

ARTE NA FILOSOFIA DE SARTRE: TENSÃO ENTRE IMAGINAÇÃO E ENGAJAMENTO

ART IN SARTRE'S PHILOSOPHY: TENSION BETWEEN IMAGINATION AND ENGAGEMENT

*Thana Mara de Souza*¹

Resumo: O artigo pretende mostrar como Sartre pensa a obra de arte, obra concreta do imaginário e ao mesmo tempo engajamento, a partir principalmente dos livros *O imaginário* e *Que é a literatura?*, sem que isso constitua uma contradição. Trata-se de compreender que o imaginário nega o real mantendo-o como pano de fundo, de forma que, longe de ser alienação ou abstração, volta-se sempre a este para desvelá-lo, fazendo com que aqueles que criam a arte (tanto artista quanto público) compartilhem e se reconheçam no exercício conjunto de liberdade – o que torna a arte, como obra do imaginário, engajada.

Palavras-chave: Sartre. Arte. Imaginário. Engajamento.

Abstract: This article aims to show how Sartre thinks the work of art, the imaginary concrete work and at the same time engagement, mainly from the books *The Imaginary* and *What is literature?*, without contradiction. We will understand that the imaginary negates the real keeping it as background. So, far from being alienation or abstraction, the imaginary turns itself always to unveil the real, so that those who create the art (both artist and audience) share and recognize the conjoint exercise of freedom – making of the art, as imaginary work, engagement.

Keywords: Sartre. Art. Imagination. Engagement.

A arte parece ocupar, no pensamento de Sartre, ora um papel de fuga por ser fruto do imaginário, movimento de negação do mundo; ora um papel político, por ser engajamento do artista no mundo, e também do espectador, que se responsabilizaria pelo “espelho crítico” fornecido pelo artista. E por fim, esses dois instantes dariam lugar a um desencantamento, no qual o filósofo reconhece que o que pensava antes era ilusão. Teríamos, então, 3 teorias sobre a arte no pensamento de Sartre: a primeira, do final da década de 30 e início de 40, momento em que *A Náusea* e *O imaginário* são escritos e tal como o personagem Roquentin mostra, seria possível a salvação por meio da arte, fuga do

¹ Professora Adjunta do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Pós-doutoranda do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Email: thana.souza@gmail.com

real e de toda a contingência do mundo; a segunda, já depois de *O ser e o nada*, principalmente com *Que é a literatura?* quando Sartre se aproxima do marxismo e insiste no engajamento da arte, principalmente da prosa; e a terceira, já em meados dos anos 60 e começo dos anos 70, quando, decepcionado com o PCF e também com as medidas da URSS na Tchecoslováquia, admite não ter mais ilusões literárias, e que a prosa nada mais poderia modificar no mundo.

Ao mesmo tempo, em comentário ao texto tardio, *O idiota da Família*, Sartre diz retomar *O imaginário*², mostrando, assim, que talvez não possamos fazer divisões tão estanques em sua filosofia, nem mesmo dizer que teríamos momentos que negariam o afirmado anteriormente. Mesmo que haja mudanças de ênfases e foco, não haveria uma contradição entre dizer que a arte é obra do imaginário e engajamento. E este permanece, mesmo que de forma mais enfraquecida, no final de sua vida, quando a crença no poder da palavra como ação diminui.

Para mostrar a continuidade, é necessário compreender o que significa imaginário e engajamento, noções que não se excluem, como parece dizer Dufrenne, segundo Paulo Alexandre e Castro (2006, parte III), mas que se complementam por serem fruto e desvendamento de liberdade. Enquanto o imaginário mantém o real e a ele se volta; o engajamento passa pelo ato de imaginar, propondo um universo fruto de nossa liberdade (o que o real não é, por existir antes de nós³), e nesse exercício, torna refletido o que parecíamos ignorar: a responsabilidade por nos fazermos de certo modo nesse mundo. E mesmo quando não mais parece ter a força de meados de 40, o engajamento ainda conserva seu aspecto fundamental, que é o do reconhecimento recíproco de liberdade, de modo a ser, em *Cahiers pour une morale*, colocado como modelo de relações intersubjetivas autênticas. Assim, desde *O imaginário* é possível perceber que o papel da arte está essencialmente ligado ao exercício de liberdade, o que continuará a existir em *Que é a literatura?* com a noção de engajamento, em *Cahiers pour une morale* e em entrevistas da década de 70, quando o desencantamento ocorre, mas mesmo aí permanece a crença no modo mais alto de comunicação.

² “C’est que l’étude de Flaubert représente, pour moi, une site à l’un de mes premiers livres, *L’Imaginaire*” (SARTRE, 1972, p. 118).

³ Sobre anterioridade do ser em relação ao nada, Cf. Introdução e Primeira Parte de *O ser e o nada*.

Mostraremos, pois, que as noções de imaginário e engajamento se complementam no pensamento de Sartre sobre a arte, e que ambas convergem para o exercício da liberdade, tanto do artista quanto do público, e reconhecimento desse exercício – o que significa um movimento para a saída da má-fé em direção à autenticidade.

Desde o início de *O imaginário* a arte surge em exemplos das características da família da imagem, como uma caricatura, uma mulher que imita um cantor, mas sem ser colocada como tal. Mesmo que fosse possível colocar a questão da arte a partir do segundo capítulo da primeira parte, desenvolvendo, por exemplo, como o artista que fez a caricatura solicita ao público que faça o movimento do desenho no papel (*analogon*) para a imagem (a obra de arte propriamente dita), e como esses *analogons* são expressivos, distintos da nuvem que também permite imaginarmos animais ali desenhados; Sartre não o faz. Apenas na conclusão a problemática da arte é diretamente colocada, sem ainda desenvolvê-la, mas já assumindo que, a partir dos estudos feitos sobre a consciência imaginante, é possível concluir que “a obra de arte é um irreal”⁴ (SARTRE, 1985, p. 362, tradução nossa), ou seja, apresenta-se como negação do real, tendo uma duração e espacialidade próprias.

É o que se pode perceber em um quadro: a tela pintada não é o objeto artístico, mas um *analogon*, um representante daquilo que não está aqui ou não existe. O que o artista cria é um representante real que permite ao público apreender a imagem, essa sim, objeto estético.

O real está, é preciso não deixar de afirmá-lo, nos resultados das tintas das pinceladas, na aplicação das tintas na tela, em sua granulação, no verniz passado nas cores. Mas precisamente tudo isso não cria o objeto de apreciações estéticas. O que é ‘belo’, ao contrário, é um ser que não poderia dar-se à percepção e que, em sua natureza mesma, está isolado do universo (SARTRE, 1985, p. 363, tradução nossa).⁵

É nesse sentido que embora ligados intrinsecamente pela intenção do artista, o objeto real criado por ele tem uma espessura distinta do objeto artístico; ou, em outras

⁴ “L’oeuvre d’art est un irréel”

⁵ “Ce qui est réel, il ne faut pas se laisser de l’affirmer, ce sont les résultats des coups de pinceau, l’empatement de la toile, son grain, le vernis qu’on a passé sur les couleurs. Mais précisément tout cela ne fait point l’objet d’appréciations esthétiques. Ce qui est ‘beau’, au contraire, c’est un être qui ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l’univers”.

palavras, tem modos de existência diferentes. Enquanto a tela, objeto real, pode sofrer modificações de acordo com o modo como é iluminada, o quadro Carlos VIII tem sua iluminação determinada não pelo real mas pela luz no canto do quadro, inalterável pelo real. Se posso iluminar mais ou menos uma tela, a obra de arte tem sua iluminação dada pelo modo como a bochecha foi pintada, pelo claro-escuro que não pertencem ao real. “Esse quadro, enquanto *coisa real*, pode estar mais ou menos iluminado, suas cores podem descascar, ele pode queimar” (SARTRE, 1985, p. 351, tradução nossa)⁶, mas se passo da apreensão do quadro como coisa real (tela) para a apreensão da obra de arte (imagem), então “a iluminação desse rosto, com efeito, foi de uma vez por todas fixada no irreal pelo pintor. É o sol irreal – ou a vela irreal que foi colocada pelo pintor a tal ou tal distância do rosto pintado – que determina o grau de iluminação da bochecha” (SARTRE, 1985, p. 352, tradução nossa).⁷

Do mesmo modo, é o que o personagem Roquentin⁸ do romance *A náusea* consegue apreender ao ouvir uma música em um disco: uma coisa era o suporte físico real (o aparelho no qual o disco girava), outra era a música, que dependia, por um lado, desse suporte, mas que não se resumia a ele. A música de jazz ultrapassa o real tão frágil, tão suscetível a cada momento de ser modificado pela opressiva contingência, e chega a propor um outro “mundo”⁹, no qual a sucessão do tempo ocorre de forma contrária ao do real: ao ouvir a música, Roquentin compreende uma sucessão fatalista, na qual cada nota está ali para preparar a próxima nota, e esta para preparar o início do canto, que leva à última nota. A música transcorre num tempo finalista, com cada momento levando ao outro e sendo necessário para o seguinte. E ao ouvir a música, o personagem consegue se livrar da náusea que o atormenta e chega a ter a ilusão da possibilidade de salvar-se pela arte, dado que ela

⁶ “Ce tableau lui-même, en tant que *chose réelle*, peut-être plus ou moins éclairé, ses couleurs peuvent s’écailer, il peut brûler”.

