

A ARTE EM SARTRE: UMA INSTÁVEL RELAÇÃO ENTRE REAL E IMAGINÁRIO

THE ART IN SARTRE: AN UNSTABLE RELATIONSHIP BETWEEN REAL AND IMAGINARY

Vinicius X. Hoste¹

Resumo: O objetivo deste artigo é abordar a questão da obra de arte na filosofia de Sartre como uma relação instável entre a realidade e a irrealidade. O que se quer mostrar aqui é que a arte, da maneira como é entendida pelo filósofo francês, não se dá diretamente à percepção, mas exige que a consciência opere uma negação daquilo que é percebido e forme a partir disso uma imagem. Isso, contudo, não significa que a matéria real da obra não possua importância alguma, já que é somente através dela que a irrealidade da imagem pode se manifestar.

Palavras-chave: Arte. Real. Irreal. Imagem. Percepção.

Abstract: The aim of this article is to address the question of the art in Sartre's philosophy as an unstable relationship between reality and unreality. What we want to show here is that art, as understood by the French philosopher, does not go directly to perception, but requires that consciousness operates a denial of what is perceived and forms an image of it. This, however, does not mean that the real matter of art has no importance at all, since it is only through it that the unreality of the image can manifest itself.

Keywords: Art. Real. Unreal. Image. Perception.

1. Introdução

Dar uma definição precisa do que seria “a Arte” é uma tarefa extremamente ingrata, para não dizer impossível, já que se pode abarcar as mais diversas manifestações humanas sob esse conceito. Nesse sentido, a música é tão arte quanto a pintura, a escultura é tão arte quanto a poesia. Aliás, essas obras podem estar nos mais diversos lugares: pintadas dentro de uma igreja, na arquitetura de um palácio, expostas em um museu, executadas em um teatro ou na rua. Em suma, aparentemente as obras estão no mundo, assim como as demais coisas.

É comum encontrar definições da arte que a relacionem com uma espécie de substância imutável, substância essa que se exprimiria em todos aqueles objetos que classificamos como sendo *obras de arte*. Pensar a arte de tal modo é pensá-la como algo independente da obra, é concebê-la como um estatuto metafísico imutável que se

¹ Doutorando em filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e bolsista FAPESP. E-mail: vini17hoste@gmail.com.

manifestaria em todas as obras da mesma maneira. Sem dúvida, existem fatores comuns que influenciam as diferentes obras de um determinado momento histórico, já que, como afirma Sartre (1972, p. 11, tradução nossa), “[...] as artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos mesmos fatores sociais”. Isso, contudo, não justifica a afirmação da existência de um paralelismo entre os diferentes tipos de arte.

Segundo Sartre, cada uma das formas que se convém chamar de arte possui certas estruturas que lhes são próprias, assim como acontece com os diferentes tipos de consciência – consciência imaginante, consciência perceptiva, consciência emotiva etc. Isto posto, no pensamento sartreano, aquilo que poderia agrupar os diversos tipos de obras sobre o mesmo estatuto de arte seria o fato de que essas obras se relacionam sempre com a consciência imaginante. Nessa perspectiva, a obra de arte propriamente dita não seria parte da realidade, isto é, aquilo que pode ser percebido; de fato, aquilo que se tem de real na obra serve como um veículo, como um correlativo material que remete ao verdadeiro objeto estético que é uma imagem, ou, nas palavras de Sartre (2010), “um irreal”.

2. A constituição fenomenológica da imagem

A imagem em Sartre não é considerada como uma coisa, ela não se dá nem dentro nem fora da consciência, pois, na concepção sartreana, a consciência não é um espaço, não possui dentro ou fora, mas é sempre uma relação. O filósofo francês parte do princípio da intencionalidade, que pressupõe a consciência como despojada de qualquer conteúdo, já que segundo esse princípio toda consciência é consciência de alguma coisa. Consequentemente, uma consciência que imagina não possui uma imagem dentro de si, mas, como afirma Cabestan (1999, p. 7, tradução nossa), “[...] ela é a consciência imaginante de alguma coisa”. Com isso, a imagem ganha o status de consciência *sui generis*, uma consciência imaginante que se diferencia de uma consciência que percebe, de modo que não é a consciência perceptiva que imagina, pelo contrário, para que haja uma consciência imaginante é preciso que a consciência perceptiva desapareça.

