

**UNIVERSIDAD RAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO E FILOSOFIA**

Eduardo Simionato Salamoni

**A RELAÇÃO ENTRE IMAGINÁRIO E ENGAJAMENTO NA
FENOMENOLOGIA DE J. P. SARTRE**

Santa Maria, RS, Brasil.

2022

Eduardo Simionato Salamoni

**A RELAÇÃO ENTRE IMAGINÁRIO E ENGAJAMENTO NA FENOMENOLOGIA DE
J. P. SARTRE**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Filosofia**.

Orientadora: Prof. Dr. Marcelo Fabri

Santa Maria, RS
2022

Salamoni, Eduardo Simionato
A Relação entre Imaginário e Engajamento na
Fenomenologia de J. P. SARTRE / Eduardo Simionato
Salamoni.- 2022.
83 p.; 30 cm

Orientador: Marcelo Fabri
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de
Pós-Graduação em Filosofia, RS, 2022

1. Fenomenologia 2. Imaginário 3. Engajamento I.
Fabri, Marcelo II. Título.

Eduardo Simionato Salamoni

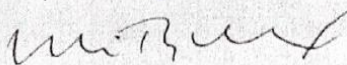
**A RELAÇÃO ENTRE IMAGINÁRIO E ENGAJAMENTO NA
FENOMENOLOGIA DE JEAN-PAUL SARTRE**

Dissertação apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em
Filosofia, da Universidade
Federal de Santa Maria (UFSM,
RS), como requisito parcial para
obtenção do título de **Mestre em
Filosofia**.

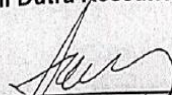
Aprovado em 11 de fevereiro de 2022:



Marcelo Fabri, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Noeli Dutra Rossatto, Dr. (UFSM)



Simeão Donizeti Sass, Dr. (UNIFESP)

**Santa Maria, RS
2022**

AGRADECIMENTOS

A concretização deste trabalho ocorreu, principalmente, pelo auxílio, compreensão e dedicação de várias pessoas. Agradeço a todos e todas que, de alguma forma, contribuíram para a conclusão deste estudo e, de uma maneira especial, agradeço:

- Ao meu orientador, Marcelo Fabri, pela paciência e por aceitar fazer essa pesquisa comigo.

- A minha companheira amada, Ana Cristina, por todo apoio e cuidado.

- A minha filha querida, Thalia, por ser a minha felicidade diária e meu orgulho.

- Aos meus familiares, os de sangue e os emprestados, por todo apoio e compreensão.

- Aos meus amigos por sempre estarem dispostos a conversar sobre filosofia comigo.

- À Universidade pública, gratuita e de qualidade, pela oportunidade de desenvolver e concretizar este estudo;

- À CAPES por ter me concedido uma bolsa, pois sem ela não teria conseguido concluir essa pesquisa.

- A todo o programa de pós-graduação em filosofia da UFSM pela excelência.

Enfim a todos àqueles que fazem parte da minha vida e que são essenciais para eu ser, a cada dia nessa longa jornada, um ser humano melhor.

Não. Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar – e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um meio de saída. Por que não tenho coragem de apenas achar um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê.

Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação. Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente em relação: a ser? E, no entanto, não há outro caminho. Como se explica que meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização?

E uma desilusão. Mas desilusão de quê? se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo?

Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade. (CLARICE LISPECTOR, 1995, p. 16-17)

RESUMO

A RELAÇÃO ENTRE IMAGINÁRIO E ENGAJAMENTO NA FENOMENOLOGIA DE JEAN-PAUL SARTRE

AUTOR: Eduardo Simionato Salamoni
ORIENTADOR: Marcelo Fabri

Este trabalho tem por objetivo analisar a relação entre o imaginário e o engajamento na fenomenologia de Jean-Paul Sartre. Para isso, vamos começar elucidando o que é a consciência imaginante e qual é o seu modo de se relacionar com os objetos. Diferente da tradição filosófica Sartre entende que a imagem não é um objeto mental ou uma representação mental, mas sim que a imagem é um modo que a consciência tem de se relacionar com os objetos do mundo real. Porém esse modo difere do da percepção, onde *observamos* os objetos, na imaginação a gente *quase-observa* os objetos, pois eles se dão como se fossem observáveis, mas todo o seu conteúdo foi constituído pela consciência, não há nada para aprender com ele. Todo produto do imaginário é um irreal, um objeto que não possui as características básicas para ser real, e que aparece à consciência a partir da sua ausência ou inexistência. Então a consciência imaginante pode tomar um recuo em relação ao mundo para constituir o objeto irreal, sendo assim o imaginário é negação de mundo e fuga do ser-no-mundo. Todavia Sartre afirma que os escritores devem ser engajados, pelo menos os que fazem prosa. Veremos então como a literatura, por ser produto do imaginário, é negação de mundo, fuga, e também o único lugar possível para o engajamento se efetuar em sua totalidade. A literatura possui uma ambiguidade que faz parte de sua estrutura, por ser composta por palavras é ao mesmo tempo um irreal e um ato de desvelamento e comunicação. Isso ocorre porque o objeto estético que é a obra literária só existe enquanto for sustentado por um ato concreto da consciência imaginante chamado leitura. A leitura possibilita um encontro e reconhecimento de liberdades, do escritor e do público, além de conseguir trazer para o plano reflexivo o que foi escrito. Portanto mostraremos, a partir de uma análise minuciosa das obras sartreanas sobre esses assuntos, como a prosa pode, ao mesmo tempo, ser um irreal e ser engajada.

Palavras-chave: Fenomenologia. Imaginário. Engajamento.

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN IMAGINARY AND ENGAGEMENT IN JEAN-PAUL SARTRE'S PHENOMENOLOGY

AUTHOR: Eduardo Simionato Salamoni
ADVISOR: Marcelo Fabri

This work aims to analyze the relationship between the imaginary and the engagement present in Jean-Paul Sartre's phenomenology. For this we will begin by elucidating what the imagining consciousness is and what is its way of relating to objects. Unlike the philosophical tradition, Sartre understands that the image is not a mental object or a mental representation, but that the image is a way that consciousness has to relate to objects in the real world. However, this mode differs from that of perception, where we observe objects, in imagination we almost observe objects, because they appear as if they were observable, but all their content was constituted by consciousness, there is nothing to learn from it. Every product of the imaginary is an unreal, an object that does not have the basic characteristics to be real, and that appears to consciousness from its absence or inexistence. Then the imagining consciousness can take a step back from the world to constitute the unreal object, so the imaginary is negation of the world and escape from being-in-the-world. However, Sartre asserts that writers must be engaged, at least those who write prose. We will then see how literature, as a product of the imaginary, is denial of the world, escape, and also the only possible place for engagement to be carried out in its entirety. Literature has an ambiguity that is part of its structure, being composed of words, it is at the same time an unreal and an act of unveiling and communication. This is because the aesthetic object that is the literary work only exists as long as it is sustained by a concrete act of the imagining consciousness called reading. Reading enables an encounter and recognition of freedoms, of the writer and the public, in addition to being able to bring what was written to the reflective plane. Therefore, we will show, from a thorough analysis of Sartre's works on these subjects, how prose can, at the same time, be unreal and be engaged.

Keywords: Phenomenology. Imaginary. Engagement.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A FENOMENOLOGIA DA IMAGEM	16
1.1 ILUSÃO DE IMANÊNCIA.....	16
1.2 AS CARACTERÍSTICAS DA IMAGEM.....	18
1.3A IMAGEM E O ANALOGON.....	23
1.4O PROVÁVEL.....	27
2 VIDA IMAGINÁRIA	32
2.1 IMAGINAR, PENSAR E PERCEBER.....	32
2.2 O OBJETO IRREAL.....	36
2.3 COMPORTAMENTOS DIANTE DO IRREAL.....	42
2.4 CONCLUSÕES D'O <i>IMAGINÁRIO</i>	49
2.5 A <i>NÁUSEA</i> E A IDEIA DE SALVAÇÃO PELA ARTE.....	55
3 LITERATURA E ENGAJAMENTO	60
3.1 ARTES SIGNIFICANTES E NÃO-SIGNIFICANTES.....	60
3.2 FALAR E AGIR.....	63
3.3 DESVELAMENTO.....	65
3.4 LIBERDADE SITUADA.....	72
3.5 ENGAJAMENTO E IMAGINÁRIO.....	74
4 CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Jean-Paul Sartre (1905- 1980) foi um filósofo francês do século XX e o maior representante da assim chamada corrente existencialista e um dos nomes de maior destaque na filosofia francesa de sua época. Foi um escritor extremamente popular e uma das figuras mais lidas pelos movimentos jovens franceses, muitas vezes a partir de uma leitura superficial. Sartre não conseguiu esse feito apenas com os seus tratados de filosofia, ele também escreveu peças de teatro, livros de crítica literária e romances, chegou a ganhar um Nobel de literatura em 1964, mas recusou por não concordar com a competição entre os escritores. Durante toda a sua vida se manifestou publicamente e defendeu os ideais em que acreditava, se engajou em diversas causas e cobrou engajamento dos escritores e dos intelectuais, sempre acreditando na força das palavras.

Para Sartre a arte e a literatura sempre foram temas importantes e muitas vezes os limites entre filosofia e literatura entram em questão dentro de suas obras, todavia Sartre nunca chegou a escrever um tratado sobre a estética. Esta pesquisa tem por objetivo discutir a noção de consciência imaginante proposta por Sartre em *L'imaginaire* ("O imaginário"), escrito em 1940, onde ele define a arte como um irreal, e a relação desta consciência com a noção de engajamento e desvelamento apresentadas em *Qu'est ce que la littérature?* ("Que é a literatura?"), publicado como livro em 1947, onde Sartre defende um compromisso ético ligado à atividade escrita e aproxima as noções de falar e agir. Então o nosso objetivo é trabalhar as noções sartreanas presentes nessas duas obras e mostrar que a noção de engajamento não contradiz as principais descobertas de Sartre em *O imaginário*. Então mesmo que a literatura seja um irreal, portanto incapaz de causar algo, ela ainda aponta para uma dimensão de engajamento em uma situação particular, pois ela funciona como um espelho crítico da sociedade e do ser humano. Dividiremos a pesquisa em três partes, sendo as duas primeiras para discutir a consciência imaginante e a sua relação com a imagem, e a terceira para discutir a literatura e o engajamento.

No primeiro capítulo, vamos nos ater principalmente na primeira e segunda parte de *O imaginário*, a primeira, denominada "O certo", onde Sartre se propõe a fazer uma descrição da imagem mental a partir de tudo que a reflexão imediata pode nos ensinar e que tem como questão norteadora "o que é, para mim, ter uma imagem?". A partir disso, na segunda parte, denominado "O provável", Sartre

escreverá sobre o que é uma imagem, como deve ser estruturalmente a minha consciência para imaginar e a relação entre consciência e imagem enquanto objeto visado por essa consciência. Então, nesse primeiro capítulo, vamos começar elucidando o que é a ilusão de imanência apresentada por Sartre, destacando como a abordagem sartreana difere da abordagem da tradição. Depois apresentaremos as quatro características da imagem presentes no primeiro capítulo d' *O imaginário*, a saber: 1) A imagem é uma consciência; 2) O fenômeno de *quase-observação*; 3) A consciência imaginante coloca seu objeto como um nada; 4) A espontaneidade da consciência imaginante.

A imagem é, na perspectiva sartreana, um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência, é uma relação entre a consciência e o objeto, como imagem. Sartre exemplifica que “a consciência imaginante que tenho de Pierre não é a consciência da imagem de Pierre: Pierre é diretamente atingido, minha atenção não é dirigida para uma imagem, mas para um objeto” (Sartre, 1996, p. 19). Ao lidarmos com imagens estamos lidando com consciências completas, que transcendem e vão até o objeto, sempre fora de nós, no mundo. Essa concepção é muito diferente da concepção da tradição que coloca a imagem como “habitando a consciência” e fazendo referência a um objeto no mundo e consiste em acreditar que a ideia do objeto e que o objeto na ideia são a mesma coisa, assim a imagem é implicitamente assimilada ao objeto que ela representa, ou, também, acreditar que a imagem possui a mesma realidade que os objetos percebidos, porém de maneira mais degradada, como no empirismo de Hume.

Na sequência apresentaremos a noção de *analogon*, presente na segunda parte de *O Imaginário*, denominada O provável. Essa noção é fundamental para Sartre pois ela diz respeito à criação real do artista, em relação a sua criação irreal que é a arte. Um pintor, por exemplo, pode partir de uma imagem mental para entregar ao público um objeto contemplável, mas essa imagem mental inicial do pintor é incomunicável e, além disso, não houve uma passagem do imaginário ao real. O pintor não conseguiu realizar a sua imagem mental, o que ele fez foi um *analogon* material que possibilita que o público apreenda a imagem a partir desse *analogon*. O pintor realizou porque, de fato, o painel foi pintado com cores específicas, com uma intensidade específica, a óleo ou a aquarela, entretanto o que ele consegue é um *analogon*, o seu objetivo é construir um conjunto real que permita que o irreal se manifeste.

No segundo capítulo nós vamos nos ater as demais partes d' *O imaginário* para

veremos o papel na imagem na vida psíquica, a vida imaginária e as atitudes perante o irreal. Aqui trabalharemos mais a fundo a relação entre pensamento e imagem e também as características ontológicas da imagem, como, por exemplo, a irrealidade do tempo e do espaço na vida imaginária. Na conclusão de *O Imaginário*, Sartre faz a pergunta sobre o que é a consciência para que ela possa imaginar e a resposta que ele dá é que a consciência deve ser livre. A liberdade é a capacidade que a consciência tem de tomar um recuo em relação ao mundo para pôr o objeto como irreal, porém irreal em relação à quê? Toda negação se refere a algo, o que é negado, de modo que negamos o mundo como um todo ao imaginar, porém, ao mesmo tempo em que o negamos nós o afirmamos, o mantendo como pano de fundo da nossa existência. Esse ato de negação total do mundo revela a liberdade da consciência.

Levando em conta o que foi trabalhado em *O Imaginário* poderíamos chegar à conclusão que a arte é uma fuga do real, mesmo que o mantenha como pano de fundo, e está é a conclusão que Roquentin, protagonista do romance *A Náusea*, parece chegar ao final do livro. Desse modo nos debruçaremos sobre esse romance na última parte do segundo capítulo dessa pesquisa para mostrar que a fuga do real não é uma opção possível para Sartre.

No último capítulo dessa dissertação vamos discutir as noções de engajamento, desvelamento e o papel da literatura, para isso vamos nos ater principalmente no livro *Qu'est ce que la littérature?* ("Que é a literatura?"), escrito em 1947, com o objetivo de explicitar o que ele entende sobre a atividade e a escolha de escrever e também para se defender das críticas que a sua noção de engajamento estava recebendo. Nessa época Sartre já escrevia sobre o assunto nos editoriais da revista *Les Temps Modernes* ("Tempos Modernos") que dirigia junto com Merleau-Ponty. O engajamento é a ligação necessária entre a arte e a situação concreta do ser humano no mundo, então, além de ter claramente uma dimensão ontológica, possui uma dimensão ética. Essa dimensão ética pode ser entendida como uma tomada de consciência e uma assunção autêntica da realidade humana.

Sartre, no livro já citado, diferencia prosa e poesia, visto que cada uma toma a palavra de um jeito diferente. Daniel Mello destaca que "enquanto a prosa lida com signos, ou seja, faz um uso pragmático da palavra, a poesia toma a palavra como uma coisa em seu significado absoluto. O poeta, para o filósofo, está aquém da linguagem" (Mello, 2015, p. 24). Esta distinção se faz necessária para o presente trabalho, pois a

noção de engajamento apresentada pelo filósofo francês está intimamente ligada com a noção de signo, como veremos mais tarde.

O filósofo existencialista divide a arte em dois grandes grupos, sendo estas as artes significantes e as artes não-significantes, que possuem um sentido que não é exterior a elas. A pintura, escultura, música e poesia são exemplos de artes não-significantes, de modo que um poema usa a palavra como objeto, como coisa, como elucida Sartre dizendo que os poetas se afastaram completamente da palavra-instrumento (Sartre, 2004, p.13).

A prosa, por sua vez, faz um uso pragmático da palavra, beneficiando-se de signos para atingir o objeto. Significar é apontar através de si outra coisa. Desse modo, com os signos, conseguimos significar a realidade e organizá-la em conceitos. Por mais que a ligação entre o signo e o significado se dê por convenção e seja reforçada pelo hábito, é com o signo, também, que podemos criar categorias que não existem na realidade, mas apenas como pensamento abstrato, como burgueses e operários, por exemplo, sendo algo impossível com a poesia e com as outras artes não-significantes.

A primeira parte de *Que é a literatura?*, intitulada *Que é escrever?*, é destinada a definição do que é escrever e do que esse ato acarreta. Para Sartre, falar, e consequentemente escrever, é agir, de modo que: “Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê.” (Sartre, 2014, p. 20) Assim, ao falar eu estou desvelando uma situação, estou criando sentido. Esse desvelamento deve ser entendido como tendo uma implicação dupla, nomeio algo e assim desvelo a situação, mas ao fazer isso eu a altero. Essa é uma das dimensões do engajamento sartreano, tanto em sentido ético como em sentido ontológico. Assim, Sartre argumenta que o papel do escritor é o de mudar o mundo, visto que escolheu falar (escrever). O escritor não desvenda a situação só para si, mas apresenta-a para todos que estiverem dispostos a lê-lo. Na prosa, nós nomeamos uma conduta, ou ação, ou situação, de determinada forma que nenhum leitor pode mais ignorá-la, impedindo assim a consciência tranquila da sociedade. Esse desvendamento é feito em prol do próprio projeto de mudar a situação, logo “a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir” (Sartre, 2019, p. 29).

Sartre apresenta outro ponto importante sobre o engajamento na segunda parte do livro, a saber, *Por que escrever?*, em que ele diz que a literatura é uma obra objetiva, porém reflexo da subjetividade do escritor. Para o filósofo, uma pessoa se descobre como escritora a partir da tomada de consciência de que somos nós, as pessoas, que desvendamos o ser, atribuindo-lhe significado. É para nós que um determinado gesto pode ganhar um ser que não possuía, como um buquê de rosas entregue por uma pessoa amada. Esse buquê se torna um gesto de amor, algo que ele não era enquanto flores na natureza. Contudo, não somos nós que fazemos o buquê (as flores) existirem, de modo que o ser humano desvenda o ser das coisas, mas é incapaz de produzi-las. Somos nós que significamos o pôr do sol, mesmo ele não tendo sido obra nossa e mesmo dado o fato que o sol continuará se pondo mesmo depois que todos os seres humanos forem extintos. Sartre chega a dizer que “o homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus” (2019, p.29).

Nessa perspectiva, a motivação do artista é se tornar essencial em relação a obra produzida. Isso nunca poderá ocorrer, visto que o espaço da necessidade é o do em-si, e nós como para-si, estamos imersos na contingência. A arte só se torna efetivamente arte se o espectador aceitar esse irreal e doar, generosamente, a sua liberdade para a sustentação desse irreal. Sartre dá o exemplo da obra *Crime e Castigo*, em que a personagem principal, Raskolnikoff, solicita do leitor que este doe a sua espera para Raskolnikoff, a fim de que saia do papel e se constitua como personagem tão complexa. Nesse sentido, diz Thana Souza, que “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 *analogon* criado pelo artista” (Souza, 2016, p. 290 – 291). Desse modo, toda arte é um apelo, por parte do artista, que o público tem que aceitar livremente. Ambas as liberdades, do artista e do público, não são puras, mas imersas no mundo, se a obra representa a subjetividade do artista, também o público receberá a obra a partir da sua subjetividade, com a sua escala de valores, etc. Esse é um dos sentidos mais importantes do engajamento, o exercício conjunto de reconhecimento da liberdade, do artista, reconhecendo a liberdade do público para aceitar ou não a sua obra e o público reconhecendo a obra como criação livre do artista.

Então, partindo da leitura crítica dessas duas obras de Sartre, “*O imaginário*” e “*Que é a literatura?*”, pretendemos mostrar as raízes do engajamento dentro do

imaginário, mostrando que há uma mudança de pensamento, mas não uma ruptura entre as duas obras, pois tanto o imaginário como engajamento têm sua origem e possibilidade a partir da liberdade. Ao longo dessa dissertação nos apoiaremos em comentadores de Sartre para nos ajudar a explicitar os temas mais complexos de sua filosofia.

1. A FENOMENOLOGIA DA IMAGEM

O objetivo deste capítulo é apresentar a concepção sartreana de imagem, para isso vamos seguir o mesmo caminho que o próprio Sartre traça em *O imaginário*, então começaremos situando a abordagem sartreana em relação a outras abordagens sobre a imagem, como a de Hume. Em um segundo momento vamos apresentar a fenomenologia da imagem de Sartre, descrevendo o que a reflexão nos ensina sobre o fato de ter uma imagem. No terceiro momento vamos entrar no que o filósofo existencialista denominou como o *Provável*, discutindo a relação entre a consciência imaginante e a imagem e, por fim, vamos discutir a relação entre a palavra e a imagem.