⁷ “l’éclairément de cette joue, en effet, a été, une fois pour toutes, réglé dans l’irréel par le peintre. C’est le soleil irréel – ou la bougie irréelle qui est posée par le peintre à telle ou telle distance du visage peint – qui détermine le degré d’éclairément de la joue”.

⁸ De modo algum queremos afirmar que tudo que é dito por Roquentin é idêntico ao pensamento de Sartre. Pelo contrário: o personagem age o tempo todo de má-fé, tentando recusar a contingência por meio da fuga pela arte – o que não encontra ecos na filosofia sartriana. No entanto, é idêntico o modo como o personagem descreve o tempo da música e o modo como Sartre mostra o tempo irreal em *O imaginário* e *Que é a literatura?* O que muda é o papel dado a essa temporalidade distinta.

⁹ Não se trata propriamente de um mundo. Por isso seguiremos as aspas colocadas por Sartre em *O imaginário*.

permite o estabelecimento de um mundo outro, de um mundo que parece não se submeter à contingência e a à liberdade.

Há uma outra felicidade: lá fora, há essa faixa de aço, a curta duração da música que atravessa nosso tempo de um lado ao outro, e o recusa e o dilacera com suas pequenas pontas: há um outro tempo (...) Mais alguns segundos e a negra vai cantar. Isso parece inevitável, tão forte é a necessidade dessa música: nada pode interrompê-la, nada que venha desse tempo no qual o mundo despencou (...) E no entanto, estou inquieto: bastaria muito pouco para que o disco pare, uma mola se quebre, um capricho do primo Adolphe. Como é estranho, como é comovedor que essa duração seja tão frágil. Nada pode interrompê-la e tudo pode aniquilá-la” (SARTRE, 1981, p. 29, tradução nossa).¹⁰

O tempo real, “miserável”, é esmagado por esse tempo outro, rigoroso e inevitável; e é por isso que Roquentin mantém a ilusão, no final do romance, de colocar-se como um ser necessário, justificando sua vida por meio da criação de uma obra de arte. Seria possível viver no irreal? Essa a perspectiva do personagem no final do romance. E sem ainda dar uma resposta a essa questão, mesmo porque não é possível fazer uma identificação completa entre o que o personagem coloca e o que o Sartre pensa, podemos, por enquanto, ao menos dizer que ambos vão na mesma direção ao apontar a arte como irreal, com uma temporalidade e espacialidade próprias, ligada ao real (afinal, essa rigidez é tão frágil) mas ao mesmo tempo separada dele, na medida em que aponta para o que não existe.

Enquanto a música toca no gramofone, o café se separa de “lá fora”, noite frágil; mas basta parar o disco para que essa noite entre no café e traga, consigo, a desordem: “O disco parou. A noite entrou, adocicada, hesitante. Não a vemos, mas está presente, encobre as luzes; respiramos no ar algo de espesso: é ela. Faz frio. Um dos jogadores empurra as cartas em desordem para um outro que as junta” (SARTRE, 1981, p. 31, tradução nossa).¹¹

¹⁰ “Il y une autre bonheur: au-dehors, il y a cette bande d’acier, l’étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part, et le refuse et le déchire de ses sèches petites pointes: il y a un autre temps (...) Quelques secondes encore et la négresse va chanter. Ça semble inévitable, si forte est la nécessité de cette musique: rien ne peut l’interrompre, rien qui vienne de ce temps où le monde est affalé (...) Et pourtant je suis inquiet; il faudrait si peu de chose pour que le disque s’arrête: qu’un ressort se brise, que le cousin Adolphe ait un caprice. Comme il est étrange, comme il est émouvant que cette dureté soit si fragile. Rien ne peut l’interrompre et tout peut la briser”.

¹¹ “Le disque s’est arrêté. La nuit est entrée, douceuse, hésitante. On ne la voit pas, mais elle est là, elle voile les lampes; on respire dans l’air quelque chose d’épais: c’est elle. Il fait froid. Un des joueurs pousse les cartes en désordre vers une autre qui les rassemble”.

Na luta contra a náusea, que desvela a falta de necessidade e ordem nos acontecimentos, a arte parece ser o lugar da salvação.

Isso ocorre também quando não se trata de um gramofone: na conclusão de *O imaginário* Sartre retoma o exemplo da música para mostrar que mesmo na arte mais abstrata o movimento é o mesmo – a obra de arte é um irreal sustentado por um real. No caso: a VII Sinfonia de Beethoven tocada por uma orquestra não se encontra em lugar algum, em tempo nenhum, e ao mesmo tempo depende da frágil orquestra para que surja:

De fato, a sala, o maestro de orquestra e a própria orquestra desapareceram. Estou diante da 7ª Sinfonia mas sob a condição expressa de não ouvi-la em nenhuma parte, de parar de pensar que o acontecimento é atual e datado, sob condição de interpretar a sucessão de temas como uma sucessão absoluta e não como uma sucessão real (...) Ela está inteiramente fora do real. Tem seu tempo próprio, ou seja, possui um tempo interno, que transcorre da primeira nota do *allegro* até a última nota do final (...). A 7ª Sinfonia não está de modo algum no tempo. Ela escapa inteiramente do real (...) E no entanto, depende, para seu aparecimento, do real” (SARTRE, 1985, pp. 369- 370, tradução nossa)¹².

A obra de arte é capaz de se colocar em outro tempo e espaço, com uma necessidade interna, que relação alguma tem com o real. Ao mesmo tempo, no entanto, para que surja e se mantenha, é necessário um suporte material, que Sartre chama de *analogon*: para que o quadro surja, é necessário a tela; para que a música seja ouvida, é necessário um disco ou uma orquestra que a toque. A arte não é o *analogon*, mas sem este, não haveria como ter obra de arte. Assim, o artista cria uma matéria que será solicitação para que o público realize o exercício de, a partir dela, imaginar a obra de arte. É por isso, aliás, que Sartre não pode conceber a arte sem o trabalho do público, dado que o ato de criação é apenas um dos momentos necessários para o surgimento da obra como arte.¹³ Se por um lado a obra de arte não pode se identificar com a matéria executada pelo artista, já que está em outro tempo e

¹² “En fait la salle, le chef d’orchestre et l’orchestre même se sont évanouis. Je suis donc en face de la VIIe. Symphonie mais à la condition expresse de ne l’entendre *nulle part*, de cesser de penser que l’événement est actuel et daté, à la condition d’interpréter la succession des thèmes comme une succession absolue et non comme une succession réelle (...). Elle est entièrement hors du réel. Elle a son temps propre, c’est-à-dire qu’elle possède un temps interne, qui s’écoule de la première note de l’allégro à la dernière note du final (...). La VIIe. Symphonie n’est pas du tout dans le temps. Elle échappe donc entièrement au réel (...). Pourtant elle dépend dans son apparition du réel”

¹³ Cf. *Que é a literatura?*, capítulo II.

espaço, por outro, não é possível retirar a relação desse irreal imaginado com o real inventado pelo artista.¹⁴