Dito isso, em seu livro *L’imaginaire*, Sartre (2010, p. 46, tradução nossa, grifo do autor) define a imagem como “[...] 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 a título de ‘representante analógico’ do objeto visado”. Quer dizer, para formar uma imagem a consciência necessita desse “representante analógico”, desse *analogon* como fala Sartre, que nada mais é do que algo (físico ou psíquico) que remete de alguma forma ao objeto imaginado, para que, a partir dessa remissão, um saber estructure a imagem. O *analogon* serve como um “equivalente” daquilo que se quer imaginar e, segundo Cabestan (2004, p. 99, tradução nossa), pode ser definido como “[...] um conteúdo imanente apresentando alguma analogia com o objeto visado em imagem”.

Dessa forma, não pode haver imagem sem uma consciência imaginante, dado que as imagens são produzidas pela espontaneidade dessa consciência e “[...] dela dependem totalmente, possuindo uma vida artificial” (COELHO, 1978, p. 391), isto é, irreal. A imagem não pode possuir um caráter independente, objetivo, e mesmo aqueles objetos que costumamos chamar de “imagem” (fotografias, telas, gravuras, etc.) nada mais são do que um suporte material (*analogon*) sobre o qual a consciência imaginante pode formar uma imagem. Além disso, se somos capazes de perceber essas “imagens materiais” é justamente por que não a estamos imaginando, pois, como afirma Vauday (2005, p. 9, tradução nossa),

[...] o suporte e a imagem não existem no mesmo espaço, é que a percepção da imagem como objeto material, manipulável e transformável à vontade, o apaga precisamente como imagem, e, inversamente, a focalização na imagem se dá então como um invariante representativo oculto ou como recusa da materialidade do suporte.

Ora, há uma exclusão mútua entre consciência imaginante e consciência perceptiva: enquanto a consciência perceptiva intenciona o real e o percebe de maneira gradual, a consciência imaginante irrealiza o mundo e “[...] produz seu objeto como uma totalidade bruta” (NOUDELIMANN, 1996, p. 18, tradução nossa). Essa consciência irrealizante pode ser definida por três características fundamentais: ela “[...] é ao mesmo tempo *constituente, isolante e aniquiladora*” (SARTRE, 2010, p. 348, grifo do autor, tradução nossa). Isso significa que a consciência imaginante constitui, a partir de um *analogon*, o objeto em imagem, um objeto que não está realmente presente; nesse ato de criação essa consciência também isola esse objeto de suas relações com o real; a característica aniquiladora se dá no sentido de que ao criar o objeto imaginado a consciência deve com isso operar uma negação da própria realidade.

Desse modo, pode-se dizer que irrealizar significa infectar a realidade com o *nada*, negar essa realidade; no entanto, como pondera Thana Souza (2010, p. 90), a “[...] negação na filosofia sartreana implica a conservação daquilo que é negado: se o imaginário nega o percebido, essa negação não é abstrata, ela parte do real e o mantém o tempo todo como pano de fundo”. Isso significa que a consciência imaginante não nega simplesmente o mundo, ela o coloca enquanto totalidade do real e, ao mesmo tempo, coloca o objeto em imagem como algo que está fora do mundo, negando então esse mundo em relação à imagem e colocando-o como um *nada*.

Por conseguinte, uma consciência só é capaz de imaginar a partir de um mundo, sendo nele, estando em determinada situação, pois somente a partir dessa situação concreta é que uma consciência pode constituir o seu objeto irreal. Tomando mais uma vez as reflexões de Thana Souza (2010, p. 90), podemos concluir que: “O imaginário é o ato de consciência que nega e mantém aquilo que nega, é aquele ato que ultrapassa o que é visto, mas ultrapassa porque conserva, conserva como *analogon*, como diz Sartre”. Portanto, a consciência imaginante é uma consciência capaz de produzir o irreal, capaz de produzir algo fora do mundo sem, contudo, deixar ela mesma de ser parte desse mundo.

