

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

DANIEL PEREIRA DE MELLO

**A POSSIBILIDADE DE UMA LITERATURA ENGAJADA A
PARTIR DE JEAN-PAUL SARTRE**

Vitória, ES

2017

DANIEL PEREIRA DE MELLO

**A POSSIBILIDADE DE UMA LITERATURA ENGAJADA A
PARTIR DE JEAN-PAUL SARTRE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Orientadora: Professora Doutora Thana Mara de Souza.

Vitória, ES

2017

Agradecimentos

Aos meus pais pelo apoio de sempre.

Ao Pedro e Benício por dotar a existência de alegria.

A Thana Souza pela orientação primorosa.

A CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Ao departamento de filosofia da UFES.

“Bebendo cerveja alemã

E tentando alcançar o

Poema imortal às

5 da tarde.

Mas, ah, eu disse aos

Estudantes que a coisa certa

A fazer é não tentar.

Mas quando as mulheres não estão

Por perto e os cavalos não estão

Correndo

O que mais se pode fazer? [...]”

Charles Bukowski.

RESUMO

A presente pesquisa tem como principal objetivo realizar um estudo acerca da noção de *engajamento literário* a partir do pensamento de Jean-Paul Sartre, sobretudo a partir de sua obra *Que é Literatura?*. Como essa noção não encontra uma formulação definitiva ao longo de sua produção filosófica e, na mesma medida, não pode ser descrita apartada de sua fenomenologia, a pesquisa inicia-se com o estudo sobre imaginário dentro do pensamento de Sartre. Essa inserção se mostrou fundamental, pois a produção artística (e consequentemente a literatura), para o filósofo, é produto da criação de um irreal. Portanto, busca-se no estudo sobre o imaginário elementos teóricos para uma melhor compreensão do engajamento na prosa. Por último, no intuito de compreender a produção literária em um sentido amplo, será abordada a problemática da liberdade e o modo como a literatura é definida como um objeto construído pelo escritor e pelo leitor.

Palavras-chave: Sartre. Engajamento. Literatura.

ABSTRACT

The main objective of this research is to study Jean-Paul Sartre's notion of *literary engagement*, specially the one presented in his book *What Is Literature?* Considering that there is no definitive formulation of the concept throughout his philosophical works and, moreover, that such a concept cannot be described apart from his phenomenology, the research starts with the study of the imaginary in Sartre's thought. This approach turned out to be critical, since, to him, the artistic production (and consequently the literature itself) is a product resulting from the creation of an unreal. Thus, with the study of the imaginary we pursue the theoretical elements that allow us to achieve a better understanding of engagement in the prose form. Lastly, intending to comprehend the literary production in a broader sense, we analyze questions pertaining to the problem of liberty and how literature is defined as an object constructed by both, the writer and the reader.

Key-words: Sartre. Engagement. Literature.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1: a imaginação: do real ao irreal.....	12
1.1) Primeiros passos: da crítica à metafísica a fenomenologia da imagem.....	15
1.2) A intencionalidade.....	18
1.3) A consciência imaginante.....	24
Capítulo 2: o engajamento na prosa a partir de Jean-Paul Sartre.....	35
2.1) O lugar da prosa e sua relação com as outras artes.....	37
2.2) O escritor, o leitor e a formação do objeto estético.....	52
2.3) literatura engajada: primeiras aproximações.	64
2.4) O surrealismo como recusa ao engajamento.....	68
2.5) Um caso de literatura engajada: Dos Passos, 1919.....	74
Capítulo 3: A liberdade	81
3.1) A liberdade: realidade humana e suas estruturas fundamentais.....	82
3.2) A liberdade e seu correlato necessário: a facticidade.....	93
3.3) A literatura como exercício da liberdade	100
Considerações finais.....	105
Referências.....	107

INTRODUÇÃO

A filosofia de Jean-Paul Sartre (1905-1980) possui múltiplas facetas. Ao lado de Heidegger (1889- 1976), é tido como um dos grandes pensadores do século XX. Viveu e trabalhou intensamente em momentos cruciais da história recente da humanidade. Apesar da recusa aos rótulos, foi peça chave para a construção do que se tornaria a *filosofia existencialista*. Isto é, sua produção, apesar das variadas abordagens, tem como ponto de partida a existência humana em seu caráter particular, em oposição a uma filosofia que busca a formação de conceitos imutáveis a respeito da realidade humana.

A presente pesquisa tem por objetivo exercitar a reflexão sobre a literatura a partir do pensamento do filósofo francês guiada pela noção de *Engajamento*. Embora Sartre não tenha uma teoria acabada sobre estética e literatura, é possível encontrar ao longo de sua produção teórica inúmeros momentos em que a literatura e a arte da escrita são postas como objeto de estudo. Entre esses momentos, destaca-se a produção de *Que é Literatura?* (1948). Essa obra constitui-se como o ponto de partida da pesquisa, assim como as noções ali desenvolvidas criaram o interesse em buscar ferramentas conceituais a partir das quais se pode questionar a arte literária e a função que esta exerce na sociedade.

Sendo assim, o recorte feito calcado no objetivo da pesquisa se caracteriza pela reflexão acerca da problemática da literatura (a prosa de maneira *específica*) contida na primeira metade de sua produção filosófica. Ou seja, os textos fundamentais para o desenvolvimento da articulação pretendida são: *O Imaginário* (1940, ano da publicação), *O ser e o nada* (1943, ano da publicação) e *Que é literatura?*, publicado em 1948.

A partir dos caminhos de pensamento construídos em sua obra sobre literatura, e com o anseio de refletir sobre como se pode pensar a literatura em relação com a sociedade na qual se insere e, também, a partir de sua relação com a fenomenologia pensada pelo filósofo francês, a pesquisa segue a seguinte ordem: O primeiro capítulo será dedicado a reflexão sobre o imaginário, o segundo terá como o foco principal a

literatura e suas principais características e, por fim, no último capítulo busca-se a descrição da liberdade proposta pela fenomenologia sartriana e sua relação com a produção literária.

Ao ter como propósito iniciar uma pesquisa sobre o engajamento literário ancorado na produção filosófica de Sartre, esbarramos na necessidade de conceituar o *imaginário*, na medida em que, para o filósofo, a arte se caracteriza pela produção de um irreal. Para tal intento, suas duas obras sobre a imaginação foram cruciais, a saber: *O Imaginário* (1996) e *A Imaginação* (2008). A partir dessas leituras, será descrito o modo como Sartre pensa a imagem em oposição à metafísica clássica. Como será detalhado, a construção de sua nova perspectiva a respeito da imagem e da consciência imaginante surge como resultado de seu interesse pela fenomenologia de Husserl, em especial, a partir do desdobramento da noção de *Intencionalidade*. Ao radicalizar o estudo da imagem e ao afirmar a imaginação como um tipo específico de consciência, Sartre desenvolve uma nova teoria da imagem. A grande inovação desta teoria é compreender a imagem como uma forma de consciência. Segundo Sartre, tanto a metafísica clássica como a psicologia erram ao tomar a imagem como uma impressão fraca ou como uma coisa. A proposta de Sartre é realizar um estudo da imagem a partir do pressuposto de que a imaginação é uma forma de consciência. Uma consciência que possui características próprias, mas que deve ser pensada como um modo da intencionalidade atingir certo aspecto do mundo.