1.1 A ilusão de imanência

Sartre escreveu dois livros sobre a temática da imaginação, *L'imagination* (A imaginação) e *L'imaginaire* (*O imaginário*), publicados em 1936 e 1940, respectivamente. Em *A imaginação* Sartre crítica a concepção clássica de imagem, uma vez que esta igualava a imagem à coisa na natureza, possuindo apenas uma diferença de intensidade. Essas críticas são retomadas nas páginas iniciais de *O imaginário* uma vez que são importantes para entender a virada de pensamento que a perspectiva sartreana sobre a imagem traz. Como destaca Fábio Caprio Leite de Castro:

A imagem não seria de forma alguma um conteúdo inerte da consciência conciliável à necessidade de síntese: a imagem é ela mesma uma síntese, uma consciência que exige uma descrição particular. Assim termina *A imaginação*, colocando como tarefa filosófica a descrição fenomenológica da imagem, que Sartre realiza em *O imaginário*. Na verdade, os dois livros estão ligados em um mesmo projeto fenomenológico. (2016, p. 48)

A perspectiva clássica era adotada por filósofos modernos como Descartes, Leibniz e Hume, que “Somente cessam de estar de acordo quando é preciso determinar as relações da imagem com o pensamento”¹ e foi denominada por Sartre de metafísica ingênua da imagem. Para o filósofo existencialista essa é uma ilusão e

¹ Jean-Paul Sartre, *A imaginação*, p. 20

a sua origem “deve ser buscada no nosso hábito de pensar no espaço e em termos de espaço. Nós a chamaremos de *ilusão de imanência*”²

Nessa perspectiva a imagem mental que possuo sobre um determinado objeto e a sensação que possuo dele na percepção são similares, porém a primeira sofreu uma degradação em relação a segunda, mas ambas fazem referência a objetos que existem, o objeto da percepção existe no mundo e o objeto da imagem, que é a imagem, existe na nossa consciência e faz uma referência extrínseca e indireta ao objeto real que existe no mundo. Assim fizeram da consciência “um lugar povoado de pequenos simulacros, e esses simulacros eram as imagens.”³. Essa metafísica ingênua da imagem foi adotada por psicólogos contemporâneos, como os da conhecida psicologia positiva⁴ e também é a perspectiva do senso comum, como destaca Sartre:

A maioria dos psicólogos e dos filósofos adotou esse ponto de vista. É também o do senso comum. Quando digo que “tenho uma imagem” de Pierre, eles acham que tenho agora um determinado retrato de Pierre na consciência. O objeto da minha consciência atual seria exatamente esse retrato, e Pierre, o homem de carne e osso, só seria alcançado muito indiretamente, de maneira “extrínseca”, pelo simples fato de ser aquele que o retrato representa. Do mesmo modo, numa exposição, posso contemplar longamente um retrato por ele mesmo, sem ver que embaixo do quadro está escrito: “Retrato de Pierre Z...” Em outras palavras, uma imagem é implicitamente assimilada ao objeto material que representa. (2019, p.28)

Assim teríamos a imagem como coisa, mas de intensidade mais fraca em relação a coisa de que é imagem, assim seríamos levados a constituir o mundo do espírito com objetos inteiramente semelhantes aos do mundo exterior e que, simplesmente, obedecem a outras leis⁵. A concepção sartreana difere desta por adotar a noção de intencionalidade da fenomenologia que define que toda consciência é consciência de alguma coisa. Dessa forma a diferença entre uma folha de papel branco percebida e essa mesma folha imaginada não é uma diferença entre os objetos, são o mesmo objeto, mas a consciência se relaciona com esse objeto de duas

² Jean-Paul Sartre, O imaginário, p.25. Grifo do autor.

³ Ibidem p.25.

⁴ Jean-Paul Sartre, A imaginação, p. 24.

⁵ Jean-Paul Sartre, O imaginário, p.27.

maneiras distintas, uma percebendo e outra imaginando.⁶ Veremos mais sobre isso na seção seguinte sobre as características da imagem.

1.2 As características da imagem

Sartre quer se afastar totalmente do plano da imanência e vê na fenomenologia essa possibilidade, como destaca Thomas Flynn:

Ele valorizava em Husserl o reestabelecimento do princípio da intencionalidade (toda consciência visa ou "intenciona" um algo-outro-que-a consciência) que parecia libertar o pensador da epistemologia interior/exterior herdada de Descartes, mantendo o imediatismo e a certeza que os cartesianos tanto prezavam. [...] Ele explora a última versão da intencionalidade de Husserl ao insistir que a realidade humana (o Dasein, ou modo humano de ser, de Heidegger) está "no mundo", sobretudo através de suas preocupações concretas e não de suas relações epistêmicas. Isso dá tanto à filosofia de Heidegger quanto à filosofia inicial de Sartre um tipo de caráter "pragmático" que Sartre, pelo menos, nunca abandonará. (2013, p.2)

Sartre vê na intencionalidade uma possibilidade de tratar das imagens e das emoções não como conteúdos mentais, mas como consciências completas, levando o princípio de intencionalidade mais longe do que Husserl estava disposto a ir⁷, uma vez que o existencialista acredita que Husserl permanece preso ao princípio idealista de imanência. Esta é a primeira característica da imagem destacada por Sartre, ela é uma consciência completa, a consciência imaginante. Dessa forma, quando percebo um objeto, como uma cadeira, esse objeto não está na minha consciência, ele está no mundo, mas a minha consciência visa intencionalmente essa cadeira, ela é objeto da minha consciência, se relaciona com ela, a cadeira se dá à consciência. Na imaginação, algo análogo acontece. Se imagino esta mesma cadeira agora sem vê-la ela não passa a habitar a minha consciência. Em ambos os casos a minha consciência se relaciona com o mesmo objeto, mas de maneira diferente, "nos dois casos ela visa a cadeira em sua individualidade concreta, em sua corporeidade. Só que, em um dos casos, a cadeira é "encontrada" pela consciência; no outro, ela não é." ⁸

Portanto imagem é uma forma que a consciência tem de se relacionar com os objetos. Teríamos então uma "consciência imaginante de cadeira" ou uma

⁶ O exemplo da folha de papel foi dado por Sartre nas páginas 5, 6 e 7 de A imaginação.

⁷ Thomas Flynn, Jean-Paul Sartre, tradução de Vitor Luiz Rigoti dos Anjos, 2013, p.7.

⁸ Jean-Paul Sartre, O imaginário, p.27.

“consciência da cadeira-em-imagem”. De qualquer modo o objeto da minha consciência não é a imagem da cadeira, mas sim a cadeira enquanto imagem, o objeto é diretamente atingido pela minha consciência. Sartre, em uma nota de rodapé⁹, argumenta que poderiam contrapor a sua ideia com os objetos imaginários que não existem fora da nossa mente, como quimeras e unicórnios, mas para o existencialista isso não é válido porque nesses casos os objetos não existem nem no mundo nem em imagem. Veremos mais sobre esse ponto adiante na pesquisa.

A segunda característica da imagem apresentada por Sartre é a do fenômeno de *quase-observação*, que é como a consciência imaginante procede em relação ao objeto imaginado. Para entendermos esse fenômeno vale a pena comparar com a maneira de proceder da consciência perceptiva e da consciência de pensar. O objeto percebido sempre aparece a partir de uma série de perfis, por mais que o objeto esteja por inteiro na minha percepção, “sempre me é dado apenas de um lado a cada vez”¹⁰. O exemplo clássico é o do cubo, a primeira vez que me deparo com esse objeto devo gira-lo, manuseá-lo, ver todos os seus lados, aprender as suas faces, mas nunca posso ver todas as faces dele ao mesmo tempo, quando o viro sempre alguma face é escondida da minha visão. Como destaca Sartre:

É próprio da percepção que o objeto só lhe apareça numa série de perfis, de projeções. O cubo está presente para mim, posso tocá-lo, vê-lo; mas nunca o vejo a não ser de uma determinada maneira que ao mesmo tempo invoca e exclui uma infinidade de outros pontos de vista. Devemos *aprender* os objetos, ou seja, multiplicar os pontos de vista possíveis sobre eles. O próprio objeto é a síntese de todas essas visões. A percepção de um objeto é, portanto, um fenômeno com uma infinidade de faces. O que isso significa para nós? A necessidade de dar a volta aos objetos, de esperar, como diz Bergson, que o “açúcar derreta” (2019, p.29)

Agora, quando pensamos sobre o cubo não há necessidade de aprende-lo, manuseá-lo, eu já o penso como possuindo quatro ângulos, seis lados, todos os lados retos, o meu saber sobre o cubo se dá em um único ato de consciência. “Isso não significa, naturalmente, que a minha ideia não tenha necessidade de se completar por um progresso infinito”¹¹, porém não há necessidade de aprendizagem, não há nada novo para ser descoberto ou observado, o conceito de cubo já abarca todas as

⁹ Ibidem, p.28.

¹⁰ Ibidem, p.29.

¹¹ Ibidem, p.30.

propriedades que o definem como cubo, o saber é imediato. Se na percepção temos um ato de síntese a partir de uma multiplicidade de aparências, no saber temos uma constatação, é uma consciência transparente para si e que coloca o seu objeto em um único ato.

A imagem, por sua vez, está como que no meio termo entre perceber e pensar. Se imagino um cubo, posso girá-lo e manuseá-lo à vontade, mas nunca vou encontrar nada novo ali. O cubo imaginado se assemelha ao saber do cubo, já o imaginei como cubo, como tendo quatro ângulos e seis lados. Por mais que o objeto imaginado me apareça por uma série de perfis, como na percepção, “não é necessário dar a volta nele: o cubo como imagem se dá imediatamente pelo que é”¹². Se eu posso me enganar ao formular juízos a partir do que eu estou percebendo, como acreditar que o que eu estou vendo é um cachorro, mas ao me aproximar percebo que era só uma estátua de um cachorro, na imaginação isso é impossível. Se eu formulo um juízo dizendo que estou imaginando um cachorro então não estou formulando uma hipótese, estou declarando uma evidência, é certo que imaginei um cachorro. Na percepção temos que aprender, observar e sempre podemos nos enganar, já na imagem o saber é imediato, como no conceito, sei de antemão que estou imaginando um cachorro, pois eu próprio o coloquei ali, como imagem, por maior que seja o tempo que eu me detenha nessa imagem. Se quero “ver” esse cachorro como não possuindo uma pata, não foi porque eu percebi, agora, que ele não possuía uma pata, mas porque eu já o imaginei sem essa pata, eu o produzi assim, ou mudei a minha imagem, mas assim eu imaginei primeiro um cachorro e depois um cachorro sem uma pata, mas o meu saber na imagem se dá por inteiro e de imediato, nunca encontrarei algo novo na imagem que eu já não tenha posto ali.

Na percepção, ao contrário, nunca consigo esgotar o objeto percebido, há sempre mais nas coisas, há sempre algo excedente “há sempre infinitamente *mais* do que podemos ver; para esgotar as riquezas da minha percepção atual, seria necessário um tempo infinito.”¹³ Todos os objetos no mundo das “coisas” possuem infinitas relações com outros objetos que possuem infinitas relações entre si. Na imagem não há esse excesso, os objetos das imagens podem existir sem que possuam essas relações porque eles dependem apenas de nós, como seus criadores, assim uma árvore pode existir sem um chão de base, sem ar em volta. Essa não é

¹² Ibidem, p, 30.

¹³ Ibidem, p.31.

apenas uma diferença de intensidade entre a percepção e a imagem, é uma diferença muito mais radical, como destaca Sartre, “os objetos do mundo das imagens não podem de modo algum existir no mundo da percepção, pois não preenchem as condições necessárias”¹⁴. Por mais que os objetos do mundo da imagem se apresentem como sendo observados, esse não é o caso, porque a nossa observação sobre os objetos da percepção nunca esgota os objetos percebidos, na imagem, ao contrário, não há necessidade de observar, pois já sei tudo que posso saber sobre a imagem no momento que a minha consciência constitui o objeto. “Constituir em si uma determinada consciência da mesa como imagem é, ao mesmo tempo, constituir a mesa como objeto de uma consciência imaginante. Não contém nada mais do que aquilo de que tenho consciência”¹⁵, essa é a segunda característica da imagem, a nossa atitude perante ela é a de *quase-observação*¹⁶, similar a percepção em um aspecto e similar a consciência de pensar conceitos em outro.

A terceira característica apresentada por Sartre é a de que toda consciência imaginante coloca seu objeto como um nada, isso quer dizer que toda imagem envolve uma negação. “Toda consciência é consciência *de* alguma coisa”¹⁷, essa é a lei da intencionalidade. Então o que a consciência imaginante visa? A consciência imaginante visa objetos exteriores a ela, como uma árvore ou uma pessoa, mas visa-os como imagem, ela se transcende até esses objetos, e assim é inteiramente consciência deles enquanto objetos, sendo então uma consciência irrefletida. Como que essa consciência imaginante coloca o seu objeto? Para Sartre:

A imagem encerra, também ela, um ato de crença ou ato posicional. Esse ato pode tomar quatro formas, e apenas quatro: pode colocar o objeto como inexistente, ou como ausente, ou como existente em outro lugar; também pode se “neutralizar”, ou seja, não colocar seu objeto como existente. Dois desses atos são negações: o quarto corresponde a uma suspensão ou neutralização da tese. O terceiro, que é positivo, supõe uma negação implícita da existência natural e presente do objeto. Esses atos posicionais – esta observação é fundamental – não se acrescentam à imagem uma vez que está constituída: o ato posicional é constitutivo da consciência de imagem. Qualquer outra teoria, de fato, além de ser contrária aos dados da reflexão, nos faria cair novamente na ilusão de imanência. (2019, p.36)

¹⁴ Ibidem, p. 32.

¹⁵ Ibidem, p. 34.

¹⁶ Ibidem, p. 33.

¹⁷ Ibidem, p.34.

Então toda imaginação envolve uma negação e um ato posicional, coloca o seu objeto de alguma forma, mas em sua inexistência, “podemos dizer, assim, que todo ato imaginante supõe a negação da existência imediata de seu objeto ou, em outras palavras, o ato imaginante coloca seu objeto apesar de seu nada de existência imediato”¹⁸. Esse ato posicional de colocar uma ausência ou inexistência só é possível a partir do mundo, então no âmbito da intuição, e no plano da *quase-observação*, pois o mundo real é a base desse ato posicional. Se me vem a imagem de um amigo que já faleceu “não há necessidade de uma ‘redução’ para que eu sinta um choque desagradável no peito: esse choque faz parte da imagem”¹⁹ pois se dá sob o fundo de mundo onde não posso mais encontrar esse meu amigo. Os objetos da imagem são intuitivos, mas de uma forma bem específica, eles são intuitivo-ausentes, é uma forma de colocar o objeto a partir de sua corporeidade, mas o coloco como não sendo, “na imagem, a crença coloca a intuição, mas não coloca Pierre”²⁰. As imagens envolvem um certo nada, elas se afirmam, é Pierre que de fato minha consciência tem como objeto, mas ao se afirmar, ele se destrói, pois o coloca como um nada, como ausente.

A última característica da imagem apresentada por Sartre é a da espontaneidade da consciência imaginante. Como ela é consciência irrefletida, tem seu objeto fora dela, no mundo, transcende em direção ao objeto, mas a consciência, por mais que irrefletida, não pode ser inconsciente de si como sendo uma consciência, então ela possui uma consciência imanente e não-tética²¹ de si, não possuindo objeto. Então a “consciência imaginante se dá a si mesma como consciência imaginante, ou seja, como uma espontaneidade que produz e conserva o objeto como imagem”.²² Assim, a consciência aparece como criadora, mas sem que para tanto seja preciso colocar esse caráter criador como objeto, pois é inteiramente consciência do objeto, no mundo, como imagem. “Sente-se consciência de ponta a ponta e homogênea às outras consciências que a precedem e às quais está sinteticamente ligada”²³, ela produz e conserva seu objeto livremente, podendo negar a realidade para visar um irreal.

¹⁸ Fabio Caprio Leite de Castro, A ética de Sartre, p.48.

¹⁹ Jean-Paul Sartre, O imaginário, p.37.

²⁰ Ibidem, p.38.

²¹ Na terminologia fenomenológica, diz-se do que supõe a existência da consciência ou do que se afirma como ela.

²² Jean-Paul Sartre, O imaginário, p.39.

²³ Jean-Paul Sartre, O imaginário, p.39.

1.3 A imagem e o *analogon*

Imagem é um modo da consciência se relacionar com o objeto, por exemplo meu amigo Pierre, que está ausente. Se quero me lembrar do rosto de Pierre posso fazer um esforço para imaginá-lo, assim me relaciono com ele, o Pierre em carne e osso, como imagem, em sua ausência. Mas também existem outras formas para eu me lembrar de Pierre, posso olhar uma foto ou uma caricatura dele, nesses casos também a consciência está se relacionando com o Pierre real, mas o colocando como ausência? Há uma diferença entre evocar uma imagem mental de uma pessoa e olhar uma foto dela. No segundo caso há uma coisa, um objeto, a saber o retrato, porém ainda estamos no escopo da consciência imaginante?

Para Sartre, sim, pois em todos esses casos eu visio, tento atingir, o Pierre que conheço, meu amigo que vive em Berlin, e, em todos os casos, quero torná-lo presente para mim, quero fazê-lo aparecer no terreno da percepção, porém na caricatura e na fotografia eu o visio a partir de um *analogon*, um equivalente da percepção. Claro que posso reparar na matéria por si mesma da fotografia e da caricatura, objetos que não remetem ao meu amigo Pierre, posso reparar nos traços da caricatura, na tinta usada, no tamanho do desenho, posso reparar no papel que a foto foi impressa e etc., mas se a minha intenção é visar Pierre então essas três situações, caricatura, a fotografia e a imagem mental, tem a mesma funcionalidade. O que está em questão aqui é a intencionalidade que anima o objeto, a única diferença é que a foto e a caricatura se apresentam primeiro como objeto para depois a minha intenção as constituir como imagens de Pierre, já quando tomamos a imagem mental de Pierre que me vem na mente ela já é fornecida imediatamente como imagem, mas “nem por isso deixa de requerer uma certa intenção”²⁴.

Em todos esses casos o que quero é fazer “tornar-se presente” um objeto que está ausente, a minha intenção visa um objeto ausente, mas nem por isso é uma intenção vazia: “dirige-se para um conteúdo, que não é um qualquer, mas que, em si mesmo, deve apresentar alguma analogia com o objeto em questão”²⁵. Se quero me lembrar de um rosto de um amigo querido não basta que eu olhe para qualquer objeto, como uma xícara de café, mas sim que eu dirija a minha atenção para objetos específicos que possuem alguma relação com a minha intenção, como uma mancha

²⁴ Ibidem, p.45.

²⁵ Ibidem, p.46.

no carpete que foi causada pelo meu amigo quando ele virou vinho em uma noite em que estávamos conversando e bebendo, então assim a mancha vai perder o seu sentido próprio para adquirir um outro sentido, se dar a minha consciência como imagem de meu amigo. Assim, esses objetos “servem como representantes do objeto ausente, sem chegar, no entanto, a suspender a característica dos objetos de uma consciência imaginante: a ausência”²⁶. Sartre distingue dois grupos de imagens, as que tem a sua matéria emprestada do mundo das coisas, possuindo um *analogon*, e as imagens que possuem a matéria emprestada do mundo mental, como sentimentos.

Isso não se segue apenas com os casos em que colocamos uma ausência, mas também nos casos em que colocamos uma inexistência, como um unicórnio, os objetos da ficção seguem as mesmas regras, por mais que não existam em realidade, apenas em imagem, como inexistências. Para Sartre:

Não se pode estudar à parte a imagem mental. Não há um mundo das imagens e um mundo dos objetos. Mas todo objeto, quer seja apresentado pela percepção exterior ou apareça no sentido íntimo, é suscetível de funcionar como realidades presente ou como imagem, conforme o centro de referência escolhido. Os dois mundos, o imaginário e o real, são constituídos pelos mesmos objetos; só variam o agrupamento e a interpretação desses objetos. O que define o mundo imaginário como universo real é uma atitude da consciência. (2019, p.47)

Outro ponto em que devemos nos deter é na distinção entre signo e imagem. Primeiramente diferenciaremos signo da imagem física, como um retrato ou uma maquete, para depois discutirmos a questão da imagem mental. Tanto no signo como na imagem a minha intenção visa um objeto que não está presente, a diferença é que na imagem eu visio o objeto através de um *analogon*, que se assemelha de alguma forma com o objeto da minha intenção, no caso do signo as palavras não se assemelham em nada com o objeto que a minha consciência visa, sua relação é arbitrária e reforçada pelo hábito. “A matéria do signo é totalmente indiferente ao objeto significado”²⁷, é por convenção que associo a palavra caneta ao objeto que uso para escrever. Outra diferença entre o signo e a imagem é que “na significação, a palavra é apenas um marco: apresenta-se, desperta uma significação e essa significação nunca recai sobre ela, refere-se à coisa e deixa a palavra de lado”.²⁸ Na

²⁶ Ibidem, p. 46.

²⁷ Ibidem, p.48.

²⁸ Ibidem, p.50.

imagem, ao contrário, a minha intencionalidade se volta a matéria física constantemente, eu a observo, reparo em novos detalhes. Se tenho em mãos uma foto de Pierre posso perceber detalhes novos de seu rosto, de seu cabelo, vou observar a foto, “cada detalhe é percebido, mas não em si mesmo, não como uma mancha de tinta numa tela: incorpora-se imediatamente ao objeto, ou seja, a Pierre”²⁹, a intencionalidade, na imagem, remete à *quase-observação*.

Uma terceira diferença entre o signo e a imagem é que toda imagem envolve uma consciência posicional, enquanto “a consciência significativa não é posicional, mas simplesmente assertórica”³⁰. A consciência significativa não é posicional, ela visa um objeto, mas se limita a apenas visa-lo, a matéria do objeto visado está muito além, se leio “elefante” a minha consciência visa o animal elefante, mas apenas isso, a natureza da matéria deste objeto não é manifestada. Eu posso formular uma afirmação sobre o elefante, mas “essa afirmação é sinteticamente ligada a ela e temos uma nova consciência: o juízo”.

Já na imagem eu sempre coloco meu objeto, seja como ausente, como inexistente, como existindo em outro lugar ou neutralizando-se, que é não colocar o objeto como existente, o que é uma forma de colocar o objeto. Quando estou em um museu e me deparo com um quadro histórico, como do de Carlos VIII, sei que a pessoa representada já morreu, mas os seus traços representados ali me aparecem como presentes, posso achar seus olhos lindos, seu sorriso cativante, por mais que esses olhos e esse sorriso já sejam, atualmente, pó. Esses traços tem uma dupla função, remetem ao objeto real, que já não existe mais, e também:

Agem diretamente sobre minha sensibilidade [...], porque as manchas coloridas do quadro se oferecem aos olhos como uma testa, como lábios. Afinal essas duas funções se fundem e temos o estado imaginado, ou seja, Carlos VIII morto está ali, presente diante de nós. É ele que vemos, não o quadro; no entanto, o colocamos como não estando ali: só o alcançamos “em imagem”, por intermédio” do quadro. Como vemos, a relação que a consciência coloca na atitude imaginante, entre o retrato e o original, é propriamente mágica. Carlos VIII está ao mesmo tempo lá, no passado, e aqui. Aqui, no estado de vida, reduzida, com uma multidão de determinações a menos [...] e como relativo. Lá, no passado, como absoluto. [...] O original tem primazia ontológica. Mas ele se encarna, ele desce para a imagem. (SARTRE, 2019, p.51-51)

²⁹ Ibidem, p.51.

³⁰ Fabio Caprio Leite de Castro, A ética de Sartre, p.50.

Vemos então a relação muito especial que há entre a imagem e o seu objeto. “O signo jamais dá o seu objeto, ele é uma intenção vazia, enquanto a imagem dá o seu objeto em sua ausência”³¹. Dessa forma a consciência significativa não se destrói na presença do seu objeto, em contrapartida, a consciência imaginante sempre se destrói ao aparecimento do objeto intencionado. “Vejo Pierre, e alguém diz: ‘É Pierre’; eu junto, por um ato sintético, o signo Pierre à minha percepção Pierre. A significação está preenchida. A consciência de imagem já está cheia à sua maneira. Se Pierre aparecer em pessoa, ela desaparecerá”³².

