

## SARTRE E A RELAÇÃO ENTRE REAL E IRREAL NA OBRA DE ARTE

Gabriel Gurae Guedes Paes<sup>1</sup>

**RESUMO:** A obra de arte, sendo imaginária, é criada a partir de um afastamento do real, mas pressupõe sempre uma realidade em relação a qual ela é afastamento. Há uma dialética entre real e irreal na obra de arte. Cada artista, e mesmo cada espectador da obra, colocam de maneira distinta a imagem de acordo com a *situação* concreta em que se encontram. A obra imaginária pode ser colocada na relação com um mundo no qual se procura lutar por uma nova sociedade ou justificar a existente, exaltar a elite ou zombar dela, esquecer os problemas cotidianos ou tentar compreender uma existência que se revela absurda.

**Palavras-chave:** Sartre, Imaginário, Estética, Fenomenologia, Existencialismo.

**ABSTRACT:** The artwork, being imaginary, is created from a removal of real, but always presupposes a reality in relation to which it is removal. There is a dialectic between real and unreal in the artwork. Every artist, and even every viewer of the work, put differently the image according to the concrete *situation* in which they find themselves. The imaginary work can be put in relation with a world which search to fight for a new society or justify the existent, to exalt the elite or to mock it, forget the everyday problems or try to comprehend a existence which reveals absurd.

**Keywords:** Sartre, Imaginary, Esthetics, Phenomenology, Existentialism.

Ao final de *O imaginário* Sartre faz algumas considerações sobre a obra de arte e conclui que o objeto belo criado pelo artista, quer seja ele uma pintura, um romance, a interpretação de um ator ou uma sinfonia, é irreal, ou seja, imaginário. É o irreal que consideramos “emocionante” ou “pintado com inteligência, com poder, com graça, etc.”<sup>2</sup>. Poderíamos ao ver uma obra de Matisse, constatar que certos vermelhos de sua tela provocam certa satisfação sensual. Mas essa satisfação sensual nada tem a ver com um sentimento provocado por um vermelho real dado na natureza, neste caso o vermelho não proporciona um prazer estético, mas um prazer dos sentidos. “Quando

<sup>1</sup> Mestrando em Filosofia pela UFSCar. Bolsista CAPES.

<sup>2</sup> SARTRE. *O imaginário*, p. 247.

apreendemos, pelo contrário, o vermelho no quadro, essa apreensão, apesar de tudo, faz parte de um conjunto irreal, e é nesse conjunto que ele é belo”<sup>3</sup>. Também no teatro o ator mobiliza todos os seus sentimento e gestos para viver intensamente o personagem irreal que representa. E uma sinfonia tem *o seu próprio tempo*, “um tempo interno que transcorre da primeira nota do *allegro* até a última nota do final”<sup>4</sup> e que se extingue quando deixamos de ouvi-la. Apreendemos a sucessão de temas “como uma sucessão absoluta, e não como uma sucessão real que se desenrolaria, por exemplo, nesse tempo em que Pierre, simultaneamente, faz uma visita a um de seus amigos”<sup>5</sup>.

A constatação feita por Sartre de que a obra de arte é imaginária nos leva a uma dificuldade apontada por Thana Mara Souza: “é por se contrapor ao real, à percepção, que a imaginação é vista por alguns comentadores como o lugar da má fé, da alienação, da fuga da liberdade e da situação”<sup>6</sup>. Se aceitarmos a posição desses comentadores, somos levados a concluir que a arte, enquanto imaginária, é recusa de viver o mundo real. A única exceção seria a literatura que, se por um lado é imaginária, por outro pode significar o mundo pela linguagem verbal. Essa conclusão é fruto de uma interpretação simplista que, como mostra Souza, parece ignorar que para Sartre o “imaginário não é uma negação que ignora o que é negado, que esquece de onde partiu”<sup>7</sup>. A negação do imaginário se aproxima da dialética de Hegel, “ela não é uma simples superação e esquecimento do dado anterior, mas a conservação mesma deste”<sup>8</sup>.