O segundo capítulo constitui-se como o cerne teórico da pesquisa. Nele, a prosa é posta em questão a partir do estudo e da reflexão sobre suas características e modo como estas produzem a possibilidade de se pensar em uma literatura engajada. O ponto de partida escolhido para se pensar no engajamento literário foi, precisamente, a diferenciação proposta pelo filósofo entre as artes não significantes (música, pintura, etc) e a significativa (prosa). Neste primeiro momento, a tentativa é demonstrar que, embora toda arte seja engajada no mundo de alguma maneira, o filósofo entende que a prosa, devido suas características peculiares, é o modelo em que o engajamento toma sua forma “ideal”. Em consequência, o papel do escritor é posto em questão e, também, a relação em que este mantém com a sociedade e com as estruturas de poder. A dinâmica entre o escritor e a sociedade é esclarecida a partir da análise entre a produção da obra e sua recepção. Pode-se adiantar que, para o filósofo, a obra de arte só ganha sua forma objetiva através do empenho do espectador, mais especificamente, do leitor. Realizada essa

primeira distinção, tem-se material teórico para o início da reflexão acerca do engajamento. Neste momento, destaca-se a discussão feita sobre o modo como o engajamento pode ser compreendido de maneira abrangente e não apenas como estritamente político. Ainda no intuito de se esclarecer a noção de engajamento, o surrealismo será descrito como um contraponto a uma literatura engajada. Em outros termos, o surrealismo será descrito como uma recusa refletida do caráter engajado da prosa. Essa recusa, como será visto, se mostrará falha na medida em que, mesmo que esta seja o intuito do artista, o escritor não pode abrir mão de sua condição de situado na história. Portanto, a tentativa de se produzir uma literatura que recuse a historicidade se mostrará fadada ao fracasso. Por último, com o intuito de detalhar e formar melhor compreensão sobre o engajamento, usaremos o exemplo de Richard Wright na tentativa de pensar a literatura de maneira concreta. Ou seja, a partir da problematização realizada por Sartre, tentar-se-á demonstrar o modo como a escrita de Wright é caracterizada por um esforço de se utilizar de signos para promover um novo modo do homem se relacionar com a realidade. Já se pode adiantar que, na visão de Sartre, Wright é considerado um romancista cuja obra é um esforço de promover uma crítica na sociedade da época, uma vez que se tratava de um escritor negro cuja pretensão maior era libertar sua própria raça.

Por fim, o estudo realizado sobre a literatura engajada apontará para um caminho reflexivo percorrido no terceiro capítulo. Como será demonstrado, o engajamento literário é definido como um exercício de construção de uma obra cujos alicerces se encontram na liberdade do escritor e do leitor. Nesse momento, há uma interseção entre a teoria literária de Sartre e sua fenomenologia, uma vez que a temática da liberdade é um elemento fundamental do modo como o filósofo compreende a realidade humana. Diante dessa constatação, o último capítulo tem por objetivo a descrição da liberdade a partir de seu ensaio de ontologia fenomenológica *O ser e o nada* (2008). Essa descrição será composta de duas partes principais: 1) primeiramente, buscaremos descrever a liberdade a partir das estruturas fundamentais da realidade desenvolvidas em *O ser e o nada*. Ou seja, para se compreender a noção de liberdade em Sartre se faz necessário a descrição da realidade Em-si e Para-si e o modo como estas se relacionam. 2) em segundo lugar, a liberdade será trabalhada a partir de seu aspecto imediato, a facticidade. Na tensão existente entre a liberdade e a facticidade, pode-se vislumbrar a dinâmica proposta por Sartre entre a produção literária ancorada na liberdade do escritor e do leitor e a contingência fundamental de ambos só existirem historicamente. Em outros termos, a partir da

descrição sartriana da liberdade poderá se compreender a maneira como a literatura engajada requer que se coloque em questão a relação dialética (carente de síntese) existente entre o leitor e o escritor. O estudo da relação entre a liberdade e facticidade, em oposição a uma perspectiva meramente abstrata, permite que se compreenda a relação entre escritor e leitor, na medida em que a análise do público do escritor constitui, no pensamento de Sartre, um dos aspectos de sua *facticidade*. Em última instância, a existência de um dado público com características e demandas específicas revelam ao escritor sua historicidade, em outras palavras, sua necessidade de falar para o tempo presente, para os homens do presente.

Por último, tem-se que a compreensão da literatura deve ocorrer paralelamente ao estudo da imagem, pois assim se pode traçar a relação entre a produção de um irreal (obra de arte) a partir do real. A noção de engajamento a ser trabalhada é fruto, precisamente, da relação de uma determinada obra com a realidade que deve ser negada, mas que é retomada em um movimento constante.

Capítulo 1: O imaginário em Sartre: do real ao irreal.

Com o objetivo de pensar as possibilidades e implicações de uma literatura engajada na obra de Jean-Paul Sartre, mostra-se etapa crucial o detalhamento do imaginário uma vez que em seu tratado fenomenológico da imagem (SARTRE, 1996) é dito que a obra de arte deve ser considerada como produto de uma consciência imaginante, esta, por sua vez, irreduzível a outras formas de consciência, como a perceptiva.

Não queremos abordar o problema da arte em seu conjunto. Ainda que dependa estreitamente da questão do imaginário, seria necessário uma obra especial para tratar do assunto. Mas tudo indica que já é tempo de tirar algumas conclusões dos longos estudos que exemplificamos com uma estátua, ou com o retrato de Carlos VIII ou com um romance. As observações que faremos referem-se essencialmente ao tipo existencial da obra de arte. E desde já podemos formular a principal: *a obra de arte é um irreal* (SARTRE, 1996, p.245. Grifo nosso).

Em outras palavras, o desenvolvimento da reflexão acerca do engajamento literário exige que se pense em como Sartre entende a arte e o processo de criação artística. Para tanto, neste primeiro capítulo o esforço se concentrará no detalhamento do imaginário e sua relação com o real, pois como dito acima, a arte, para o filósofo, é um exercício de criação de um irreal.

Mesmo não sendo uma obra destinada ao estudo da arte de forma específica, *O Imaginário* (1996) contém importantes elementos para se pensar a relação entre o imaginário e a produção artística, ou melhor, como só se pode pensar em uma obra de arte a partir de um estudo sobre o imaginário e a sua produção. Na conclusão da obra supracitada, Sartre se pergunta sobre a característica fundamental da consciência para que esta possa ter a possibilidade de produzir imagens. Ao supor que o leitor da época não fosse capaz de compreender essa característica tão somente a partir de uma descrição fenomenológica, Sartre escolhe um caminho mais complexo: introduz a arte para exemplificar o processo de formação de um mundo irreal. Ora, se o caminho construído parte da imagem para depois introduzir a arte como exemplo, o raciocínio inverso é

igualmente verdadeiro: para se pensar na arte, é preciso, na mesma medida, compreender a formação do irreal e a relação que este mantém com o real: “Até aqui, nada de novo. Trata-se sempre do saber significativo. Mas, se o livro é um romance, tudo muda: a esfera de significação objetiva torna-se o mundo irreal [...] Ler é realizar *nos* signos o contato com o mundo irreal” (SARTRE, 1996, p. 92). Sartre, desta maneira, pretende demarcar o modo como o irreal (e também a arte) se dá em um plano diferente do plano da percepção. De um modo similar ao que ocorre com o romance, o rosto que vejo em um quadro iluminado de uma certa maneira não pode ser afetado por variáveis externas. O rosto já fora iluminado pelo pintor no momento que este escolheu as pinceladas e as cores. Uma interferência externa só poderia causar dano ao material do quadro, nunca à imagem enquanto tal, pois: “Da mesma maneira, se o quadro queima, não é Carlos VIII enquanto imagem que queima, mas simplesmente o objeto material que serve de *analogon* para a manifestação do objeto da imagem. Assim, o objeto da imagem aparece como fora de alcance em relação à realidade” (SARTRE, 1996, p. 239). Ao prosseguir em sua argumentação, Sartre procura definir a natureza dessa consciência que, a partir de seus postulados, não pode se comportar como um mero “objeto entre objetos”. A consciência que produz uma imagem, portanto, é aquela capaz de tomar o mundo como uma dada totalidade e, ao mesmo tempo, tomar distância dessa mesma totalidade. Mais uma vez, é possível notar a aproximação feita por Sartre entre a produção de imagens com a arte propriamente dita, ou melhor: a partir de sua tese, nota-se como, em seu pensamento, falar sobre a arte exige uma imersão no imaginário e suas características:

Na medida em que consideramos a tela e o quadro por si mesmos, o objeto estético “Carlos VIII” não irá aparecer. Não porque esteja escondido pelo quadro, mas porque não pode dar-se a uma consciência realizante. Irá aparecer no momento em que a consciência, operando uma conversão radical que supõe a nadificação do mundo, constituir-se-á ela própria como imaginante (SARTRE, 1996, p. 245-6).