Sartre, depois de distinguir o signo da imagem, segue fazendo toda uma descrição fenomenológica da família da imagem, passando pela imitação, pelos esquemas, pelas imagens em chamas e assim por diante, culminando, por último, na descrição da imagem mental, a mais complicada de se definir devido a sua diferença de matéria, mas precisamente pelo fato de que a sua matéria não é exterior, como no caso de uma fotografia. Então é válido fazermos uma recapitulação do que foi visto até aqui para assim apresentarmos o que a reflexão pode nos ensinar sobre a imagem mental.

A intenção na consciência imaginante sempre visa um objeto ausente ou inexistente a partir de uma matéria que serve de *analogon* para o objeto representado, porém este *analogon* nunca é um representante perfeito do objeto representado, “um certo saber vinha interpretá-lo e preencher as lacunas”³³. Além disso, a matéria da consciência imaginante, o *analogon*, sempre se dá no âmbito da *quase-observação*, um rosto numa fotografia sempre é um *quase-rosto*, como ressalta Sartre a respeito da matéria de um retrato:

Sem dúvida, é antes de tudo um elemento neutro que pode funcionar como suporte tanto de uma consciência perceptiva como de uma consciência imaginante. Mas essa indiferença é, sobretudo, teórica. Na verdade, a espontaneidade da consciência é intensamente solicitada: as formas, as cores, fortemente organizadas, impõem-se quase como uma imagem de Pierre. Se me toma a fantasia de *percebê-las*, elas resistem. Um quadro se oferece espontaneamente em *relevo* à consciência imaginante, a consciência perceptiva terá muita dificuldade para vê-lo plano. (2019, p.92)

³¹ Ibidem, p.50.

³² Jean-Paul Sartre, O imaginário, p.53.

³³ Ibidem, p.92.

Além disso, a minha intenção sempre está lançada em direção ao Pierre verdadeiro, não ao quadro, mas não ao Pierre como ele pode ser percebido em determinado momento, o que visto é o “*Pierre em geral*, um protótipo que serve como unidade temática a todas as aparições individuais de Pierre”³⁴. Se quero me lembrar do sorriso do meu amigo Pierre e olho para uma foto sua o que me vem à cabeça não é só o sorriso naquela foto, mas o jeito que Pierre sorri, a matéria sempre adquire uma certa generalidade na passagem da percepção à imagem.

No caso das imagens mentais não há uma mudança significativa do que foi apresentado, por mais que a matéria das imagens mentais não seja externa, elas ainda têm que preencher a condição de apreender um objeto como analogon de outro objeto que está ausente ou inexistente. Pois, se na imagem mental a consciência estivesse diante da coisa visada ela seria consciência perceptiva e se ela visasse a coisa no vazio seria consciência de significação. “Essa necessidade de que a matéria da imagem mental já seja constituída como objeto para a consciência chamaremos de transcendência do representante”³⁵, mas transcendência não é a mesma coisa que exterioridade, é a coisa representada que é exterior, não o seu analogon.

1.4 O provável

Tudo o que foi apresentado até aqui diz respeito à parte inicial d’*O imaginário*, denominada de *O certo*, em que Sartre faz uma descrição de tudo que a reflexão, como consciência de segundo grau, pode nos ensinar sobre a imagem, que é consciência irrefletida, inteiramente consciente de seu objeto. A reflexão também nos ensinou que as imagens mentais tem que possuir um *analogon*, porém, afirma Sartre: “se quisermos determinar mais claramente a natureza e os componentes desse dado, estaremos reduzidos a conjecturas”³⁶. Então, na segunda parte d’*O imaginário*, denominada *O provável*, o filósofo existencialista se propõem a “formular hipóteses e buscar confirmações na observação e na experiência”³⁷.

Como já vimos até aqui a imagem é definida pela sua intenção, assim, ao ver uma foto de Pierre a nossa intenção tem como objeto o Pierre real, em carne e osso,

³⁴ Ibidem, p.93.

³⁵ Ibidem, p.96.

³⁶ Ibidem, p.97.

³⁷ Ibidem, p.97.

e não o objeto foto como um objeto com tal largura, impresso com uma tinta determinada e etc. Todavia a intenção, na imagem, sempre implica um certo saber, pois a intenção sempre visa o seu objeto, na imagem, com uma certa determinação, um conhecimento. “Admito que esse conhecimento seja uma simples espera vazia, uma direção: de todo modo é uma direção *para Pierre*, uma *espera de Pierre*”³⁸. Quando tenho uma imagem de centauro, por exemplo, essa imagem não é indeterminada, visto o centauro como possuindo quatro patas, um corpo de cavalo, etc. Porém lembremo-nos, a quase-observação não nos ensina nada, então quando a imagem brota da consciência, pela sua espontaneidade, ela já brota como possuindo tais características, e mais, esse saber “não é simplesmente um saber, ele é ato, é o que quero representar”³⁹. O saber não se agrega à imagem posteriormente, ele é uma estrutura dela, toda imagem envolve um certo saber que a constitui e apenas abstratamente podemos separar a intenção do saber. Quando tento me lembrar de um amigo querido, me vem uma imagem dele, porém a minha relação com essa imagem é de quase-observação, a imagem de meu amigo possui determinações, tem que ser assim, eu o visto como alto, negro, etc. A imagem possui uma pobreza essencial, não é uma observação do meu amigo em carne e osso, eu o visto em imagem, então não posso aprender nada com essa imagem, tudo que está lá foi o que eu coloquei. O saber presente na estrutura da imagem não é o saber em estado puro, visto que esse é apenas uma consciência de relações, é uma “consciência vazia, porque a matéria sensível, aqui, só é pensada sob a forma de termo, de suporte das relações”⁴⁰. O saber na imagem sofre uma degradação para ser saber imaginante, parte da estrutura da imagem.

É importante destacarmos aqui a relação entre o saber e a imagem que está em jogo quando lemos um romance, visto que o objetivo dessa pesquisa é estudar a relação entre literatura e imaginário na filosofia sartreana. Quando lemos “uma palavra isolada de seu contexto, produzimos simplesmente uma consciência de significação, uma *lexis*”⁴¹, se há mais palavras a nossa intenção vem a cada instante se aderir aos signos, se somando na medida em que lemos mais palavras, criando uma esfera objetiva de significação, assim aprendemos regras e relações. Todavia, quando lemos

³⁸ Ibidem, p.101.

³⁹ Ibidem, p.101.

⁴⁰ Ibidem, p.103.

⁴¹ Ibidem, p.112.

um romance, isso muda, pois estamos diante de um mundo, em *presença* de um mundo, porém esse mundo é uma existência completa na irrealidade, é um irreal, como quando estamos vendo um filme ou uma peça de teatro. A nossa atitude frente ao romance não é simplesmente uma atitude de quem lê e aprende regras, de quem adquire conhecimento a partir de uma esfera objetiva de significações, eu penso as palavras apresentadas à maneira das coisas, como diz o existencialista:

Ler é realizar nos signos o contato com o mundo irreal. Nesse mundo há plantas, animais, campos, cidades, homens: em primeiro lugar os de que o livro trata e, depois, uma multidão de outros que não são nomeados mas estão no plano de fundo e que constituem a espessura desse mundo [...]. Esses seres concretos são os objetos de meus pensamentos: sua existência irreal é correlata às sínteses que opero guiado pelas palavras. É que, essas próprias sínteses, eu as opero à maneira de sínteses perceptivas e não de sínteses significantes. [...] Portanto, tudo o que ultrapassa, envolve, orienta e localiza a significação numa frase que estou lendo é objeto de um saber. Mas esse saber não é um puro "meaning". Não é sob a forma de significação que penso "escritório", "terceiro andar", "imóvel", "subúrbio de Paris". Penso-o à maneira de coisas. (SARTRE, 2019, p.112-113)

A consciência de leitura, no romance, é uma consciência híbrida, em parte significativa e em parte imaginante. A palavra, no romance, desempenha um papel de representante do objeto e de signo ao mesmo tempo. Por isso que podemos nos emocionar tanto com um romance, sentir raiva ou alegria ao ler as páginas, não estamos lidando apenas com um saber puro, mas também com um saber imaginante, estamos no âmbito da *quase-observação*, no qual as palavras servem de *analogon* de objetos, mas esses objetos são *irreais*. Sartre ressalta que nem sempre o saber imaginante é precedido por um saber puro, na leitura de romances, por exemplo, "os objetos do saber são dados primeiro como correlatos de um saber imaginante. O saber puro, ou seja, o simples conhecimento de relações, vem em seguida. [...] As coisas se dão primeiro como presenças."⁴²

Outro ponto fundamental é relação entre a afetividade e a imagem, uma vez que toda imagem envolve um analogon afetivo e um analogon cinestésico, que veremos adiante. A afetividade é, para Sartre, uma consciência, uma forma de se transcender, então todo sentimento sempre segue a lei da intencionalidade, visa algo, "o ódio é ódio a alguém, o amor é amor a alguém"⁴³. Odiar ou amar uma pessoa é intencioná-la como objeto transcendente de uma consciência. O sentimento de ódio,

⁴² Ibidem, p.116.

⁴³ Ibidem, p.118.

por exemplo, não é uma consciência *de* ódio, mas sim uma consciência do objeto como odiável. Conferimos uma nova qualidade ao objeto, ou seja, nós o constituímos sob uma dimensão nova, de odiável, por exemplo. Essas qualidades constituem o sentido do objeto, são “sua estrutura afetiva: estendem-se inteiras através do objeto inteiro; quando desaparecem [...] a percepção segue intacta, as coisas não parecem tocadas e, contudo, o mundo empobrece singularmente”⁴⁴. O sentimento, ligado ao desejo, é, para Sartre, “uma posse do objeto de afecção pela consciência afetiva”⁴⁵. Isso se dá porque “para que ele deseje essas mãos, é preciso que as coloque sob sua forma afetiva, e é para esse equivalente afetivo que ele se dirige. Mas ele não as conhece como mãos”⁴⁶. O desejo coloca um objeto, mas o objeto desejado só existe como correlato de uma consciência afetiva. O desejo é, então:

Um esforço cego para possuir no plano representativo o que já me é dado no plano afetivo: através da síntese afetiva visa um além que ele presente sem poder conhecê-lo; dirige-se para o “alguma coisa” que lhe é dado agora e o apreende como representatividade da coisa desejada. Assim a estrutura de uma consciência afetiva de desejo já é a de uma consciência imaginante, uma vez que, como na imagem, uma síntese presente funciona como substituto de uma síntese representativa ausente. [...] De fato, como acabamos de ver, a imagem é uma espécie de ideal para o sentimento, ela representa para a consciência afetiva um estado-limite, o estado no qual o desejo seria ao mesmo tempo conhecimento. (SARTRE, 2019, p.122-123)

Temos então, no desejo, uma síntese afetiva-cognitiva que é uma estrutura profunda da consciência de imagem, sendo que o saber imaginante possui um correlato analógico, que é o objeto afetivo. Além do *analogon* afetivo também há o *analogon* cinestésico, “com o seu cortejo de protensões e retenções”⁴⁷ que é quando o movimento assume o papel de substituto analógico de objeto para a consciência imaginante. O *analogon* na imagem é, portanto, constituído dessas duas matérias analógicas, onde o “o substituto afetivo é transcendente mas não exterior, dá-nos a natureza do objeto no que ela tem de mais pleno e inexprimível. O substituto cinestésico é ao mesmo tempo transcendente e exterior”⁴⁸, e é por meio dele que o objeto em imagem se “exterioriza”, indicando sua direção e seus movimentos. Esses dois tipos de *analogon* podem existir concomitantemente num mesmo ato da

⁴⁴ Ibidem, p. 119.

⁴⁵ Fabio Caprio de Leite, A ética de Sartre, p.49.

⁴⁶ Jean-Paul Sartre, p.122.

⁴⁷ Ibidem, p.136.

⁴⁸ Ibidem, p.136-137.

consciência. Além disso, devemos destacar mais dois pontos, o primeiro é que objeto da imagem não obedece ao princípio de individuação, pois a afetividade revela o objeto sempre com uma certa generalidade. O saber visa o objeto através do *analogon*, é uma crença de estar diante do objeto desta ou daquela maneira, mas ao mesmo tempo o *analogon* é *presença*, e temos a atitude de *quase-observação* para com esse objeto, assim pode ocorrer uma síntese contraditória na imagem. O segundo ponto que devemos destacar é que “o objeto da imagem não aparece necessariamente como obedecendo o princípio de identidade”⁴⁹, os objetos da imagem podem aparecer contaminados, se misturar e possuir uma certa indeterminação, de modo que “o que é sucessivo na percepção é simultâneo a imagem: e não pode ser diferente, uma vez que o objeto em imagem é revelado de uma só vez por toda a nossa experiência intelectual e afetiva”⁵⁰. Além disso, vale ressaltar que, como destaca Bianca Spohr, “só podemos separar o saber, a afetividade e os movimentos de maneira abstrata, didática; porque, de fato, a imagem é uma síntese e não pode ser reduzida a uma soma de elementos.”⁵¹

A partir do que vimos até aqui podemos afirmar que a imagem é uma consciência “absolutamente independente do tipo perceptivo e, correlativamente, um tipo de existência *sui generis* para os seus objetos”⁵², sendo assim a imaginação se torna uma das grandes funções psíquicas e o nosso trabalho no começo do segundo capítulo dessa dissertação será o de descrever, como fez Sartre, essa função da imaginação.

⁴⁹ Ibidem, p.151.

⁵⁰ Ibidem, p. 153.

⁵¹ Bianca Spohr, A compreensão do psíquico na teoria do imaginário de Sartre, p.75.

⁵² Jean-Paul Sartre, O imaginário, p.154.

2. VIDA IMAGINÁRIA

Nesse capítulo nós veremos o papel que a imaginação ocupa na vida psíquica, talvez uma das faculdades mais importantes desta vida, explicitando as características que fazem da imagem uma função do psiquismo. Além disso veremos também as atitudes que podemos tomar frente ao irreal, produto do imaginário, como o sonho e as patologias da imaginação. Por fim nos debruçaremos sobre o romance *A náusea*, escrito por Sartre dois anos antes da escrita *d'O imaginário*, pois nesse romance a personagem principal, Roquentin, parece acreditar que há uma saída da condição humana de angústia pela arte.

2.1 Imaginar, pensar e perceber

“A imagem não desempenha nem o papel de ilustração nem o de suporte do pensamento”⁵³, ela é uma consciência completa e com uma função distinta. Não há nada na imagem que não há no pensamento, a sua estrutura é composta por saber e intenção e pode compreender palavras e julgamentos, o que a difere do pensamento é a atitude da consciência, a saber a de produzir um objeto, como ausência ou inexistência, e se relacionar com ele em *quase-observação*, a imagem é estruturalmente simbólica. Isso quer dizer que ela remete para alguma coisa fora dela e também “a consciência imaginante produz seu objeto. Comporta, dessa forma, certo modo de julgar e sentir que apreendemos do objeto a ser irrealizado, portanto, a imagem se realiza como símbolo da situação que degrada.”⁵⁴

O pensamento, ao contrário, “é uma consciência que afirma esta ou aquela qualidade de seu objeto, mas sem as realizar *nele*”⁵⁵, é uma consciência mediada, as características são acrescentadas ao objeto *a posteriori*, o pensamento é uma consciência reflexiva. Então a imagem não pode ajudar a compreensão, o que pode ocorrer é a compreensão adotar a estrutura imaginante, tomando uma forma simbólica. O saber puro, como definimos no primeiro capítulo, é um saber de regras e relações, e é um pensamento reflexivo, por mais que traga consigo um pensamento

⁵³ Ibidem, p.157.

⁵⁴ Daniela Ribeiro Schneider, *A Função Imaginária no Uso de Substâncias Psicoativas: Contribuições de Jean-Paul Sartre*, p. 83.

⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *O Imaginário*, p.158.

pré-reflexivo sobre as próprias capacidades do sujeito, por exemplo, “sim, eu sei”, estes nunca se dão plenamente como atividade espontânea de ideação. Como afirma Sartre:

Toda essa atividade ideativa se move no plano da reflexão, os pensamentos aparecem como pensamentos ao mesmo tempo em que se formam. A consciência é separada do objeto enquanto raciocina. Poderá juntar-se a ela no nível da conclusão, se ela converter essa última em afirmação não refletida. Essa ideação reflexiva não é acompanhada de imagens. Em primeiro lugar estas são inúteis; em seguida, se devessem aparecer como consciências de imagem e não como consciências de objeto, perderiam sua significação. (2019, p.170)

Se essa ideação se opera inteiramente no plano irrefletido é porque o saber puro se degradou em saber imaginante, assim o pensamento é inteiramente consciência das coisas e não consciência de si mesmo. Nesse sentido compreender uma palavra não é mais compreender um conceito, mas apreender por meio dessa palavra uma essência, Sartre chama esse plano irrefletido na compreensão de “plano das presenças”⁵⁶, pois se tenta, a partir de um ato da consciência, “apreender a coisa e formar pensamentos sobre ela como sobre um objeto exterior”⁵⁷, como se a consciência estivesse em presença com os objetos que julga. Como se trata de uma consciência imaginante, não se trata mais de observação, sua atitude é a de quase-observação, então não há nenhum aprendizado, tudo o que há na imagem já foi posto nela na constituição do objeto em imagem pelo saber da consciência imaginante, como veremos adiante. Esse é o caso dos esquemas simbólicos e das ilustrações do pensamento.

Sartre diz que não tentará averiguar se todo pensamento irrefletido toma a forma de imagem, ele se contenta com a constatação de que a imagem é como uma encarnação do pensamento irrefletido⁵⁸, então o “conceito” pode aparecer de duas formas, como saber puro, e então reflexivo, ou como imagem, e então irrefletido. Dessa forma “a consciência imaginante representa um certo tipo de pensamento: um pensamento que se constitui no e por seu objeto”⁵⁹, assim, na consciência imaginante, todo pensamento novo que tivermos acerca do objeto será sob a forma de uma determinação nova acrescida ao objeto. Ainda estamos lidando com imagens, então

⁵⁶ Ibidem, p.170.

⁵⁷ Ibidem, p.170.

⁵⁸ Ibidem, p.179.

⁵⁹ Ibidem, p.179.

essa não será uma determinação apreendida no objeto, mas uma quase apreensão, pois é a consciência que constitui seu objeto, o pensamento, aqui, *aparece* objeto. Sartre dá um bom exemplo sobre isso: “Julgar que um cocheiro cujo rosto representamos obscuramente tinha bigode é ver aparecer seu rosto como tendo bigode”⁶⁰, aqui o julgamento aparece sob a forma imaginante que é uma adesão de novas qualidades ao objeto, mas sempre acompanhado pelo “sentimento de se arriscar, de se comprometer ou se responsabilizar”⁶¹.

Ainda na problemática conceito e imagem, quando pensamos, em modo imaginante, em objeto isolados estes sempre apareceram com uma certa generalidade, uma indeterminação básica, nunca apareceram como aparecem os objetos na percepção, pois aparecem como imagem, além disso os objetos sempre apareceram como objetos ausentes, como foi descrito nas características da imagem. Se pensarmos, ainda em modo imaginante, em classes e não em indivíduos, então é a própria classe que nos aparecerá, e não as regras e relações, como no pensamento puro. Sartre aponta três casos em que há o pensamento de uma classe isolada, por mais que normalmente pensamos classes em relação a outras classes. No primeiro caso nos reteremos à indivíduos pertencentes a extensão do conceito, então se penso, em modo imaginante, na classe xícara, a imagem que me reterei é em alguma xícara em específico, assim perco de vista o sentido do conceito que procurava ou o alcance indiretamente. O segundo caso é parecido com o primeiro, mas agora o objeto da consciência imaginante é indeterminado, busco uma xícara *em geral*, fazendo da classe um objeto, por mais que não individualizado. O terceiro caso é quando lanço mão de um esquema simbólico, então o conceito de classe será apreendido como um sistema de relações, um conjunto de puras determinações que tem como única função a de apresentar o conceito. Este último caso só é possível para conceitos que não sejam carregados de mais de sensível, mas sim que possuam conteúdo lógico.

Essas três maneiras que o conceito tem de aparecer para o pensamento irrefletido correspondem, portanto, a três atitudes nitidamente definidas da consciência. Na primeira eu me oriento, busco ao redor. Na segunda permaneço entre os objetos, mas faço aparecer a própria classe, a coleção desses objetos enquanto tal para minha consciência. Na terceira afasto-me nitidamente das coisas (como unidades ou como coleção) para voltar para as relações. As relações entre o conceito e a imagem, portanto, não colocam nenhum problema.

⁶⁰ Ibidem, p.180.

⁶¹ Ibidem, p.180.

De fato, não há conceitos e imagens. Mas há, para o conceito, duas maneiras de aparecer: como puro pensamento no terreno reflexivo e, no terreno irrefletido, como imagem. (SARTRE, 2019, p.181)

Assim, na imagem, o pensamento constitui a si mesmo como coisa. Ele tenta fazer aparecer o objeto diante dele, de possuí-lo. Nesse sentido “O pensamento irrefletido é uma *posse*. Pensar uma essência, uma relação, é, nesse plano, produzi-las ‘em carne e osso’, constituí-las em sua realidade viva (e naturalmente sob a ‘categoria de ausência’ [...])⁶². Contudo é fundamental ressaltar que as leis da imagem e as leis da essência considerada são distintas, a imagem segue leis próprias, não que na imagem eu não possa alterar seus elementos, mas tudo se passa como se as imagens fossem regidas por leis de compossibilidade que dependem dos saberes que entram em combinação na formação da imagem. Sartre dá um exemplo muito bom tanto para ilustrar as leis de compossibilidade da imagem como os perigos de confundir as suas leis com as da essência considerada. O exemplo⁶³ é o seguinte: Um estudante quer se convencer da ideia segundo a qual todo oprimido ou grupo de oprimidos extrai da própria opressão sofrida forças para rechaçá-la. Então vem à sua mente a imagem de uma mola, na qual, quanto mais força é posta, mais força ela vai devolver. Aqui o oprimido seria a mola, mas o estudante está confundindo as leis da imagem com a essência representada, pois essa ideia de energia potencial que aumenta na proporção da força exercida é *apresentada* na mola e só pode ser apreendida na mola. Se trocássemos a mola por um organismo vivo então a imagem ia mudar drasticamente e a essência representada não poderia mais ser apreendida, pois o organismo vivo só sofre danos quanto mais força é exercida sobre ele, então a essência representada seria a de que “a opressão avilta e degrada os que a sofrem”⁶⁴. Além disso só pela imagem da mola a essência não poderia ser apreendida corretamente, pois a energia potencial que a mola devolve nunca é suficiente para que ela se livre do peso aplicado sobre ela, então a essência apreendida seria que “o oprimido ganha em força e em valor pelo próprio fato da opressão, mas ele nunca chegará a se desvencilhar de seu jugo”⁶⁵. Devemos ter em mente que a imagem sempre traz em si um poder persuasivo enganoso, pois ela não segue as leis determinísticas nas coisas no mundo.