A tomada de distancia da consciência imaginante em relação ao mundo posiciona não só o objeto imaginário, mas também a situação no mundo em relação ao qual o imaginário se afasta. Esse processo da negação que ao mesmo tempo em que se distancia do mundo também o posiciona é denominado *ultrapassagem*. Assim, para que o amigo Pierre ausente seja dado como imagem, supondo que ele estivesse em Berlim, a consciência é motivada por uma situação “que se define como um ‘estar-no-mundo’ de modo que Pierre não seja dado no presente, e Pierre é aquilo em relação ao qual a

---

<sup>3</sup> Idem, p. 247.

<sup>4</sup> Idem, p. 250.

<sup>5</sup> Idem, p. 250.

<sup>6</sup> SOUZA. *Sartre e a literatura engajada*, p. 90.

<sup>7</sup> Idem, p. 102.

<sup>8</sup> Idem, p. 102.

totalidade do real é ultrapassada”<sup>9</sup>. Temos aqui mundo e imaginário relacionando-se em uma dialética. A necessidade de que a consciência se liberte do real para imaginar, não significa que ela suprime o mundo:

Pois uma imagem não é *o mundo negado*, pura e simplesmente, ela é *o mundo negado de um certo ponto de vista*, exatamente aquele que permite colocar a ausência ou a inexistência de um determinado objeto que será presentificado “enquanto imagem”<sup>10</sup>.

Abrem-se assim ao artista e ao espectador da obra de arte imaginária, várias possibilidades de negar o real que ocorrem em relação ao mundo vivido em situação. A imaginação não é uma atitude ou instrumento de fuga que pode ou não ser utilizado, mas antes de tudo uma estrutura essencial da consciência. Neste sentido, consiste em um erro categorial julgá-lo do ponto de vista moral. Podemos fazer uma análise do ponto de vista moral não da estrutura do imaginário, mas de situações específicas em que ele se exerce. E a obra de arte imaginária permite vislumbrar a relação concreta do artista e do espectador com o mundo. Vamos percorrer algumas situações em que a obra de arte pode se constituir.

Uma situação possível será a do artista de má-fé que em sua obra justifica as relações político-sociais existentes como se fossem dados da natureza. De maneira fictícia, encontramos esse caminho em *A náusea* nos quadros presentes no museu de Bouville que retratam os antepassados da elite burguesa da cidade<sup>11</sup>. As impressões de Roquentin frente ao quadro de um membro da família mais rica de Bouville ilustram não só um caminho possível para a expressão artística, mas também como o espectador da obra, a partir de uma *situação* específica, dá a sua “contribuição” particular para a posição da imagem no retrato:

---

<sup>9</sup> SARTRE. O imaginário, p. 244.

<sup>10</sup> Idem, p. 240.

<sup>11</sup> Astier-Vezon comenta que Sartre detestava os museus de arte oficial e que “a descrição do museu de Bouville foi provavelmente inspirado por uma visita ao museu de Rouen com Simone de Beauvoir”. ASTIE-VEZON. *Sartre e la peinture*, p. 4.

Ele estava de pé, a cabeça ligeiramente inclinada para trás e segurava numa das mãos, contra as calças cinza-pérola, uma cartola e luvas. Não pude evitar uma certa admiração: não via nada de medíocre nele, nada que merecesse crítica: pés pequenos, mão finas, ombros largos de lutador, elegância discreta com um toque de extravagância. Oferecia cortesmente aos visitantes a limpidez de seu rosto sem rugas; afluía-lhe aos lábios a sombra de um sorriso. Mas seus olhos cinzentos não sorriam. Devia ter uns cinquenta anos: mantinha-se jovem e cheio de viço como aos trinta. Era bonito. (...)

Compreendo então tudo que nos separava: o que eu podia pensar a seu respeito não o atingia; não passava de psicologia como a que se faz nos romances. Mas seu julgamento me transpassava como um gládio e questionava até o meu direito de existir. E era verdade, sempre me apercebera disso: não tinha o direito de existir. Surgira por acaso, existia como uma pedra, uma planta um micróbio.<sup>12</sup>