Ao pensar a arte como irreal através da noção de imaginário, inicia-se também o processo de compreensão do engajamento na medida em que esta noção tão cara à filosofia de Sartre não pode ser entendida apenas como um engajamento político, como um panfleto de um partido, por exemplo. Pelo contrário, o engajamento só pode ser definido, tanto na prosa como nas outras artes, se pensado como a criação de um irreal a partir de um ponto de vista particular. Ou seja, o ato de se imaginar, apesar de, em um primeiro momento, ser tido como uma espécie de evasão da facticidade e da historicidade,

só é possível pois a consciência que produz o irreal se mantém no real, no mundo concreto das relações. E mais: tentaremos demonstrar ao longo da pesquisa que é justamente a criação artística responsável por tornar o real mais claro, mais evidente, passível de uma maior problematização. Pois como Souza nos alerta em seu artigo *Arte na filosofia de Sartre: tensão entre imaginação e engajamento* (2016), uma leitura precipitada do *Imaginário* (1996) pode levar o leitor a supor que a arte no pensamento do filósofo francês preserva apenas um caráter de evasão do real. Pelo contrário, já em seu ensaio fenomenológico da imagem tem-se que a imaginação só é possível a partir de um *determinado* ponto de vista:

É o que a conclusão de *O imaginário* coloca ao especificar a relação entre real e irreal, como sendo, por um lado, excludentes, irreduzíveis, e por outro, complementares: o real se complementa no irreal e este mantém o real negado e lhe dá um sentido que transcende a situação particular. A imagem só é colocada a partir de um certo ponto de vista que faz com que o real adquira um sentido de mundo (SOUZA, 2016, p. 11).

É interessante notar na passagem acima já a indicação fundamental a ser desenvolvida na pesquisa segundo a qual a compreensão do engajamento no pensamento de Sartre não pode se dar sem uma análise do imaginário, bem como pensar na imagem a partir da filosofia sartriana exige uma imersão na situação como seu complemento necessário. Como dito acima, não obstante a diferença radical entre uma atitude e outra (consciência perceptiva e imaginante), a relação existente entre as duas formas de consciência só pode ser de complementariedade.

Tendo estabelecido, inicialmente, que a reflexão acerca da arte no pensamento de Jean-Paul Sartre exige uma investigação sobre o imaginário, há que se buscar ao longo do desenvolvimento da pesquisa a origem dentro do percurso teórico de Sartre de uma nova perspectiva no que se refere à imaginação. Esta guinada se dá precisamente com Husserl e sua noção de intencionalidade:

No que se refere ao problema da imagem, Husserl não se contenta em nos fornecer um método: há nas *Ideen* as bases de uma teoria da imagem inteiramente nova. [...] A concepção de *intencionalidade* é chamada a renovar a noção de imagem. [...] A intencionalidade, tal é a estrutura essencial de toda a consciência. Segue-se, naturalmente, uma distinção radical entre a consciência e *aquilo de que se tem consciência* (SARTRE, 2010, p. 122-3).

O contato com a obra de Husserl marca um momento decisivo no desenvolvimento da filosofia de Sartre. Em sua famosa conversa com Raymond Aron descrita na edição brasileira de *O Imaginário* (1996), Sartre é apresentado a uma filosofia cuja principal característica era a de “voltar-se às coisas mesmas”. A possibilidade de se fazer filosofia sobre um copo de bebida fez com que o jovem filósofo fosse à Berlim estudar a fundo uma corrente filosófica até então pouco conhecida na França: a fenomenologia.

A filosofia de Husserl fez Sartre vislumbrar a possibilidade da emergência de um novo “tratado” das paixões, assim como pensar a questão da imagem e da imaginação a partir de novas bases. É precisamente este o objetivo do capítulo: compreender a noção de imagem no pensamento sartriano a partir de duas frentes principais: de um lado, determinar a relação entre a arte e a imaginação no pensamento de Sartre e, por um outro lado, definir o modo como o imaginário é reestruturado a partir da noção de intencionalidade. Para tanto, teremos como principais elementos teóricos um texto intitulado *Uma ideia fundamental de Husserl: a intencionalidade* (SARTRE, 2005) e *O imaginário* (SARTRE, 1996) e *A imaginação* (2008). A leitura da obra *O imaginário* permitirá compreender as características fundamentais da imagem e modo como, no pensamento de Sartre, a imagem se comporta como uma negação do real, embora este se mostre constitutivo da formação da imagem. Por fim, a articulação desses conceitos permitirá mostrar o modo como o engajamento na prosa opera um recuo e uma retomada crítica do real.

1.1) Primeiros passos: da crítica da metafísica a uma fenomenologia da imagem

O primeiro empreendimento sartriano para se pensar a imagem se deu com a publicação da obra intitulada *A Imaginação*. O livro é dividido em quatro partes, sendo a primeira dedicada a uma crítica à metafísica tradicional da imagem e a última leva o título de *Husserl*, pois o filósofo francês busca nesse capítulo e também na conclusão articular as inovações trazidas pelo fenomenólogo alemão para o estudo da formação da imagem.

A premissa da primeira parte da obra *A Imaginação* (2010) parte do postulado segundo o qual todos os grandes sistemas metafísicos, apesar de diferença estruturais, pensaram a imagem de maneira similar. Em outras palavras, não obstante as divergências entre Descartes, Leibniz e Hume, todos cometeram o mesmo erro quando se trata de se

procurar a essência da formação da imagem. Erro este que, de acordo com Sartre, persistiu entre os primeiros psicólogos empíricos:

Um reino do pensamento radicalmente distinto do reino da imagem; um mundo de pura imagens; um mundo de fatos-imagens por trás do qual é preciso reencontrar um pensamento que aparece apenas indiretamente, como a única razão possível da organização e da finalidade que se pode constatar no universo das imagens (um pouco como Deus, no argumento físico-teológico, deixa-se concluir a partir da ordem do mundo): eis aí as três soluções que nos propõe as três grandes correntes da filosofia clássica. Nessas três soluções, a imagem conserva uma estrutura idêntica. Ela continua sendo uma *coisa*. [...] seguindo o desenvolvimento contínuo da teoria da imagem através do século XIX, constataremos talvez que estas três soluções são as únicas possíveis desde que aceito o postulado de que a imagem é apenas uma coisa e de que todas elas são *igualmente* possíveis e *igualmente* defeituosas (SARTRE, 2010, p. 23).

O primeiro problema apontado por Sartre no que se refere à teoria da imagem na tradição metafísica, portanto, diz respeito ao fato de ambas tomarem a imagem como uma coisa. Consequência dessa assertiva, segundo o filósofo francês, os sistemas metafísicos citados acima, bem como os discípulos posteriores da psicologia não puderam dar à imagem a importância e a especificidade necessária. Se a imagem é uma coisa, como asseveram os grandes sistemas metafísicos, a dinâmica existente entre a formação de uma imagem e a percepção seria idêntica. E mais: a partir desta perspectiva, a formação da imagem será definida como uma “faculdade” menor do intelecto humano, um a espécie de desvio do racional. Pois, e essa é a indicação da perspectiva sartriana, se a imagem é uma *coisa*, certamente se trata de uma coisa irreal, portanto menor. Após encontrar o denominador comum das teorias clássicas da imagem e reconhecer a necessidade de se reformular o entendimento a respeito da imagem, Sartre busca em Husserl seu ponto de partida.

Partindo de seu mestre alemão, Sartre afirma que a diferença entre uma matéria imaginada ou percebida se dá na intenção motivadora da consciência. Pois, sendo a intenção

uma referência determinada a um objeto também determinado, segue-se que todo o ato contém a seu modo um objeto qualquer. Assim, na percepção algo é percebido, na imaginação algo é imaginado, no juízo algo é julgado etc. Estabelecida a correlação bilateral consciência-objeto, não há mais lugar para uma consciência representativa, mas toda consciência é sempre, em virtude de sua própria natureza, consciência *de* alguma coisa e todo objeto, objeto *para* uma consciência (objeto percebido, imaginado, etc.) (COELHO, 1978, p. 75).