⁶² Ibidem, p.185.

⁶³ Ibidem, p.189.

⁶⁴ Ibidem, p.190.

⁶⁵ Ibidem, p.190.

Quando pensamos na relação da imagem com a percepção percebemos, a partir do que já foi mostrado até aqui, que ambas são consciências completamente distintas e irreduzíveis que afirmam a sua independência a tal ponto que uma exclui a outra. Quando tento visar Pierre através de um quadro eu deixo de perceber o quadro, minha consciência é inteiramente consciência de Pierre. Os objetos da percepção sempre excedem a minha percepção, há sempre mais no mundo das coisas, na imagem, ao contrário, os objetos sofrem de uma pobreza essencial, como foi explicado no primeiro capítulo sobre as características da imagem. Além disso sempre “percebo *mais e diferente* do que *vejo*”⁶⁶, pois quando percebo um objeto há várias “intenções vazias que não colocam objetos novos, mas que determinam o objeto presente em relação a aspectos presentes não percebidos”⁶⁷, é a parte de baixo da cuia de chimarrão que percebo do meu lado, a minha intenção visa a parte percebível da cuia, mas há também a parte não percebida que é conhecida, como destaca Sartre:

Esses conhecimentos diversos vêm seja de um saber mnemônico seja de inferências antepredicativas. Mas o que se deve notar é que esse saber, seja qual for a sua origem, continua informulado, antepredicativo: não é que ele seja inconsciente, mas ele coloca no objeto, funde-se ao ato da percepção. (2019, p.192)

É a parte visada, percebida, da cuia, como sendo parte de cima, que implica a existência de uma “parte de baixo”, mas essa parte não é imaginada, não há uma mistura das consciências, se faço um esforço para imagina-la então não percebo mais a cuia enquanto tal. “Há, portanto, na percepção, o início de uma infinidade de imagens; mas estas só podem se constituir à custa do aniquilamento das consciências perceptivas”⁶⁸.

2.2 O objeto irreal

O ato imaginante é um ato mágico, uma forma de fazer aparecer o objeto que visamos, é um modo de tomar posse do objeto, porém sob a forma de ausência. Todavia os objetos na imagem não aparecem como aparecem na percepção (sob pontos de vistas), eles são quase-sensíveis, aparecem como podendo ser

⁶⁶ Ibidem, p.191.

⁶⁷ Ibidem, p.192.

⁶⁸ Ibidem, p.193.

observados, como que podendo ser manipulados, mas tudo o que há neles foi posto pela espontaneidade da consciência imaginante. Se podemos mexer neles não é com as nossas mãos, mas com mãos imaginárias, para que passa agir sobre objetos irreais é necessário que eu também me irrealize, e, além disso, esses objetos nunca me exigem nada, são pura passividade, espera, toda a vida que possuem vêm da espontaneidade da consciência criadora. Todavia esses objetos passivos não são de todo inúteis para o desejo, certo que eles nunca suprem a necessidade do objeto desejado, pois se dão sempre como ausência, mas eles conseguem “*simular* o saciamento. Mas o saciamento é só simulado pois, de fato, meu amigo não está ali realmente.”⁶⁹ É o desejo de ver meu amigo querido que constitui o objeto imaginado, é um desejo de ver meu amigo que se torna desejo de tal sorriso, uma forma de possuí-lo, é um desejo que nutre a si mesmo, mas no momento que abandonamos a imagem o desejo volta com toda a sua força, não conseguimos matar a saudade que nos atormentava. Não é só a matéria do objeto, na consciência imaginante, que é irreal (por mais que possa visar um objeto em “carne e osso” no mundo, mas o faz aparecer como ausência, é uma presença de uma ausência), mas também o tempo e o espaço que este objeto está submetido são irreais.

O espaço, na imagem, não é o da percepção, não é que faltem qualidades de posição ao objeto imaginado, mas “as determinações topográficas são incompletas ou faltam completamente”⁷⁰, toda localização que o objeto em imagem pode aparecer é apenas uma localização ilusória, se imagino um amigo meu sentado no sofá da minha sala não é por isso que ele está localizado neste sofá, essa localização é falsa, só aparente. Todo objeto em imagem aparece a partir de um coeficiente de profundidade, eles aparecem como se estivessem a tal distância ou em tal posição, “é uma espécie de qualidade absoluta”⁷¹ do objeto em imagem que extrai sua origem de uma aparência sensível do objeto, que é, na percepção, uma qualidade relativa. “A imagem não cria condições de existência absolutas para o objeto: ela leva ao absoluto as qualidades sensíveis, sem, no entanto, despojá-las de sua relatividade essencial”⁷², o que resulta em uma contradição, mas não em um problema conceitual porque a imagem, enquanto irreal possui um caráter confuso. Na percepção eu só posso saber

⁶⁹ Ibidem, p.198.

⁷⁰ Ibidem, p.200.

⁷¹ Ibidem, p. 201.

⁷² Ibidem, p.201.

se um objeto é grande ou pequeno se o comparo com algum outro objeto, mas na imagem, ao contrário, os objetos possuem essas qualidades interiorizadas, por mais que não fixas. Posso imaginar um homem que está distante de mim, e, portanto, menor, e à medida que ele avança em minha direção vai aumentando de tamanho, mas não é porque estou percebendo o objeto a uma distância menor que tenho uma percepção mais clara do seu tamanho, os objetos na imagem, ao contrário, mudam as suas qualidades internas, pois eu as estou mudando com um ato de consciência. O espaço na imagem é um irreal, e isso é válido também quando uma determinação espacial de algum lugar se acrescenta ao objeto irreal, então o que se segue nesses casos é que uma intenção especial vem se somar as intenções imaginantes centrais. Se imagino meu cachorro correndo no pátio da casa de campo, nem por isso o cachorro imaginado ocupa um lugar real, possui uma espacialidade real, o que ocorre é que agora esse novo objeto irreal se somou as minhas intenções que visavam o cachorro, e esse espaço, o pátio, é colocado a partir do cachorro, em função dele, no seu entorno. “Produzido por uma intenção secundária, que só tem sentido em relação à intenção central, o quarto poderia se chamar um *pertencimento* do objeto principal”⁷³, essa afirmação de Sartre é feita em função de um ato imaginante que visa Pierre em seu quarto em Berlin. Aqui, o quarto ou o pátio, são dados como ausentes, o que acarreta uma modificação de seus caracteres, não há mais uma relação de exterioridade e contiguidade entre os objetos principais da intenção imaginante e os lugares, há uma relação interna de pertencimento.

Além do espaço, o tempo do objeto em imagem também é irreal, é radicalmente distinto do tempo da consciência de que é correlato. Se represento um centauro ou um unicórnio, por exemplo, não há nenhuma determinação temporal nesses objetos, não estão em tempo nenhum. A consciência que coloca o centauro flui, o sujeito dessa consciência muda com o tempo, envelhece, o centauro, por sua vez, permanece invariável as mudanças do tempo, é intemporal. Não pertence nem ao passado, nem ao futuro, tampouco ao presente, apenas a consciência que coloca o centauro que é presente.

Há também objetos imaginados que “contêm uma espécie de duração contraída, comprimida, síntese intemporal de durações particulares”⁷⁴. É o caso de quando imagino o sorriso de um amigo querido, esse sorriso não é um sorriso

⁷³ Ibidem, p.203.

⁷⁴ Ibidem, p.204.

particular que se realizou em algum momento do tempo, mas sim “um objeto irreal que junta numa síntese invariável os diversos sorrisos que duraram e desapareceram”⁷⁵, conservando uma certa espessura que, por ser imutável, é atemporal. Tanto os objetos que não possuem nenhuma determinação temporal como os que possuem uma certa espessura permanecem imóveis ao fluxo da consciência, mas há também objetos irrealis que fluem mais rápido que o tempo da consciência, como no caso dos sonhos. Nossos sonhos podem ter, em seu tempo próprio, uma aparente duração de horas, dias, sendo que a para a consciência que o constituiu se passou pouco tempo, “é impossível fazer esse drama que se desenrola através de um dia todo coincidir com o fluir rápido da consciência que sonha”.⁷⁶ O que ocorre então é que as cenas do sonho são imaginadas pela consciência como tendo uma duração muito longa, este é um “fenômeno de crença, um ato posicional”⁷⁷. É por um ato de crença minha que as cenas do sonho são um todo coerente, “eu junto as cenas presentes às cenas passadas por intenções vazias acompanhadas de atos posicionais”⁷⁸ e também possuo uma crença que essas cenas duraram uma longa duração. Então o tempo da imagem é o tempo que conferimos a ela, o tempo que acreditamos que ela possui. Isso é válido até para os casos em que a duração do tempo na imagem é a mesma da duração do tempo real, os dois tempos são radicalmente distintos e nunca coincidem, o tempo real depende de fatores reais do mundo, enquanto o tempo da imagem é um ato posicional, “há um absenteísmo do tempo assim como do espaço”⁷⁹.

Tanto a duração do tempo irreal como o espaço irreal não possuem partes, são qualidades do objeto irreal. Como há um coeficiente de profundidade nos objetos irrealis, que fazem da distância e tamanho qualidades do objeto absoluto, há também, na consciência imaginante um coeficiente de duração projetado no objeto absoluto. Isso se dá porque na imagem nossa atitude é a da *quase-observação*, que causa uma inversão na duração do objeto. Devido aos saberes que participam da criação da imagem, a imagem não pode me surpreender, “os instantes anteriores com seus conteúdos servem como meios para reproduzir os instantes posteriores considerados como fins”⁸⁰, a imagem não nos ensina nada, tudo o que está nela foi posto pela

⁷⁵ Ibidem, p.204.

⁷⁶ Ibidem, p.205.

⁷⁷ Ibidem, p.205.

⁷⁸ Ibidem, p.206.

⁷⁹ Ibidem, p.206.

⁸⁰ Ibidem, p.207.

consciência imaginante, o tempo também é um produto dessa consciência e, portanto, um irreal. Isso se dá também nos casos em que o tempo do objeto é uma sucessão pura, mas que não há localização temporal, como em uma corrida imaginada entre o Perna Léguas e o Ligeirinho. Essa corrida não acontece em tempo nenhum, possui apenas uma duração interna, “pura relação antes-depois, que se limita a marcar a relação dos diferentes estados da ação”.⁸¹ Como destaca Sartre:

Assim, o tempo dos objetos irrealis é também irreal. Não tem nenhuma característica do tempo da percepção: ele não *flui* (à maneira da duração deste torrão de açúcar que está derretendo), pode estender-se ou contrair-se à vontade permanecendo o mesmo, ele não é irreversível. É uma sombra de tempo, que bem combina com essa sombra de objeto, com sua sombra de espaço. Nada separa mais decisivamente de mim o objeto irreal: o mundo imaginário é inteiramente isolado, só posso entrar nele me irrealizando. (2019, p.208)

Sartre usa, nessa citação e ao longo da obra que estamos estudando, a expressão mundo dos objetos irrealis, porém ele afirma que essa expressão é inexata e que ela foi aplicada por comodidade⁸², pois os objetos da imagem não têm nenhuma característica que os permita compor um mundo. Mundo é um todo orgânico, em que cada objeto possui um lugar determinado e possui uma infinidade de relações com os outros objetos do mundo, eles são marcados sempre pelo excesso, nossa percepção nunca consegue esgotar tudo o que eles são. Para que eles fossem objetos do mundo precisariam ser individualizados e estar em equilíbrio com um meio, o que não ocorre com nenhum objeto irreal.

Eles não são individualizados porque há, ao mesmo tempo, muito e pouco neles. Há muito porque “esses objetos-fantasmas são ambíguos, fugazes, ao mesmo tempo eles mesmos e outra coisa que não eles mesmos, fazem-se os suportes de qualidades contraditórias”⁸³. Há uma ambiguidade essencial no objeto irreal, Sartre diz⁸⁴ que esse é um dos principais fatores que levam as pessoas a terem medo do escuro, há, nos objetos que nos assombram na noite um caráter duvidoso que nos assusta, diferente do medo de cobras ou aranhas, não sabemos o que esperar. Essa ambiguidade é a única profundidade do objeto em imagem, “representa nele como

⁸¹ Ibidem, p.208.

⁸² Ibidem, p.208.

⁸³ Ibidem, p.208.

⁸⁴ Ibidem, p.208.

que uma aparência de opacidade”.⁸⁵

Por outro lado, os objetos da imagem sofrem de uma pobreza essencial, tudo o que há neles foi posto pela consciência imaginante e pelos saberes anteriores, a imagem não nos ensina nada. Na percepção, ao contrário, há sempre um excesso, se me detenho observando um amigo meu posso notar detalhes na sua pele que tinham me escapado antes, posso também, com o auxílio de uma lupa, ver poros que não podia ver antes, e posso ir mais além, usando um microscópio, e ver detalhes da organização celular da sua pele, dependendo da capacidade desse microscópio posso até ver átomos. “Esse infinito está implicitamente contido em minha percepção atual, ele a ultrapassa infinitamente por tudo o que posso explicitar dele a cada instante. É isso que constitui a “massividade” dos objetos reais”⁸⁶.

O objeto em imagem não possui nada que eu não tenha posto nele pela espontaneidade da minha consciência, fora a sua característica de ambiguidade. Qualquer mudança radical que eu exerça sobre eles recai na lei do tudo ou nada, ou as minhas mudanças sob o objeto são insuficientes ou são radicais de mais. Sartre nos apresenta o exemplo de uma pessoa que tenta imaginar o rosto de um amigo com o nariz quebrado e acaba fazendo esse rosto parecer com o de um boxeador, ficando assim com uma imagem indefinida entre essas duas figuras e que já não é mais o rosto de meu amigo⁸⁷. Todas as mudanças e movimentos que aparecem nos objetos em imagem não vêm deles, nem da relação entre eles, mas sim da espontaneidade da consciência imaginante. “Assim, no objeto irreal há uma só potência, e ela é negativa”⁸⁸. Além disso os objetos irrealis não estão em equilíbrio com o meio porque escapam às leis do mundo, possuem as suas leis próprias, não há causalidade real entre eles, o que causa uma mudança nos objetos irrealis é sempre um ato da consciência. Esses objetos-fantasmas são absolutos, as qualidades relativas dos objetos da percepção se tornam qualidades absolutas dos objetos irrealis, com a tamanho, movimento, etc. Porém, ao mesmo tempo, eles são “ambíguos, pobres e secos”. Parecem e desaparecem por sacadas, dão-se como um perpétuo ‘outro lugar’, como uma evasão perpétua”⁸⁹.

⁸⁵ Ibidem, p. 209.

⁸⁶ Ibidem, p. 209.

⁸⁷ Ibidem, p. 210.

⁸⁸ Ibidem, p. 212.

⁸⁹ Ibidem, p. 213.

2.3 Comportamentos diante do irreal

Qual é a relação entre o irreal e o nosso corpo? É possível que imagens causem reações fisiológicas? Muitas vezes, por exemplo, podemos salivar frente a imagem de uma comida saborosa, ou sentir ânsia de vômito quando imaginamos uma situação asquerosa. Para muitos teóricos esses são exemplos em que imagens (o irreal), causam comportamentos em nós. Assim, a imagem ganha uma similaridade com a percepção, só que com uma intensidade mais fraca, degradada em relação a esta. Sartre, como já vimos até aqui, não pode aceitar essa tese. Isso seria voltar para a ilusão de imanência, acreditando que as imagens são uma parte do real. “O irreal só pode ser visto, tocado, cheirado irrealmente. Reciprocamente ele só pode agir sobre um ser irreal”⁹⁰, então o fenomenólogo existencial se propõe buscar a origem real desses movimentos reais, como a salivação.

Na percepção há duas camadas que devem ser distinguidas, o ato perceptivo e as reações a esse ato, que podem ser afetivas e motoras, que compõem uma mesma síntese com o ato perceptivo. De maneira similar há duas camadas que devem ser distinguidas no ato imaginante, a primeira, ou primária, é o ato constituinte da imagem, e a secundária é composta pelas reações à imagem. “Até agora só falamos da camada primária ou constituinte, ou seja, dos elementos reais que, na consciência, correspondem exatamente ao objeto irreal”⁹¹

É necessário distinguir também as reações de segundo grau, como odiar ou amar um objeto irreal que acabamos de constituir e as reações que são “intenções, movimentos, sentimentos, saberes que representam nossa reação mais ou menos espontânea ao irreal”⁹², estes participam da constituição do objeto irreal, e obedecem a intenção primeira, sendo assim não são livres. Já as reações de segundo grau se colocam por si mesmas e se desenvolvem livremente, além disso não colocam qualidades novas no objeto, são consciências afetivas. Devemos entender que a consciência imaginante é uma “*forma psíquica*. Disso resulta que o corpo inteiro colabora para a constituição da imagem”⁹³, então náuseas, vômitos e outros elementos similares participam da constituição do objeto, não é a “aproximação” do

⁹⁰ Ibidem, p. 214.

⁹¹ Ibidem, p. 215.

⁹² Ibidem, p.215.

⁹³ Ibidem, p. 215, grifo do autor.

objeto imaginário que causa uma convergência dos meus olhos, mas justamente é a convergência dos meus olhos que entre em cena para imitar a aproximação que um objeto real teria, ela funciona como analogon para a constituição do objeto irreal.

Dessa forma os sentimentos podem participar da síntese da consciência para formar o objeto irreal, mas esse elemento afetivo que constitui o analogon se esgota no ato de constituição do objeto irreal, os elementos posteriores que não acrescentam qualidades novas ao objeto participaram da camada secundária. Porém há casos em que o elemento afetivo vai além, como destaca Sartre:

Pode acontecer também que os sentimentos imaginantes sejam violentos e se desenvolvam com força. Nesses casos, eles não se esgotam em constituir o objeto, eles o envolvem, o dominam e o arrastam. As náuseas e os vômitos, por exemplo, não serão efeito do caráter “repugnante” do objeto irreal, mas consequências do livre-desenvolvimento do sentimento imaginante, que de certo modo ultrapassa sua função e, por assim dizer, “exagera”. Isso se produz sobretudo quando o terreno afetivo em que a consciência constituinte se alimenta já está preparado. (2019, p.216)

Para que a gente salive com a imagem de um prato apetitoso é necessário que estejamos com fome, então não é o objeto irreal que provoca as reações, mas sim “as forças constituintes que se prolongam e se expandem bem além de sua função”⁹⁴. Isso é válido também para náuseas leves. Quando temos náuseas muito intensas, elas se tornam o foco da nossa atenção, e então, o objeto irreal sai de vista, permanece apenas como lembrança. A consciência de náusea tomará a imagem como causadora real dessa náusea real, mas isso ocorre porque a memória confunde a existência de objetos reais e irreais pois ambos existem apenas como lembrança para ela. Assim o objeto irreal pode ser causa de mudanças fisiológicas reais, o que nunca ocorre na consciência imaginante imediata, visto que o objeto irreal não pode agir. Como destaca Sartre: “produzir uma imagem mais viva ou menos viva é reagir mais vivamente ou menos ao ato produtor e, ao mesmo tempo, atribuir ao objeto o poder de fazer nascer essas reações”⁹⁵.

Além disso há uma mudança no desejo quando passa pelo estágio imaginante, ele se define, se intensifica, afinal eu estava com fome, mas não salivava, e depois, com a imagem, comecei a salivar. O desejo é, em um primeiro momento, difuso, sem intencionalidade precisa, porém depois “organizando-se com um saber numa forma

⁹⁴ Ibidem, p. 216.

⁹⁵ Ibidem, p. 217.

imaginante, o desejo se define e se concentra”⁹⁶. É elucidado pelo saber que o desejo pode projetar para fora dele o seu objeto e, nesse mesmo ato, ele toma consciência de si mesmo, como o sentimento, afinal “o desejo, de fato, define-se por seu efeito, assim também a repulsa, o desprezo, etc.”⁹⁷.

Porém há uma diferença radical no estado afetivo quando este volta-se para um objeto real e quando este volta-se para um objeto irreal. Quando o sentimento é voltado para um objeto real há um “jogo de ida e volta, o sentimento se enriquece incessantemente, ao mesmo tempo em que o objeto se impregna de qualidades afetivas”⁹⁸. Ao mesmo tempo em que o estado afetivo cresce com cada nova descoberta do objeto da percepção, cada detalhe novo, e a nossa percepção nunca esgota o objeto, por isso o estado afetivo se mantém sempre imprevisível, ao mesmo tempo em que depende e se subordina ao desenvolvimento do objeto real que é o seu correlato. Assim a densidade e profundidade do estado afetivo “provêm do fato de ele se confundir com o objeto percebido: cada qualidade afetiva é tão profundamente incorporada ao objeto que é impossível distinguir o que é sentido do que é percebido”⁹⁹.

Quando o estado afetivo se volta a um objeto irreal é completamente diferente, pois não há esse jogo de ida e volta, nada volta do objeto imagem, visto que ele não age, e a nossa consciência dá tudo a ele, o constitui e o sustenta. O sentimento, no ato imaginante, se incorpora ao saber que constitui o objeto, e não à percepção, ele tenta se fundir, se unir ao objeto irreal, tenta “alimentar-se nele”¹⁰⁰, porém não encontra no objeto irreal nada que já não tenha posto nele, assim “alimenta-se em seu próprio reflexo”¹⁰¹. Se uma comida me apraz, eu meu deleito com ela, vou descobrir vários detalhes prazerosos quando desfruto dela. Se, ao contrário, eu imagino esse prato em busca desse sentimento de prazer que tenho ao comer, não vou encontrar esse sentimento *no* prato. Aqui, “o objeto é indispensável, mas como *testemunha*”¹⁰², o prazer que buscava sentir participou da produção do objeto irreal que é “colocado para além dos desenvolvimentos afetivos, como a unidade desses

⁹⁶ Ibidem, p. 218.

⁹⁷ Ibidem, p. 218.

⁹⁸ Ibidem, p. 218.

⁹⁹ Ibidem, p. 219.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 219.

¹⁰¹ Ibidem, p. 219.

¹⁰² Ibidem, p. 219.

desenvolvimentos”.¹⁰³

Assim o objeto irreal é fundamental porque o estado afetivo se dá em função dele, mas não é causado por ele, não há o jogo de ida e volta. Como o estado afetivo não recebe o enriquecimento do objeto, como ocorre na percepção, ele pode se inflar descabidamente, como ocorre nos casos de vômitos frente a imagens, como foi citado anteriormente, há aqui uma espécie de liberdade do estado afetivo, ele determina-se a si mesmo, participando do vazio do objeto que se dirige. Se nos sentimentos que constituem o real há uma certa passividade, aqui, nos sentimentos constituintes do ato imaginativo, há atividade. Eles se sustentam “por uma espécie de autocriação contínua, por uma espécie de tensão sem descanso: não pode deixar-se levar sem se desvanecer com seu objeto, ela se exaure em se afirmar e ao mesmo tempo em se inflar, em reagir a si mesma.”¹⁰⁴ Por isso há sempre um desgaste constante em manter o caráter prazeroso, por exemplo, de um objeto irreal por muito tempo, sempre se mantêm uma qualidade de nada em todo o processo, como diz Sartre: “nós nos emocionamos, nos exaltamos, vomitamos *por causa de nada*”¹⁰⁵.