3. A obra de arte é uma imagem!

Assim, se é verdade que uma obra de arte se apresenta primeiramente enquanto um simples objeto da existência real, é verdade também que para que seja possível captar essa obra enquanto objeto estético é preciso parar de considerá-la enquanto realidade, ou seja, é preciso negá-la enquanto parte da existência para que se possa alcançá-la em sua irrealidade. Certamente, é impossível negar que uma pintura, por exemplo, seja composta por uma tela de determinadas dimensões, por várias camadas de tintas sobrepostas, entre outras coisas que são perceptíveis. Porém, nada disso é, para Sartre, “a obra”, o objeto estético. A pintura enquanto obra de arte não pode ser captada por uma consciência que percebe, ela só se entregará verdadeiramente “[...] no momento em que a consciência, operando uma conversão radical que supõe a nadificação do mundo, se constituirá ela mesma como imaginante” (SARTRE, 2010, p. 362, tradução nossa).

Nessa perspectiva, conforme aponta Giovannangeli (2005, p. 53, tradução nossa), pode-se dizer que diante de um quadro a “[...] experiência estética constitui o

objeto imaginário através da tela real”. Por essa razão, mesmo se o quadro, enquanto ser que é no meio do mundo, é susceptível a várias alterações que podem danificá-lo, ou mesmo destruí-lo, sua imagem jamais poderá ser alterada, já que qualquer modificação no mundo real, seja ela na luminosidade ou na posição do quadro, nunca será capaz de alterar essa pintura enquanto imagem. A iluminação da pintura, isto é, a iluminação do que está ali retratado, não depende da iluminação do local onde o quadro está exposto, mas é uma iluminação irreal dada à imagem pelo próprio pintor. Logo, a iluminação do real só atinge o quadro enquanto objeto da realidade e não a obra de arte enquanto tal, já que ela se encontra no irreal e só se revela à consciência imaginante.

Temos, então, dois modos distintos de olhar um quadro:

O primeiro, que viria da consciência perceptiva, perceberia as perspectivas, o jogo de sombra e luz; e o segundo, que seria a consciência imaginante, não se concentraria nessas características, mas colocaria tudo isso como pano de fundo a partir do qual sairia o sentido do quadro, o sentido mesmo do que é visto (SOUZA, 2010, p. 89).

Nessa perspectiva, Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 99, grifo nosso) acrescenta ainda que é possível observar uma tela apenas enquanto “[...] coisa, e verificar, por exemplo, quais as suas condições de conservação [...]. Mas, nesse caso, não estarei visando a imagem, mas o que Sartre chama de *analogon* material”. Isso quer dizer que na medida em que se vê o quadro enquanto objeto do mundo não é possível vê-lo enquanto objeto estético, e vice-versa. O quadro-objeto-do-mundo funcionará como *analogon*, como aquilo que remete ao irreal, ao quadro-objeto-estético, o qual só é revelado à consciência imaginante.

Em consequência disso, se é possível perceber um nariz pintado sobre a tela, esse nariz se apresenta como “[...] divisível ao infinito, a certo grau de divisão ele será não-nariz”; em contrapartida, se capto esse nariz enquanto objeto estético, enquanto imagem que se dá a partir da tela, ele é “[...] inteiramente nariz; ou é inteiramente nariz ou desaparece” (SARTRE, 1983, p. 460, tradução nossa). Para captar uma obra enquanto objeto estético é necessário, portanto, “[...] cassar o acaso e dar a esta superfície indefinidamente divisível a indivisível unidade de um todo” (SARTRE, 1964, p. 378, tradução nossa), ou seja, a indivisível unidade da imagem.

De tal maneira, seria possível falar também da música, da poesia, da escultura, em suma, de todas as outras artes, já que elas não são aquilo que pode ser perceptivelmente captado, e se tentamos captá-las pela percepção “[...] encontramos

apenas entes, esbarramos em entes desprovidos de sentido” (SARTRE, 2011, p. 230). Toda a materialidade da obra, toda reprodução ou execução desta é apenas o seu *analogon*, pois a obra de arte: “[...] está para além de todas as execuções, de todas as condições materiais de presentificação” (SILVA, 2004, p. 101).