Como exposto acima, a partir de uma leitura sartriana, a filosofia de Husserl promoveu ou abre a possibilidade de se pensar a psicologia da imagem através de novos postulados. Da mesma maneira em que a física passara por um processo de “limpeza” de suas premissas, a psicologia deve repensar a imagem sem os resquícios metafísicos de outrora:

O que Husserl escreve sobre a Física pode ser repetido para a psicologia. Esta fará o maior progresso quando, renunciando a envolver-se em experiências ambíguas e contraditórias, começar a passar a limpo as estruturas essenciais que são objetos de suas pesquisas. Acabamos de ver, por exemplo, que a teoria clássica da imagem contém toda uma metafísica implícita e que se passou à experimentação sem desembaraçar-se dessa metafísica [...]. Mas será que não é possível perguntar-se, primeiramente e *antes* de qualquer recurso às experiências [...]: *o que é uma imagem?* (SARTRE, 2010, p. 121).

A partir da leitura sartriana, a filosofia de Husserl permite o estudo da imagem liberto do que ele denomina como preconceitos metafísicos. Para o francês, o estudo da imagem para cumprir com o rigor necessário deve se iniciar a partir de uma descrição fenomenológica da imagem. Essa descrição tem como ponto de partida, precisamente, o questionamento final da citação precedente: *o que é uma imagem?* Em outros termos, o que se pretende é fixar a partir de uma descrição elementar quais são as estruturas fundamentais da imagem:

Um trabalho sobre a imagem deve, portanto, apresentar-se como uma tentativa de realizar, em um ponto particular, a psicologia fenomenológica. Deve-se buscar constituir uma eidética da imagem, isto é, fixar e descrever a essência dessa estrutura psicológica tal como aparece à intuição reflexiva. Depois, quando se tiver determinado o conjunto das condições que um estado psíquico deve necessariamente realizar para ser imagem, será então preciso passar do certo ao provável e perguntar à experiência o que ela pode nos ensinar sobre as imagens tais como se apresentam em uma consciência humana contemporânea (SARTRE, 2010, p. 122).

Pelo menos no que se refere às conclusões de sua obra *A Imaginação* (2010), a principal contribuição de Husserl para uma nova abordagem do problema da imagem é classificação desse fenômeno psíquico como um ato intencional. Assim, ao recusar veementemente o caráter de coisa imposto à imagem, a sugestão de Husserl requer a compreensão da imagem como a relação intencional com determinado objeto: “Percebemos as consequências imediatas para a imagem: a imagem também é imagem de alguma coisa. Portanto, lidamos com uma relação intencional de uma certa consciência

a um certo objeto” (SARTRE, 2010, p. 124). Ou seja, se não é uma coisa remanescente ou uma percepção enfraquecida pela falta de uma matéria, a imagem é restituída à sua condição de ato sintético: completo, coeso, organizado: “A imagem de meu amigo Pedro não é uma vaga fosforescência [...]: é uma forma de consciência organizada que se relaciona, à sua maneira, com meu amigo Pedro, é uma das maneiras possíveis de se visar o ser real de Pedro” (SARTRE, 2010, p. 126). Sobre a demarcação da diferença fundamental entre a imagem e o objeto cuja consciência busca visar, Dudognon afirma que:

Sartre distingue claramente a percepção da imagem produzida por meu juízo. A imagem, produto da consciência imaginante, não é a realidade, ela não é o objeto que representa: ela não passa de uma relação constituída entre o observador e o objeto de sua experiência (DUDOGNON, 2014, p. 3).

A comentadora sintetiza o que parece representar a principal preocupação em sua primeira obra sobre a imagem: partir do caminho aberto por Husserl com a noção de intencionalidade para se compreender a imagem em sua característica mais fundamental. Ou seja, a partir da intencionalidade se torna possível uma descrição fenomenológica da imagem. Diante disso, após realizar a primeira aproximação de uma teoria da imagem no pensamento de Sartre, a próxima subdivisão tem como objetivo maior expor a noção de *intencionalidade* e o modo como Sartre parte desse conceito com o intuito de se pensar a formação da imagem.

1.2) A intencionalidade

Em *Situações I*, Sartre apresenta um texto intitulado *uma ideia fundamental de Husserl: a intencionalidade*. Apesar do tamanho reduzido, o texto é de grande relevância para a temática a ser tratada nas próximas páginas. Em poucos parágrafos, Sartre se debruça sobre a noção de *intencionalidade* e, principalmente, demonstra como essa noção fundamental de Husserl pode contribuir para a reestruturação do estudo da consciência, bem como da imagem em geral (esta figura entre as preocupações da pesquisa).

O texto, embora tenha como objetivo sintetizar a noção de *intencionalidade*, inicia-se a partir da problemática do conhecimento. Apesar de não figurar como um objetivo direto da pesquisa, essa escolha é justificada pelo filósofo: “Comecei pelo

conhecimento para melhor me fazer entender: a filosofia francesa que nos formou não conhece quase nada além da epistemologia” (SARTRE, 2005, p. 57). Mais do que detalhar o modo como a noção de *intencionalidade* modifica o primado da epistemologia como exposto na citação precedente, busca-se traçar o roteiro a partir do qual a referida noção figura como peça para a composição do entendimento da imaginação no pensamento do filósofo francês:

Conhecer é “explodir em direção a”, desvencilhar-se da úmida intimidade gástrica para fugir, ao longe, para além de si, em direção ao que não é si mesmo, para perto da árvore e no entanto fora dela, pois ela me escapa e me rechaça e não posso me perder nela assim como ela não pode se diluir em mim: fora dela, fora de mim (SARTRE, 2005, p. 56)

Se a escolha de Sartre parte do conhecimento é apenas por uma questão metodológica, pois a dinâmica descrita acima vale para toda e qualquer forma de consciência. Assim como o ato conhecer, a percepção e a imaginação se comportam da maneira como é destacada no trecho acima: ou seja, a partir da intencionalidade, tem-se que toda a consciência só pode ser descrita como um movimento em direção ao que ela não é, rumo a sua eterna impossibilidade, a saber, o mundo das coisas. De maneira ainda mais enfática, tem-se que: “Essa necessidade da consciência de existir como consciência de outra coisa que não ela mesma, Husserl a chama de “intencionalidade”” (SARTRE, 2005, p. 57). Intencionalidade, com base nos trechos que foram selecionados, se caracteriza como a necessidade de escape constituinte da consciência, em outros termos, a consciência, no pensamento de Sartre, tem como traço fundamental a impossibilidade de se perder no mundo, embora ela seja lançada para perto dele.

Isso significa que a consciência não pode ser um aglomerado de percepções, imagens, sentimentos, ao mesmo tempo, como sugere as concepções clássicas. A consciência é uma forma sintética que se esgota em seu objeto, e não um órgão (como o coração, por exemplo) que reuniria num espaço delimitado um conjunto de funções e estruturas psíquicas, por exemplo (RODRIGUES, 2007, p. 114).

Segundo a interpretação de Silvio Luiz de Almeida, a consciência é o ponto de partida da filosofia sartriana. Se por um lado, os motivos primeiros da filosofia de Sartre são, de acordo com o especialista, o amor ao concreto, a liberdade e o absurdo da existência. Por outro, a consciência entendida como *intencionalidade* exerce um papel de fio condutor comum a esses elementos.

Com Sartre, não é possível afirmar a realidade humana e tudo o que dela deriva a partir de uma essência ou outras formas de determinação [...]; a realidade humana é existência que se constitui no exercício de liberdade. Nesse sentido, a constituição da subjetividade deve ser entendida *processualmente*, vale dizer, a consciência não é produto de uma intenção pura, mas de um devir existencial (ALMEIDA, 2011, p. 22-3).

Almeida delimita, assim, a constituição da subjetividade como uma espécie de marco inicial do desenvolvimento filosófico de Sartre. Subjetividade, portanto, assim como a consciência em seu caráter intencional não podem ser tomadas como um polo unificador ou como a “essência” do Homem. Pelo contrário, a indicação do comentador busca uma direção outra: a consciência nega qualquer tipo de determinação e sua constituição assim como sua realização só pode ser compreendida como processo contínuo. Ao reconhecer e delimitar a importância da fenomenologia para tal assertiva, Almeida é ainda mais enfático: “A fenomenologia permitirá uma descrição das condutas subjetivas que não entenda a consciência tão somente como ‘coisa pensante’ ou ‘acepção sintética do objeto em geral’, mas como movimento *intencional* para além de si” (ALMEIDA, 2011, p. 23). “coisa pensante”, ao molde de Descartes ou “acepção sintética do objeto em geral”, como faculdade de acesso às essências, ambas as definições devem perder o vigor para a preservação do caráter de *movimento* da consciência.