Comportamento diante do irreal e do real é se comportar desta ou daquela maneira em relação ao objeto, é agir sobre ele, fazer julgamentos de fato e de valor, é marcar a nossa orientação em relação a ele. A consciência irrefletida qualifica o objeto, mas não isoladamente, e sim em relação a nós, “este livro é o livro *de que eu gosto*, que coloquei sobre a mesa, que preciso ler hoje à noite”¹⁰⁶. Porém, para a reflexão, essas qualidades se desligam facilmente dos objetos e se dão “em si e por si, como julgamentos, volições.”¹⁰⁷ Comportamento sempre é passível de ser separado do objeto e se dar como tal para a consciência reflexiva. Sartre apresenta duas situações em que podemos ter comportamentos distintos em relação ao irreal.

A primeira situação é quando tenho um sentimento de amor por Annie e de indignação contra Pierre. Esses sentimentos se unem sinteticamente a um saber, passando pelo estágio imaginante e criando um objeto irreal, como o rosto de Annie ou o gesto de Pierre. Não é que o rosto irreal de Annie que fez surgir o sentimento de amor em mim nem o gesto irreal de Pierre que causou o meu sentimento de indignação, a imagem aqui se dá como o “sentido, o tema, o polo de unificação de

¹⁰³ Ibidem, p.219.

¹⁰⁴ Ibidem, p.220.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 220. Grifo do autor.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 220. Grifo do autor.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 221.

desenvolvimento afetivos espontâneos¹⁰⁸, é um processo livre e irrefletido, mas sempre marcado por um “vazio”, “esgotam-se logo ou mudam de natureza por falta de se alimentarem num objeto real”. O que aparece é o meu sentimento que “tateia as cegas”¹⁰⁹ por um momento e depois, a partir do saber, “fazem brotar de si mesmos o gesto ofensivo”¹¹⁰.

O segundo caso é quando eu reajo a uma imagem já constituída a partir de um sentimento novo, de um julgamento novo. Então não está em síntese de unidade com o objeto irreal, mas é uma forma sintética nova. Um exemplo é quando produzo uma imagem que não possua uma carga afetiva forte e depois reajo a ela me alegrando ou me indignando. Sartre dá o exemplo de quando um gesto gracioso de Annie provoca em mim um arroubo de ternura. Então eu tento “reencontrar” o meu sentimento de ternura como senti ao ver o gesto de Annie. Assim a consciência não visa nem o gesto de Annie nem a ternura que senti naquele momento, mas sim sentir “uma ternura real, presente, mas análogo à de ontem”¹¹¹, reproduzo o gesto, crio o irreal, “*para fazer renascer a ternura*”¹¹². O comportamento da consciência é radicalmente diferente de quando eu observo o gesto. No primeiro processo, na percepção, foi o gesto real que provocou o meu sentimento, o gesto me aparece como natural, inesperado, e a minha ternura aparece com qualidade do objeto. Já quando eu crio esse gesto, como um irreal, faço-o com o intuito de que ele me provoque a ternura, o sentimento é o fim e o objetivo da minha ação. Aqui o saber reflexivo “precede o próprio sentimento e o sentimento é visado sob sua forma reflexiva”¹¹³, sabemos da relação que o sentimento tem com o gesto e o recriamos em busca da ternura como uma qualidade absoluta sua, por mais que seja “uma determinação ainda abstrata, é uma virtualidade no objeto”¹¹⁴ e depende da previsibilidade da imagem, diferente da imprevisibilidade do mundo real.

Na percepção, em presença do gesto real, o objeto me causou o sentimento, o objeto irreal, ao contrário, não pode causar, não pode agir. Então eu me determino diante dele, eu afirmo o meu sentimento, realizo em mim o sentimento, mas ele “já não é um ‘afeto’, no sentido de que o objeto *já não me afeta*. Meu sentimento, ainda aqui, é

¹⁰⁸ Ibidem, p. 221.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 221.

¹¹⁰ Ibidem, p. 221.

¹¹¹ Ibidem, p. 222.

¹¹² Ibidem, p. 222.

¹¹³ Ibidem, p. 222.

¹¹⁴ Ibidem, p. 223.

inteiramente atividade, inteiramente tensão; é mais encenado do que sentido”¹¹⁵. Na percepção o meu sentimento se alimenta da profundidade inesgotável do objeto real, no comportamento diante do irreal o meu sentimento se mantém separado do objeto, é um esforço para reencontrar o gesto que se mantém fora de alcance, pois é irreal, ausência, vazio. Falta então, ao meu sentimento, a riqueza, a descontração e a docilidade que ele teria frente ao objeto real. “O objeto não a sustenta, não a alimenta, não lhe comunica a força, a sutileza, a imprevisibilidade que constitui toda profundidade de um sentimento-paixão”¹¹⁶.

Pelo que foi apresentado podemos então concluir que “há uma diferença de natureza entre os sentimentos diante do real e os sentimentos diante do imaginário”¹¹⁷. Tomemos o amor como exemplo, o amor que sinto por Annie muda completamente quando esta está presente e quando ela se dá como ausência. Sartre destaca que:

Naturalmente o saber e os comportamentos gerais se mantêm intactos. Sei que Annie tem esta ou aquela qualidade, continuo a confiar nela, por exemplo, escrevo-lhe o que me acontece; se for o caso, defenderei seus interesses como se ela estivesse presente. É preciso, além do mais, reconhecer a existência de sentimentos-paixões autênticos: a tristeza, a melancolia, até o desespero em que essa ausência me lança. É que, de fato, mais do que a Annie irreal e ausente, e o vazio presente e real de nossa vida que os provoca, é o fato, por exemplo, de que determinados gestos, determinadas atitudes tínhamos apenas esboçado caem sem objetivo, deixando-nos uma impressão de intolerável inutilidade. Mas esse conjunto representa, de certo modo, o negativo do amor. (SARTRE, 2019, p. 225)

O positivo do amor se modificou profundamente, antes esse amor está submetido ao objeto, constantemente se alimenta dele e é surpreendido por ele. Preciso constantemente refazer o meu amor perante o objeto real que muda, que vive, preciso me readaptar a ele. Contudo, frente à imagem de Annie, o sentimento muda, pois o objeto agora é um irreal. Como o objeto irreal já está pronto pelos saber que participam da constituição do objeto, o meu sentimento torna-se, de certo modo, “escolástico” ¹¹⁸, não se faz mais, não se readapta, as suas manifestações são limitadas pelo saber de base. Além disso esse sentimento também se degradou, não possui mais a riqueza que o sentimento frente ao real possuía, afinal o seu objeto

¹¹⁵ Ibidem, p. 223. Grifo do autor.

¹¹⁶ Ibidem, p. 224.

¹¹⁷ Ibidem, p. 225.

¹¹⁸ Ibidem, p. 226.

agora não é mais rico, não excede minha consciência dele, pois o objeto irreal é marcado por uma pobreza essencial. O sentimento antes era marcado por uma “ampla auréola de possibilidades”¹¹⁹, mas essas possibilidades desaparecem quando o objeto se dá como ausência. “Agora é o sentimento que produz seu objeto e Annie irreal já não é senão o estrito correlato de meus sentimentos por ela. Segue-se que o sentimento *nunca é mais nada além do que é*”¹²⁰ e se tornou mais ativo do que passivo. Além disso esse amor se torna mais fácil, porque agora é previsível, pobre e esquemático.

Sartre apresenta duas classes irreduzíveis de sentimentos, os reais e os imaginários. Sentimentos imaginários não devem ser entendidos como sentimentos irrealis, sentimentos sempre são reais, mas a categoria se aplica ao fato de que esses sentimentos sempre estão em relação à um irreal. Um bom exemplo é o ódio que podemos ter contra um inimigo nosso, “uma pessoa se enfurecerá em pensamentos contra seu inimigo, o fará sofrer moralmente e fisicamente, e ficará sem defesa quando se encontrar realmente em sua presença”¹²¹. O que mudou aqui é que antes, em estado imaginário, o objeto irreal era um meio para o ódio se manifestar, o ódio dava sentido a esse irreal. Já em presença do objeto real o sentimento fica “suspenso, desnortado. Não está ali o que ele odiava; o ódio não está adaptado àquele homem de carne e osso, bem vivo novo, imprevisível”¹²². O ódio direcionado à um irreal encontra seu sentido nesse irreal, ele manifesta o ódio, já o objeto real possui um sentido muito além de meu ódio a ele, pode agir, é imprevisível. Por isso que há uma diferença radical entre se preparar para uma ação e agir de fato, no primeiro caso todas as consequências são postas por mim, não posso ser surpreendido, mas a ação real é sempre nova. “Não me surpreende o acontecimento, mas a mudança de universo”¹²³. Por isso Sartre afirma que há duas personalidades distintas, uma que é o eu imaginário e outra que é o eu real, pois em contato com a realidade o nosso eu imaginário se rompe, desaparece, e se realiza o eu real, no mundo, pois “o real e o imaginário, por essência, não podem coexistir”¹²⁴. Como destaca Bertolino:

¹¹⁹ Ibidem, p. 226.

¹²⁰ Ibidem, p. 226. Grifo do autor.

¹²¹ Ibidem, p. 226.

¹²² Ibidem, p. 226.

¹²³ Ibidem, p. 228.

¹²⁴ Ibidem, p. 228.

domínio da liberdade, da iniciativa e do risco, o real exige muito mais. Porém, sua escolha nos proporciona a existência e a história como aventura interminável.¹²⁵ Por outro lado, ao contrário do que se poderia pensar, o imaginário representa o domínio da servidão ou o inverso da liberdade. Nele, não há futuro possível; impera uma verdadeira fatalidade. A consciência cativa não pode tomar distância, recuar e, ganhar impulso para ultrapassar a situação: permanece sua própria vítima. (1979, p. 43)

Então o sujeito, ao se deparar com o real, é obrigado a enfrentar a contradição entre o mundo imaginário e a realidade, visto que essa sempre escapa de si, sempre exige uma atitude, uma ação. Escolher o mundo imaginário é, então fugir da própria forma do real, fugir de seu “caráter de presença”, assim adotamos sentimentos e comportamentos imaginários, lidaremos com um mundo que não exige de nós. Sartre dá o exemplo de alguém que sonha constantemente que é um rei, que vive essa imagem, está pessoa não quereria ser rei de verdade, ela não saberia o que fazer com isso, o que a realidade exigiria dela caso fosse, de fato, um rei. O desejo, no mundo real, nunca alcança totalmente o seu objetivo, o objeto que eu desejo pode me ser dado, “mas num outro plano de existência que deverei me adaptar”¹²⁶. De modo que depois de alcançado o objetivo sempre podemos nos perguntar se era realmente isso o que desejávamos, “o sonhador mórbido, por sua vez, não hesitará: não era isso que ele queria”¹²⁷. Então há uma diferença de natureza entre o mundo real e o mundo imaginário, o primeiro é imprevisível, o segundo é criado por nós, e, portanto, só encontramos nele o nosso reflexo. Cada um desses mundos exige sentimentos e comportamentos distintos que seguem leis a partir de suas estruturas, o mundo real é marcado pela liberdade, pela contingência e pela responsabilidade, o mundo imaginário é marcado pelo determinismo e pela ausência.

2.4 Conclusões d’*O imaginário*

Sartre começa a conclusão d’*O imaginário* colocando a questão que ele tentou responder em sua obra, a saber: “Quais são as características que podem ser conferidas à consciência pelo fato dela ser uma consciência que pode *imaginar*?”¹²⁸, em outras palavras, “como deve ser a consciência se ela é capaz de imaginar?”¹²⁹,

¹²⁵ Ibidem, p. 229.

¹²⁶ Ibidem, p. 230.

¹²⁷ Ibidem, p. 230. Grifo do autor.

¹²⁸ Ibidem, p. 275.

¹²⁹ Ibidem, p. 275.

essa pergunta visa elucidar as características básicas implicadas na consciência dada a sua habilidade de imaginar e foi respondida ao longo da obra. Contudo se faz necessário colocar uma questão sobre a natureza da capacidade imaginativa. A função de imaginar é uma característica contingente da consciência, uma capacidade sua ou é, antes, uma parte de sua estrutura constitutiva? Se ela for uma característica contingente então deve ser possível conceber uma consciência que nunca imagine e que, por isso, esteja presa ao real sem poder ultrapassá-lo, porém, se ela for parte de sua estrutura constitutiva então toda consciência é, por essência, capaz de imaginar e, além disso, essa função imaginativa a caracteriza estruturalmente.

A partir da inspeção reflexiva da essência “consciência” já seria possível responder a essa questão. Todavia Sartre afirma não se direcionar a um público familiarizado com os conceitos fenomenológicos, então decide usar uma metodologia diferente, ele começa partindo da questão: “O que deve ser uma consciência para poder imaginar?”¹³⁰, para depois comparar os resultados alcançados com o que a reflexão, operada pelo cogito, nos ensina sobre a consciência, assim saberemos se as “condições necessárias para realizar uma consciência imaginante são as mesmas que as condições de possibilidade de uma consciência em geral ou se são outras”¹³¹

Primeiramente devemos ressaltar que a natureza dos objetos da consciência imaginante difere da natureza dos objetos da consciência perceptiva, não que sejam objetos diferentes, a consciência imaginante visa objetos reais no mundo, mas ela os visa como imaginados e o objeto, por sua vez, aparece como ausência. Então o que deve ser a consciência para poder colocar objetos reais e imaginados? Para Sartre a condição para que a consciência possa colocar objetos como imaginados é que ela “tenha a possibilidade de colocar uma tese de irrealidade”¹³², todas as formas que a consciência imaginante pode colocar seu objeto são atos posicionais e envolvem uma negação¹³³. Diante de uma pintura posso ter duas atitudes distintas, a da consciência perceptiva, que vai perceber a tela como objeto no mundo, e a da consciência imaginante, que vai considerar esse quadro como um irreal, como destaca Sartre:

Basta considerar por um momento o que se produz quando apreendo o retrato de Carlos VIII *como* imagem de Carlos VIII. De repente, deixo

¹³⁰ Ibidem, p. 276.

¹³¹ Ibidem, p. 276.

¹³² Ibidem, p. 281.

¹³³ O objeto imaginário pode ser colocado como inexistente, como ausente, como ausente em outro lugar, ou não ser colocado como existente, ver página 13 dessa dissertação.

de considerar o quadro como parte de um mundo real. Já não é possível que o objeto percebido *no* quadro seja suscetível de ser alterado pelas mudanças do meio que o cerca. Esse próprio quadro, como *coisa real*, pode ser mais iluminado ou menos iluminado, suas tintas podem se lascas, ele pode se queimar. É que ele possui - em falta de um "estar-no-mundo" que é reservado à consciência - um "estar-no-meio-do-mundo". Sua natureza objetiva depende da realidade apreendida como um conjunto espaço-temporal. Mas se, ao contrário, apreendo Carlos VIII em imagem no quadro, o objeto apreendido já não pode ser submetido, por exemplo, as mudanças de iluminação. Não é verdade que posso, por exemplo, iluminar menos ou mais a *bochecha* de Carlos VII. (SARTRE, 2019, p.281, grifo do autor)

As características dessa pintura, seus elementos, como a iluminação dada para a bochecha de Carlos VII, seu chapéu, foram resolvidas "de uma vez por todas no irreal, pelo pintor"¹³⁴. Da mesma forma, se alguém colocar fogo nessa pintura o que queimará não será a imagem de Carlos VII, mas sim "o objeto material que serve de *analogon* para a manifestação do objeto imaginado"¹³⁵. Assim, para colocar o irreal é necessário negar a realidade do objeto imaginado e tomar distância do real apreendido como totalidade sintética, "colocar uma imagem é constituir um objeto à margem da totalidade do real, libertar-se dele, em suma, negá-lo"¹³⁶. Há uma dupla negação aqui, negamos o objeto como real e negamos também o real enquanto colocamos o objeto, então estamos tomando o real como uma totalidade sintética, e estamos colocando o objeto irreal como fora do alcance dessa totalidade sintética, que é o mundo.

Portanto, para que a consciência possa imaginar é necessário que ela possa, de alguma maneira, "escapar" do mundo, tomar distância dele, e isso só é possível porque ela é livre. Uma consciência que não pudesse tomar distância do mundo seria uma consciência presa ao real, incapaz de produzir arte e de se projetar, imaginando um futuro possível. O ato de tomar distância em relação ao mundo (nega-lo) e o ato de tomar o real (mundo) como uma totalidade sintética são um só e mesmo ato, em outras palavras, "colocar o mundo como mundo ou 'nadificar' é uma só e mesma coisa"¹³⁷. Todavia, devemos ter em mente que uma imagem não é pura e simplesmente uma negação de mundo, mas uma negação de mundo a partir de um ponto de vista, de uma situação. Para poder criar o irreal eu tenho que apreender o real como mundo em que esse irreal não tenha lugar (situação), se, por exemplo,

¹³⁴ Jean-Paul Sartre, O imaginário, p. 281.

¹³⁵ Ibidem, p. 182.

¹³⁶ Ibidem, p.182.

¹³⁷ Ibidem, p. 283.

imagino um amigo querido que tenho saudades, tenho que apreender o mundo como totalidade sintética em que esse meu amigo não está presente atualmente, mas sim ausente¹³⁸, para depois poder tomar distância desse mundo. Todos os modos de apreensão do real como mundo são denominados por Sartre de situação e as situações são condição de possibilidade do ao imaginativo, para imaginar é preciso estar em situação no mundo. A situação é a motivação para a criação do irreal, e não apenas uma condição abstrata de possibilidade para a sua constituição, e não deve ser entendida apenas como uma “intuição representativa do mundo deste ou daquele ponto de vista”¹³⁹, pois há “muitas outras maneiras de ultrapassar o real para fazer dele um mundo: a ultrapassagem pode se fazer e deve se fazer primeiro pela afetividade ou pela ação”¹⁴⁰.

A consciência é livre, por isso pode imaginar, e o correlato noemático dessa liberdade é o mundo que sempre traz a possibilidade de negação, porém não devemos entender com isso que toda apreensão do real como mundo acarretará na produção do irreal, mas o imaginário é sempre possível. A negação do mundo, produção do irreal, sempre se dá a partir de um ponto de vista, de uma situação, e, devido a isso, a imagem não pode aparecer “a não ser *sobre um fundo de mundo* e em ligação com o fundo”¹⁴¹. Então pode parecer que o irreal é uma fuga do mundo, mas essa fuga não seria possível sem o mundo real como base, é impossível escapar da condição de “estar-no-mundo”, pois é sempre a partir do mundo, da situação, que podemos imaginar.

A partir da análise das condições de possibilidade da imaginação Sartre conclui que a imaginação não é um poder empírico acrescido à consciência, mas sim parte da estrutura constituinte da consciência. Uma consciência que não pudesse imaginar seria uma consciência presa ao real, sem poder ultrapassá-lo, a consciência pode imaginar porque é livre e está sempre em situação com o mundo, assim ela produz o irreal fora do mundo, mas permanece no mundo, em situação, pois o mundo é o fundo que permite que o irreal se manifeste. Como destaca Sartre:

O deslizar do mundo para o seio do nada e a emergência da realidade humana nesse mesmo nada só podem se fazer pela posição de

¹³⁸ Ou qualquer um dos outros atos posicionais envolvidos na produção do irreal, ver página 13 dessa dissertação.

¹³⁹ Ibidem, p. 284.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 284.

¹⁴¹ Ibidem, p. 285. Grifo do autor.

alguma coisa que é nada em relação ao mundo e em relação à qual o mundo é nada. Definimos assim, evidentemente, a constituição do imaginário. É o aparecimento do imaginário diante da consciência que permite apreender a nadificação do mundo como sua condição essencial e como sua estrutura primeira. (SARTRE, 2019, p. 287, Grifo do autor.)

Há uma rica dinâmica entre o real e o irreal. O imaginário nega o mundo, o nadifica, ação livre da consciência que é sempre possível a partir do real, mas o ato imaginativo, ao mesmo tempo, mantém o mundo como fundo nadificado do irreal, pois a negação só é possível de ser efetuada sobre algo que não o nada. Não há consciência que não perceba e não há consciência que não possa imaginar, uma consciência que não imaginasse seria uma consciência que não é livre. O ser humano é sempre no mundo, em situação, sem nunca poder escapar totalmente dele, mas somos transcendentalmente livres, podemos a todo momento negar o mundo para ultrapassá-lo em direção ao imaginário, o irreal. Além disso, toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem possível para o imaginário, então a consciência do mundo “invoca e motiva uma consciência imaginante como apreendida do sentido particular da situação”¹⁴².

Sartre usa as últimas páginas d’ *O imaginário* para discutir a arte, porém afirma que não pretende “abordar aqui o problema da obra de arte em seu conjunto. Embora ele dependa da questão do imaginário, para tratar dele seria preciso escrever uma obra especial”¹⁴³. Esse tratado sobre a arte em seu conjunto nunca chegou a ser escrito por Sartre. Todavia, em *Que é a literatura?*, há a discussão sobre a literatura como arte, o que veremos no último capítulo dessa dissertação. O que podemos concluir sobre a arte, e o que Sartre conclui, é que ela é um irreal, então tudo o que se aplica à imagem se aplica também às artes. A arte, como já foi apresentado, possui um tempo e um espaço próprios, irrealis, e são negação do mundo. Um pintor, por exemplo, tenta realizar no quadro pintado a sua imagem mental, mas ele não consegue, “ele simplesmente constituiu um *analogon* material tal que todos possam apreender a imagem se apenas for considerado o *analogon*”¹⁴⁴. O quadro pintado é um objeto real se forem consideradas apenas as características físicas que ele tem como objeto no mundo, como o papel em que foi pintado, as composições da tinta (podem ser inflamáveis ou não), mas o objeto estético da pintura é um irreal, uma

¹⁴² Ibidem, p. 288. Grifo do autor.