4. A arte possui um sentido, não um significado!

Feitos esses esclarecimentos sobre a obra de arte enquanto irrealidade, Sartre nos dirá ainda que a arte pode ser dividida, de uma maneira geral, em dois grandes grupos: as artes significantes e as artes não-significantes. Artes significantes são aquelas que tentam designar outro objeto através de si. A prosa literária é o exemplo por excelência desse tipo de arte, a qual Sartre analisa de maneira profunda em sua obra *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Na prosa o escritor busca, acima de tudo, a “[...] comunicação, significação que mostra, para além de si mesma, o retrato da realidade humana aos outros homens [...]” (SOUZA, 2008, p. 21). As artes não-significantes, por sua vez, são aquelas em que o sentido da obra não é exterior a ela, mas encontra-se nela mesma. É, por exemplo, no som da música, na cor da pintura ou na forma da escultura que se encontram o sentido dessas obras, isto é, elas não remetem a nada além de si mesmas. Uma nota ou uma cor, por exemplo, não remetem a algum significado exterior – o que não quer dizer que se postula aqui um som ou uma cor pura, mas que “[...] a Arte, não obstante o que se diz frequentemente, não é uma linguagem. (SARTRE, 1964, p. 378, tradução nossa).

Na linguagem se trabalha com signos e significados. Significar é apontar através de si outra coisa. A palavra, por exemplo, enquanto signo, remete a outra coisa, ou seja, faz com que aquele que a utiliza possa, através dela, alcançar um significado. Por isso, Sartre (1972, p. 17, tradução nossa) coloca que “[...] a nomenclatura implica um perpétuo sacrifício do nome em relação ao objeto nomeado, ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial em relação a coisa que é essencial”. O signo não está ligado ao significado, a relação entre eles é de total indiferença: “Não há nenhuma relação entre o ‘Escritório’, traços negros sobre uma folha branca, e o ‘escritório’ objeto complexo que não é somente físico, mas social” (SARTRE, 2010, p. 49, tradução nossa). Se ligo uma palavra ao seu significado isso se dá por uma convenção, e se reforça pelo hábito.

Contudo, se na linguagem a palavra sempre remete a outra coisa, ou seja, faz com que aquele que utiliza tal palavra possa, através dela, alcançar um significado, na

poesia a função da palavra não é essa: a palavra poética é a própria coisa, não remete a nada além de si. As palavras para o poeta não indicam algo, não o levam a transcender o signo em direção a coisa; as palavras do poeta são como um meio de agarrar a realidade:

O homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém. Para o primeiro, elas são domésticas; para o segundo, elas permanecem no estado selvagem. Para aquele, elas são convenções úteis, ferramentas que se usam pouco a pouco e que se jogam fora quando já não servem mais; para o segundo, elas são coisas naturais que crescem naturalmente sobre a terra como a erva e as árvores (SARTRE, 1972, p. 18, tradução nossa).

A poesia se aproxima, portanto, das artes descritas como não-significantes, das artes que trabalham com o sentido, mas isso não quer dizer que as palavras da poesia percam toda sua significação, já que é essa significação que dá uma unidade verbal às palavras e sem ela tais palavras seriam somente sons esparsos ou riscos no papel. Todavia, a significação aqui não é a finalidade das palavras: há uma espécie de semelhança mágica entre a palavra poética e a coisa significada, o significado se transforma em algo natural, em uma propriedade do termo, tal como uma expressão impressa em um rosto, como a angústia que reconhecemos em determinada cor ou a tristeza de determinada melodia. Por conseguinte, na poesia a significação não é uma remissão a alguma coisa exterior à própria palavra, mas está em sua sonoridade, em seu aspecto visual, em suma, está *na* palavra, degradada por ela, transformada em coisa, tal qual um sentido.