E isso é válido para toda arte e para toda espécie de imaginação: no sonho, por exemplo, há um irreal criado que tem uma duração própria, independente do real (posso sonhar com um acontecimento que dura meses enquanto o sono dura 8 horas), mas que não posso descolar totalmente do mundo real da pessoa que dorme. É nesse equilíbrio instável que se estabelece a obra de arte: irreal com uma temporalidade interna, rigorosa e necessária que se mantém por meio da fragilidade e contingência do real. E mesmo que não faça propriamente uma análise dos tipos de arte em *O imaginário*, Sartre aponta que essas características valem para toda a “família da imagem”, que é toda forma de colocar a não existência ou a não presença. O que é dito sobre o quadro e a sinfonia vale também para as outras artes, e mesmo que cada uma tenha suas especificidades e materiais¹⁵, é possível afirmar que todas são irreais sustentadas por reais. “Na verdade, na leitura, assim como no teatro, estamos em presença de um mundo e atribuímos a ele tanta existência quanto ao mundo do teatro; ou seja, uma existência completa no irreal” (SARTRE, 1985, p. 127, tradução nossa).¹⁶

Com existência completa no irreal, a obra de arte aparece com um espaço e tempo próprios, não comparáveis à sequência real espaço-temporal. “A imagem, por natureza, se dá como desprovida de localização no espaço real” (SARTRE, 1985, p. 171, tradução nossa).¹⁷ Isso significaria então, que na filosofia de Sartre, a arte seria negação do real, possibilidade de fugir de nossa fragilidade e contingência e nos instaurarmos num mundo necessário? Para o personagem Roquentin, no final de seu diário, essa é a esperança que resta: se o compositor e a cantora de *Some of these days* “são um pouco como mortos, como heróis de romance; eles se livraram do pecado de existir” (SARTRE, 1981, p. 209, tradução nossa)¹⁸, seria talvez possível escrever um romance, e ao fazê-lo, tornar-se um herói de romance, ou seja, deixar o tempo e espaço da existência, e fazer parte de um outro tempo e

¹⁴ O que nos será fundamental para desconstruir a noção de arte como fuga e alienação.

¹⁵ O primeiro capítulo de *Que é a literatura?* mostra a diferença entre os tipos de arte, questão que ainda não aparece em *O imaginário*.

¹⁶ “En réalité dans la lecture comme au 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”.

¹⁷ “L’image, par nature, se donne comme dépourvue de localisation dans l’espace réel”

¹⁸ “sont un peu pour moi comme des morts, un peu comme des héros de roman; ils se sont lavés du péché d’exister”.

espaço, no qual a contingência seria substituída pela necessidade e finalismo. Em outras palavras: Roquentin coloca a possibilidade de fugir da existência contingente por meio da criação do irreal necessário. Mas seria essa a concepção de Sartre sobre a arte?

Em alguns momentos de *O imaginário*, parece que sim: esse irreal, sem paralelo possível com o real, surge como o que possibilita aos humanos a saída dos constrangimentos do mundo:

A evasão à qual eles [objetos fantasmas] convidam não é somente a que nos faria fugir de nossa condição atual, de nossas preocupações e tédios; eles nos oferecem escapar de todo constrangimento de *mundo*, eles parecem se apresentar como uma negação da condição de *ser no mundo*, como um anti-mundo (SARTRE, 1985, p. 261, tradução nossa).¹⁹

E a fuga não se daria apenas de algumas preocupações e tédios, mas de toda condição de ser-no-mundo; ou seja, por meio da arte, obra da consciência imaginante, seríamos capazes de sair de nossa condição de sermos no mundo e de toda fragilidade que essa condição implica. Teria então razão Roquentin? Teria razão Dufrenne que, segundo Paulo Alexandre e Castro, fala de contradição ao colocar a arte como irreal e ao mesmo tempo engajamento?

Para responder (negativamente) a essas questões, será necessário compreender o sentido de negação tal como aparece em *O imaginário*.

Em relação ao romance, é possível dizer que Roquentin não é totalmente Sartre, conforme Correbyter (2005) mostra muito bem ao indicar que o filósofo já teria se distanciado da ilusão de salvação pela arte, e teria feito do personagem uma ironia em relação ao que já tinha sido. E pelo próprio livro, é possível verificar que o personagem não compreende algo que sua ex-namorada Anny parece ter compreendido. Ao visitá-la anos depois, ambos mostram o quanto perderam as ilusões da juventude – ele, em relação às aventuras; e ela, em relação aos momentos perfeitos; mas não concordam quando Roquentin mostra que talvez na arte seja possível reencontrá-los. Anny chegou à conclusão, essa sim mais próxima do pensamento de Sartre, de que a arte até pode exibir momentos

¹⁹ “L’évasion à laquelle ils [objets fantasmas] 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”.

perfeitos, aventuras (no sentido de uma narração em que os encadeamentos se dão de forma necessária e rigorosa), mas que nem artista nem público vivem esse momento:

Os quadros, as estátuas, são inutilizáveis: é belo *diante* de mim (...) Mas você sabe, eles [público de teatro] não viviam dentro dele: ele [momento perfeito] se desenrolava diante deles. E nós, os atores, você pensa que vivíamos dentro? Afinal, ele não estava em lugar algum, nem de um lado nem do outro da ribalta, não existia; e no entanto, todo mundo pensava nele (SARTRE, 1981, pp. 179-180, tradução nossa).²⁰

Se o irreal permite colocar um “mundo” necessário, isso não significa que as pessoas que o imaginam o vivenciam, pelo contrário: elas permanecem no real, naquela sala de teatro cheia de poeira. Todos olham e procuram o momento perfeito, mas nem atores nem espectadores vivenciam o irreal. Essa distinção será fundamental para compreender como a arte faz surgir um “mundo” que nega o real e ao mesmo tempo é criada e vista por pessoas que continuam no real²¹; algo que Roquentin parece não se dar conta: “o que faz que Roquentin considere a possibilidade de salvação pela arte, isto é, pelo imaginário, deve-se ao fato de que ele não está bem situado no mundo” (SILVA, 2004, p. 103).

²⁰ “Les tableaux, les statues, c’est inutilisable: c’est beau *en face* de moi (...) Mais, tu sais, ils ne vivaient pas dedans: il se déroulait devant eux. Et nous, les acteurs, tu penses que nous vivions dedans? Finalement il n’était nulle part, ni d’un côté ni de l’autre de la rampe, il n’existait pas; et pourtant tout le monde pensait à lui”.

²¹ Essa distinção entre consciência que imagina e irreal imaginado é fundamental no pensamento sartriano. Em *O Imaginário*, Sartre deixa muito clara essa distinção ao falar do sonho: há o eu deitado que dorme (corpo) e há o “mundo” irreal, que é o sonho. Não é possível dizer que os dois estejam num mesmo tempo e espaço. Tempo do irreal transcorre de maneira distinta do tempo do real. Também na conclusão, ao falar da orquestra, é mostrado que o tempo da música transcorre de forma necessária. O mesmo podemos dizer do “mundo” do sonhador mórbido e da “pobreza” do imaginário, que aparecem em vários momentos de *O imaginário*. Em *Que é a literatura?*, na segunda parte, essa distinção também aparece. Ao falar do belo, Sartre coloca que na natureza a harmonia só existe por acaso. Já no romance, não: ao abrir um romance, tenho a certeza de que tudo que está ali foi desejado. Nada está ali por acaso. Tudo foi necessariamente colocado naquela forma por um autor para chegar a tal fim. O filósofo chega até mesmo a dizer que as mais belas desordens continuam sendo ordem. Ou seja: o tempo do irreal transcorre como necessário, com ordem. E isso, por sua vez, só é possível porque foi criado por uma liberdade. Então, tempo irreal necessário, com ordem, sem liberdade e contingência só é possível a partir de uma consciência que, sendo liberdade situada, é capaz de imaginar, de criar esse “mundo” outro, que não existe. A distinção entre consciência que imagina e irreal imaginado é, aqui, fundamental. Cf. COOREBYTER (2005) sobre as três modalidades temporais: determinismo (tempo da ciência, em que passado causa presente, e que Sartre não aceita), contingência (que envolve todo o real, ser humano e coisas), e por fim, o finalismo ou fatalismo (que é o tempo da arte e do imaginário como um todo, tempo em que o necessário se dá sem determinismo. Para atingir tal futuro, o passado deve ser esse).