O conceito de intencionalidade é apropriado por Sartre e, de certa maneira, radicalizado em um contexto no qual se buscava a superação da oposição entre o realismo e o idealismo. Não por acaso, essa discussão inaugura uma de suas mais importantes obras filosóficas: *O Ser e o Nada* (SARTRE, 2008). O realismo toma a realidade, ou o mundo das coisas, como um absoluto a ser desvendado, posteriormente, pela consciência. “Vocês crêem reconhecer aqui Bergson e o primeiro capítulo de *Matéria e Memória*. Mas Husserl não é de modo algum realista: essa árvore em seu pedaço de terra gretada, ele não faz dela um absoluto que em seguida entraria em comunicação conosco.” (SARTRE, 2005, p. 56). Aqui repousa, de forma sucinta, o erro do realismo. O mundo, para o realista, é dotado de um “absoluto”, de uma concretude cuja existência faria da consciência mero acidente. O idealismo, ao superestimar o papel de um sujeito, tendo em Descartes notável expoente com seu *Cogito*, cria um “mundo interior” repleto de “conteúdos”, habitado, segundo Sartre, por fantasmas. “Vocês sabiam muito bem que a árvore não era vocês, que vocês não poderiam fazê-la entrar em seus estômagos sombrios e que o conhecimento não poderia, sem ser desonesto, comparar-se à posse” (SARTRE, 2005, p.56). Diante da

oposição entre essas duas perspectivas, Sartre faz o diagnóstico: ambas, apesar das diferenças estruturais, ao tomarem o conhecimento como uma maneira de se apropriar do mundo, em outras palavras, a tão combatida “filosofia alimentar” francesa, mantêm o dualismo. Neste caso específico, o dualismo interior/exterior é mantido. De um lado teria a consciência, pensada a partir de um “vício” espacial (ilusão da imanência) cujo interior poderia ser ocupado por imagens, lembranças, conhecimentos, etc. Em uma outra frente, o mundo se mostraria digerível para uma consciência capaz de reduzir as coisas em sua opacidade em substâncias simples.

Ainda na tentativa de superar o idealismo e o racionalismo, Sartre busca radicalizar a noção de intencionalidade originalmente pensada a partir de Husserl. Assim compreende Fujiwara (2014) ao chamar atenção para a guinada “idealista” que a filosofia de Husserl havia tomado: “Se na primeira edição de *Investigações*, Husserl identifica o Ego a uma produção sintética e transcendente da consciência, em *Ideias*, livro que aparece por volta dos anos 1913, ele renova a tese da necessidade do Eu transcendental” (FUJIWARA, 2014, p. 66). A solução encontrada por Sartre, portanto, para manter a intencionalidade, mas ao mesmo tempo fugir da armadilha idealista parece ser, como esclarece Fujiwara, a *radicalização* e o *esvaziamento* da intencionalidade:

Sartre, não obstante, afirmando que a consciência, a partir da intencionalidade, é sempre consciência de (...), teria metamorfoseado esta fórmula, dando a ela um sentido capaz de extirpar com seu interior preservado por Husserl. Tal como compreende o intelectual francês, a consciência não é senão consciência de qualquer coisa, sem dentro e fora ela é incapaz de “alojar” em seu vazio tanto objetos quanto Eu (FUJIWARA, 2014, p. 66).

A filosofia francesa, como é dito em seu texto *A intencionalidade*, passou grande parte de sua história presa à ilusão da imanência. Resta agora o papel de limpar a consciência de todos os seus conteúdos. Assim, tomar a consciência como intencionalidade é justamente o esforço de compreendê-la vazia, impenetrável. Libertada de ser um local ou palco, a consciência é apenas movimento. Só um movimento de ir em direção ao mundo é capaz de descrevê-la. Ao contrário do que prega o realismo, o mundo é um absoluto desvendado, ou seja, através da consciência o mundo objetivo pode ganhar sentido. A novidade da *intencionalidade*, ou melhor, da filosofia da transcendência, é afirmar mundo e consciência como dados simultaneamente:

A filosofia da transcendência nos joga na via expressa, entre ameaças, sob uma luz ofuscante. Ser, diz Heidegger, é estar-no-mundo.

Compreendam esse “estar-no” como um movimento. Ser é explodir para dentro do mundo, é partir de um nada de mundo e de consciência para subitamente explodir-como-consciência-no-mundo. Se a consciência tentar se reconstruir, coincidir enfim consigo mesma, então imediatamente, a portas fechadas, se aniquilará (SARTRE, 1996. p. 57).

A citação acima guarda elementos suficientes para se compreender as principais características da noção de *intencionalidade*, bem como abre caminho para se pensar as implicações de tal conceito para a problemática da imagem a ser abordada a seguir. A primeira consequência da limpeza promovida na consciência é a constatação de que o modo pelo qual o mundo se dá é através do movimento. Longe de ser estática, a consciência, mesmo com a dificuldade de se construir uma imagem para defini-la, só pode ser compreendida como uma explosão. Ou seja, a imagem formulada pelo filósofo busca descrever a consciência. Ao mesmo tempo que na explosão há um movimento de separação das partículas anteriormente agrupadas, uma vez que esse movimento se deu, é impossível revertê-lo. E, justamente, por ser movimento em direção ao mundo, como está explícito no trecho escolhido, consciência e mundo são de naturezas absolutamente distintas. Assim como o mundo não pode ser absorvido na consciência, esta, ao se lançar em direção ao mundo é igualmente incapaz de penetrá-lo. É certo que o homem fora jogado na “via expressa” e que se encontra “na poeira, perto de determinada árvore”. Entretanto, este “estar perto” não pode ser caracterizado, de forma alguma, como indiferenciação. O final do parágrafo preserva, ainda, a definição mais elementar da consciência pensada a partir da intencionalidade: a consciência tem essa necessidade de existir como consciência de algo que não ela mesma. Ou seja, a partir dessa premissa pode-se vislumbrar a formulação estruturada por Husserl e tão cara à Sartre: Toda consciência é consciência de alguma coisa. Esse é o ponto de partida para uma fenomenologia da imagem, bem como é o pressuposto primeiro da consciência como intencionalidade. Se existe essa necessidade de ser consciente, pelo menos em um primeiro momento, de algo que não si mesmo, tal afirmação se sustenta apenas na medida em que mundo e consciência devem ser formados por naturezas radicalmente distintas. Se o mundo é inerte, opaco, impenetrável, a consciência, por sua natureza, é vazia; está vedada, portanto, a possibilidade de se adentrar em seu interior. Como nos é advertido, aquele cuja pretensão fosse essa, seria expelido com tamanha força e nada poderia encontrar que remetesse a algum conteúdo.

O texto analisado até o momento, já ao final, abre caminho para se articular as implicações de uma teoria da *intencionalidade*. A partir do momento em que se toma a consciência como esse vazio descrito acima e também como esse incessante movimento de ir em direção ao mundo, tem-se que a consciência não se limita à consciência representativa. A consciência, a partir dessas bases, é ampliada. A consciência reflexiva, por sua vez, não é descartada ou invalidada em um movimento irracionalista, mas ela é posta em um lugar mais modesto. Passa a ser, portanto, *um* tipo específico de consciência, ao lado da consciência perceptiva e imaginante. Ou seja, é apenas uma maneira de se “atingir” o mundo.

O fato é que, no cotidiano de maneira geral, podem ocorrer uma série de consciências que se revezam em momentos irrefletidos e reflexivos, angústia e fuga de angústia (como vimos na primeira parte) e assim por diante; sempre sobre o fundo de uma consciência que é consciência de si, mas não conhecimento de si. Tal concepção, segundo a qual há um sujeito (ainda que este sujeito seja inconsciente ou transcendental), um “Eu” que “vê”, unifica e individualiza estados mentais na consciência, é o grande erro de uma concepção a qual, no fundo, está pautada no que Sartre chamou de “primazia do conhecimento”, uma vez que introduz no cerne da consciência uma divisão sujeito-objeto outorgando àquele sujeito um conhecimento de si que, no fim das contas, transforma a espontaneidade da consciência em passividade (RODRIGUES, 2007, p. 115).