Aquilo que acontece com a poesia, se repete na pintura e na música, visto que, se por um lado, é possível conceber cores e sons como penetrados por uma significação, por outro, nessas artes tal significação é também cor, é também som: “[...] o pequeno sentido obscuro que os habita, alegria ligeira, tristeza tímida, lhes permanece imanente, ou treme em torno deles como uma bruma de calor” (SARTRE, 1972, p. 12, tradução nossa). O que há na tela é o amarelo, o que há na sonata são as notas, elas existem, e isso é tudo para elas, o resto lhes é conferido, adicionado; a tela e a música não devem significar algo para além de si, mas apresentar um sentido, e se é possível conferir-lhes um significado, se se pode dar-lhes o valor de um signo, isso não vem delas, mas é somente uma convenção.

É possível entender melhor o que foi dito acima a partir da análise que Sartre faz da tela *La crocifissione* (1565), do pintor veneziano Tintoretto (1518 – 1594):

Este rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota, Tintoretto não o escolheu para *significar* a angústia, nem tampouco 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 transformou-se em rasgo amarelo do céu, e que, a partir disso, foi submersa, empastada pelas qualidades próprias das coisas, por sua impermeabilidade, por sua extensão, sua permanência cega, sua exterioridade e essa infinidade de relações que elas mantêm com as outras coisas; quer dizer, ela não é mais legível, é como um esforço imenso e vão, que sempre para no meio do caminho entre o céu e a terra, para exprimir aquilo que sua natureza a impede de exprimir (SARTRE, 1972, p. 14, tradução nossa, grifo do autor).

Pode-se notar nessa análise que a partir do momento que Tintoretto transforma a angústia em uma coisa sobre a tela, ela já não é mais angústia, mas isso não significa, como coloca Astier-Vezon (2009, p. 10, tradução nossa), que ela tenha se tornado amarelo, formando desse modo “[...] um vocabulário cromático que poderia ser aplicado a qualquer figura”. Essa angústia que virou “rasgo amarelo” é “[...] uma espécie de ressonância fixada especificamente nessa fenda amarela”, ou seja, a cor não serve aqui como um meio pelo qual Tintoretto tentaria representar a angústia, mais do que isso, a cor se transforma ela mesma em angústia. Dessa maneira, esse amarelo só possui um sentido em relação à totalidade desse quadro, o que significa que “[...] seu sentido, sua natureza e sua função seriam totalmente diferentes num outro quadro e, considerado sozinho, talvez não se pudesse dizer sequer que seja uma cor bonita” (SARTRE, 1987, p. 8).

De tal modo, as cores não são um tipo de linguagem, pelo contrário, elas são mudas e, conseqüentemente, um quadro não pode representar ou esconder um significado a ser decifrado. Por isso, aquilo que o pintor coloca na tela não deve necessariamente significar algo exterior a própria tela: “[...] a inerte particularidade do modelo não entrará na tela; e a figura traçada tampouco endossará a generalidade do tipo ou do signo” (SARTRE, 1964, p. 374, tradução nossa). E mesmo quando o pintor retrata em sua tela algo real, como uma casa, por exemplo, essa casa pintada não é o signo que representa uma casa real, não se trata aqui de uma espécie de *mimêsis*, pois o artista, para Sartre, é um criador: ele cria uma coisa sobre a tela, e essa coisa não é um signo que remete a uma determinada casa real, mas é justamente uma casa imaginária. No caso do pintor, “[...] se ele junta o vermelho, o amarelo e o verde, não há nenhuma razão para que a reunião dessas cores possua uma significação definível, ou seja, que ela reenvie nominalmente a um outro objeto” (SARTRE, 1972, p. 13, tradução nossa).

Aquilo que um pintor almeja em sua tela, seja ela figurativa ou abstrata, não é alcançar um significado que remeta ao mundo real, e sim transmitir um sentido:

Outro dia ele [o pintor Rebeyrolle] comia uma asa de perdiz [...]. “Que bela paisagem”! Disse ele mostrando-a. E era, com efeito, uma paisagem [...], quero dizer que a substância não era captada somente pelos olhos, mas pelos dentes, pelas papilas da língua: e se ele a tivesse pintado, é esse gosto de paisagem comida que ele teria tentado colocar *sobre a tela*, como sua “estrutura íntima” (SARTRE, 1972b, p. 319, tradução nossa, grifo do autor).