Falta a Roquentin a consciência de situação histórica,²² e por isso é possível dizer que ele se encontra mal situado no mundo – o que não está de acordo com a noção de imaginário que Sartre propõe em *O imaginário*.

Assim, ao invés de propor aqui uma leitura genealógica, que buscaria ver as influências de Sartre no momento da escrita de *A náusea* para verificar se o que o romance expõe é a metafísica positiva do autor – trabalho já feito por Coorebyter; voltemos ao livro teórico para melhor compreender o que significa imaginar, e como a negação operada pela consciência imaginante não implica deixar de ser-no-mundo, tal como a citação do próprio livro, feita acima em nosso artigo, deixa entrever num primeiro momento; e que criar o irreal não é sinônimo de viver no irreal, ilusão mantida por Roquentin.

Logo no início de *O imaginário* há a descrição de que a consciência imaginante põe seu objeto como um nada. Depois de estabelecer que imagem não é cópia menor e imperfeita da coisa percebida mas é outro modo de relação entre consciência e objeto; trata-se de saber como a consciência intencional coloca a imagem. E para Sartre, partindo da descrição fenomenológica²³, é possível dizer que a consciência imaginante coloca seu objeto de quatro formas: “pode-se colocar o objeto como inexistente, ou como ausente, ou como existente alhures; pode-se também se ‘neutralizar’, ou seja, não colocar seu objeto como existente” (SARTRE, 1985, p. 32, tradução nossa).²⁴ Enquanto a percepção (consciência perceptiva) coloca sempre seu objeto como existente (e presente), a imaginação (consciência imaginante) nega a presença ou existência do objeto que coloca. De toda forma, a imaginação sempre coloca o nada no mundo, já que o que faz surgir é o que não existe (centauro, obra de arte) ou o que não está presente (um amigo morto, uma amiga que viajou). O que essa consciência deseja é trazer Pierre em sua corporeidade, é vê-lo, mas dado que ele não está, traz então sua ausência:

minha imagem dele é uma certa maneira de não tocá-lo, de não vê-lo, uma maneira que ele tem de *não estar* a tal distância, em uma tal posição (...). Nesse sentido, podemos dizer que a imagem envolve um certo nada. Seu objeto não é um simples retrato, ele se afirma: mas ao se afirmar, se

²² Em outras palavras, Roquentin age de má-fé – noção fundamental que será tratada em *O ser e o nada* e que apenas indicamos aqui, na medida em que não está relacionado com nossa temática.

²³ Que Sartre coloca como ponto de partida, mas modifica radicalmente.

²⁴ “il peut poser l’objet comme inexistant, ou comme absent, ou comme existant ailleurs; il peut aussi se ‘neutraliser’, c’est-à-dire ne pas poser son objet como existant”.

destrói. Por mais viva e comovedora, por mais forte que seja uma imagem, ela dá seu objeto como não sendo (SARTRE, 1985, pp. 34, 35, tradução nossa).²⁵

Toda imagem envolve um certo nada, afirmação que se destrói: coloco o quadro ao mesmo tempo em que se mostra como não existindo e ouço a Sinfonia que não está em lugar e tempo algum. A imagem é colocada, mas surge como não presente ou não existente. Seja o colocar a não-presença de Pierre, seja o colocar a não-existência de Guernica (painel), essa imagem aparece como irrealidade que nega o tempo e o espaço reais. Mas, e aqui podemos começar a ver a distinção com o personagem Roquentin, se é verdade que a imaginação, ao criar a obra de arte, faz surgir o nada no mundo, colocando a não-presença ou não-existência, é verdade também que esse exercício não é feito de forma abstrata. A famosa citação de que a imagem é um convite para sairmos de todas as preocupações e constrangimentos do mundo, de tal forma que até mesmo o nosso ser-no-mundo parece anular-se, é seguida de uma nota de rodapé essencial, que é retomada em toda a conclusão e que pouco é citada junto com o trecho: “veremos na conclusão que isso não é senão uma aparência e que toda imagem, pelo contrário, deve se constituir ‘sobre o fundo do mundo’” (SARTRE, 1985, p. 261, tradução nossa).²⁶ Se a imagem parece nos convidar a sair da existência, ela é, ao contrário, manutenção do real e é sempre efetuada a partir de um ponto de vista, de uma presença ao mundo.

É o que a conclusão de *O imaginário* coloca ao especificar a relação entre real e irreal, como sendo, por um lado, excludentes, irreduzíveis, e por outro, complementares: o real se complementa no irreal e este mantém o real negado e lhe dá um sentido que transcende a situação particular. A imagem só é colocada a partir de um certo ponto de vista que faz com que o real adquira um sentido de mundo.

Mas esse ultrapassamento não pode ser operado de qualquer modo e a liberdade da consciência não deve ser confundida com o arbitrário. Pois uma imagem não é *o mundo* negado, pura e

²⁵ “mon image de lui, c’est une certaine manière de ne pas le toucher, de ne pas le voir, une façon qu’il a de *ne pas être* à telle distance, dans une telle position. (...) En ce sens, on peut dire que l’image enveloppe un certain néant. Son objet n’est pas un simple portrait, il s’affirme: mais en s’affirmant il se détruit. Si vive, si touchante, si forte que soit une image, elle donne son objet comme n’étant pas”.

²⁶ “nous verrons dans la conclusion que ce n’est qu’une apparence et que toute image au contraire doit se constituer ‘sur le fond du monde’”.

simplesmente, mas é sempre *o mundo negado de um certo ponto de vista* (SARTRE, 1985, pp. 354, 355, tradução nossa).²⁷

O centauro surge como imagem no mesmo momento em que o real se torna mundo-no-qual-centauro-não-existe, assim como o amigo morto é trazido em imagem, tornando o real mundo-vazio. A negação não é feita de forma abstrata, mas ao criar tal imagem, damos um sentido de mundo ao real, fazendo com que este seja impregnado pela falta: “O descolamento do mundo pela elevação do nada é ao mesmo tempo o que permite apreender o mundo” (NOUDEL MANN, 1995, p. 58, tradução nossa).²⁸

Só pode colocar o nada no mundo uma consciência que não é existente entre outros, que não é uma coisa – e é por isso que Sartre dirá que a condição para que exista a imaginação é que a consciência seja livre, já que uma consciência que fosse “no meio do mundo” estaria inserida nas malhas das relações entre coisas, sem possibilidade de ultrapassá-las. Se é possível colocar a ausência ou a inexistência, é porque a consciência é liberdade. E nesse ato da liberdade, a consciência não se ausenta do real, pelo contrário: o exercício de transcendência maior é feito em meio ao real e dando-lhe um sentido.

Uma imagem, sendo negação do mundo de um ponto de vista particular, não pode jamais aparecer senão sobre um fundo de mundo e em ligação com o fundo (...). Assim, embora pela produção do irreal a consciência possa aparecer momentaneamente livre de seu ‘ser-no-mundo’, é ao contrário esse ‘ser-no-mundo’ que é a condição necessária da imaginação (SARTRE, 1985, p. 356, tradução nossa).²⁹

E essa foi a incompreensão do personagem Roquentin: para ele, colocar o nada no mundo era ao mesmo tempo assumir esse não-lugar, fugindo, assim, do real; algo que Sartre diz ser ao que aparentemente a imaginação nos convida, sem que, no entanto, isso seja possível – o movimento de distanciamento operado pela consciência imaginante não a leva para fora do real, mas a faz ter maior compreensão de seu ser-no-mundo, levando à

²⁷ “Mais ce dépassement ne peut pas être opéré de n’importe quelle façon et la liberté de la conscience ne doit pas être confondue avec l’arbitraire. Car une image n’est pas *le monde nié*, purement et simplement, elle est toujours *le monde nié d’un certain point de vue*”.

²⁸ “Le décollement du monde par la surrection du néant est en même temps l’épreuve qui permet d’appréhender le monde”.