Roquentin, em um primeiro momento, sente ao colocar a imagem de Blévine algo de violento que lhe nega a possibilidade de uma vida com sentido fora da ordem social construída pelos grandes homens de Bouville. Não pode julgar esses “homens de bem”, mas é por eles julgado. Ao colocar a imagem de Blévine, Roquentin ao mesmo tempo posiciona um mundo real em que sua liberdade é negada. Recorrendo a *O ser e o nada*, podemos dizer que Roquentin vê Blévine como um Não que pretende negar sua liberdade, “e é efetivamente como um Não que um escravo vê de saída seu amo, ou o prisioneiro vê a sentinela que o vigia”<sup>13</sup>. Mas em um segundo momento Roquentin tem um *insight* e percebe claramente a farsa presente no museu ao notar que o retrato do deputado fundador do “Clube da Ordem”, Oliver Blévine, foi feito de maneira a dissimular os seus um metro e cinquenta e três de altura. Conforme um jornal satírico de 1905, esse deputado era motivo de zombaria da Câmara não só pela sua baixa estatura, mas também por ter “uma voz coaxante que mais de uma vez fizera morrer de rir a Câmara inteira”<sup>14</sup>. Blévine, pintado por Bordurin ao lado de objetos

<sup>12</sup> SARTRE. *A Náusea*, p. 128-129.

<sup>13</sup> SARTRE. *O ser e o nada*, p. 92.

<sup>14</sup> SARTRE. *A Náusea*, p. 140.

pequenos como um pufe e uma poltrona baixa, parecia ter o mesmo tamanho de se vizinho Parrottin que foi pintado junto com objetos maiores: “Admirável poder da arte. Desse homenzinho de voz esganiçada, nada passaria para a posteridade, a não ser um rosto ameaçador, um gesto soberbo e olhos sanguinolentos de touro”<sup>15</sup>. Roquentin não consegue segurar o riso, ofendendo um casal de idosos que assumiam uma atitude respeitosa diante daquelas representações, e se despede de maneira sarcástica: “Adeus, belos lírios tão delicados em seus pequenos santuários pintados; adeus, belos lírios, nosso orgulho e nossa razão de ser. Adeus, Salafrários”<sup>16</sup>. Os idosos que admiram os retratos do museu respeitam um conjunto de valores que lhes é prescrito de antemão e cumprem como coisas em-si o lugar social que lhes fora destinado. Roquentin, após a experiência do absurdo vivenciada em sua náusea, não pode exercer essa mesma conduta de má-fé que faz os personagens dos retratos de Bouville serem representados como “homens de bem”. A *situação* de Roquentin o faz imaginar os homens no retrato como *salauds* representados em uma estética de mau gosto a serviço da má-fé. Os retratos de Bouville “tinham sido pintados com grande exatidão; e, no entanto, sob o pincel, seus rostos haviam perdido a misteriosa fragilidade dos rostos humanos. Suas faces, mesmo as menos vigorosas eram nítidas como faianças”<sup>17</sup>.

Podemos opor esses retratos oficiais à pintura expressionista do artista alemão não-fictício Ernst Kirchner (1880-1938). Kirchner, justamente para revelar a fragilidade dos rostos humanos, não pinta com exatidão. A leitura do fragmento abaixo, pertencente a análise que Giuliano Argan faz do quadro *Marcella*, ilustra esse outro caminho estético:

Kirchner faz um quadro amargo, quase desagradável. (...) O corpo é apenas algo nu, frágil, dolorosamente contraído sob o rosto emagrecido, devorado pela enormidade dos olhos e da boca, pela massa dos cabelos soltos. (...) Kirchner procura colocá-la num estado de não-equilíbrio, que cria no espectador uma sensação de mal-estar, quase de angústia. (...) A figura de

---

<sup>15</sup> Idem, p. 141.

<sup>16</sup> Idem, p. 143.

<sup>17</sup> Idem, p. 136.

Kirchner é uma imagem que o autor exprime ou extrai penosamente de si, um fragmento vivo de sua própria existência<sup>18</sup>.

E m *A náusea*, o desequilíbrio está presente nos objetos do cotidiano descritos poeticamente, sugestionando a imaginação do leitor com metáforas carregadas de sinestésias, aspectos sensíveis intensos e monstruosos. Nos momentos de náusea a saliva é uma poça esbranquiçada e espumosa que roça na língua, as mãos aparecem como um caranguejo de ventre gordo com as patas para o ar, a poltrona do trem tem dentes e está sorrindo. A raiz da castanheira é uma serpente, garra de abutre que possui uma cor que é uma equimose, uma suarda com odor preto e sabor de fibra mascada<sup>19</sup>. Aqui a imaginação se constitui em relação a um mundo onde as estratégias racionais que poderiam explicá-lo como a linguagem, instrumentalidade, causalidade, necessidade, universalidade e finalidade não mais funcionam.