A implicação é assim descrita: como foi esvaziada de conteúdo e de interioridade a primazia da epistemologia deve sucumbir. Em outras palavras, além de conhecer um objeto através da reflexão ou da percepção, o ódio ou atração que sinto por ele também são formas de alcançá-lo: “Eis que essas famosas ‘reações subjetivas’ — ódio, amor, temor, simpatia — que boiavam na malcheirosa salmoura do Espírito de repente se desvencilham dele: são maneiras de descobrir o mundo” (SARTRE, 2005. p. 57). Ao radicalizar a noção de intencionalidade, limpá-la de impurezas, Sartre combate a supremacia da consciência reflexiva em relação às outras formas de consciência, como também retira da filosofia a ideia de “vida interior”:

Libertados ao mesmo tempo da “vida interior”; em vão procuraríamos, como Amiel, como uma criança que se aninha no colo, as carícias, os mimos de nossa intimidade, pois afinal de contas tudo está fora, tudo, até nós mesmos: fora, no mundo, entre os outros. Não é em sabe-se lá qual retraimento que nos descobriremos: é na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre coisas, homem entre homens (SARTRE, 1996. p. 57).

A noção de intencionalidade possibilitou uma nova compreensão da consciência como foi demonstrado acima, como também as implicações para uma nova teoria da imagem podem ser vislumbradas. Portanto, tem-se que pensar a arte a partir de Jean-Paul Sartre implica em uma reestruturação da imaginação (pois, a partir do filósofo a arte é caracterizada como obra do imaginário). A chave para a reestruturação da teoria da imagem, portanto, tem em Husserl e sua noção de *intencionalidade* o marco inicial cujo desenvolvimento é feito por Sartre em sua obra *O Imaginário* (1996). Há no final do texto *A intencionalidade* um elemento que deve ser mencionado e que será trabalhado de maneira mais consistente no segundo capítulo da pesquisa destinado ao estudo do engajamento literário. O texto que, como foi demonstrado, inicia-se com questões epistemológicas para caracterizar a consciência em seu caráter intencional, se encerra a partir de uma implicação ética. Ora, se a vida interior fora esvaziada como é dito, o homem precisa construir na relação intersubjetiva sua ética e problematizar o modo como seu agir interfere no mundo. Pois, não há dado algum *a priori* capaz de determinar a ação do homem:

Se a descoberta de si mesmo passa pela mediação do mundo, não podemos recorrer a nenhum conceito *a priori* e a nenhuma noção ou valor abstratos. A teoria do conhecimento e a moral não podem ignorar os dados imediatos e primeiros da intencionalidade. O homem se descobre no mundo, na relação com outrem. A ética não poderia ter outro ponto de partida fora da relação concreta e imediata da consciência com o mundo (CASTRO, 2006. p. 35).

1.3) A consciência Imaginante

Após realizar a reflexão com o intuito de se compreender o conceito de *intencionalidade* e o modo como este é essencial na apreensão da fenomenologia da imagem proposta por Sartre, podemos, finalmente, entrar na questão da imagem propriamente dita.

Sartre, em sua obra *O Imaginário* (1996), procura, inicialmente, definir e estabelecer o que se pode entender a respeito da imagem de maneira *certa*. Ou seja, seu objetivo é construir, em um primeiro momento, uma fenomenologia da imagem com base apenas nos “dados” que a reflexão pode oferecer. Fiel aos princípios da fenomenologia, o esforço primeiro é o de criar certas imagens e tecer descrições, ancorado na metodologia

segunda a qual o fenômeno revela o ser das coisas¹. Assim, não haveria, nesse primeiro movimento, necessidade alguma de inferir que a imagem guardasse algo de misterioso ou velado no momento em que se apresenta. Pelo contrário, todo o ser da imagem pode ser descoberto e descrito a partir de sua aparição e do modo como aparece.

Ao seguir os passos de uma descrição fenomenológica da imagem, Sartre apresenta quatro características fundamentais da imagem: 1) A imagem é uma consciência. 2) A imagem é um fenômeno de quase-observação. 3) A imagem coloca o objeto como um nada. 4) A imagem é uma espontaneidade.

A primeira característica tem um papel especial na apreensão sartriana da imagem, motivo pelo qual reservamos uma subdivisão para tratar da intencionalidade. Ora, se a imaginação é uma consciência, é certo que ela, para Sartre, é uma consciência intencional. A imaginação, portanto, como dito acima, por ser caracterizada como produção de uma subjetividade tem por característica primeira e essencial um posicionamento intencional, ou seja, a imagem é uma forma de visar um objeto do mundo. O grande equívoco do pensamento metafísico e também da psicologia foi o de pensar a consciência como um espaço, intitulado pelo filósofo francês como ilusão da imanência:

Fazíamos da consciência um lugar povoado de pequenos simulacros, e esses simulacros eram as imagens. Sem dúvida alguma, a origem dessa ilusão deve ser procurada em nosso hábito de pensar no espaço e em termos de espaço. Nós a chamaremos *ilusão da imanência*. Ela encontra em Hume sua expressão mais clara (SARTRE, 1996. p. 17).

A ilusão da imanência seria, então, responsável por afirmar que uma “ideia de cadeira” e uma cadeira percebida seriam a mesma coisa. Pois, quando Hume diferencia as “impressões” das “ideias” o que se percebe com seu trabalho é justamente estabelecer que ambas possuem a mesma natureza, a diferença seria apenas de grau. Ildeu Moreira Coelho em sua tese de doutorado *Sartre e a interrogação fenomenológica* põe a questão de como Sartre pensa a imagem em oposição não de grau, mas de natureza em relação ao mundo das coisas da seguinte maneira:

¹ Sartre inicia seu tratado fenomenológico com a refutação do dualismo entre *ser* e *aparecer*. Segundo o filósofo francês, a partir da perspectiva dualista clássica, o aparecer sempre fora tido como algo menor, como aquilo “que não é”, na medida em que ocultava o ser das coisas. Sua metodologia, ao contrário, busca resguardar a capacidade da aparência ser relativa à série total de aparições e não mais a algum ser oculto: “A aparência remete à série total das aparições e não a uma realidade oculta que drenasse para si o *ser* do existente. E a aparência, por sua vez, não é uma manifestação inconsistente deste ser. [...] O fenômeno não indica, como se apontasse por trás do seu ombro, um ser verdadeiro que fosse, ele sim, o absoluto. O que o fenômeno é, é absolutamente, pois se revela *como* é. Pode ser estudado e descrito como tal, porque é *absolutamente indicativo de si mesmo* (SARTRE, 2008, 15-6).

Vimos que a primeira preocupação de Sartre, com referência à explicitação da essência da imagem, é afirmar sua natureza de consciência intencional. Liberta, então, de sua antiga opacidade e inercia, de seu peso enquanto coisa, ela surge como modo de se visar o transcendente, de se referir a ele. Nada de conteúdos de consciência, de simulacros, de objetos reduzidos ou coisas inferiores, presentes *na* consciência. Esta é, por sua própria natureza, um contínuo voltar-se para o mundo, o transcendente. Tendo afirmado a imagem como uma consciência, garantindo sua posição privilegiada frente ao mundo das coisas e do inerte, Sartre passa, num segundo momento, a fixar as características próprias da consciência imaginante, ou seja, da imagem como consciência, frente às outras formas de se intencionar o mundo, como a percepção e o conceber (COELHO, 1978. p. 202).

É no esforço de pensar a imagem e sua singularidade com relação a outros tipos de consciência que Sartre delimita o espaço da imagem e busca a descrição de sua natureza. Por isso, para se compreender o fenômeno de “quase observação” é preciso distinguir a formação de uma imagem da percepção do mundo.

A percepção, para Sartre, é um modo de consciência de primeiro grau. Ou seja, ao perceber as coisas do mundo, a consciência intenciona o mundo, explode em direção a ele, porém de maneira não-reflexiva. É interessante notar, também, que ao reconhecer as diferenças entre a consciência imaginante e a perceptiva, Sartre constrói argumentos contra a ilusão da imanência. Ao se questionar sobre a percepção, por exemplo, provoca: percebo a cadeira na qual trabalho, a mesa com inúmeros livros, papéis, etc. Seria, prossegue o filósofo, um absurdo imaginar que *essa* cadeira e os outros objetos estariam *na* minha consciência. Não. Eles continuam ali, dentro de meu quarto, agrupados desta ou daquela maneira. O mesmo raciocínio deve valer para a imagem. Formulo a imagem de meu amigo Pedro. Posso descobrir traços de seu rosto, a cor da pele, um sorriso, mas um fato não pode ser mudado: Hoje ele se encontra em Paris, em algum lugar, mas, definitivamente, não aqui comigo em meu quarto de trabalho.