²⁹ “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 (...) Ainsi, quoique, par la production d’irréel, la conscience puisse paraître momentanément délivrée de son ‘être-dans-le-monde’, c’est au contraire cet ‘être-dans-le-monde’ qui est la condition nécessaire de l’imagination”.

conclusão contrária a de Roquentin, já que todo imaginário, inclusive a arte, surge no real, mantendo-se a partir do real e voltando-se a ele. A negação do real é sua conservação e desvelamento: “A arte fala da realidade ao se recusar a falar dela; é desse modo que a negação é ao mesmo tempo desvendamento” (SILVA, 2004, p. 222). O irreal, portanto, mesmo que não tenha paralelo com o real em sua temporalidade e espaço, não é, por isso, sem ligação com o real, e a consciência que imagina, ao colocar a inexistência, não deixa, por isso, de existir. Se é verdade que a música paira em tempo algum, ao ouvi-la não imergimos nesse outro tempo, mas continuamos a existir na contingência e fragilidade do real. Assim, criar o que não existe se torna, paradoxalmente, um melhor desvelamento de nossa existência no mundo e ao mesmo tempo como liberdade no mundo. Se é possível negar o mundo, essa negação mostra o modo como o humano é no mundo: “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” (SILVA, 2004, p. 241).

Negar o real não é o mesmo que ausentar-se dele, impossível para uma consciência que só existe enquanto consciência de..., ou seja, que só existe em sua relação com o mundo e os outros. Mas o ser consciência de... traz, por um lado, a necessária relação com o real; e por outro (consciência *de*), a não identificação com as coisas de que é consciente. E é por não se identificar com as coisas intramundanas³⁰ que imaginar é possível. Só existe arte por e para uma consciência que seja liberdade, que possa negar o real e nesse movimento, criar o que não existe. Mas esse movimento de irrealidade é realizado por uma consciência que, ao imaginar, continua no real. Desse modo, não podemos dizer que arte como obra do imaginário significaria, no pensamento de Sartre, uma fuga da realidade ou alienação. Ser obra do imaginário é colocar o irreal sob fundo de mundo e voltar-se para o mundo, de modo a, com esse movimento, melhor nos revelarmos a nós mesmos. É por isso, aliás, que a arte será também engajamento – o que começa a mostrar que não há contradição entre essas noções ou o abandono de uma pela outra, mas uma complementação. E por enquanto, podemos dizer que ao estabelecer a arte como obra do imaginário que precisa de um *analogon* para se manifestar, o filósofo francês mostra uma relação intrínseca entre arte e real e como aquela melhor nos revela como liberdade no

³⁰ Para utilizar uma expressão de Heidegger em *Ser e Tempo* com a qual Sartre concorda. Cf. *O ser e o nada*.

mundo: “Quando o imaginário não é de fato colocado, o ultrapassamento e a nadificação do existente estão imersos no existente, a ultrapassagem e a liberdade *estão aí* mas não se descobrem, o homem está esmagado no mundo, transpassado pelo real, ele está muito próximo da coisa” (SARTRE, 1985, p. 359, tradução nossa).³¹ É por meio da imaginação que a liberdade e a transcendência da consciência se tornam mais claras, pois mesmo que presentes, elas parecem esmagadas pelas urgências e exigências do real – somos, assim, liberdade e transcendência que se mostram mais fortemente na criação do irreal, o qual, ao retornar ao real dando-lhe sentido, nos desvela como liberdade e facticidade³², o que, por sua vez, está relacionado com a noção de engajamento, como veremos a seguir.

Colocar a obra de arte como um irreal, compreendido como negação do real, implica pensá-la, na filosofia de Sartre, como um exercício máximo da liberdade que somos, e liberdade que nunca pode ser dissociada da facticidade na qual existimos. É por isso que, ao ser obra do imaginário, a arte aparece como o exercício humano que melhor desvela ao outro e a nós essa relação entre transcendência e imanência, irreal e real, liberdade e facticidade. “E assim chegamos ao núcleo ético do que se denominou a tarefa da literatura” (SILVA, 2004, p. 219), relacionando, portanto, imaginário com engajamento, e fazendo da arte o movimento entre esses dois polos aparentemente excludentes.

O livro *Que é a literatura?* continua a dizer que a prosa e toda arte é obra do imaginário, mas enfatiza, talvez por conta das condições históricas (saída da segunda guerra mundial), o papel da prosa como fundamental para a modificação das ações humanas. Mesmo assim, há o cuidado de não reduzir a noção de engajamento à de posicionamento político – o que, a ver pelos comentários, principalmente de Benoît Denis (2002), não foi suficiente. É preciso, pois, voltar ao texto e compreender melhor como o engajamento não pode ser confundido com colocar a arte, mais especificamente a prosa, a serviço da política, destituindo-a de seu caráter artístico e imaginário.³³ E é o que Sartre aponta no início do

³¹ “Lorsque l’imaginaire n’est pas posé en fait, le dépassement et la néantisation de l’existant son enlisés dans l’existant, le dépassement et la liberté *sont là* mais ils ne se découvrent pas, l’homme est écrasé dans le monde, transpercé par le réel, il est plus près de la chose”.

³² Para fazer referência à quarta parte de *O ser e o nada*, na qual Sartre explica como a situação é constituída pela liberdade e pela facticidade.

³³ O ensaio tenta mostrar porque especificamente a prosa deve ser engajada, e não as demais artes, ao menos não do mesmo modo. Assim, o sentido forte de engajamento aqui, de revelar uma situação por meio da palavra como signo e fazer com que não se possa mais ignorar tal situação revelada, é exclusivo da prosa.

terceiro capítulo, quando cita artigo de Étiemble comentando a noção de engajamento e comparando-a com a de estar embarcado de Pascal, mas se assim fosse, segundo Étiemble, então essa noção não teria mais valor algum e poderia ser utilizada para toda condição humana. Ou seja: parece que, ao compreender o engajamento como o estarmos embarcados de Pascal, perder-se-ia qualquer sentido para a noção, identificando-a com qualquer fato banal. Em outras palavras: ou o engajamento é tudo e portanto perde seu valor, ou então deveria adquirir um sentido mais específico e político, salvaguardando sua importância. No entanto, Sartre procura sair dessa armadilha ao afirmar que o engajamento que a arte propicia pode sim ser identificado ao “estarmos embarcados” de Pascal, o que, por sua vez, não implica na desimportância da noção, dado que: se todos estamos embarcados, passamos a maior parte do tempo tentando negar essa condição humana; e a arte seria, desse modo, essencial para desvelar nossa condição e não mais possibilitar ignorância do engajamento que somos: “Não digo outra coisa. Acontece que Étiemble se faz de distraído. Se todos os homens embarcaram, isso não quer dizer que tenham plena consciência disso; a maioria passa a o tempo dissimulando seu engajamento” (SARTRE, 2004, p. 83, tradução nossa).³⁴ E a função da arte é justamente a de fazer o engajamento tornar-se de tal forma claro que não mais seria possível fingir que o ignoramos.

Não se trata, assim, de colocar o engajamento como uma noção política no sentido estrito, de fazer da prosa um panfleto, mas de mostrar como, por meio da obra de arte, o artista – mais especificamente o prosador – convida o leitor a assumir o seu estar embarcado, ou seja, o ser uma liberdade que é ao mesmo tempo facticidade, sem poder em nenhum momento ignorar nenhum dos dois lados (nem o ser transcendência nem o fato de estar sempre em um certo mundo determinado). E desse modo também não tornaríamos a noção destituída de sentido, já que, se é verdade que todo mundo está embarcado, a maior parte finge que não está – e fazer esse engajamento passar do imediato ao refletido seria o papel fundamental da prosa. Sartre recusa a posição de Étiemble, que será retomada por Benoît Denis, de que ou o engajamento é político ou então não é nada. O engajamento da arte, aqui, implica diferenciá-lo da política e ao mesmo tempo conservar sua importância no

Para isso, cf. SOUZA, T. *Sartre e a literatura engajada*. Para além desse sentido, no entanto, é possível perceber um outro, mais amplo e que engloba todas as artes, que é o que enfatizaremos nesse artigo: na relação entre artista e seu público, há o reconhecimento e exigência de liberdades.

³⁴ “Je ne dis pas autre chose. Seulement Étiemble fait l’étourdi. Si tout homme est embarqué cela ne veut point dire qu’il en ait pleine conscience; la plupart passent leur temps à se dissimuler leur engagement”.

desvelamento da condição humana, fazendo-nos assumir a responsabilidade pelo modo como nos construímos nesse mundo, e permitindo a saída da alienação: “Dessa forma, fica definida a função da literatura. Ao devolver a imagem da sociedade a si própria, ela negará o trabalho alienado e ao mesmo tempo afirmará a ação criadora do ser humano” (SILVA, 2004, p. 219).