Podemos dar outro exemplo desta “estética do desagradável” citando o trecho de *Idade da Razão* em que Mathieu sai preocupado à procura de Ivich e encontra bêbada em um *dancing*. Nesta cena Mathieu, ao usar as palavras “pura” e “perfume” para expressar admiração amorosa não correspondida, não está distante do lirismo romântico<sup>20</sup>. Mas Sartre não relaciona essas palavras a algo “nítido como faiança”, mas ao vômito de uma jovem bêbada. Sartre faz o amor – o desejo que tem Mathieu de ser Ivich sem deixar de ser ele mesmo<sup>21</sup> – combinar com o desagradável:

– levo-a para a minha casa – explicou [Mathieu]. – poderá deitar-se no sofá e eu farei um pouco de chá.

Ivich não protestou, subiu com dificuldade no auto e largou-se em cima da almofada. (...)

<sup>18</sup> ARGAN. *Arte moderna*, p. 253.

<sup>19</sup> SARTRE. *A Náusea*, p. 193.

<sup>20</sup> Um exemplo de uso das palavras pureza e perfume no lirismo romântico:

“Toda aquela mulher tem a pureza  
Que exala o jasmineiro no perfume,  
Lampeja seu olhar nos olhos negros  
Como, em noite d'escuro, um vagalume”  
(AZEVEDO. *Lira dos vinte anos*, p. 177)

<sup>21</sup> SARTRE. *A idade da razão*, p. 78.

Ivich gemeu um pouco. De repente ficou verde e pendurou-se à janela. Mathieu viu as costas magras sacudidas pelo vômito. (...)

– chegamos – avisou.

Ivich ergueu-se penosamente.

– Tenho vergonha

Mathieu desceu primeiro e estendeu-lhe a mão para ajudá-la, mas ela recusou e pulou com vivacidade na calçada. Ele pagou o motorista apressadamente e voltou-se para ela. Ela olhava-o com uma expressão neutra. Um cheiro azedo de vômito exalava de sua boca tão pura. Mathieu respirou apaixonadamente esse cheiro<sup>22</sup>.

Outro caminho artístico possível é o do racionalismo presente na pintura abstrata de Piet Mondrian (1872-1944). Como comenta Argan, os quadros de Mondrian feitos entre 1920 e 1940 buscam mostrar que “todas as experiências da realidade, por mais diversas que sejam, devem ao cabo revelar a estrutura constante da consciência”<sup>23</sup>. Mondrian parte de elementos simples como traços ortogonais negros sobre um fundo branco formando vários retângulos de diferentes tamanhos que podem ser preenchidos aleatoriamente com azul, vermelho ou amarelo. Mudando ao acaso a colocação desses elementos singulares, obtêm-se uma grande multiplicidade de composições. Mas o acaso não é absurdo em Mondrian, pois ele é subsumido a uma estrutura harmônica de precisão matemática. Há em Mondrian, uma reação à pintura modernista de seu tempo que exacerba a experiência do “desequilíbrio” ou do incomensurável:

Os atos humanos devem ter a clareza, o caráter absoluto, a verdade intrínseca do pensamento pensado. As próprias sensações devem traduzir-se *imediatamente* em pensamento. É um preconceito romântico julgar que as sensações são confusas e que a lógica é ordenada, que a confusão das sensações não-

---

<sup>22</sup> Idem, p. 294.

<sup>23</sup> ARGAN. *Arte moderna*, p. 409.

refletidas seja realidade e que a ordem lógica seja abstração. (...). O postulado moral de Mondrian é “eliminar o trágico da vida”; e é trágico tudo o que provem do inconsciente, dos complexos de culpa e de poder, da inferioridade e superioridade. É trágico o que Mondrian chama, com acrimônia, de “barroco moderno”; o expressionismo, o surrealismo, mas também a eterna alegria de viver de Matisse, as explosivas deformações de Picasso, o riso entre lágrimas de Chagal<sup>24</sup>.