¹⁴³ Ibidem, p. 289.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 290. Grifo do autor.

produção do imaginário que no máximo se objetificou. Para que a consciência possa apreciar o quadro enquanto objeto estético é necessário que ela sesse a atitude realizante e imagine, tome distância do mundo para poder colocar e sustentar o quadro. A iluminação do quadro, as relações de tamanho ali expressas, todas essas características foram gravadas no irreal pelo pintor, não há mais como altera-las, não há como iluminar um canto escuro em uma pintura, por mais que apontemos uma lanterna para ele não descobriremos o que o pintor escondeu lá. Para Sartre “o quadro deve ser concebido como uma coisa material *visitada* de tempos em tempos (cada vez que o espectador toma a atitude imaginante) por um irreal que é justamente o *objeto pintado*”¹⁴⁵. Isso é o caso para as demais artes também, na escrita de poesias, romances, peças de teatro e afins o escritor constitui um irreal através de *analogons* verbais, na atuação também, “é óbvio que o ator que interpreta Hamlet serve-se de si mesmo, de seu corpo inteiro como analogon desse personagem imaginário”¹⁴⁶, assim é o ator que se irrealiza na sua personagem. É o caso também da música, ela depende de uma banda, de um artista ou de uma gravação para ser executada, mas mesmo assim possui um tempo e um lugar próprios, irrealis, como Sartre exemplifica a respeito da 7ª sinfonia de Beethoven:

Consideremos primeiro que estou ouvindo a 7ª sinfonia. Para mim, essa “7ª Sinfonia” não existe no tempo, não a entendo como um acontecimento datado [...]. Se amanhã, se daqui a oito dias, eu ouvir Furtwaengler dirigir outra orquestra interpretando essa sinfonia, estarei novamente em presença da mesma sinfonia. Simplesmente ela será mais bem executada ou menos. [...] Na medida em que a apreendo, a sinfonia já *não está ali*, entre aquelas paredes, na ponta daqueles arcos. Ela também não “passou”, como se eu pensasse: essa é a obra que germinou em tal data no espírito de Beethoven. Está inteiramente fora do real. Tem seu tempo próprio, ou seja, ela tem um tempo interno, que flui da primeira nota do alegre à última nota do final, mas esse tempo não se segue a outro tempo que ele continue e que venha “antes” do ataque do alegre. (SARTRE, 2019, p. 295. Grifo do autor)

Então a música não está em lugar nenhum e em tempo nenhum, se dá como ausência. Apesar disso depende do real para existir, pois a qualquer momento a orquestra pode parar de tocar por qualquer motivo e a música acaba. Nunca há passagem do real para o imaginário ou vice-versa, o que ocorre é uma mudança de atitude nossa, antes estávamos na atitude imaginante e depois, quando acaba a música, ou quando nos atemos a algum aspecto do real, estamos em atitude

¹⁴⁵ Ibidem, p. 290. Grifo do autor.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 292.

realizante, por isso Sartre fala do choque de realidade que as pessoas sentem quando acaba a peça, estávamos em “um sonho provocado e a passagem para o real é um autêntico despertar. Fala-se com frequência na “decepção” que acompanha a volta à realidade”¹⁴⁷.

Agora que estudamos a fundo a consciência imaginante e a natureza existencial dos objetos irrealis devemos nos debruçar sobre o romance *A náusea*, escrito por Sartre dois anos antes d’*O imaginário*, para entendermos a tentativa de fuga do real, para escapar da náusea, a partir da arte que Roquentin, personagem principal, tenta alcançar. Por mais que *A náusea* não seja um tratado de filosofia, e sim um romance, não podemos negar a união presente nessa obra entre a filosofia e a literatura, há aqui um recurso literário para expor temas filosóficos e comentar a condição humana . Não que a literatura sirva apenas como um instrumento para que Sartre exponha as suas teses, ela é, como veremos no terceiro capítulo, uma atividade criadora e uma atividade de desvelamento e o livro pode servir de espelho crítico para o público.

2.5 A Náusea e a ideia de salvação pela arte

Antoine Roquentin, personagem principal do romance *A náusea*, é um historiador que está atormentado, algo na sua relação com as coisas e com as pessoas mudou, mas ele não sabe se essa mudança é nos objetos ou se é ele próprio que mudou. De qualquer forma ele se encontra atormentado e não consegue definir o que mudou, apenas que mudou:

Em minhas mãos, por exemplo, há algo de novo, uma determinada maneira de segurar meu cachimbo ou meu garfo. Ou então é o garfo que tem agora uma maneira de ser segurado, não sei. [...] Portanto, ocorreu uma mudança durante essas últimas semanas. Mas onde? É uma mudança que não se fixa em nada. Fui eu que mudei? Se não fui eu, então foi esse quarto, essa cidade, essa natureza; é preciso decidir. (SARTRE, 2015, p. 13-14)

Roquentin está passando por uma metamorfose, aos poucos ele vai descobrindo que a existência é contingente, gratuita, e é a partir da náusea que a existência se desvela como contingente. Essa mudança se dá como nebulosa,

¹⁴⁷ Ibidem, p. 295.

Roquentin não sabe se o que mudou foi ele ou as coisas porque é a própria existência que mudou, perdeu o sentido que tinha antes. Ele descobre essa perda de sentido primeiro nas coisas, mas aos poucos a náusea se apossa também de seu corpo. Antes, para ele, a vida possuía um sentido, uma ordem e isso o tranquilizava, “pois bem, quando o ouvi subindo a escada, meu coração bateu mais forte, tal a tranquilidade que isso me proporcionava: o que se pode temer de um mundo tão regular? Creio que estou curado”¹⁴⁸. Contudo, a medida em que ele vai descobrindo a gratuidade do mundo não há mais volta, a náusea invade os lugares, as coisas, as pessoas, e não há como escapar: “E é isso: a partir daí a Náusea não me deixou, se apossou de mim”¹⁴⁹.

O que Roquentin busca é algo que justifique os acontecimentos, que faça com que as coisas sejam necessárias, por isso que ama aventuras e por isso que corriqueiramente narra a sua própria vida para si, “ele narra *no passado* um encadeamento de eventos que ele mesmo protagoniza e assim as coisas aparecem como organizadas por uma espécie de necessidade imanente à narração”¹⁵⁰. Porém ele sabe que essa ordem necessária não existe na vida concreta, tudo é contingente, a vida é imprevisível, por isso que ele diz:

É preciso escolher: viver ou narrar. [...] Quando se vive, nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima nem razão: é uma soma monótona e interminável. [...] Viver é isso. Mas quando se narra a vida, tudo muda; simplesmente é uma mudança que ninguém nota: a prova é que se fala de histórias verdadeiras. Como se fosse possível haver histórias verdadeiras; os acontecimentos ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso. Parecemos começar do início: “Era uma bela noite de outono de 1922. Eu era escrevente de tabelião em Marommes.” E na verdade foi pelo fim que começamos. Ele está ali, invisível e presente, é ele que confere a essas poucas palavras a pompa e o valor de um começo. (SARTRE, A náusea, p. 51)

Roquentin viajou muito em busca de aventuras, ele quis viver aventuras porque acreditava que assim o seu presente, como consequência do passado, teria a mesma necessidade dos acontecimentos das histórias. Contudo ele percebe que a necessidade dos acontecimentos do passado é forjada como nas histórias, “para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos

¹⁴⁸ Jean-Paul Sartre, A náusea, p. 11

¹⁴⁹ Ibidem, p. 29

¹⁵⁰ Franklin Leopoldo e Silva, Ética e literatura em Sartre, p.83. Grifo do autor.

ponhamos a *narrá-lo*¹⁵¹. O que é necessário é a sucessão do tempo, o tempo se segue, presente vira passado, mas os acontecimentos dentro do tempo são contingentes, e perceber isso quase desespera Roquentin, o que ele sempre buscou foi uma ilusão, e assim ele se percebe cada vez mais atormentado pela náusea:

E subitamente, de uma só vez, o véu se rasga: compreendi, vi. Não posso dizer que me sinta aliviado nem contente; ao contrário, me sinto esmagado. Só que meu objetivo foi atingido: sei o que desejava saber; compreendi tudo o que me aconteceu a partir do mês de janeiro. A Náusea não me abandonou e não creio que me abandone tão cedo; mas já não estou submetido a ela; já não se trata de uma doença, nem de um acesso passageiro: a Náusea sou eu. (SARTRE, 2015, p. 144)

Assim, Roquentin percebe que a náusea “não é *algo* que se sente, mas o próprio *modo de sentir-se existindo*.”¹⁵² Quando se percebe como existindo Roquentin sofre um choque, “nunca, antes desses últimos dias, tinha pressentido o que queria dizer ‘existir’”¹⁵³, agora ele percebia que não só ele existia, mas que todas as coisas existiam e existiam independentemente dele, apesar dele, assim o ‘eu’ se torna mais banal e gratuito, ele, como todas as outras pessoas e coisas, apenas existia, sem sentido prévio ou finalidade. Porém tudo existe de mais, o sujeito não pode mais organizar o mundo a sua volta a partir de uma ordem prévia, a partir de uma ordenação causal, as coisas existem a pesar de toda ordem que tentamos impor a elas, isso tira a consciência do centro mundo, a existência do “eu” não é necessária, mas um fato, o ser humano sempre existe em situação com o mundo e tanto o “eu” como o mundo são contingentes. Assim a existência adquire uma “exuberância desordenada”¹⁵⁴, de modo que Roquentin afirma que “teria desejado que existissem com menos intensidade, de uma maneira mais seca, mais abstrata, com mais recanto.”¹⁵⁵

O único refúgio de Roquentin é a arte. No começo, há a música que ele ouve, sempre que vai ao Café Mably. A música escapa à contingência da vida. Certo, a criação da música é um fato contingente entre outros, mas uma vez criada ela escapa dessa contingência, cada nota sucede-se necessariamente da que a antecede, o tempo da música é o tempo da necessidade. Na primeira vez que Roquentin pede para a garçonete do Café colocar esta música ele está atormentado pela náusea, mas

¹⁵¹ Jean-Paul Sartre, A náusea, p. 50.

¹⁵² Franklin Leopoldo e Silva, Ética e literatura em Sartre, p. 87. Grifo do autor.

¹⁵³ Jean-Paul Sartre, A náusea, p. 144.

¹⁵⁴ Franklin Leopoldo e Silva, Ética e literatura em Sartre, p. 88.

¹⁵⁵ Jean-Paul Sartre, A náusea, p. 145.

mesmo assim a música consegue afastar esse sentimento:

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; ela cessará por si mesma no momento exato. Se amo essa bela voz é sobretudo por isso: não é nem o seu volume, nem por sua tristeza; é porque ela é o acontecimento que tantas notas preparam, de tão longe, morrendo para que ela possa nascer. E no entanto estou intranquilo, bastaria muito pouco para que o disco parasse: uma mola que se quebrasse, um capricho do primo Adolphe. Como é estranho, como é comovente que essa rigidez seja tão frágil. Nada pode interrompê-la e tudo pode aniquilá-la. [...] O que acaba de ocorrer é que a Náusea desapareceu. (SARTRE, 2015, p.32-33)

Como já vimos na descrição do imaginário, o tempo da música é um tempo próprio, um tempo irreal, a música é um irreal. Roquentin também chega a essa conclusão na última vez que vai ao Café Mably antes de pegar o trem para Paris, ele diz: “*Ela* não existe. É até irritante; se me levantasse, se arrancasse esse disco do prato que o sustenta e o quebrasse em dois, *ela* não seria atingida por mim. Ela está para além”. Roquentin vê na arte a possibilidade de salvação, pois quem compôs essa música e a pessoa que a canta conseguiram escapar da contingência da vida, pelo menos em parte, “ela canta. Eis dois que se salvaram: o judeu e a negra. Salvos. Talvez se tenham julgados perdidos de todo, afogados na existência. E, no entanto, ninguém poderia pensar em mim como penso neles, com essa doçura.”

É a essa possibilidade de salvação que Roquentin se agarra, não compondo músicas, mas escrevendo romances, assim ele poderia existir para os outros, escapar de alguma forma da existência como contingência, como afirma pensando em um futuro onde teria escrito o livro: “talvez um dia, pensando exatamente nesse momento [...] dissesse a mim mesmo: ‘Foi naquele dia, naquela hora, que tudo começou.’ E conseguiria – no passado, somente no passado – me aceitar”. Contudo, como ele mesmo percebe, ele ainda sentiria que existe, não escaparia da náusea, apenas quando pensasse em si no passado, a partir da narrativa, mas é a essa ideia que ele se agarra até o final do livro.

Não devemos pensar que a concepção de Sartre e a de Roquentin são a mesma, este último é só uma personagem criada pelo filósofo, mas que é muito útil para entendermos melhor a temática do imaginário e da arte. Sartre seguramente não concordaria com Roquentin, como vimos anteriormente: a arte é um irreal e o escritor é um existente real, um abismo separa a obra do escritor, são dois mundos distintos,

o escritor pode visitar a sua obra, participar do irreal, mas poderá deixar de existir, apenas na morte. Assim a ideia de salvação pela arte que Roquentin chega parece ser uma ilusão, como Anny, sua antiga namorada, parece apontar para ele a respeito do tempo em que atuou em peças quando Roquentin pergunta se ela nunca se sentiu arrebatada pelo seu papel:

Um pouco, por momentos: nunca muito intensamente. O essencial para todos nós era o buraco preto, bem à nossa frente, no fundo do qual haviam pessoas que não víamos; a elas, evidentemente, era apresentado um momento perfeito. Mas sabe, elas não viviam dentro dele: o momento se desenrolava diante delas. E pensa que nós, os atores, vivíamos dentro? Afinal ele não estava em parte alguma, nem de um lado nem de outro da ribalda, não existia; no entanto todo mundo pensava nele. (SARTRE, 2015, p. 171)

Acreditamos que nesse momento Anny seja muito mais coerente com a concepção sartreana de arte, afinal é impossível o real virar irreal, nem por um momento, são dois mundos distintos, um exclui o outro.

3. LITERATURA E ENGAJAMENTO

Pelo que foi exposto até aqui em nossa análise d'*O Imaginário*, podemos crer que a arte é alienação do mundo, e não engajamento, pois ela é produto do imaginário, um irreal. O artista nega o mundo para constituir o objeto imaginário, então a arte é fuga do mundo, tomar uma atitude estética frente ao mundo é agir de má-fé. Então em que sentido Sartre poderia defender, em *Que é a Literatura?*, que a prosa não só pode como deve ser engajada? Nesse último capítulo vamos analisar o conceito de engajamento presente na obra supracitada para defender a tese de que o estatuto que a arte ocupa na filosofia sartreana presente nesta obra não contradiz as noções basilares sobre o imaginário escritas em 1940. Para entendermos melhor a relação entre a arte e o engajamento devemos começar, como Sartre faz, diferenciando a prosa das outras artes e, em especial, da poesia para depois discutirmos as especificidades da prosa.

3.1 Artes significantes e não significantes

Sartre escreve *Que é a Literatura?* Em 1947, primeiramente publicada sob a forma de artigos na revista *Les Temps modernes*, e depois como livro. Seu principal objetivo era se defender das críticas que a sua concepção de literatura engajada estava recebendo. Devemos deixar claro que o objetivo de Sartre não é engajar todas as artes, como alguns críticos disseram, mas engajar a prosa, pois só ela possui especificidades que tornam possível a total realização do conceito de engajamento proposto por Sartre. Desse modo Sartre se posiciona contrário a tese de que há um paralelismo entre as artes, o que há é uma mútua influência entre as artes que fazem parte de uma mesma época, além de uma influência dos fatores sociais, econômicos e culturais.

Entre as artes há diferenças não apenas de forma, como também de matéria, afinal “uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras. As notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior”¹⁵⁶. Então devemos diferenciar as artes que fazem uso da palavra, prosa e poesia, das demais, como a escultura e a pintura, pois o que está em jogo aqui é uma

¹⁵⁶ Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, p. 15-16.

diferença em relação a significação. Não é que exista algo como uma nota pura ou uma cor pura, quando nos referimos ao vermelho puro estamos fazendo uma abstração, neste ponto Sartre cita *A fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty para afirmar que toda sensação é impregnada de significação¹⁵⁷.

O que Sartre está querendo dizer não é que um artista, ao pintar uma obra, não tenha a intenção de transmitir uma mensagem ou exprimir um sentimento, mas sim que “suas paixões, que talvez estejam na origem do tema inventado, ao se incorporarem às notas, sofreram uma transubstanciação e uma degradação”¹⁵⁸. Já vimos sobre esse ponto no segundo capítulo desta dissertação, quando o artista pinta uma casa ele não está apresentando para o público um signo de casa, e sim uma casa específica, mesmo que imaginária. Uma infinidade de coisas pode ser pensada sobre essa casa imaginária, indo além da própria intenção do artista ao pinta-la, visto que agora ela é um objeto irreal. O público vai se relacionar com a obra a partir da *quase-observação*, deste modo essa casa imaginária “conserva toda a ambiguidade das casas reais”¹⁵⁹

As intenções e paixões do pintor vão se misturar a tela pintada, de modo que é impossível dizer com clareza quais eram as intenções de uma artista ao fazer uma obra dessas Sartre dá um ótimo exemplo ao escrever sobre a pintura *La Crocifissione* de Tintoretto:

Aquele rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota, Tintoretto não o escolheu para significar angústia, nem para provoca-la; ele é angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia, nem céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou num rasgo amarelo do céu, e assim foi submersa, recoberta pelas qualidades próprias das coisas, por sua impermeabilidade, por sua extensão, por sua permanência cega, por sua exterioridade e por essa infinidade de relações que elas mantêm com as outras coisas; vale dizer, a angústia deixou de ser legível, é como um esforço imenso e vão, sempre interrompido a meio-caminho entre o céu e a terra, para exprimir aquilo que sua natureza lhes proíbe exprimir. (SARTRE, 2019, p.17.)

O escritor, por outro lado, pode conduzir o público para um determinado caminho, se escreve sobre uma casa as palavras escolhidas servem de signo para esta casa, por mais que ela seja imaginária. Ele pode descrevê-la como grande, bonita e imponente, mas velha e começando a se desmanchar; pode descrever as pessoas

¹⁵⁷ Ibidem, p.16.

¹⁵⁸ Ibidem, p.18.

¹⁵⁹ Ibidem, p.18.

que vivem nesta casa e como elas se relacionam com a casa. E o leitor deverá esquecer-se das palavras que lê para ir além, ir até essa casa imaginária proposta pelo escritor; as palavras aqui são só ferramentas que o escritor usa para criar o objeto imaginário, algumas palavras podem ser mais úteis que outras para descrever uma cena, mas todas entregam uma mensagem clara, se referem a algo específico.

Sartre faz outra distinção ao classificar as artes, pois nem todo artista que usa as palavras as usa como instrumentos, esse é o caso dos poetas, que para Sartre utilizam a palavra como coisa, muito mais próximos dos pintores, por exemplo, do que dos prosadores. Essa diferença está ligada a preocupação com o Belo e com a forma, como destaca Thana Mara de Souza: “se a arte significativa é determinada pelo fato de que, por meio de seu objeto, ela se refere a outro, então seu objeto perde um pouco o relevo. [...] assim, o escritor está mais preocupado em significar que em tornar o signo belo.”¹⁶⁰ O poeta, ao contrário, não visa algum objeto por meio da palavra, pelo menos não em um primeiro momento, mas sim se detém nelas. Não que com isso as palavras, para os poetas, percam todo o seu significado, mas sim que esse significado “deixa de ser a meta sempre fora do alcance e sempre visada pela transcendência humana; é uma propriedade de cada termo, análoga a expressão de um rosto, ao pequeno sentido, triste ou alegre, dos sons e das cores.”¹⁶¹

Para o falante o mundo é permeado pela linguagem, ela limita a sua ação ao mesmo tempo que possibilita novos entendimentos sobre o mundo, são as suas ferramentas, sempre disponíveis para buscar a verdade. O poeta, por sua vez, não tem intenção de descobrir a verdade ou de nomear o mundo, “pois a nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado, ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – essa sim, essencial. Os poetas não falam, nem se calam: trata-se de outra coisa”.¹⁶² Assim o poeta se afastou por completo da palavra-instrumento, ele se detém nas formas, nos sons das palavras, em um primeiro momento, em busca de criar um objeto belo, muito diferente da ação dos prosadores, esses sim descrevem situações, hábitos, suas palavras sempre alcançam um objeto, mesmo que não o que foi visado pelo escritor.

Sartre apresenta um exemplo muito elucidativo para descrever a atividade poética ao falar de um verso de um poema de Rimbaud:

¹⁶⁰ Thana Mara de Souza, Sartre e a Literatura engajada, p. 32.

¹⁶¹ Jean-Paul Sartre, Que é a literatura? p. 20-21.

¹⁶² Ibidem, p. 20.

Ó estações! Ó castelos!
Que alma é sem defeitos?

Para Sartre essa interrogação marca a diferença de ação de um poeta e de um prosador, pois:

Ninguém é interrogado, ninguém interroga: o poeta está ausente. E a interrogação não comporta resposta ou, antes, ela é a sua própria resposta. Será, portanto, uma falsa interrogação? Mas seria absurdo crer que Rimbaud 'quis dizer' que todo mundo tem seus defeitos. Como dizia Breton acerca de Saint-Pol Roux: 'Se ele quisesse dizer, teria dito'. Tampouco quis dizer outra coisa. Fez uma interrogação absoluta; conferiu à bela palavra 'alma' uma existência interrogativa. Eis a interrogação tornada coisa, tal como a angústia de Tintoretto se tornou céu amarelo. Não é mais um significado, é uma substância; é vista de fora, e Rimbaud nos convida a vê-la de fora com ele; (SARTRE, 2019, p. 25)

Então para Sartre os dois atos de escrever, o da prosa e o da poesia, não possuem muito em comum, pelo contrário, possuem objetivos diferentes. O prosador sempre significa, a prosa é "utilitária por essência; [...] Monsieur Jour-dain fazia prosa para pedir chinelos, e Hitler, para declarar guerra à Polónia"¹⁶³. O prosador é um falante, usa a linguagem como ferramenta para pedir, ordenar, descrever, confundir, guiar, etc., já o poeta nunca consegue guiar com excelência, suas intenções se misturam de maneira inseparável na obra. O espaço legítimo para o engajamento é o discurso, sendo assim não faz sentido exigir engajamento das artes não-significantes, onde se situa a poesia, mas apenas da prosa, como veremos no próximo tópico desse capítulo.