O desenvolvimento dessa comparação entre imagem e percepção leva Sartre a estabelecer que a imagem é um fenômeno de *quase-observação*. Segundo Sartre, a percepção tem um modo de ser próprio e sua principal característica é que a percepção se dá por meio de perfis. Os exemplos explorados na primeira parte de seu *Imaginário* (1996) se concentram nas percepções visuais. Dito isto, tratando-se da percepção em geral e da percepção visual em particular, tem-se que um dado objeto se apresenta a uma consciência através de perfis. Seria necessário um tempo infinito para esgotar todas as possíveis manifestações de um objeto. Por exemplo, tenho sobre minha mesa um livro

que utilizo para consultar vez por outra. Sua face está para cima, sei que se for virado seu oposto será revelado. Mas, enquanto isso não for feito, as palavras que estão inscritas no verso permanecerão um mistério. Assim, a principal característica da consciência perceptiva é que há um aprendizado inerente a ela. Ou seja, se giro um cubo percebo as faces que eram ocultas no primeiro momento. Deste modo, há um acréscimo de informação, meu conhecimento é aumentado quando viso o mundo através da percepção: um aspecto da realidade que se mostrava de determinada maneira pode sofrer modificações caso o ponto de vista (perfil) seja mudado. O mesmo, prossegue Sartre, não ocorre com a imaginação. À primeira vista, tem-se a impressão de que quando formo uma imagem eu “observo” a imagem. Esse seria um modo intuitivo de se tomar o problema. Mas o modo como a intencionalidade se dá na imagem é diverso se comparado à percepção. Quando se forma uma imagem de um amigo, não se pode verdadeiramente observar suas características. A imagem, para o filósofo, tem uma pobreza essencial. Não se pode aprender nada com uma imagem. Tudo que há na imagem foi posto pela imaginação: não há aprendizado, não há surpresa. A diferença entre as consciências também se dá em outro plano: se os objetos do mundo percebidos mantêm, e isso é uma condição necessária de existência, infinitas relações com outros objetos do mundo, na imaginação as relações são escassas. Sobre as diferenças entre percepção e a imaginação, tem-se que

Quando digo “O objeto cuja imagem tenho agora é um cubo”, emito um julgamento de evidência: é absolutamente certo que o objeto de minha imagem é um cubo. O que isso quer dizer? Na percepção, um saber se forma lentamente; na imagem, o saber é imediato. Vemos agora que uma imagem é um ato sintético que une a elementos mais precisamente representativos de um saber concreto, não imaginado (SARTRE, 1996. p. 21).

Qual seria esse saber concreto ao qual Sartre se refere ao final da citação? Há um saber na formação da imagem que não é imaginado. Que saber é esse? Para responder essas questões é preciso introduzir outro elemento na discussão. Ao comparar percepção e imagem, Sartre também tece comentários sobre outro ato de consciência: o conceber. Vimos que podemos perceber um cubo (sempre em perfis, nunca os seis lados de uma só vez), podemos da mesma maneira imaginar um cubo. Uma terceira possibilidade é a formação do conceito de cubo. Aqui, é feita uma operação em que se concebe a “essência” do cubo. Nesse ato de consciência, a existência em “carne e osso” do objeto é irrelevante. Tem-se, ao contrário, sua natureza: formado por x lados, y ângulos. Da mesma maneira

que na imagem, aqui também não há aprendizado. O saber se coloca inteiro, de uma só vez. Não é preciso, dentro dessa atitude, girar o cubo para descobrir seus seis lados. Para Sartre, portanto, a importância de se pensar nessas três formas de consciência se justifica, pois, a consciência imaginante em seu fenômeno de quase-observação habita um “espaço” entre essas duas formas de consciência. De um lado, a própria formação da imagem guarda semelhanças com a percepção, entretanto, essa imagem é incapaz de promover algum aprendizado, se resume, portanto, à consciência que se tem dela. Por outro lado, ela se assemelha à concepção pela mencionada incapacidade de se formar algum aprendizado. Desse modo,

O objeto como imagem é contemporâneo da consciência que tomo dele, e ele é exatamente determinado por essa consciência: mas, inversamente, tudo que constituiu minha consciência encontra seu correlativo no objeto. Meu saber é um saber *do* objeto, um saber *tocando* o objeto. No ato de consciência, o elemento representativo e o elemento de saber estão ligados por um ato sintético (SARTRE, 1996. p. 24).

A descrição sartriana da imagem avança agora com uma característica que é um desdobramento das duas anteriores, a saber: A consciência de imagem é espontaneidade. Em concordância com a descrição das consciências, a consciência de imagem possui um saber não-tético de si mesma. Ou seja, no ato de imaginar, contemporânea à imagem formada, há como um tecido difuso um saber de si mesmo que não é reflexivo: uma espécie de “qualidade indefinível” que nada mais é que a consciência (de) si enquanto produtora de imagens. Esse aspecto é reforçado por Sartre, pois o objetivo é retirar qualquer aspecto de passividade residual na consciência imaginante:

É graças a essa qualidade vaga e fugidia que a consciência da imagem não se oferece como um pedaço de madeira que flutua no mar, mas como onda entre ondas. Ela se sente consciência de parte a parte e homogênea em relação às outras consciências que a precederam e às quais está sinteticamente ligada (SARTRE, 1996. p. 29).

Após realizada a descrição das três características da imagem no pensamento de Sartre, convém uma análise mais detalhada sobre a quarta e última característica. O aspecto que ocupará as próximas páginas é a capacidade que a imagem tem de colocar seu objeto como um nada.

Existem quatro possibilidades de negação (objeto como inexistente, objeto como ausente, existente em outra parte ou neutralizar-se) quando se forma uma imagem, mas todas estas formas têm em comum a característica de nadificar o real. Mais uma vez aqui

há uma diferença fundamental entre a imaginação e a percepção: se para imaginar, é preciso que uma consciência possa colocar uma tese de irrealidade, a percepção, por sua vez, para existir coloca uma tese de realidade. “Por mais viva, tocante, forte que uma imagem seja, ela dá seu objeto como não sendo” (SARTRE, 1996. p. 28). O detalhamento das diferenças entre as consciências imaginante e perceptiva guarda, ainda, aspectos mais sutis. O senso comum por vezes confunde a imaginação com a memória. A substância de ambas são parecidas, o modo como a memória e a imagem se dão, por vezes, podem causar confusão. Esse aspecto fugidivo e irreal que as lembranças têm podem levar a um emparelhamento com as imagens. Entretanto, elas têm uma diferença profunda: a lembrança não coloca uma tese de irrealidade. Ao contrário, ela intenciona um objeto ou acontecimento real no passado.

É o que torna o problema da memória e o da antecipação radicalmente diferentes do problema da imaginação. Certamente, a lembrança parece, de vários pontos de vista, muito próxima da imagem, e às vezes podemos extrair nossos exemplos da memória para compreender com mais clareza a natureza da imagem. Se evoco um acontecimento de minha vida passada, não o imagino, *lembro-me* dele. Não o coloco como *dado-ausente*, mas como *dado-presente* no passado (SARTRE, 1996. p. 236).

Tem-se, assim, que todas as formas de se colocar como irreal um dado objeto guardam a capacidade de nadificar a realidade como traço comum. Como, então, essa característica da imagem (sempre colocar uma tese de irrealidade) se articula com a produção da arte no pensamento de Sartre?

Para a tentativa de uma resposta a esse questionamento, a obra *O Imaginário* (1996) pode servir como um valioso auxílio. Embora a arte não figure de forma direta entre as preocupações da referida obra, alguns caminhos podem ser trilhados a partir de sua leitura.

Após descrever na primeira parte de seu ensaio certas formas de imagens, ou melhor, o modo como a consciência intenciona objetos através da imaginação, Sartre esbarra em uma questão cujo desenvolvimento possibilita o esboço de uma reflexão acerca da arte: qual seria a relação entre a formação de imagens propriamente ditas e os objetos exteriores que também levam esse nome? Em outros termos, existiria alguma relação intrínseca entre a imagem produzida por uma consciência e uma fotografia?