Se concordarmos com Argan, concluiremos que Mondrian tem uma concepção oposta ao pensamento de Sartre para quem as sensações não se traduzem imediatamente em pensamento: o absurdo e o incomensurável se revelam imediatamente no fenômeno e negar a presença deles não é um olhar para a verdade, mas desviar os olhos do fenômeno e explica-lo através de uma ordem racional oculta nas coisas. Se o artista produz obras em que cada elemento faz parte de uma ordem racional, não encontra o sentido oculto por trás da experiência, mas dá a ela um sentido através de sua liberdade criadora. A experiência não pode ser reduzida ao pensamento na obra artística, pois esta é um *irreal* que se coloca a partir do *afastamento do mundo*. Há entre a imagem e o irreal uma diferença ontológica que torna impossível que os objetos destas consciências ocupem um mesmo “mundo”. Leopoldo e Silva, em *Ética e literatura em Sartre*, faz o seguinte comentário sobre a diferença entre obra e realidade:

é próprio da percepção artística e da transfiguração do mundo em obra a irredutibilidade das coisas ao pensamento. É esse confronto que está na base da negação e da posição do objeto imaginário. Essa irredutibilidade significa a diferença no real e na obra. O artista parte da diferença e produz a diferença<sup>25</sup>.

Mas se num primeiro momento Argan analisa Mondrian do ponto de vista de uma epistemologia que, contra o “barroco moderno”, identifica nas sensações uma ordem que deve ser imediatamente traduzida em pensamento, no excerto abaixo toma um ponto de vista existencial que nos faz entender a obra do pintor neerlandês não

---

<sup>24</sup> Idem, p. 412.

<sup>25</sup> LEOPOLDO E SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 208, 209.

como a descoberta de uma verdade, mas como um projeto estético e moral que pode ser compreendido dentro da filosofia de Sartre como uma tarefa permanente. Mas há aqui novamente a mistura entre real e imaginário, estético e ético, o que não é possível na concepção de Sartre.

Côncio da responsabilidade cultural do artista, [Mondrian] faz da pintura um projeto de vida social, o que imagina não é uma sociedade utópica sem contradições, mas uma sociedade capaz de resolver suas contradições dia a dia, com o raciocínio e sem o recurso à violência. Por isso, em sua mente, sua pintura se enquadra num perfeito *urbanismo*; a cidade com que sonha é o espaço vital de uma sociedade cujos atos, sendo puros produtos da consciência em sua unidade, sejam ao mesmo tempo racionais, morais e estéticos<sup>26</sup>.

Nas páginas iniciais do romance *Com a morte na alma* (1939), terceiro livro da trilogia *Os caminhos da liberdade*, Sartre faz dois personagens, Gomes e Ritchie, dialogarem no andar térreo do Modern Art Museum de Nova Iorque sobre a pintura de um artista abstrato denominado “Maudrian”. Como nota Astier-Vezon, Sartre, de modo nem um pouco cavalheiresco, ao escrever “Maudrian” ao invés de “Mondrian” faz uma alusão ao termo francês “maudit”<sup>27</sup>. Os personagens do romance *imaginam* de modo diferente a pintura de “Maudrian”, pois não vivem a mesma *situação*. Gomes é um espanhol que em Paris dedicou-se à carreira de pintor e agora se encontra como refugiado na Nova Iorque de 1940. Abandonou a arte em 1936 para lutar contra os falangistas na Guerra Civil Espanhola. As tropas alemãs estão tomando Paris e Gomes preocupa-se com a mulher e filho que lá deixou, lamenta pela cidade que fez parte de sua vida e, ao mesmo tempo, sente-se vingado: “Quando Franco entrou em Barcelona, eles [os franceses] meneavam a cabeça, diziam que era uma pena, mas ninguém ergueu um dedo sequer. Pois bem, chegou a vez deles agora, que experimentem!”<sup>28</sup>. Gomes, que transbordava de suor sob o calor úmido de Nova Iorque enquanto todos

<sup>26</sup> ARGAN. *Arte moderna*, 412 e 414

<sup>27</sup> ASTIER-VEZON. *Sartre e la peinture*, p. 1.