3.2. Falar e Agir

Devemos ver agora porque a prosa é o espaço legítimo para o engajamento. Sartre afirma que a arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é significativa e, em um primeiro momento, não interessa saber se as palavras são bonitas ou não, mas sim se elas indicam corretamente determinada coisa ou noção no mundo, sendo assim a prosa é utilitária¹⁶⁴. Assim o prosador, quando decide escrever, está usando as palavras como signo, como lentes que nos permitem "ver" os objetos, o seu olhar para as palavras é sempre interessado, diferente da atitude

¹⁶³ Ibidem, p. 26.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 26.

poética. Por isso Sartre acha legítimo questionar o que leva o prosador a escrever, o que ele quer comunicar? A finalidade de tal empreendimento não pode ser a pura contemplação, pois: “a intuição é silêncio e a finalidade da linguagem é comunicar”¹⁶⁵

Para Sartre é impossível que a palavra seja dócil, inofensiva, estática, para ele:

Falar é agir; uma coisa nomeada não é inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado. Depois disso, como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? Ou irá preservar em sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. (SARTRE, 2019, p. 28)

Essa é a primeira dimensão do engajamento sartreano, falar é agir, falar é desvendar. Frente ao ser humano nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nenhuma situação se mantém inalterada, estática, pois é através do ser humano que o significado vem ao mundo. Se uma pessoa, ao caminhar pela rua, encontrar uma criança em situação de rua pedindo esmola será impossível se manter neutro em relação a isso. A situação já aparecerá à consciência de diferentes formas, se eu acredito que há uma má distribuição de recursos e que nenhum ser humano deveria passar fome verei essa situação como triste ou indignante, poderei me sentir melancólico pela minha incapacidade de acabar com a miséria ou poderei me sentir satisfeito por ter feito a minha parte, porem nunca verei a situação apenas objetivamente. O ser humano está sempre em situação no mundo, estamos sempre inseridos em contextos particulares que serão significados por nós de diferentes formas, ao mesmo tempo em que influenciam o nosso agir no mundo. Então, ao decidir-se por escrever, o escritor escolheu desvendar o mundo, a sociedade e o ser humano e, além disso, escolheu comunicar isto, apresentar o ser humano para o ser humano. Nas palavras de Sartre: “Cada uma de nossas percepções é acompanhada da consciência de que a realidade humana é ‘desvendante’; isto quer dizer que através dela ‘há’ o ser, ou ainda que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam.”¹⁶⁶ O escritor engajado é aquele que sabe o poder que as palavras tem, sabe que:

Ele é o homem que nomeia aquilo que ainda não foi nomeado, ou que não ousa dizer o próprio nome; sabe que faz ‘surgir’ a palavra amor e a palavra ódio e, com elas, o amor e o ódio entre duas pessoas que

¹⁶⁵ Ibidem, p. 27.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 41.

não haviam ainda decidido sobre seus sentimentos. (SARTRE, 2019, p. 30)

A função do escritor, para Sartre, é a de desvendar e fazer com que ninguém possa ignorar o mundo ou se sentir inocente diante dele, o escritor está engajado na linguagem, e mesmo que decida por não falar este ainda é um momento da linguagem, pois “calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar”¹⁶⁷.

Que a função da prosa seja utilitária por essência, visto que se utiliza de signos, não quer dizer que os escritores não terão nenhuma preocupação com o Belo, mas que a preocupação fundamental é com o conteúdo, e não com a forma. Sartre chega a dizer que é o estilo que determina o valor da prosa, mas que este deve passar despercebido, se as palavras são vidros que nos permitem ver os objetos não faria sentido usar vidros opacos, a beleza na prosa é uma força suave e insensível. Primeiro deve-se decidir sobre o que se escreverá para depois decidir-se sobre como se escreverá¹⁶⁸. Dessa forma é justo perguntar a todo escritor qual aspecto da realidade ele quer desvendar, qual deseja mudar, o engajamento sartreano diz respeito apenas ao conteúdo, e não a forma.

3.3 Desvelamento

Se a escrita é sempre uma escolha decidida, então convém perguntar porque alguém decide escrever? Muitas respostas podem ser dadas a essa pergunta, pode-se escrever para fugir ou conquistar, por exemplo, mas “pode-se fugir para o clausuro, para a loucura, para a morte; pode-se conquistar pelas armas. Por que justamente *escrever*, empreender *por escrito* suas evasões e suas conquistas?”¹⁶⁹ Para Sartre qualquer motivo que tenhamos para escrever deriva de uma escolha mais profunda e imediata, uma escolha pela escrita. Antes de apresentarmos os pormenores desta escolha convém analisarmos mais um pouco a relação entre a consciência e a realidade.

Tomemos o exemplo de um pintor que decide pintar uma paisagem a sua frente. Ele observa a paisagem, o céu, as nuvens, as árvores, e vê como esse lugar em que está é calmo e lindo. Todavia essa paisagem só existe para ele, ali, enquanto

¹⁶⁷ Ibidem, p. 30.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 31.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 41. Grifo do autor.

a olha, se for embora e ninguém mais observar este lugar se estagnar, ficará inerte, indiferente, afinal “o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam; é nossa presença no mundo que multiplica as relações, somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu”¹⁷⁰. Assim o ser humano é o ser que detecta o ser, que o desvenda, contudo não pode produzi-lo, o pintor se vê como inessencial em relação a coisa desvendada, a paisagem, o que ele cria de fato é a pintura, um objeto irreal com as suas características próprias que diferem das que os objetos da realidade possuem¹⁷¹. Em relação a esse objeto irreal o pintor se percebe como essencial, afinal ele impôs ordem onde não havia, fixou para sempre aquele momento em um tempo e espaço próprio. Contudo, essa pintura está impregnada com as emoções e intenções do pintor, ele não consegue encontrar nada ali além da sua subjetividade, e assim perde a essencialidade que o objeto real possuía por não ter sido criado. Isso varia de criação para criação, afinal uma coisa é fazer sapatos seguindo um conjunto de regras pré estipuladas, outra bem diferente é criar arte, afinal:

“se nós mesmos produzirmos as regras da produção, as medidas e os critérios, e se nosso impulso criador vier do mais fundo do coração, então nunca encontraremos em nossa obra nada além de nós mesmos: nós é que inventamos as leis segundo as quais a julgamos”.
(SARTRE, 2019, p. 43.)

Esse ponto é mais aprofundado em *O Ser e o Nada*, escrito em 1943, onde Sartre define e caracteriza o em-si, as coisas, e o para-si, o ser humano, onde o em-si é “absolutamente idêntico a si mesmo. Desse modo, o princípio de identidade passa a ter um caráter como que ‘regional’ e aplica-se de modo absoluto ao em-si – apenas ao em-si”¹⁷². Então o em-si é o ser, que é caracterizado por ser completa identidade consigo mesmo, sendo assim ele é pleno e opaco. O para-si, ao contrário, é caracterizado por uma falta de si, o seu fundamento é o nada, e é caracterizado por ser o que não é e não ser o que é, apontando para a dimensão de temporalidade do ser, onde o para-si é o seu futuro, projeto, que ainda não é e também não é o seu passado, pois se faz em sua negação. Assim o “para-si só pode ser sob a forma temporal, ele se faz congenitamente temporal”¹⁷³. Então o para-si é um processo,

¹⁷⁰ Ibidem, p. 41.

¹⁷¹ Ver ponto 1.2 desta dissertação.

¹⁷² Gerd Bornheim, Sartre, p. 34.

¹⁷³ Ibidem, p. 69.

constante falta de ser e busca de ser, por isso Sartre termina *O Ser e o Nada* definindo o homem como uma paixão inútil¹⁷⁴, e por isso que o artista tenta se tornar essencial frente a sua obra, para com isso ser para-si-em-si, mas esse entanto é sempre fadado ao fracasso, como vimos no segundo capítulo dessa dissertação.¹⁷⁵

Dessa forma, se na percepção temos o objeto como essencial em relação ao sujeito, na criação imaginária temos o sujeito como essencial, mas então o objeto perde a sua essencialidade. Essa dialética é acentuada na obra literária, pois “o objeto literário é um estranho peão que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e este só dura enquanto a leitura durar”¹⁷⁶. Quando lemos estamos efetuando um jogo de previsões e respostas, tentamos prever o que acontecerá a todo momento, fazemos conjecturas, mas precisamos esperar pelo livro para saber se estávamos certos ou não sobre as previsões. Para ler é preciso ter paciência e estar aberto a se emocionar. Todavia o escritor nunca poderá ler a sua própria obra, afinal:

A operação de escrever comporta uma quase leitura implícita que torna impossível a verdadeira leitura. Quando as palavras se formam sob a pena, o autor as vê, sem dúvida, mas não da mesma maneira que o leitor, pois já as conhece antes de escrever; seu olhar não tem a função de despertar com um leve toque as palavras adormecidas que aguardam ser lidas, mas sim de controlar o traçado dos signos; é uma missão puramente reguladora, em suma, e aqui a visão não informa nada, a não ser pequenos erros manuais. O escritor não prevê nem conjectura: ele *projeta*. (SARTRE, 2019, p. 44, grifo do autor)

Assim, para o leitor o livro sempre vai ser um futuro que não se sabe, mas que já está pronto, o livro pode surpreendê-lo ou decepcioná-lo, pode se encantar com a história, mas não pode mudá-la, se a protagonista que admira morrer na obra não há nada que ele possa fazer para mudar isso. O escritor, por sua vez, é quem tem que decidir se matará ou não a protagonista, o livro nunca poderá surpreendê-lo ou decepcioná-lo, pois tudo que há no livro foi escrito por ele. Certo que pode se decepcionar ou se surpreender com a recepção que a sua obra venha a ter, mas nunca com o seu conteúdo, o que ele encontra no livro é “o *seu* saber, a *sua* vontade,

¹⁷⁴ Jean-Paul Sartre, *O Ser e o Nada*, p. 750. Jean-Paul Sartre, *O Ser e o Nada*, p. 750.

¹⁷⁵ Não pudemos nos deter muito nesse ponto devido a extensão da dissertação, para saber mais ver *O Ser e o Nada* de Sartre.

¹⁷⁶ Jean-Paul Sartre, *Que é a Literatura?*. p. 43.

os seus projetos, em suma, a si mesmo; nada atinge além de sua própria subjetividade”¹⁷⁷.

Para Sartre é uma relação dialética entre escrever e ler, esses dois atos se implicam mutuamente e necessitam ser efetuados por dois agentes distintos, uma vez que é impossível para o escritor ler verdadeiramente a sua obra. Assim o livro, que é um objeto concreto e imaginário, só se completa pelo ato da leitura, como afirma Sartre: “só existe arte por e para outrem”¹⁷⁸. Contudo não devemos ser levados a pensar que, já que a relação entre o escritor e o livro é uma relação de criação, a relação entre o leitor e o livro seja apenas uma relação de percepção, afinal o ato de ler “parece ser a síntese da percepção e da criação; ela coloca ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e a do objeto”¹⁷⁹. A essencialidade do objeto na leitura é de difícil contestação, afinal ele é rigorosamente transcendente, o leitor tem que observá-lo e não pode alterar seu conteúdo. Porém na leitura o sujeito também é essencial, assim como também o é nas demais formas de arte, por que é o sujeito que desvenda o objeto, e, além disso, para que o objeto se complete é necessário que o sujeito o produza, “em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento”¹⁸⁰. A leitura não é uma atividade passiva, posso ficar horas lendo um livro, mas se estou desatento não captarei o sentido daquela obra, de nada adianta ler mil palavras em um livro se eu as ler uma a uma, o sentido da obra não é a mera soma das palavras, mas sim a sua totalidade orgânica. É necessário que o leitor vá sempre além da coisa escrita para que possa descobrir, por exemplo, a “qualidade de maravilhoso de *O grande Meaulnes*, o babilonismo de *Armance*, o grau de realismo e verdade da mitologia de Kafka”¹⁸¹, ou, se quisermos um exemplo brasileiro, o naturalismo presente em *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, essas qualidades não estão presentes em nenhum momento pontual da obra, mas mesmo assim estão presentes em toda a obra, é necessário que o leitor as invente, as crie. Certamente que o escritor guia o leitor, coloca palavras que servem como armadilhas para suscitar sentimentos, mas essas palavras, sem o leitor para lhes doar vida, são apenas signos esmaecidos, é o

¹⁷⁷ Ibidem, p. 43. Grifo do autor.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 45.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 45.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 46.

¹⁸¹ Ibidem, p. 47, grifo do autor.

sentimento do leitor que vai habitar essas palavras para lhes completar o sentido, como mostra Sartre:

A espera de Raskolnikoff é a minha espera, que eu empresto a ele; sem essa impaciência do leitor não restariam senão signos esmaecidos; seu ódio contra o juiz que o está interrogando é o meu ódio, solicitado, captado pelos signos, e o próprio juiz não existiria sem o ódio que sinto por ele através de Raskolnikoff; é esse ódio que o anima, é a sua própria carne. (SARTRE, 2019, p. 47)

As palavras, no livro, são caminhos de transcendência, dão forma para os nossos sentimentos, a personagem fictícia ter como substância essas paixões emprestadas, então o livro adquire essa qualidade misteriosa de já estar pronto e ao mesmo tempo inacabado. O leitor sempre pode ir além na sua leitura, estipular relações e qualidades que não estão expressamente escritas na obra, assim “a obra lhe parece inesgotável e opaca, como as coisas. Essa produção absoluta de qualidade que, à medida que emanam de nossa subjetividade, se imobilizam diante de nossos olhos como objetividades impermeáveis”¹⁸². O ódio de Kaskolnikoff é meu, eu lhe emprestei, vêm da minha subjetividade, mas eu o percebo como objetivo, como se emanasse daquela personagem fictícia. Se não fosse assim a atividade da leitura não funcionaria em sua completude, o que eu posso sentir sobre a tristeza de uma personagem se ela não emociona? É necessário que eu lhe empreste a minha tristeza para que seu sentimento seja autêntico. Devido a isso Sartre afirma que toda obra literária é um apelo, pois ela só encontra a sua realização final na leitura e é apenas com a leitura de outro que o escritor pode se perceber como essencial em relação a sua obra sem perder a essencialidade da obra em si, é só nesse jogo entre escritor, obra e leitor chamado leitura que tanto os sujeitos como o objeto se tornam essenciais.

Porém no que consiste esse apelo? Para Sartre é um apelo à liberdade do leitor, vejamos:

A resposta é simples. Como nunca se encontra no livro a razão suficiente para que o objeto estético apareça, mas apenas estímulos à sua produção; como tampouco há razão suficiente no espírito do autor, e como sua subjetividade, da qual ele não pode escapar, não consegue esclarecer a passagem para a objetividade, a aparição da obra de arte é um acontecimento novo, que não pode *explicar-se* pelos dados anteriores. E como é um começo absoluto, essa criação dirigida é operada pela liberdade do leitor, naquilo que essa liberdade tem de mais puro. Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção da sua obra. (SARTRE, 2019, p. 48-49, grifo do autor)

¹⁸² Ibidem, p. 48.

Então o livro é um objeto que só se completa com a leitura, por mais que ele seja fruto da liberdade do escritor, este, ao olhar sua obra, não encontra nada nela além de si mesmo, da sua subjetividade, então o objeto se mostra como inessencial em relação a ele, que é essencial. Contudo, com a leitura, o livro pode se realizar completamente; é necessário que o leitor responda ao apelo do escritor, ele tem que concluir a produção da obra, nesse ponto Sartre discorda de Kant que crê que “primeiro a obra existe de fato, e só depois é vista. No entanto, a obra só existe quando a vemos; ela é primeiramente puro apelo, pura exigência de existir. [...] Ela se apresenta como tarefa a cumprir”¹⁸³. Se o escritor quer que o leitor conclua a sua obra, então ele não pode dirigir-se a sua passividade, tentando causar emoções como medo ou surpresa, pois, mesmo que consiga, a liberdade vai se prender a esses empreendimentos particulares e não produzirá o livro como fim absoluto. É o que acontece quando lemos um livro com passagens muito chocantes, muito diretas, e ao fim só nos lembramos dessas passagens, não conseguimos concluir a obra. Assim resta ao escritor que “apenas proponha a tarefa a cumprir. Daí o caráter de *pura apresentação* que parece essencial à obra de arte: o leitor deve dispor de certo recuo estético”¹⁸⁴. Como é um apelo, não poderia dirigir-se se não a liberdades puras, então o escritor deve reconhecer o livre poder criador do leitor. Quando Sartre se refere a obra como fim absoluto, um imperativo transcendente, mesmo que consentido, assumido pela liberdade, ele se refere a obra de arte como valor, o que só é possível porque ela é apelo¹⁸⁵. Mas o apelo da obra não se direciona para uma liberdade abstrata, mas sim para a liberdade concreta e vivida, afinal: “é com sentimentos que se recria o objeto estético; se ele é comovente, só aparecerá através de nossas lágrimas; se é cômico, será reconhecido pelo riso. Acontece que esses sentimentos são de uma espécie peculiar: têm a liberdade como origem”¹⁸⁶. Esses sentimentos tem a liberdade como origem porque eles são emprestados às personagens, à obra, é uma liberdade que se coloca em estado de passividade. Isso é próprio da leitura, eu devo me colocar em um estado de sonho para “acreditar” na obra, posso despertar a todo momento, sei que estou lendo uma história, mas escolho acreditar.

¹⁸³ Ibidem, p. 50.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 51. Grifo do autor.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 50.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 51.

Na leitura o leitor se depara com personagens que são levados pela casualidade presente no “mundo” deles, a protagonista pode, ao acaso, passar por um parque e encontrar uma velha amiga que estava coincidentemente passando por ali, ou ter que ir em uma oficina porque o carro dela quebrou devido a um acidente. Porém o leitor sabe que toda essa causalidade é só uma aparência, foi o escritor que escolheu cada acontecimento presente na obra, assim “se posso [...] subordinar a ordem dos fins à ordem das causas, é que afirmo, ao abrir o livro, que é da liberdade humana que o objeto extrai a sua fonte”¹⁸⁷. Tudo ocorre no mundo do livro como se fosse no mundo real, mas isso é só aparência, é o fenômeno de *quase-observação* descrito em O imaginário, quem escolheu como tudo ia ocorrer na obra foi o escritor a partir de uma escolha por escrever, ato livre. Mas para que as emoções presentes na obra pareçam como as reais, para que o apelo alcance o público, é necessário que o escritor “assuma um distanciamento em relação as suas feições; em poucas palavras, que tenha transformado suas emoções em emoções livres, como faço com as minhas, ao lê-lo, isto é, que esteja em atitude de generosidade”¹⁸⁸.

Esse é um pacto de generosidade entre leitor e escritor porque nenhuma das partes tem como obrigar a outra parte a fazer uso de sua liberdade, mas ambas são imprescindíveis para a realização da obra. Para Sartre há, na leitura, um vaivém dialético, um encontro de liberdades em que cada um exige e apela para a outra parte. O escritor desvenda a sociedade e o homem por meio das palavras, mas precisa do ato de leitura para a realização máxima da obra, precisa que o leitor empreste as suas afeições as personagens, doe a sua pessoa a partir de um ato generoso. O livro se apresenta como fim para a liberdade do leitor, e não como um meio para que o escritor alcance algo, o apelo do escritor tem que ser para uma liberdade pura, pois “o papel do leitor não é apenas regulador como também constitutivo: a imaginação do leitor recompõe, cria o objeto belo para além do que o escritor ali colocou”.¹⁸⁹ Em contra partida o leitor, para ler, precisa se manter em um estado de sonho livre, mesmo sabendo que pode despertar a todo o momento, mas a consciência é sempre intencional e não-tética de si, então “no momento em que a consciência crê, ela se sabe crença, e saber que se crê é já não crer cegamente, é saber que se crê por

¹⁸⁷ Ibidem, p. 56.

¹⁸⁸ Ibidem, p.56.

¹⁸⁹ Thana Mara de Souza, Sartre e literatura engajada, p. 121.

engajamento, por escolha – enfim, por liberdade”¹⁹⁰. Dessa forma, não é o livro que desperta emoções fortes nas pessoas, pois, como vimos no primeiro capítulo o livro como objeto imaginário é um irreal, não pode ser causador, mas sim a consciência que organiza, a partir de um saber imaginante, os sentimentos difusos que se encontravam no livro. É a partir de um ato da consciência imaginante que os sentimentos presentes na obra vão se precisar e se pôr em relevo, o escritor pode apenas guiar com as palavras, mas é a partir do ato de leitura, que é também um ato imaginário, que a nossa consciência vai emprestar vida para esses sentimentos difusos e misturados presentes na obra. Então na leitura a esse reconhecimento de liberdades que Sartre caracterizou como um paradoxo dialético: “Quanto mais experimentamos nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele”.¹⁹¹ Contudo, devemos ver agora que a liberdade de que Sartre fala não é uma liberdade pura que paira por cima da história, mas sim uma liberdade situada, imersa no mundo.

3.4 Liberdade situada

No tópico anterior nós vimos que a escolha de escrever tem por base uma escolha mais profunda, a de desvelar por meio das palavras e de tentar se tornar essencial em relação a obra. Porém há uma outra escolha que sempre perpassa o ato de escrever e também é em nome dela que se deve exigir o engajamento, que é a questão de “para quem se escreve?”. Não devemos entender que a liberdade do escritor ou do leitor sejam puras, elas são sempre situadas na história, e o escritor disso, sabe que “fala a liberdades atoladas, mascaradas, indisponíveis, sua própria liberdade não é assim tão pura, é preciso que ele a limpe; é também para limpá-la que ele escreve”¹⁹². Tanto o escritor como o leitor estão engajados na história, então inseridos em contextos históricos de hábitos, costumes, linguagens e valores, assim, quando o escritor escreve sobre um tema ele será entendido de diferentes formas por pessoas em diferentes contextos, vemos o exemplo que Sartre apresenta sobre um escritor relatando a ocupação alemã na França:

Se eu relato a ocupação alemã a um público americano, serão necessárias muitas análises e precauções; perderei vinte páginas para

¹⁹⁰ Ibidem, p. 126.