E Sartre vai mais longe na dissociação do engajamento em relação à política, tal como na quarta parte de *Que é a literatura?*, momento no qual o filósofo fala da situação do escritor em 1947 e pensa sobre a dificuldade enfrentada para atingir um novo público ainda inacessível: o proletariado. Após a guerra, a classe trabalhadora poderia constituir um novo público, tal como foi a burguesia pré-Revolução Francesa, e abrir os horizontes da literatura e também da sociedade. No entanto, ao menos na França, essa classe estava muito ligada ao Partido Comunista, que parecia então ser a única via de acesso direta e forte aos trabalhadores. E a pergunta que Sartre se coloca e que responderá algumas páginas depois, ao analisar o papel do PC e da política da URSS, é: é desejável que o escritor se engaje no partido para atingir esse novo público? E sua resposta é direta: “Caso se pergunte hoje se o escritor, para atingir as massas, deve oferecer seus serviços ao partido comunista, eu respondo que não; a política do comunismo stalinista é incompatível com o exercício honesto do ofício literário” (SARTRE, 2004, p. 254, tradução nossa).³⁵

O exercício honesto do ofício literário é incompatível com a política do comunismo stalinista porque exige o reconhecimento, por parte do artista e de seu público, da liberdade como fonte do irreal. E submeter-se a um partido é perder o que torna possível o engajamento artístico, que é o reconhecimento e exigência mútua de liberdades. A arte é engajada por convocar o público a reconhecer-se como liberdade nas situações dadas e não por se colocar como propaganda de um partido que tenta anular aquilo que é a fonte de todo fazer artístico. É preferível, desse modo, perder parte da classe trabalhadora como público a se sujeitar às normas de um partido para alcançá-la. Por isso é possível afirmar que, partindo do texto, o engajamento da arte para Sartre não pode se confundir com o político no sentido estrito, mas deveria ser compreendido como um exercício conjunto – como veremos daqui a pouco – de liberdades que se reconhecem e se ajudam na construção do

³⁵ “Que si l’on demande à présent si l’écrivain, pour atteindre les masses, doit offrir ses services au parti communiste, je répons que non; la politique du communisme stalinien est incompatible avec l’exercice honnête du métier littéraire”.

irreal que é a obra de arte. E é o que Sartre reafirma em 1978, na entrevista “Penser l’art” dada a Michel Sicard:

Política, é dizer muito. Digamos que a arte é *engajamento*: ao pintar, nos engajamos, e por conseguinte, ao nos pintarmos, nos engajamos e por conseguinte, encontramos-nos solidários a todas as características que fazem com que um engajamento político venha depois (...) A política é uma forma de engajamento, mas não necessariamente aquela que a arte tomará em todo caso. O engajamento, de forma mais rigorosa, é mais uma maneira de ser em uma direção social, humana, e de lhe dar um sentido (SICARD, 1985, p. 239, tradução nossa).³⁶

É preciso, pois, dissociar o engajamento da arte de posicionamentos políticos para compreendê-lo mais apropriadamente como convite ao exercício de liberdade e facticidade, ou, em outras palavras, como ato do artista e de seu público de generosidade e confiança no outro para a construção conjunta da obra de arte. E isso só é possível se os atos tiverem como fonte a liberdade que somos.

O artista é aquele que, mesmo com motivações pessoais distintas, compreende-se como sendo no mundo e como não sendo seu autor: se é verdade que somos nós quem fazemos as relações entre árvore e rio, é verdade também que não somos nós que decidimos que eles deveriam existir. E o que se coloca, de modo geral, como falta ao artista é esse ser autor do mundo. É para conquistar isso que ele se lança à criação de um mundo que se desenrola tal como deseja³⁷, fruto inteiramente de sua liberdade – o que o real não é, dado que tem uma espessura independente do humano. Nesse sentido, se escolhesse servir a um partido, o artista perderia aquilo que torna essencial sua arte: a existência de um irreal conforme sua liberdade o projeta.

Situado historicamente, o artista transcende o real e cria o irreal por meio do imaginário: “o escritor se submete às limitações e as transcende” (SILVA, 2006, p. 79), criando um “mundo” que tem fonte apenas em sua liberdade criadora. Assim, artista

³⁶ “Politique, c’est trop dire. Disons que l’art est *engagement*: en peignant, on s’engage et, par conséquent, en se peignant, on s’engage et par conséquent, on se trouve solidaire de tous les caractères qui font qu’un engagement politique vient après. (...) La politique est une forme d’engagement mais pas nécessairement celle qu’il prendra dans tous le cas. L’engagement c’est sévère, c’est plutôt une manière d’être dans une direction social, humaine, et de lui donner un sens”.

³⁷ Não se trata de dizer que o artista conhece, reflete sobre tudo que cria. Mas que o “mundo” criado nessa obra é o que ele fez.

deveria assumir-se como criador do irreal, em uma criação que, como já vimos, implica na liberdade de colocar o nada no mundo e ao mesmo tempo na necessidade de permanecer no mundo. Ao criar sua obra, o artista não deixa de estar no mundo, mas permanecendo nele, cria o que não existe. O engajamento do artista se coloca, portanto, nesse assumir a livre criação de sua obra e ao mesmo tempo no estar situado concretamente: “Um objetivo crítico e político não constitui, em si mesmo, uma filosofia da história, mas o imperativo que assinala Sartre à literatura encarna a exigência de assumir o fato, para todo criador, de ser situado historicamente” (GUIGOT, 2007, p. 141, tradução nossa).³⁸ Situado e transcendendo a situação, o artista cria um “mundo” que é fruto de sua liberdade, sem as espessuras alheias à sua vontade; mas, ao fazer isso, perde, segundo Sartre, a possibilidade de desvendar o que criou. Por ser sua criação totalmente subjetiva, sem regras que tornem sua criação impessoal, o artista, ao olhar para o *analogon* criado, não consegue desvelá-lo, vê-lo como objeto expressivo que solicita o exercício da consciência imaginante. Tudo que encontra ali é o processo subjetivo de criação, e com isso, torna-se incapaz de tornar o *analogon*, arte.³⁹ É por isso que o artista precisa que uma outra pessoa o desvele, o veja e o transforme. Em outras palavras, é preciso que o artista faça um apelo a seu público.

Para Sartre, a obra de arte não existe senão quando é vista. O momento da criação do artista é apenas o primeiro momento. Sem o segundo momento, o movimento essencial para que a obra se transforme em arte não é realizado: sem que haja um público que transforme as palavras em um papel em “romance”, as tintas em uma tela em “quadro”, não teríamos de fato uma arte: “É o esforço conjugado do autor e do leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem” (SARTRE, 2004, p. 50, tradução nossa).⁴⁰ O artista precisa do seu público para que a obra de arte exista a partir desse esforço conjugado, e por isso o papel do espectador será fundamental: ao doar-se generosamente ao apelo do artista, ao doar suas paixões, o público faz surgir a arte. Em um movimento de ida e volta, as palavras solicitam determinadas paixões, direcionam o leitor (assim como o público do teatro, do cinema, do quadro, da

³⁸ “Un objectif critique et politique ne constitue pas en soi une philosophie de l’histoire, mais l’impératif qu’assigne Sartre à la littérature incarne l’exigence d’assumer le fait, pour tout créateur, d’être situé historiquement”.

³⁹ Cf. SARTRE. *Que é a literatura?*, início da segunda parte

⁴⁰ “C’est l’effort conjugué de l’auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu’est l’ouvrage de l’esprit. Il n’y a d’art que pour et par autrui”.

música), mas caberá a este fazer essas palavras viverem, deixarem de ser marcas impressas num papel para se tornarem tal personagem, com tais sentimentos, em tais situações irrealis. Se o artista provoca, é o público que fará essa provocação se tornar arte, e isso por meio de uma generosidade que só poderia ter como fonte a liberdade.