<sup>28</sup> SARTRE. *Com a morte na alma*, p. 13-14

permaneciam secos, é um estranho naquela cidade onde ninguém dá importância aos conflitos militares que ocorriam na Europa. Quando sobe com Ritchie em um ônibus, querendo ter notícias da guerra, Gomes procura espiar os jornais que se abrem nas mãos de alguns passageiros:

La Guardia recebe o governador do Delawere; Loreta Young; incêndio no Illinois; Ray Milland; meu marido me amou a partir do dia em que usei o desodorante Pitts; Compre Chrisargyl, o laxativo das luas de mel; um homem de pijama sorria para a jovem esposa; “Não haverá bolo para os mineiros”, declara Buddy Smith. Liam: as grandes páginas brancas e pretas falavam deles próprios, de suas preocupações, de seus prazeres; eles sabiam quem era Buddy Smith e Gomes não sabia; voltavam para o chão ou para as costas do motorista os títulos em caixa alta da primeira página: “Tomada de Paris” ou “Montmartre em chamas”. Liam e os jornais gritavam nas mãos deles sem que os ouvissem. Gomes sentiu-se velho e cansado. Paris estava longe, era o único a preocupar-se entre cento e cinquenta milhões de homens; aquilo já não passava de uma pequeníssima preocupação pessoal, nem sequer muito mais importante do que a sede que lhe queimava a garganta<sup>29</sup>.

Gomes, que passava por problemas financeiros, consegue um emprego como crítico de arte. Sua primeira coluna será sobre “Maudrian”. Ritchie, que conseguiu para Gomes o emprego, o leva para a exposição:

Cinquenta telas de Maudrian nas paredes brancas da clínica; pintura esterilizada numa sala climatizada; nada de suspeito; estava-se ao abrigo dos micróbios e da paixão. Aproximou-se de um quadro e olhou-o demoradamente. Ritchie espiava o rosto de Gomes e sorria de antemão.

– Isso não me diz nada – Murmurou Gomes. (...)

Uma vertical preta, cortada por dois traços horizontais, transparecia de um fundo cinzento. A ponta esquerda do traço superior era encimada por um disco azul<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Idem, p. 13-14.

<sup>30</sup> Idem, p. 27.

Ritchie censura Gomes por este não gostar de “Maudrian” e recomenda que ele seja prudente e não choque o público americano em sua coluna: “diga coisas simples e de bom senso, e diga-as agradavelmente. E, se quiser absolutamente atacar alguém, não escolha Maudrian: é o nosso Deus”<sup>31</sup>. Gomes responde a Ritchie que “Maudrian” não apresenta problemas incômodos. Ritchie responde a esta objeção com um comentário que reflete um utilitarismo burguês incompatível com a *situação* vivenciada por um refugiado de guerra:

– Minha opinião (...) é que a arte não foi feita para suscitar problemas incômodos. Suponha que alguém vem me perguntar se desejei minha mãe: ponho-o fora de casa, a menos que seja um pesquisador científico. Nessas condições não vejo porque autorizariam os pintores interrogar-me publicamente acerca de meus complexos. Sou como todo mundo – acrescentou em tom conciliante – tenho meus problemas. Só que no dia em que me atormentam não vou ao museu: telefono para o psicanalista. Cada qual tem seu ofício: o psicanalista inspira-me confiança porque se fez, antes, psicanalisar. Enquanto os pintores não fizerem a mesma coisa, que falem de tudo a torto e a direito; não lhes pedirei que me ponham diante de mim mesmo.

– Que é que lhes pede? – Disse Gomes distraidamente. (...)

– Peço-lhes inocência – disse Ritchie. – Esta tela...

– Que tem ela?

– É seráfica – afirmou ele em êxtase. – Nós outros, americanos, queremos pintura para gente feliz e que tenta sê-lo.

– Não sou feliz – respondeu Gomes – e seria um salafório se o tentasse ser, quando todos os meus companheiros estão na cadeia ou foram fuzilados.

A língua de Ritchie estalou de novo:

---

<sup>31</sup> Idem, p. 28.