Dessa forma, a arte, essa arte não-significante, não tem um compromisso objetivo em significar a realidade, mas, para além disso, ela quer oferecer através do real uma imagem, e através dessa imagem um sentido. Nessa perspectiva, o sorriso da Mona Lisa, por exemplo, “[...] não ‘quer’ dizer nada, mas ele possui um sentido: nele se realiza a estranha mistura de misticismo e de naturalismo, de evidência e de mistério que caracteriza o Renascimento” (SARTRE, 1964b, p. 29, tradução nossa). Assim, não é que a arte não-significante não tenha nada a dizer, pelo contrário, “[...] alguma coisa é dita que não se pode jamais entender completamente e que exigiria uma infinidade de palavras para exprimir” (SARTRE, 1972, p. 16, tradução nossa). Quer dizer, o que é dito nessas obras não é dito através de um significado exterior à obra, mas através de um sentido imanente a ela:

[...] quando se executava diante de mim uma composição musical, eu não encontrava na sucessão sonora nenhum tipo de significação, e me era fortemente indiferente que Beethoven tivesse composto alguma de suas marchas fúnebres “sobre a morte de um herói” ou que Chopin quisesse sugerir, ao fim de sua primeira balada, o riso satânico de Wallenrod; por outro lado me parecia que esta sucessão tinha um *sentido* e é esse sentido que eu amava (SARTRE, 1964b, p. 29, tradução nossa, grifo do autor).

Ora, o sentido não se distingue da obra como o significado se diferencia da palavra-signo, pelo contrário, é na obra que esse sentido se manifesta, é nela que ele habita e é somente nela que ele pode encarnar. O artista cria um sentido e não um significado que se daria através de sua obra: o sentido está *na* obra, encarnado nela, ele é uma “[...] emoção que se fez carne” (SARTRE, 1972, p. 16, tradução nossa). Portanto, o sentido é justamente a encarnação de uma realidade que ultrapassa a própria obra, ou melhor, é a encarnação de uma irrealidade, de um objeto imaginário que não pode ser captado senão dentro da totalidade da obra: “[...] esse sentido, ou esse segredo material

[...] não é imediatamente visível. A matéria visível [perceptível] possui um sentido invisível [imaginário]” (ASTIER-VEZON, 2009, p. 12, tradução nossa).

5. A realidade (irreal) da obra de arte

A partir dessa definição do sentido da obra é possível abordar agora o sentido da criação artística, que poderia ser descrito como um trabalho real sobre um material real que produz, ao final, um ser imaginário, irreal. Para o artista, o material de sua criação (as tintas com as quais ele vai pintar uma tela, ou a pedra na qual ela fará uma escultura, por exemplo) funciona como um meio de transposição de um objeto irreal. Isso não significa que pela obra ele materialize seu imaginário; o que ele almeja é justamente criar um objeto que leve o seu espectador ao irreal, algo que seja capaz de colocá-lo em contato com o imaginário.

De fato, o pintor não *realizou* sua imagem mental: ele simplesmente constituiu um analogon material de modo que todos possam captar essa imagem apenas considerando o analogon. Mas a imagem assim provida de um analogon exterior permanece imagem. Não há realização do imaginário, poderia se falar no máximo de sua *objetivação* (SARTRE, 2010, p. 363-364, tradução nossa, grifo do autor).

Obviamente, há um resultado material da criação artística, que é, por exemplo, a tela feita pelo pintor, porém, não é esse o objeto do julgamento estético, não é ele que apreciamos, pois como foi dito anteriormente, o objeto estético não se revela à percepção, ele está “isolado da realidade”, já que o artista não materializa uma imagem, ele constrói algo análogo, um meio material que tem a função de remeter à imagem.

Cada pincelada não foi dada *para si própria*, e tampouco para constituir um todo *real* coerente (no sentido que se poderia dizer que tal alavanca em uma máquina foi concebida para o todo e não para si própria). Cada pincelada foi dada em ligação com um todo sintético irreal, e a finalidade do artista era de constituir um todo de tons *reais* que permitisse a este irreal manifestar-se (SARTRE, 2010, p. 363-364, tradução nossa, grifo do autor).