Sem dúvida o autor o guia, mas não faz senão isso: as balizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é preciso juntá-las, é preciso ir além delas. Em uma palavra, a leitura é criação dirigida. Por um lado, com efeito, o objeto literário não tem outra substância que a subjetividade do leitor: a espera de Raskolnikoff é *minha* espera, que eu empresto a ele; sem essa impaciência do leitor, não restariam senão signos esmaecidos; seu ódio contra o juiz que o interroga, é meu ódio, solicitado, captado pelos signos, e o próprio juiz não existiria sem o ódio que eu lhe dirijo através de Raskolnikoff; é ele que o anima, ele é sua carne. Mas por outro lado, as palavras estão lá como armadilhas para suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós: cada palavra é um caminho de transcendência, dá forma e nome às nossas afeições, as atribui a um personagem imaginário que se encarregará de vivê-las por nós e que tem como substância apenas essas paixões emprestadas; a palavra lhe confere objetos, perspectivas, um horizonte (SARTRE, 2004, p. 52, tradução nossa).⁴¹

Se por um lado o artista⁴² guia o espectador por meio do *analogon* criado, este não se tornará arte a não ser que o espectador aceite e contribua para a criação. Raskolnikoff solicita do leitor a doação de sua espera e raiva para que saia do papel e se torne personagem tão complexo, do mesmo modo que *Guernica* só se torna painel quando, a partir dos arlequins e animais espalhados no cinza e branco da tela, nós doamos nosso horror. É por isso que a arte necessita da liberdade do artista e também da liberdade do público – não há como obrigar nem mesmo garantir que este doará suas emoções ao

⁴¹ “Sans doute l’auteur le guide; mais il ne fait que le guider; les jalons qu’il a posés sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au-delà d’eux. En un mot, la lecture est création dirigée. D’une part, en effet, l’objet littéraire n’a d’autre substance que la subjectivité du lecteur: l’attente de Raskolnikoff, c’est *mon* attente, que je lui prête; sans cette impatience du lecteur il ne demeurerait que des signes languissants; sa haine contre le juge d’instruction qui l’interroge, c’est ma haine, sollicitée, captée par les signes, et le juge d’instruction lui-même, il n’existerait pas sans la haine que je lui porte à travers Raskolnikoff; c’est elle qui l’anime, elle est sa chair. Mais d’autre part les mots sont là comme des pièges pour susciter nos sentiments et les réfléchir vers nous; chaque mot est un chemin de transcendance, il informe nos affections, les nomme, les attribue à un personnage imaginaire qui se charge de les vivre pour nous et qui n’a d’autres substance que ces passions empruntées; il leur confère des objets, des perspectives, un horizon”.

⁴² Como já anotado, o livro *Que é a literatura?* fala especificamente da prosa, mas essa relação entre escritor e leitor para a criação do romance é semelhante ao que ocorre nas demais artes, como o próprio autor admite em nota de rodapé: “Il en est de même à des degrés divers pour l’attitude du spectateur en face des autres oeuvres d’art (tableaux, symphonies, statues, etc.)” (SARTRE, 2004, p. 73). E por estarmos falando de engajamento em um sentido mais amplo, manteremos que vale para todas as artes.

analogon criado pelo artista. Olhar um quadro impressionista rapidamente e passar logo para outro quadro é uma forma de não aceitar o apelo do pintor, de não contribuir para a existência daquele quadro. E é por isso que a arte também só existe quando livremente o público aceita o apelo do artista:

Assim, as afeições do leitor não são jamais dominadas pelo objeto; como nenhuma realidade exterior pode condicioná-las, têm sua fonte permanente na liberdade, isto é, todas são generosas – pois nomeio generosidade uma afeição que tem a liberdade por origem e fim. Assim a leitura é um exercício de generosidade, e o que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores (SARTRE, 2004, p. 57, tradução nossa).⁴³

Assim como a liberdade do artista ao criar sua obra não é pura, mas encarnada no mundo, o mesmo se dá com o público: no exercício de liberdade de criar a arte, este não se ausenta do real, pelo contrário, é com sua escala de valores, com suas paixões e prevenções que o *analogon* se torna obra de arte, que Raskolnikoff se torna um personagem tão vívido, e que *Guernica* se torna um painel que revela o horror das guerras. E, encarnadas, em meio às facticidades, as liberdades do artista e do público são fundamentais para que a obra de arte exista. Se o artista reconhece, no apelo que dirige a seu público, que este é livre para seguir ou não as armadilhas que coloca; este, por sua vez, também reconhece, ao abrir o livro, que aquilo que está diante dele foi criado livremente pelo artista. Assim, nesse exercício, podemos ver o reconhecimento recíproco de liberdades – o que é um dos sentidos de engajamento presente em *Que é a literatura?*⁴⁴

Para que a arte exista é necessário que artista e público contribuam um com o outro, doem-se para livremente criar esse irreal.

⁴³ “Ainsi les affections du lecteur ne sont-elles jamais dominées par l’objet, comme nulle réalité extérieure ne peut les conditionner, elles ont leur source permanente dans la liberté, c’est-à-dire que’elles sont toutes généreuses – car je nomme généreuse une affection qui a la liberté pour origine et pour fin. Ainsi la lecture est-elle un exercice de générosité; et ce que l’écrivain réclame du lecteur ce n’est pas l’application d’une liberté abstraite, mais le don de toute sa personne, avec ses passions, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs”.

⁴⁴ O outro sentido é o de engajamento da prosa, identificando a palavra como ato e uma responsabilidade maior por parte do escritor e do leitor de romances. Embora o foco do livro seja justamente esse engajamento, como já mostramos, é possível verificar também um outro sentido, presente em todas as artes, que é o desvelamento e reconhecimento de liberdades.

Assim, o escritor escreve para se endereçar à liberdade dos leitores e a solicita para fazer existir sua obra. Mas não se limita a isso e exige também que eles retribuam essa confiança neles depositada, que eles reconheçam sua liberdade criadora e que a solicitem por sua vez por um apelo simétrico e inverso (SARTRE, 2004, p. 58, tradução nossa).⁴⁵

Apenas com a confiança e generosidade das duas partes (artista e público) é que o objeto concreto se torna obra de arte. E ao doar-se na construção da obra, o público também reconhece que ela teve como fonte a liberdade de um autor, que aquelas pinceladas numa tela foram frutos de um livre processo do pintor; que, por sua vez, precisa que o público pare diante do que criou e contribua com o movimento de tornar o objeto expressivo por ele criado em obra de arte.

Nesse sentido, podemos dizer que, para além do engajamento da prosa por seu uso das palavras como signo, há em *Que é a literatura?* também um sentido mais lato de engajamento, presente não só na prosa mas em todas as artes, que é o do exercício, reconhecimento e exigência de liberdades para criar o irreal. “A literatura como produção humana, apelo de uma liberdade a outras liberdades, elabora uma imagem da sociedade que, além de descrever a situação de alienação, procura desvendar a sua origem humana” (SILVA, 2004, pp. 255-256). Esse exercício de liberdade aparece na criação da consciência imaginante, capaz de colocar o que não existe no mundo. Não há, assim, como dissociar ou colocar como contraditórias as noções de arte como obra do imaginário e como engajamento: o imaginário não se dá descolado do real; e o engajamento ocorre justamente no exercício da consciência imaginante, que se afasta um pouco do real, e nesse afastamento, reconhece-se como liberdade mesmo no real. É o papel de desvelar a liberdade em meio a facticidades que a arte possibilita: o irreal visado por artista e público permite o reconhecimento próprio da liberdade que somos, mesmo em meio ao que não criamos. E nisso consiste justamente o engajamento da arte: no de revelar-nos a nós próprios e de revelar os outros como também sendo subjetividade e liberdade.

⁴⁵ “Ainsi l’auteur écrit pour s’adresser à la liberté des lecteurs et il la requiert de faire exister son oeuvre. Mais il ne se borne pas là et il exige en outre qu’ils lui retournent cette confiance qu’il leur a donné, qu’ils reconnaissent sa liberté créatrice et qu’ils la sollicitent à leur tour par un appel symétrique et inverse”.