– Meu caro – disse –, compreendo muito bem suas inquietações de homem. O fascismo, a derrota dos Aliados, a Espanha, sua mulher, seu filho: evidente! Mas é bom de vez em quando erguer-se acima de tudo isso.

– Nem um só minuto – disse Gomes – nem um só minuto!<sup>32</sup>

Depois de ver as telas de “Maudrian”, Gomes apressa-se em ir com Ritchie para outras salas. Gomes pretende ver Klee, Rouault, Picasso, artistas que se opuseram a sociedade burguesa e levantam problemas incômodos. Mas ao folhear um álbum de reproduções, Gomes se mostra desiludido com a pintura. Vê uma mulher gritando sobre o filho morto. Essa mãe e filho são as figuras do quadro de Picasso que retrata o bombardeio em *Guernica*. A imagem no álbum de reproduções revela a Gomes que a arte é otimista: “os sofrimentos justificam-se porque servem pra fazer beleza. Eu não sou um homem tranqüilo, *não quero* justificar os sofrimentos que vi”<sup>33</sup>. Gomes conclui que não se pode pintar o Mal e que se a pintura não é *Tudo*, então é uma brincadeira.

Sartre, em entrevista feita em 1966 por Bernard Pingaud, assume uma postura semelhante a do personagem Gomes: “Quando eu defendia o *engagement*, não era para reduzir o alcance da literatura, mas, pelo contrário, para lhe permitir conquistar todos os domínios da atividade humana”<sup>34</sup>. Na entrevista Sartre defende que literatura deveria se estender sobre todos os domínios da atividade humana. Esse já que há uma diferença entre obra e realidade:

Entre a fome da criança e o livro a distância é incomensurável. Mesmo que seja a emoção que senti diante da fome que me leva a escrever, não chego nunca a preencher esse vazio. Para lutar contra a fome, é preciso mudar o sistema político e econômico, e a literatura não pode desempenhar nesse combate senão um papel muito secundário. Um papel secundário e que, no entanto, não é nulo<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Idem, p. 28, 29.

<sup>33</sup> Idem, p. 31.

<sup>34</sup> SARTRE. Entrevista: *Sartre hoje*, p. 117.

<sup>35</sup> Idem, p. 117.

O escritor engajado deve sustentar firmemente essa ambiguidade entre literatura e realidade, deve saber jogar com ela. Se houver uma valorização excessiva de um destes aspectos em detrimento de outro, ou o escritor produzirá uma obra distante do mundo, ou terminará fazendo literatura de propaganda. Sartre, em *Que é literatura*, condena o partidarismo do escritor: “Caso se pergunte hoje se o escritor deve, para atingir as massas, oferecer os seus serviços ao partido comunista, respondo que não; a política do comunismo stalinista é incompatível com o exercício honesto do ofício literário”<sup>36</sup>. Leopoldo e Silva comenta que a literatura ligada ao partido, além de limitar a liberdade criativa do escritor que não pode questionar as diretrizes partidárias, faz transparecer a deliberação do engajamento através de personagens que se aproximam da caricatura, como a figura idealizada de um operário ou camponês que não existe em parte alguma. “A totalidade (...) da obra se desequilibra quando a deliberação do engajamento transparece, como se fosse inoculada na obra. Por isso, os procedimentos formais são importantes, e o desequilíbrio passa por eles”.<sup>37</sup>

O engajamento ao qual Sartre se refere na entrevista que citamos é específico da literatura. O filósofo inicia *Que é literatura?* Com a seguinte observação: “nós não queremos ‘engajar também’ a pintura, a escultura e a música, pelo menos não da mesma maneira”<sup>38</sup>. Diferente das outras artes a literatura, por meio da linguagem significativa, aponta para uma situação no mundo que se que mudar, nomeia os indivíduos que passam a ver a si mesmo diante dos outros e precisam decidir se continuam obstinados na mesma conduta ou a abandonam<sup>39</sup>. O signo é uma “intenção vazia” que possui uma relação externa com o objeto que indica. Já as cores, sons, formas e texturas das outras artes, e mesmo as palavras na poesia, não são signos que apontam para objetos externos a eles mesmos, mas compõe a o objeto imaginário da obra.