Nesse sentido, pode-se tomar como exemplo a definição dada pelo artista francês Maurice Denis (1870 – 1943) sobre a pintura: “Uma tela – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores reunidas numa certa ordem” (apud VAUDAY, 2010, p. 9, rodapé, tradução nossa). O que se deve entender aqui é que a arte, concebida desta

maneira, isto é, como irrealidade, não desconsidera a materialidade da obra, pelo contrário, essa materialidade possui uma importância fundamental. Isso não quer dizer que seja a matéria que dá sentido ao objeto estético, mas o contrário, ou seja, que a matéria só ganha seu sentido a partir do imaginário, do objeto irreal almejado pelo artista. Por isso, Sartre (2010, p. 365, tradução nossa) pode afirmar a respeito da pintura que somente “[...] no irreal as relações de cores e de formas ganham seu verdadeiro sentido”, quer dizer, é o objeto imaginário que justifica aquilo que na obra é perceptível.

Dessa maneira, criar uma obra não é simplesmente dar forma à matéria, visto que

[...] a forma do mármore é um certo contorno que o escultor lhe impõe tecnicamente, forma e matéria são captados como o analogon sobre o qual a obra aparece. Assim, pode-se explicar este paradoxo estético de que a obra seja a unidade orgânica de aparição instantânea e que ela seja progressivamente e tecnicamente produzida por uma sucessão de operações reais (SARTRE, 1983, p. 568, tradução nossa).

Quer dizer, os materiais, as formas, os sons e as cores só ganham um sentido a partir do objeto imaginário, do todo irreal que constitui o objeto estético. Logo, aquilo que o artista produz é, como coloca Sartre (2010, p. 364, tradução nossa, grifo do autor), “[...] uma coisa material *visitada* ocasionalmente (cada vez que o espectador assume a atitude imaginante) por um irreal que é precisamente [...]” o *objeto estético*. O que pode causar alguma confusão neste processo é justamente a realidade perceptível da obra, ou seja, a realidade do trabalho do artista e do resultado material desse trabalho – o *analogon* –, o que acaba dando a impressão de que também o objeto estético seja real.

Uma estátua, por exemplo, é feita por um escultor que trabalha sobre a pedra, que executa sobre ela modificações reais e a partir de uma técnica lhe dá outra forma. No entanto, a obra de arte não é essa realidade, mas a imagem que se dá através dela. “O que é real é o ato do espírito, o analogon; e quanto à imagem, ela é somente a maneira pela qual se dá um objeto ausente ou inexistente. Assim, a obra de arte só tem uma existência como correlativo a um ato do espírito” (SARTRE, 1983, p.462, tradução nossa), ou seja, de um ato real. Nesse sentido, objeto real é a matéria na qual o objeto estético irreal vem encarnar, vem se manifestar: “É do Ser e no Ser que surge o novo modo de ser do mármore, por exemplo” (SARTRE, 1983, p. 568, tradução nossa). Ora, se a obra de arte não é simplesmente a matéria, é *da* matéria e *na* matéria que ela emana.

Aliás, a análise feita por Sartre das obras do artista plástico suíço Alberto Giacometti (1901 – 1966) mostra a importância da percepção na captação da imagem:

A arte de Giacometti se parece àquela do prestidigitador; somos enganados e cúmplices. Sem nossa avidez, nossa precipitação atordoada, os erros tradicionais de nossos sentidos e as contradições da nossa percepção, ele não conseguiria dar vida a seus retratos (SARTRE, 1964c, p. 356, tradução nossa).

Ora, essas “contradições da percepção”, esses “erros dos sentidos” irão influenciar diretamente naquilo que será apreendido como imagem a partir do *analogon* material. De tal maneira, é impossível negar que o objeto material exerça certa influência naquilo que a consciência imaginante irá captar. Portanto, a percepção não é descartada na concepção sartreana da arte, ela é parte dessa apreensão, é só por ela que a obra pode se dar como imagem.

Assim, se por um lado a obra de arte não é aquilo que pode ser percebido, por outro, ela só pode se fazer presente a partir dessa percepção, é somente a partir de elementos perceptíveis que se pode captar a obra de arte como imagem. Com isso, é possível concordar com a afirmação de Sicard (1952), que define a experiência estética em Sartre como um entrelaçamento entre o real e o imaginário. Podemos dizer ainda que a relação que se estabelece na obra de arte entre a consciência perceptiva e a consciência imaginante, entre o real e o imaginário será sempre é uma relação instável, uma perpétua troca, um constante movimento.