É por isso, aliás, que esse sentido de engajamento persistirá mesmo quando Sartre disser, nos anos 70, ter perdido as “ilusões literárias”:

Perdi as ilusões literárias: que a literatura tenha um valor absoluto, que possa salvar um homem ou simplesmente mudar os homens (exceto em circunstâncias especiais)... tudo isso me parece hoje obsoleto (...). Mas ainda me resta uma convicção, uma só, da qual não me desfarei: escrever é uma necessidade para cada um. É a forma mais alta da necessidade de comunicação (SARTRE, 1972, p. 38, tradução nossa).⁴⁶

Nessa entrevista de 1960, o filósofo assume sua descrença no poder da literatura de transformar o mundo, tal como existia em *Que é a literatura?*, mas ainda conserva a perspectiva de que a arte seja a forma mais alta da necessidade de comunicação, justamente porque, como vimos, implica a exigência e reconhecimento mútuo de liberdades. Assim, mesmo quando a palavra como signo não desempenha mais o papel central de responsabilizar e modificar aquele que lê, a arte permite que o público exerça sua liberdade e ao mesmo tempo reconheça a liberdade do artista como fonte criadora da obra. Não por acaso, em *Cahiers pour une morale*, a arte surge como modelo de relações humanas por ser um exercício comum para a criação de um mundo. Sem identificar irreal com real, arte com moral, Sartre mostra o quanto o reconhecimento de liberdades poderia se tornar modelo para as relações autênticas, que conseguiriam sair do “inferno das paixões” relatado em *O ser e o nada*, e fazer, do próprio conflito intersubjetivo, uma construção conjunta e positiva⁴⁷:

A obra de arte, por exemplo, exige ser reconhecida materialmente em seu conteúdo pela liberdade de um público concreto. Ela é doação e exigência ao mesmo tempo e só exige na medida em que se doa. Ela não reclama a adesão de uma liberdade pura mas de uma liberdade engajada em seus sentimentos generosos, que ela transforma. Ela é, então, algo muito diferente do direito: ela é meio de atingir diretamente uma liberdade

⁴⁶ “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 des circonstances spéciales), tout cela me paraît aujourd’hui périmé (...) Mais il me reste une conviction, une seule, dont je ne démordrai pas: écrire est un besoin pour chacun. C’est la forme plus haute du besoin de communication”.

⁴⁷ Assim como a autenticidade não é um esquecer-se do projeto de ser em-si-para-si, irrealizável e descrito ontologicamente em *O ser e o nada*, mas sim o assumir o fracasso desse projeto e fazer do fracasso de ser alegria porque revela a importância do fazer, as relações intersubjetivas autênticas também não ignoram ou transcendem totalmente o conflito relatado em *O ser e o nada*, mas fazem do conflito a possibilidade mesma da união. Sem cair em um idealismo de pureza das relações, a intenção de Sartre em *Cadernos para uma moral* é mostrar que a autenticidade é possível como esforço e exercício, e então o conflito não se anula mas convive tensamente com a construção conjunta de um mundo.

qualificada. É sobre esse modelo que devem ser as relações entre os homens se os homens querem existir como liberdade uns para os outros (SARTRE, 1983, p. 149, tradução nossa).⁴⁸

Desse modo, mesmo sem a força do engajamento no sentido de desvelamento de uma situação com vistas a modificar as pessoas e o mundo, Sartre mantém em seus textos posteriores aquilo que já se anunciava em *Que é a literatura?* como a forma essencial para que aquelas palavras num papel, notas numa partitura, criadas livremente pelo artista, se transformem em romances ou poemas e músicas pelo público: é preciso que este se doe generosamente ao apelo do artista e contribua, com suas emoções e reservas, para a criação do irreal. Apenas quando ocorre esse “grau mais alto de comunicação”, com exigência, doação e reconhecimento de liberdades, é que surge a obra de arte; e é por isso que podemos aproximar essa relação estética da relação moral e concreta, pois ela se apresenta como o momento no qual dois sujeitos se reconhecem como subjetividade, ou seja, como liberdade na facticidade, sendo impossível anular qualquer um dos termos.

A arte possibilitaria, então, a convivência instável e tensa entre liberdades que se reconhecem e concretamente se doam para a criação imaginária do irreal. Como dito tanto em *Que é a literatura?* quanto em *Cahiers pour une morale*, não se trata da doação abstrata de uma liberdade pura (que não existe em Sartre), mas da doação concreta de uma liberdade engajada, e é desse modo que poderíamos considerar ao mesmo tempo, sem contradição, a arte como obra do imaginário e como engajamento, dado que é nessa relação concreta de liberdades que se reconhecem como tal, a partir de um objeto concreto (o *analogon*), que a arte como irreal passa a existir.

Assim, engajamento da arte, longe de ser inserção política no sentido estrito, liga-se à generosidade do artista e de seu público para fazer existir o irreal. E nesse exercício conjunto, a liberdade se revela como sendo condição da existência do imaginário e também como condição de nossa ação no real; permitindo um melhor reconhecimento de nós mesmos e dos outros nesse mundo. “E já que tanto os leitores como o autor só reconhecem

⁴⁸ “L’oeuvre d’art, par exemple, exige d’être reconnue matériellement dans son contenu par la liberté d’un public concret. Elle est don et exigence à la fois et n’exige que dans la mesure où elle donne. Elle ne réclame pas l’adhésion d’une liberté pure mais d’une liberté engagée dans des sentiments généreux qu’elle transforme. Elle est donc tout autre chose que le droit; elle est moyen d’atteindre directement une liberté qualifiée. C’est sur ce modèle que doivent être les rapports des hommes si les hommes veulent exister comme liberté les uns pour les autres”.

essa liberdade para exigir que ela se manifeste, a obra pode se definir como uma apresentação imaginária do mundo enquanto exige a liberdade humana” (SARTRE, 2004, p. 69, tradução nossa).⁴⁹ E é nessa apresentação imaginária do mundo, possível por sermos liberdade, que consiste o engajamento da obra de arte. Por isso não se deve dizer que Sartre apresenta três teorias distintas e excludentes sobre a arte, mas que, mesmo com modificações, ela permanece como aquela que, por meio da criação imaginária, permite o desvelamento de nós e dos outros como sendo liberdade concreta, sempre ligados ao real e sempre transcendendo-o, fazendo com que não possamos mais ignorar nossa responsabilidade sobre como damos sentido ao mundo e como nos construímos nele. Ou, em outras palavras, a arte, obra irreal possível por conta do exercício mútuo de consciências imaginantes, é ao mesmo tempo engajamento por, nesse exercício, revelar e fazer com que reconheçamos a nós e aos outros como liberdade na facticidade.

Na concepção sartriana de arte, engajamento e imaginário se entrelaçam porque só existem enquanto exercício da consciência imaginante que se reconhece como liberdade situada, e ao fazer com que *analogon* se transforme em arte, reconhece também o Outro como liberdade; mostrando, assim, a possibilidade de, no conflito, criar relações intersubjetivas autênticas.

Referências:

- CASTRO, P. *Metafísica da Imaginação*: Estudos sobre a consciência irrealizante a partir de Sartre. Books on Demand, 2006.
- COELHO, I. Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, USP, 1978.
- COOREBYTER. *Sartre avant la phénoménologie – Autour de La Nausée et de la Légende de la vérité*. Bruxelas: Ousia, 2005.
- DENIS, B. *Literatura Engajada de Pascal a Sartre*. Bauru/SP: EDUSC, 2002.
- GUIGOT. *Sartre: liberté et histoire*. Paris: Vrin, 2007.
- MOUILLIE, J. *Sartre et la phénoménologie*. Lyon: ENS Éditions, 2001.
- NOUDELMANN, F. *L’Incarnation Imaginaire*. Paris: L’Harmattan, 1995.
- SARTRE. *L’imaginaire*. Paris: Gallimard, 1985.
- _____. *Qu’est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 2004.
- _____. *Oeuvres Romanesques*. Paris: Gallimard, 1981.

49

No original: “Et puisque les lecteurs comme l’auteur ne reconnaissent cette liberté que pour exiger qu’elle se manifeste, l’oeuvre peut se définir comme une présentation imaginaire du monde en tant qu’il exige la liberté humaine”.

- _____. *Situations IX*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 2006.
- SICARD. *Essais sur Sartre*. Paris: Galilée, 1989.
- SILVA, F. *Ética e Literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: Unesp, 2004.
- _____. Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento in *Revista Dois Pontos*, Curitiba, São Carlos, vol. 3, n. 2, outubro de 2006.
- SOUZA, T. Em busca da autenticidade prometida: uma leitura de *Cadernos para uma moral*. In: CARNEIRO, M. e GENTIL, H. (orgs). *Filosofia Francesa Contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2009.
- _____. *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e consciência infeliz*. São Paulo: Edusp, 2008.