si, ela *é*, pela exigência mesma do imaginário (intensificada pelo fato de ser também *significante*), *desvendamento* da realidade humana, mostrando-a como imersa na historicidade e mesmo assim, livre. A prosa, por ser imaginário, *é*, e por ser *significante*, *revela* – e essa relação entre ser e revelar a condição humana *é*, na prosa, por sua própria definição, necessária.

A literatura, para Sartre, *revela* ( pelo fato de ser *significação*) e *é* (pelo fato de ser obra imaginária) - por ser plena e total ambigüidade – a realidade humana, compreendendo-a como livre e responsável, e como angústia perante o peso da liberdade, que se mostra como fundamento sem fundamento de todas nossas ações e escolhas; e nesse revelar e ser, compreende e possibilita a compreensão dessa condição humana a todos os homens, os quais, após a leitura do livro, não podem mais se ignorar, não podem mais ignorar que só não são livres para não serem livres, que a liberdade *é* não um querer fazer tudo o que se quer, mas um peso que nos faz sós e sem desculpas, e que ao mesmo tempo, por isso mesmo, nos faz homens.

A prosa *é*, portanto, obra imaginária e concreta, exige a contemplação, a beleza e também a responsabilidade, o comprometimento. E se podemos ver uma ligação entre o estético e o ético, na prosa essa relação *é* ainda mais forte, já que ela *é* o estar entre ambos, *é* a estética que *significa*, e que *é*, portanto, *ética*; e *é* a *ética* que *imagina*, e que

portanto, é estética.<sup>303</sup> Na medida em que a prosa é semi-imaginante e semi-significante, ela é o lugar em que se encontram a estética e a ética, ela é, pode-se dizer, “semi-estética” e “semi-ética”, é o lugar em que melhor se vê a passagem de uma a outra e inversamente, porque ela mesma é essa passagem, esse estar entre uma e outra. Por esse motivo, a literatura adquire, na filosofia de Sartre, um papel único e fundamental, que é o de compreender a condição humana como ética que deseja transcender-se e se alienar através da estética, e estética que se revela sobre o pano de fundo da ética, da qual não pode se separar totalmente, e que sempre retorna a ela. Na prosa, podemos compreender de maneira profunda a paixão inútil que somos e que não podemos deixar de ser.

E é por ser profundamente ética, por revelar as questões e paradoxos humanos que a literatura é essencial para a realidade humana. E é por ser tão fundamental para a compreensão própria do que é ser humano que Sartre termina seu livro *Que é a literatura?* – que tentamos compreender durante toda a dissertação – dizendo que

se a literatura se transformasse em pura propaganda ou em puro divertimento, a sociedade recairia no lamaçal do imediato, isto é, na vida sem memória dos himenópteros e dos gasterópodes. Certamente, nada disso é importante: o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem.<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> Não devemos confundir a ética com a estética, uma se dá no real e a outra no irreal – e as consciências perceptiva e imaginante são irreduzíveis umas às outras. No entanto, há uma passagem da estética à ética, do imaginário ao real, e inversamente.

<sup>304</sup> SARTRE. *Que é a literatura?* - p. 218

## BIBLIOGRAFIA:

- ALBÉRÈS, R.** *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*. Paris: ed. Corrêa, 1949;
- ARISTÓTELES.** *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999;
- 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;
- 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 désengagement” In *Revue Obliques*, n. 24/25, 1981;
- COELHO, I.** *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário*, tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, 1978;
- DENIS, B.** *Literatura engajada de Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002;
- DRUMMOND.** “A procura da Poesia” In *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973;
- FIGURELLI, R.** “Sartre e a literatura engajada” In *Revista Letras*. Curitiba, n. 36, 1987;
- KNEE, P.** *Qui perd gagne*. Sainte-Foy: Les Presses de l’Université Laval, 1993;
- 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;

**MERLEAU-PONTY:** “Le roman et la métaphysique” In *Sens et non sens*. Paris:

Les éditions Nagel, 5<sup>a</sup>. edição;

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

Ensaio, 1991;

**MOUTINHO, L. D.** *Sartre: psicologia e fenomenologia*. Dissertação de

mestrado em filosofia defendida na Universidade de São Paulo, 1993;

\_\_\_\_\_. *Sartre: existencialismo e liberdade*.

\_\_\_\_\_. “Negação e finitude na fenomenologia de Sartre” In *Revista Discurso*,

n. 33, 2003;

**NOUDELMANN, F.** *L’incarnation imaginaire*. Paris: L’Harmattan, 1995;

**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;

**SAINT-SERNIN, B.** “Philosophie et fiction” In *Les Temps Modernes*, out/dez

1990;

**SARTRE.** *A imaginação*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964;

\_\_\_\_\_. *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;

\_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: ed.

Vozes, 1999;

\_\_\_\_\_. *A transcendência do ego*. Lisboa: edições Colibri, 1994;

- \_\_\_\_\_. *L'existencialisme est un humanisme*. Paris: Les éditions Nagel, 1959;
- \_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. Lisboa: editorial presença, 2<sup>a</sup>.  
edição;
- \_\_\_\_\_. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: ed. Herman, 1965;
- \_\_\_\_\_. *Esboço de uma teoria das emoções*. Lisboa: editorial presença, [197-];
- \_\_\_\_\_. *La responsabilité de l'écrivain*. Lagrasse: éditions Verdier, 1998;
- \_\_\_\_\_. *Vérité et existence*. Paris: éditions Gallimard, 1989;
- \_\_\_\_\_. *Baudelaire*. Paris: éditions Gallimard, 1975;
- \_\_\_\_\_. *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*. Paris: éditions Gallimard, 1986;
- \_\_\_\_\_. *A Náusea*. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira, 10<sup>a</sup>. edição;
- \_\_\_\_\_. *As palavras*. São Paulo: difusão europeia do livro, 1964;
- \_\_\_\_\_. "Penser l'art" In *Revue Obliques*, n. 24/25, Sartre et les arts, 1981;
- \_\_\_\_\_. "Conferência no Mackenzie" In *Revista Discurso*, n. 16, 1987;
- \_\_\_\_\_. "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl:  
l'intencionalité" In *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947;
- \_\_\_\_\_. "Matérialisme et révolution" 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;
- \_\_\_\_\_. "Orphée Noir" In *Situations III*. Paris: éditions Gallimard, 1949;
- \_\_\_\_\_. "L'artiste et sa conscience" In *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964;
- \_\_\_\_\_. "Le sequestré de Venise" In *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964;
- \_\_\_\_\_. "Le peintre sans privilèges" In *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964;
- \_\_\_\_\_. "Autoportrait a soixante-dix ans" In *Situations X*. Paris: Gallimard, 1976;

**THIBAUD, P.** “Jean-Paul Sartre: une traversée du siècle” In *Revue Esprit*. Paris:  
n. 43/44, 1980;

**VERSTRAETEN, P.** “Sens de l’évolution philosophique de Sartre” In *Revue  
Internationale de philosophie*, 1985.