6. Conclusão

Aquilo que foi exposto aqui não tem o intuito de exaurir a discussão sobre o tema da arte, já que falar de arte é abrir um imenso leque de possibilidades; além disso, como aponta Sicard (1952, p. 2, tradução nossa, grifo do autor) “[...] a arte não pode ser senão *vivida*, ela só entra em jogo através de uma criação individual, uma experiência subjetiva”. O que tentamos elucidar é apenas um aspecto da imensa reflexão feita por Sartre sobre a arte, que, mesmo não tendo constituído uma obra sobre estética, dedicou muita atenção ao tema – não só em sua obra literária e teatral, mas também dentro de sua obra filosófica.

Dessa maneira, se em um primeiro momento nossa reflexão caminhou no sentido de negar a materialidade física da obra, mostrando que o verdadeiro objeto estético só se revela à consciência imaginante; posteriormente, tentamos mostrar

também que essa obra imaginária só pode se manifestar através de um *analogon* material que influencia diretamente na apreensão do objeto estético.

Enfim, o que queremos deixar claro é que, se por um lado, não é possível pensar a obra de arte em Sartre como algo que se dá diretamente à percepção, por outro, não se pode conceber tampouco a arte simplesmente como uma irrealidade que é totalmente abstração do real, como uma negação dos elementos perceptíveis da obra. Assim, aquilo que pode definir a concepção sartreana da arte, quanto a sua apreensão, é justamente essa instabilidade que ocorre entre real e imaginário, essa relação que oscila frequentemente entre a percepção e a imaginação, como uma via de mão dupla, como um perpétuo vaivém.

Referências

- ASTIER-VEZON, S. Sartre et la peinture: Sartre préférait-il les mots aux images? *Sens Public*, Paris, 2009/1. Disponível em: <http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=617>. Acesso em 01 de ago. 2015.
- CABESTAN, P. *L'imaginaire Sartre*. Paris: Ellipses, 1999.
- _____. *L'être et la conscience: Recherches sur la Psychologie et l'ontophénoménologie sartrienne*. Bruxelles: OUSIA, 2004.
- COELHO, I. M. *Sartre e a interrogação fenomenológica*. 1978, 472 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1978.
- GIOVANNANGELI, D. Imaginaire, monde, liberté. In: BARBARAS, Renaud (Org.). *Sartre: Désir et liberté*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.
- NOUDELMANN, F. *Sartre: l'incarnation imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- SARTRE, J. P. Le peintre sans privilèges. In: *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. L'artiste e as consciences. In: *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964b.
- _____. Les peintures de Giacometti. In: *Situations IV*. Paris: Gallimard, 1964c.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1972.
- _____. Coexistences. In: *Situations IX*. Paris: Gallimard, 1972b.
- _____. *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. Conferência de Jean-Paul Sartre - Universidade Mackenzie (1960). In: *Discurso*, São Paulo, n. 16, p. 7 – 32, 1987. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37918/40645>>. Acesso em 05 de jul. 2015.
- _____. *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 2010.
- _____. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SICARD, M. Sartre et l'esthétique. *Obliques*, Nyons, Éditions Borderie, n° 18-19, p. 169-194, 1979. Disponível em: <<http://www.michel-sicard.fr/textes/sartre/sartre-esthetique.pdf>>. Acesso em 07 de ago. 2015.
- SILVA, F. L. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: UNESP, 2004.
- SOUZA, T. M. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.
- _____. Ética e estética no pensamento de Sartre. *Revista Estudos Filosóficos*, São João del-Rei, n. 4, p. 84 – 96, 2010. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4.pdf>>. Acesso em 25 de jul. 2015.

VAUDAY, P. Sartre: l'envers de la phénoménologie. *Rue Descartes*, Paris, n. 47, p. 8 – 18, 2005/1. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2005-1-page-8.htm>>. Acesso em 05 de ago. 2015.

Recebido em: 12/03/2018

Aprovado em: 27/05/2018