¹⁹¹ Jean-Paul Sartre, *Que é a Literatura?*, p. 53

¹⁹² Ibidem, p.67.

dissipar prevenções, preconceitos, lendas; depois será preciso que sustente minhas posições a cada passo; que procure na história dos Estados Unidos imagens e símbolos que permitam compreender a nossa; que mantenha sempre presente em meu espírito a diferença entre nosso pessimismo de velhos e seu otimismo de criança. Agora, se escrevo sobre o mesmo assunto para franceses, estaremos em casa: bastarão estas palavras, por exemplo: 'um concerto de música militar alemã no coreto de um jardim público', e tudo estará dito: uma amarga primavera, um parque numa cidadezinha do interior, homens de cabeça raspada soprando nos instrumentos, transeuntes cegos e surdos que apressam o passo, dois ou três ouvintes carrancudos sob as árvores, essa alvorada inútil à França, que se perde no céu, nossa vergonha e nossa angústia, nossa cólera, nosso orgulho também. (SARTRE, 2019, p. 68-69)

Assim, nem o escritor nem o leitor sabem de tudo nem são completos ignorantes sobre os assuntos do mundo. Então o escritor se aproveita do que o leitor sabe para contar-lhe o que não sabe; se vai escrever sobre a ocupação alemã na França para franceses então sabe que não precisa descrever a situação toda, em poucas linhas ele pode avançar mais junto do leitor. O escritor está inserido na história, engajado nela, em uma situação determinada e contingente, então a liberdade a que ele apela não é uma liberdade abstrata e pura até porque “a liberdade *não é*, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular”¹⁹³. Tanto o leitor quanto o público compartilham um mundo em comum, afetos, costumes, instituições, visões de mundo, acontecimentos, etc.; É justamente esse mundo conhecido, e não um ideal abstrato, que o escritor anima com a sua liberdade, e é a partir desse mundo que “o leitor deve realizar sua libertação concreta; ele é a alienação, a situação, a história, é ele que deve recuperar e assumir, é ele que devo mudar ou conservar, para mim e para os outros”¹⁹⁴. Afinal a liberdade é negatividade, não um puro poder de dizer não, mas sim uma liberdade concreta, que nega e mantém em si aquilo que nega. Se é a partir desse mundo que as liberdades do escritor e do leitor vão se encontrar, então a escolha de qual aspecto do mundo o escritor quer desvendar está intimamente ligada à de qual será o seu público, para quem ele vai escrever, e vice versa, pois a escolha de quem será seu público define qual será o seu tema. Por isso Sartre afirma que “todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a quem se destinam”¹⁹⁵, se colocando contrário à ideia de que é o meio quem produz o escritor, que é a sua condição fator determinante sobre o tipo de obras que escreverá e para quem

¹⁹³ Ibidem, p. 69, grifo do autor.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 70.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 70.

escreverá. Para Sartre o público é um apelo a liberdade do escritor, o público é um vazio a se preencher, uma interrogação, enquanto a ideia é determinante. Sartre se coloca completamente contra a ideia de meio que chega a considerar “o projeto de escrever como a livre superação de uma dada situação humana e *total*”¹⁹⁶. Então, mesmo que a situação nos faça, em algum sentido, ainda agimos para superá-la, inclusive pela escrita; por mais que existam características que venham a nós a partir do julgamento dos outros, a escrita é sempre uma escolha, e por isso tem sua origem na liberdade, “sou escritor em primeiro lugar por meu livre projeto de escrever”¹⁹⁷.

Não devemos entender com isso que um escritor deve escolher um público e escrever visando apenas esse público, mas sim que, se pretende atingir a todos os seres humanos, que os atinja através desse público, pois não existe leitor universal, todo mundo está engajado na história. Da mesma forma, “como a liberdade eterna se deixa entrever no horizonte da libertação histórica e concreta que ele almeja, assim também a universalidade do gênero humano está no horizonte do grupo concreto e histórico de seus leitores”¹⁹⁸. O papel do escritor é o de apresentar um espelho crítico da sociedade e do ser humano para os outros, se ele é um burguês escrevendo sobre a vida de burgueses para que outros burgueses o leiam, então que ao descrever essa situação, que a desvele, que a nomeie, se acredita que essa é uma classe parasitária e que deveriam fazer mais para mudar a sociedade que escreva sobre isso, assim trará as noções para o plano reflexivo. Pois se todos estão engajados na história muitos esqueceram disso, alienam-se e mascaram a sua liberdade com má-fé, e então o papel do escritor é trazer esse entendimento para o plano reflexivo, fazer com que ninguém mais possa se sentir indiferente frente a sua situação e o mundo.

3.5 Engajamento e imaginário

Nós seguimos essa pesquisa até aqui analisando primeiramente o imaginário e sua estrutura, para que posteriormente analisássemos a especificidade da prosa, afim de mostrar como a noção de engajamento não é conflitante com a noção de imaginário. Mesmo que o imaginário seja negação de mundo, então por isso alienação e fuga do mundo, ele não é apenas isso; a prosa, pode servir de espelho para a

¹⁹⁶ Ibidem, p. 74.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 75.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 77.

sociedade, apresentando o ser humano para o ser humano, a partir do ato concreto e imaginário muito especial que é a leitura.

Para entender melhor essa dinâmica devemos retomar algumas ideias trabalhadas no primeiro capítulo. Todo ato da consciência imaginativa tem por intenção animar certa matéria para fazer aparecer o objeto que buscamos, mas ele só se dá como ausência ou inexistência e assim criamos um objeto irreal. A matéria que a consciência anima serve de analogon para o objeto que visamos, como, por exemplo, no caso de uma fotografia: queremos inicialmente alcançar a pessoa da foto para matarmos a nossa saudade dela, porém a foto não supre essa falta, alcançamos a pessoa visada apenas indiretamente, a visamos em sua ausência, como não estando aqui. Os objetos do mundo das imagens não cumprem as condições para ser objetos do mundo real, eles são quase-observáveis, mas posso alterá-los como quiser, tudo o que há neles foi eu quem pôs ali, e ele só dura enquanto eu o sustentá-lo por um ato ativo da consciência imaginante.

O mundo é reino da contingência e da exuberância, há sempre mais nos objetos do que posso perceber; em contrapartida os objetos do mundo imaginário são criados a partir de um ato da minha consciência que os organiza por meio de um saber imaginante, nunca vou encontrar nada novo no objeto, nunca serei surpreendido. Além disso os objetos irrealis possuem um tempo e espaço próprios, também irrealis; o tempo que se passa em um livro é um tempo único, eterno, está gravado para sempre na história, e mesmo assim ele só existe enquanto dura a leitura, sem a consciência para sustenta-lo ele desaba. Então se no mundo real temos a contingência como marca do ser-no-mundo, no mundo imaginário temos a necessidade, tudo acontece dentro de um livro como se fosse ao acaso, é ao acaso que as personagens se encontram em tal bar, por exemplo, mas isso é só aparência de causalidade. É por isso que muitos tentam escapar da contingência da vida por meio da arte, é o que Roquentin¹⁹⁹ tentou fazer, ele quis escrever livros para que com isso fosse essencial, necessário, para escapar da gratuidade do mundo. Assim todo ato do imaginário aparece como fuga do mundo e ato de má-fé, então alienação, é essa conclusão que alguns comentadores de Sartre chegaram como aponta Thana Mara de Souza a respeito de István Mészáros:

¹⁹⁹ Ver capítulo 2 parte 5 dessa dissertação.

É o que Mészáros diz em seu livro *A Obra de Sartre: Busca da Liberdade*: para ele, o escritor constrói uma *necessidade estruturada* a partir de pedaços de contingência de que dispõe: 'Em primeiro lugar, Sartre sempre associou a investigação sobre o 'projeto fundamental' de um escritor à pesquisa, *in extenso*, sobre os modos como ele consegue extrair necessidade das contingências de sua situação' [...] Desse modo, o imaginário – por ser negação – aparece a Mészáros como a construção da necessidade e da alienação. Seria ele que tornaria possível ao escritor colocar-se permanentemente na má-fé, na total abstração. (MÉSZÁROS, 1991 apud DE SOUZA, 2008, p. 90-91, grifo do autor)

E a respeito de Luiz Moutinho:

Também para Moutinho isso é visível mesmo quando a arte quer apreender a contingência e a liberdade: 'A literatura, mesmo quando quer apreender a contingência, introduz a necessidade, dando vezo à idéia de que aqueles 'acidentes' constituem um *método*. A arte, para ele, introduz a necessidade onde não havia senão liberdade; e isso ocorre mesmo quando ela deseja retratar a contingência, já que a narração, própria da arte, se dá no âmbito do finalismo (do futuro que indica o presente), dando, desse modo, um rigor aos livros que não existe no mundo real. (MOUTINHO, 1993 apud SOUZA, 2008, p. 91, grifo do autor)

Já vimos isso, o para-si, o ser humano, tenta alcançar o em-si pelo imaginário conservando a sua consciência, almejando ser em-si-para-si, assim negando o mundo para colocar o objeto imaginário, mas esse movimento é sempre marcado pelo fracasso. O escritor consegue se tornar essencial frente a sua obra, mas então é a sua obra que não é mais necessária. Todavia devemos analisar a situação mais de perto para vermos se o imaginário sempre é fuga e alienação. A atitude imaginante requer um recuo em relação ao mundo para que se coloque o objeto imaginário, então se nega mundo para colocar um mundo irreal, porém essa negação nunca é total, ela sempre se dá sob o fundo do mundo que é negado. Já vimos isso também, o imaginário é negação do mundo, transcendência, mas essa transcendência só é possível a partir do mundo negado; o artista, ao imaginar, não consegue sair completamente do mundo, ele sempre imagina a partir da sua situação, do seu ser-no-mundo, dessa forma a negação do imaginário sempre se dá sob um fundo de mundo que possibilita a negação. Concordamos com a leitura de Thana Mara de Souza quando diz que a negação do imaginário deve ser entendida não como negação radical, mas sim num contexto dialético, onde há a negação e a conservação do negado²⁰⁰. Assim, ao se afastar do mundo para negá-lo a consciência imaginante se insere nele mais a fundo, se insere mais na sua situação. Por isso que Sartre afirma

²⁰⁰ Thana Mara de Souza, Sartre a a literatura engajada, p. 103.

na conclusão d'*O Imaginário* que “o irreal é produzido fora do mundo por uma consciência que permanece no mundo e o homem imagina porque é transcendentalmente livre”²⁰¹, assim o irreal se mantém como o sentido implícito do real, sempre possível porque a consciência é livre, mas, por sua vez, a consciência só é livre porque pode imaginar, porque pode transcender uma situação específica rumo a um porvir. Ainda que o imaginário seja fuga do real e alienação ele não é só isso, há outra possibilidade, pelo menos se tratando da prosa.

A prosa é marcada por uma ambiguidade porque é ao mesmo tempo signo, por usar palavras, e possibilidade de transcendência por ser imaginária. Sartre já havia ressaltado esse ponto em *O Imaginário*, pois “a palavra com frequência desempenha o papel de representante sem abandonar o de signo e, na leitura, trata-se de uma consciência híbrida, meio significante, meio imaginante”²⁰². Assim, o escritor, ao escolher escrever livros escolhe uma certa atitude especial, a saber, a de desvelar por meio das palavras. Então o escritor faz uma escolha por escrever e ele só faz isso porque tem algo que ele queira comunicar afinal, não podemos esquecer que na prosa a palavra é utilitária, ela serve a uma função, diferente do papel que a prosa ocupa da poesia, o de palavra coisa. Aqui o que está em questão é uma questão de prioridade, na prosa o âmbito estético não é o mais importante, ainda que não se façam bons livros sem um estilo atrativo, mas sim a dimensão comunicante, passar bem ou não uma determinada ideia. Na poesia o principal é a estética, os poetas escolhem as palavras primeiramente por sua forma e som, não que com isso elas percam a sua dimensão comunicativa, mas que essa comunicação está inebriada pelas emoções do poeta, no poema, como é na pintura e na música, o conteúdo se mistura com o subjetivo do artista de tal forma que não é mais possível separar um do outro, é o caso do exemplo dado por Sartre a respeito da pintura de Tintoretto²⁰³.

Portanto a prosa possui um estatuto muito especial em relação as outras artes porque ela é utilitária, o prosador consegue comunicar com sucesso o que pretende. por mais que ainda seja produto do imaginário e que a obra só possa existir a partir de um ato concreto da imaginação chamado leitura. E é justamente essa dimensão de desvelamento pela escrita, da escrita como escolha e da comunicatividade da prosa um dos grandes motivos de Sartre cobrar engajamento dos prosadores, mas

²⁰¹ Jean-Paul Sartre, *O Imaginário*, p. 286.

²⁰² *Ibidem*, p. 92.

²⁰³ Ver a primeira parte do terceiro capítulo desta dissertação.

não dos demais artistas. Afinal enquanto os demais artistas têm por objetivo maior a busca pelo belo o prosador tem como objetivo primeiro a comunicação da ideia, então é muito justo cobrar dos escritores em relação ao que eles querem comunicar. Além disso a prosa não é completamente fuga do real porque as liberdades do leitor e do escritor estão imersas na situação e o escritor deve saber disso, sabe que o seu público não é composto por pessoas que sabem de tudo nem por pessoas que não sabem de nada, o leitor aproveita o que o público já sabe para lhes entregar algo novo. Assim a prosa revela para o ser humano o próprio ser humano, mas não em seu universal abstrato, como categoria, e sim o ser humano em situação, no particular concreto. Então a prosa funciona como espelho crítico para a sociedade afinal, a palavra tem o poder de transformar o que foi dito em um ato reflexivo, pois o objeto nomeado perde a sua inocência²⁰⁴.

E também é um encontro de liberdades, pois o escritor se dirige a liberdade dos leitores para que estes concluam a sua obra, doem suas emoções para dar vida as personagens, ao mesmo tempo em que o público deve reconhecer a liberdade do escritor, pois tudo o que está na obra é reflexo do escritor, foram escolhas determinadas dele. no ato da leitura há um encontro e reconhecimento de liberdades não como liberdades puras e abstratas, mas sim liberdades concretas trabalhando juntas para desvendar a situação. há na prosa a possibilidade do imaginário não ser apenas fuga da realidade, mas possibilidade de engajamento no mundo e na situação a partir do projeto de mudar, pois desvelando uma situação já estamos a mudando. Há na leitura um jogo de reconhecimento de liberdade e uma tomada de responsabilidade perante o mundo e o outro, então mesmo que Sartre afirme n'O Imaginário que: "é estupidez confundir moral e estética. Os valores do Bem supõem o estar-no-mundo, visam os comportamentos no real e estão submetidos em primeiro lugar ao absurdo essencial da existência"²⁰⁵, diferente do finalismo da obra imaginária; em Que é a Literatura? Sartre afirma algo parecido, mas que nos ajuda a entender a dinâmica entre o imaginário e o engajamento, pois: "é certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral"²⁰⁶.

²⁰⁴ Jean-Paul Sartre, Que é a Literatura?, p. 28.

²⁰⁵ Jean-Paul Sartre, O Imaginário, p. 296.

²⁰⁶ Jean-Paul Sartre, Que é a Literatura? p,

4. CONCLUSÃO

O objetivo deste trabalho era o de analisar a relação entre o imaginário e o engajamento na fenomenologia de Jean-Paul Sartre. Como o conceito de engajamento que Sartre propôs se aplica à prosa e esta é uma forma de arte e, portanto, um produto do imaginário, achamos que seria mais proveitoso começar com uma análise minuciosa da consciência imaginante. Desse modo analisamos o livro *O Imaginário* a fim de entender a estrutura da consciência imaginante e as características dos objetos que ela se relaciona.

Vimos, portanto, que as imagens não são percepções enfraquecidas nem representações que habitam a mente, como parece com a ideia de imagem mental. Imagem é um certo modo que o objeto tem de aparecer para à consciência. Da mesma forma que um objeto pode me ser dado a partir dos sentidos, então eu devo observá-lo para aprender com ele, para entender as suas relações, mas esse objeto nunca vai ser esgotado pela consciência, há uma infinidade de relações que esse objeto possui com os demais objetos que me escapam, mesmo que eu fique uma vida inteira a contemplá-lo. Na imagem, ao contrário, o objeto parece ser observável, mas é só o fenômeno da quase-observação, pois não observo ele de fato. Quem constitui o objeto enquanto imagem é a consciência, então ela nunca encontrará nele nada que já não tenha posto ali. Além disso todo objeto em imagem é um irreal porque ele sempre se dá a partir da sua ausência ou inexistência, se quero me recordar de um amigo querido vou olhar uma foto dele, o meu desejo vai até o meu amigo, mas só consigo trazer a minha memória factual e afetiva dele, eu o alcanço indiretamente, o alcanço como não estando aqui, como ausência.

Isso é válido para todo produto do imaginário, como mostramos nessa pesquisa e, portanto, é válido também para todas as formas de arte, todas são irreais e só duram enquanto um ato da consciência imaginante as sustentar. É preciso um certo recuo em relação ao mundo para poder criar o objeto em imagem, é preciso que eu me esqueça momentaneamente que meu amigo não está aqui para conseguir criar a sua imagem. Então todas as artes são negação de mundo, fuga, tentativa de criar ordem e necessidade em um mundo marcado pela contingência.

Contudo, a partir das nossas análises da obra *O Que é a Literatura?*, de Sartre, pudemos ver que a discussão fica mais complexa quando falamos sobre a prosa. Isso acontece porque a prosa é, ao mesmo tempo, um produto do irreal e comunicação. A

palavra, na prosa, é signo e objeto imaginário, então ela é por natureza utilitária, serve para comunicar. Diferente das demais artes em que não conseguimos decifrar os objetivos do artista com determinada obra porque os seus sentimentos e intensões se misturam de maneira indissociável com a obra. Na prosa há sempre uma primazia da comunicação em relação ao objeto estético, não que a prosa não deva ser bem escrita, mas primeiro a palavra comunica, vai até o objeto que ela se refere.

Além disso a palavra é sempre desvelante, se nomeio uma conduta para uma pessoa eu a estou pondo em relevo, a pessoa não pode se manter indiferente e inocente em relação a essa conduta, pode manter a conduta por obstinação ou tentar mudar, mas uma vez dita a palavra não há mais volta, algo foi mudado para sempre. A palavra possui uma proximidade com a ação, falar é nomear e nomear é mudar, então por que alguém decide escrever? Porque quer comunicar algo para os outros, então o escritor é alguém que escolheu como ofício o ato de desvelar pelas palavras. Este é um dos pontos principais que legitimam o engajamento, o escritor escolheu escrever porque quer mudar algo, porque quer comunicar.

Contudo o escritor, ao contemplar a sua obra, não encontra nela nada além do que ele pôs, tudo nela é fruto do seu imaginário, assim ele se percebe como essencial em relação à obra, mas esta perde a sua essencialidade. O escritor não consegue ser em-si-para-si, toda essencialidade presente na obra é apenas aparência, só existe enquanto uma consciência imaginante a sustentar. Dessa forma o escritor precisa que o público, pelo ato concreto e imaginário que é a leitura, anime a sua obra, doe as suas emoções para as personagens ganharem vida, e dessa forma há um encontro de liberdades. O escritor não pode exigir que o público o leia e dê vida para a sua obra, o que ele pode fazer é apenas um apelo à liberdade do leitor para que este conclua a sua obra. Em contrapartida o leitor tem que reconhecer a obra como fruto da liberdade do escritor, se uma personagem morre na obra não há o que eu possa fazer, foi uma escolha do escritor e devo aceitar isso. Há então, na leitura, uma estranha dialética de reconhecimento de liberdades entre o leitor e o escritor que criam junto a obra literária, e no momento em que há esse reconhecimento da liberdade há também o reconhecimento da responsabilidade. Então se me torno responsável pelo que escrevo, é legítimo exigir engajamento dos escritores. Contudo devemos entender que o engajamento de que fala Sartre não é engajamento político, mas sim se engajar na história, pois todo humano sempre está em situação no mundo.

Mas como pode a prosa ser um irreal e ainda ser engajada? Pois nenhum irreal pode causar nada, eles não possuem força própria, então como a prosa poderia causar um engajamento no público? Porque não é o livro em si que me causa certas emoções, mas as minhas emoções que animam o livro, da mesma forma é pela leitura que reconheço a liberdade do escritor e a minha e reconheço também que as liberdades são sempre situadas. Lembremo-nos que o imaginário cria os objetos irrealis sempre sob o fundo do mundo que nega; se quero imaginar um centauro tenho que negar o mundo como lugar onde não há centauros. Essa negação é uma negação dialética, que sempre mantém e conserva o que nega. Então um livro pode ser sim apenas uma possibilidade de fuga do mundo, de exercício da imaginação, mas, se houver o encontro e reconhecimento de liberdades então o livro vai negar o mundo para se voltar para ele depois. Pois todo ser humano é em situação com o mundo e, portanto, engajado no mundo e na história, mas nem todos sabem disso, assim a função da literatura é a de apresentar o ser humano para o ser humano, mostrar como sempre estamos em situação e, apesar disso e devido a isso, somos livres para agir no mundo. Então a prosa é engajada quando serve de espelho para a consciência, quando traz a nossa situação e estrutura para o plano reflexivo. Mesmo que moral e estética sejam duas coisas bem diferentes, uma vez que uma versa sobre o real e a outra sobre o irreal, ainda sim a prosa sempre nos devolve para o real e o coloca, e a nós mesmos, em questão.

REFERÊNCIAS

Bibliografia principal

ANTUNES, Larissa; SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. **A Função Imaginária no Uso de Substâncias Psicoativas**: Contribuições de Jean-Paul Sartre. Revista do Nufen - Ano 02, v. 01, n.01, janeiro-junho, 2010.

BORNHEIM, Gerd. **Sartre: metafísica e existencialismo**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CASTRO, Fabio Caprio Leite de. **A Ética de Sartre**. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

FLYNN, Thomas. **Jean-Paul Sartre**. Tradução Vitor Luiz Rigoti dos Anjos. Investigação Filosófica: vol. 4, n. 2, artigo digital 4, 2013

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** 18° Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

_____. **A Náusea**. Tradução Rita Braga. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **O Imaginário**: Psicologia Fenomenológica da Imaginação. Tradução Monica Stahel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

_____. **Que é a Literatura?**. Tradução Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Ética e Literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SOUZA, Thana Mara de. **Sartre e a Literatura Engajada**: Espelho Crítico e Consciência Infeliz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Bibliografia secundária

COX, Gary. **Compreender Sartre**. Tradução Hélio Magri Filho. 2. ed. Petrópolis: RJ: Vozes, 2010

COSTA, Vitor Hugo dos Reis. **Má-fé e Psicanálise Existencial em Sartre**. 2012. 123 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2012.

DARTIGUES, André. **O que é a fenomenologia?** Tradução, Maria José J. G de Almeida. São Paulo: Moraes Ltda., 1992.

DOSTOÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Tradução publicada sob licença da Editora NovaAguilar S.A., Nova cultural. Círculo do Livro, 1993.

FABRI, Marcelo. **Existência e liberdade: diálogos filosóficos e pedagógicos em Jean-Paul Sartre**. Passo Fundo: IFIBE, 2013.

HUME, David. **Tratado da Natureza Humana**. Unesp, 2009.

LÉVY, Bernard-Henry. **O Século de Sartre**: inquérito filosófico. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MARIAN Correa, Kátia. **Liberdade de Palavra: Uma leitura ética do existencialismo sartreano**. 2016. 94 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. **A Transcendência do Ego**: esboço de uma descrição fenomenológica. Tradução João Batista Kreuch. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. **O Ser e o Nada**: Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução Paulo Perdigão. 24. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

_____. **Esboço para uma Teoria das Emoções**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008 b.

REYNOLDS, Jack, **Existencialismo**. Tradução Caeser Souza. Petrópolis: Vozes, 2013.

SASS, Simeão Donizetti, **O problema da totalidade na ontologia de Jean-Paul Sartre**. Uberlândia, EDUFU, 2011.

_____. **Existência e liberdade**: diálogos filosóficos e pedagógicos em Jean- Paul Sartre. Passo Fundo: IFIBE, 2013.

SOUZA, Thana Mara de. **Arte na filosofia de Sartre**: Tensão entre imaginação e engajamento. *Kínesis – Revista Eletrônica de Filosofia*, Volume VIII, nº 18, p. 272 – 296, Dezembro, 2016.