Há na literatura, conforme Souza, uma ambiguidade entre o imaginário e o

---

<sup>36</sup> SARTRE. *Que é literatura?*, p. 188.

<sup>37</sup> LEOPOLDO E SILVA. *Ética e literatura em Sartre*, p. 222.

<sup>38</sup> SARTRE. *que é literatura*, p. 9.

<sup>39</sup> Idem, p. 20.

significante: “embora seja imaginário – e esteja, portanto, do lado das artes do irreal, ela também é significativa, o que a faz distinta das outras artes<sup>40</sup>. Em *O imaginário* Sartre explica que no romance há sínteses de “coisas” irrealis como plantas, animais, campos, cidades, homens, etc. Estas sínteses de “coisas” que compõem um “mundo” irreal se dão como se fossem sínteses perceptivas<sup>41</sup>, pois pretendemos vê-las, cheirá-las, ouvi-las. Deste modo a “consciência imaginante pode ser dita *representativa*, no sentido de que vai buscar seu objeto no terreno da percepção, e de que visa os elementos sensíveis que a constituem”<sup>42</sup>. Essa consciência representativa coloca o seu objeto como uma presença intuitiva de algo que não está presente. Contudo, a palavra no romance “desempenha muitas vezes o papel de representante sem abandonar o de signo, e estamos lidando, na leitura, com uma consciência híbrida, meio significativa e meio imaginante”<sup>43</sup>. Assim, as figuras monstruosas de *A Náusea* não se esgotam nelas mesmas enquanto colocadas pela consciência imaginante, mas se articulam com uma linguagem significativa que “fala” sobre o mundo real do leitor. O leitor é convidado a encarar “monstruosidade” de sua própria existência e questionar um mundo de significações, instrumentos e papéis sociais ilusoriamente pré-determinados.

Podemos então afirmar que as “artes não-significantes” como a música, a pintura a escultura e a poesia não são engajadas? Sartre não faz essa afirmação em *Que é a literatura?*, apenas diz que essas artes não são engajadas da mesma maneira que a literatura. Não cabe aqui discorrer sobre o modo específico em que o engajamento das “artes não-significantes” poderia ocorrer. O que queremos destacar é a importância da relação das “artes não-significantes” com o mundo real. O modo como artista e espectador produzem o imaginário se dá numa relação entre imaginário e real que pode ocorrer de múltiplas maneiras. O artista não-significante pode querer educar para um olhar racional e ordenado no caso da pintura de Mondrian, ou focar na fragilidade misteriosa das expressões humanas como nas pinturas expressionistas, pode pretender denunciar uma sociedade injusta ou estetizar o real transformando sofrimentos em

<sup>40</sup> SOUZA. *Sartre e a literatura engajada*, p. 20.

<sup>41</sup> SARTRE. *O imaginário*, p. 92.

<sup>42</sup> Idem, p. 30, grifo nosso.

<sup>43</sup> Idem, p. 96.

beleza. O “artista não-significante” pode mesmo sacrificar a estética de sua obra colocando-a a serviço da propaganda ou do *status quo*. Neste último caso, quebra-se o equilíbrio entre real e imaginário e a obra deixa de apresentar qualidades estéticas ao aparecer como um instrumento real no meio do mundo e, ao mesmo tempo, como uma caricatura obviamente irreal que não alcança os efeitos desejados. A constatação da falsidade nessas obras que não conseguem jogar com a ambiguidade entre imaginário e realidade provoca o riso sarcástico de Roquentin.

## Referências

- ASTIER-VEZON, S. *Sartre e la peinture*. Revista eletrônica Sens Public, 2009. <http://www.numilog.com>
- ARGAN, G. C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992
- AZEVEDO, A. de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Nobel, 2009.
- BORNHEIM, G. *Sartre: metafísica e existencialismo*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LEOPOLDO e SILVA, Fr. *Ética e literatura em Sartre: ensaios introdutórios*. São Paulo: UNESP, 2004.
- SARTRE, J. P. *Com a morte na alma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A idade da razão*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: *Sartre hoje*. São Paulo: Documentos, 1968. (L’Arc – documentos).
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdígão. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SOUZA, T. M *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e a inconsciência infeliz.*

São Paulo: EDUSP, 2008