Examinemos mais profundamente nosso exemplo. Empregamos três procedimentos para reencontrar o rosto de Pierre. Nos três casos, descobrimos uma “intenção”, e essa intenção visa, nos três casos, o

mesmo objeto. Esse objeto não é nem a representação, nem a foto, nem a caricatura: é meu amigo Pierre. Além disso, nos três casos viso o objeto da mesma maneira: é no terreno da percepção que quero fazer aparecer o rosto de Pierre, que quero “torná-lo presente”. E, como não posso fazer surgir sua percepção diretamente, sirvo-me de uma certa matéria que age como *analogon*, como um equivalente da percepção (SARTRE, 1996, p. 34).

Aqui Sartre delimita algumas possibilidades de se pensar na arte a partir de sua teoria da imagem. Ora, dois dos exemplos dados (caricatura e foto) são classificados como objetos intencionados a partir da percepção, mas que preservam um caráter único, certa “expressividade” cujo efeito é precisamente lançar a intenção rumo à imagem, ao irreal:

O *analogon* seria, então, segundo Sartre, este elemento que “preenche” a intenção da consciência imaginante, de modo que se a ideia é visar o rosto de um ente querido, não adianta dirigir-se para qualquer objeto. São necessários “determinados” objetos, aqueles que têm alguma relação com a pessoa que se quer retomar (em imagem) (SPORH, 2009, p. 70).

A partir do que foi exposto, a noção de *analogon* se torna fundamental para se pensar a problemática da arte com base na obra sobre o imaginário. O *analogon* opera a ligação entre dois mundos, entre uma matéria real que pode ser simplesmente percebida e uma imagem que será construída, sempre com o auxílio daquela em um movimento circular, pois a cada volta que a consciência realiza em direção a matéria percebida a imagem se torna mais rica. Sobre esse movimento entre um plano e outro e, da mesma forma, sobre a “solicitação” existente no *analogon*, Hoste esclarece que

Há na fotografia uma expressividade, uma solicitação para que eu apreenda através dela o objeto ausente, e que, a partir dessa apreensão, eu crie a imagem. Por tal razão, é através da percepção e do reconhecimento daquilo que é representado que a fotografia deixa de ser simplesmente mais um objeto que está no mundo e passa a funcionar como um *analogon*, como uma matéria que me revela uma imagem (HOSTE, 2017, p. 31).

Tem-se a partir do comentário acima que o objeto de arte, seja ela qual for (pois também a música e a literatura utilizam-se de um fundo material para provocar a consciência imaginativa), detêm uma particularidade com relação aos objetos do mundo. Como no exemplo dado acima, a fotografia solicita a consciência imaginante do sujeito que com ela se depara. Nesse sentido, apesar de diferenças fundamentais a serem detalhadas no segundo capítulo, a prosa exerce no leitor um *tipo* de solicitação que pode ser entendido de forma análoga. Sartre, ao comentar a relação entre um dado objeto real

e sua capacidade de incitar a formação de uma imagem, coloca o problema da seguinte maneira:

No museu de Rouen, ao desembocar de repente em uma sala desconhecida, tomei os personagens de um quadro imenso por homens. [...] O quadro mostra a aparência de um homem. Quando me aproximo, a ilusão desaparece, mas a causa da ilusão persiste: o quadro que cria a semelhança de um homem agiu sobre mim, como faria um homem; esse franzir de sobrancelhas, na tela, me emociona diretamente, porque a síntese “sobrancelhas” se efetua por si mesma, antes que eu faça dessas sobrancelhas “imagens de sobrancelhas” ou sobrancelhas reais; a calma dessa figura me emociona, seja qual for a interpretação que eu dê. Em suma, esses elementos são neutros em si mesmos; podem entrar em uma síntese da imaginação ou da percepção. Mas, embora neutros, são *expressivos*. Quer eu me decida pela percepção, quer eu me coloque diante do quadro do simples ponto de vista estético, quer eu considere as relações entre as cores [...], nada disso faz com que o valor expressivo desapareça; o personagem do quadro me solicita docemente a tomá-lo por um homem (SARTRE, 1996, p. 39).

Sartre sintetiza no trecho selecionado acima questões fundamentais sobre a obra de arte e sua relação com o imaginário. Primeiro, tem-se o encontro repentino com um quadro. Nota-se que o primeiro encontro ocasionou um mal-entendido. A síntese foi malfeita. Por um momento, o filósofo achou que estava diante de uma multidão de homens. Como é esclarecido, sua primeira impressão se deu no âmbito da percepção. Logo a confusão tenha sido desfeita, Sartre descreve o que seria uma atitude imaginativa a partir do *analogon* quadro. Seja qual for a atitude, e isso é o mais importante da citação, o que está em jogo é a *expressividade* inerente do *analogon*. Indiferente ao modo como se intenciona o objeto, o conjunto sintético ali impresso solicita o observador a tomar aquela figura como um homem. Pode-se, então, vislumbrar uma articulação entre a reflexão sobre a imagem e a obra de arte no pensamento de Sartre. O objeto artístico utiliza uma matéria real com o intuito de promover uma solicitação no espectador para que este saia da atitude perceptiva e entre em uma intenção imaginativa. Todas as formas de arte possuem em alguma medida um *analogon* responsável por promover essa mudança de atitude. É o que se pode notar, como no exemplo trazido pelo filósofo, em uma imitação. Uma atriz pretende imitar um cantor, Maurice Chevalier. Mas como produzir a imagem do cantor se a imitadora, no caso relatado, não guarda quase ou nenhuma relação com o objeto da imagem? Ou, nas palavras de Sartre: “Como reencontrar Maurice Chevalier através dessas bochechas gordas e pintadas, desses cabelos negros, desse corpo de mulher, dessas roupas femininas?” (SARTRE, 1996, p.46). Através dos gestos da imitadora (maneira de inclinar o rosto, ajeitar o chapéu, etc.),

a consciência parte de um saber objetivo (sabe-se das características do cantor) para voltar ao *analogon* para que este seja iluminado com o sentido de imagem. Através desse saber inicial, portanto, pode-se olhar para a atriz pequena e gorducha e afirmar: “trata-se de Maurice Chevalier”. A imitadora constrói, a partir de si mesma, uma natureza expressiva cuja existência faz surgir o objeto como imagem. “Finalmente, o que contemplamos no corpo da imitadora é esse objeto como imagem” (SARTRE, 1996, p. 48). Ou seja, para contemplar o objeto da imagem, se faz necessário que se suspenda o juízo inicial segundo o qual trata-se, na verdade, de uma imitadora e não do cantor. Desta maneira, a existência do *analogon* (imitadora) permite a formação da imagem mental do cantor na medida em que promove, também, a negação do real, ou seja, é preciso esquecer de suas características individuais. Mas, e isso é fundamental, essa negação do real nunca acontece de maneira definitiva: sempre há o risco de se deixar de imaginar e construir uma consciência perceptiva. Por isso, muito mais do que mera negação do real, a formação da imagem mantém com o real uma relação ambígua. Dito de outra forma, depois de negar o real, nada impede que a consciência volte ao real e o perceba como objeto e não imagem. “De saída, é preciso que eu empreste vida a esses esquemas tão secos. Mas cuidado: se eu os percebo por si mesmos, se observo os lábios, a cor da palha do chapéu, então a consciência da imagem desaparece” (SARTRE, 1996, p. 47). Os exemplos aqui usados foram a fotografia, pintura e imitação. Mas, como será desenvolvido no segundo capítulo, também a prosa, apesar de suas peculiaridades, é pensada a partir do esquema acima descrito. Ou seja, o *analogon* permite que a consciência mude de atitude para construir a imagem. Entretanto, é importante frisar que essa mudança de atitude (negação do real) não é pode ser confundida com uma abstração completa do real. A indicação de Sartre é para que se atente ao fato de que esta negação ocorre sempre de maneira relativa, pois o movimento de se voltar ao *analogon* (volta ao real) pode ocorrer a qualquer momento.

Na conclusão do *Imaginário* (1996) os caminhos para se pensar a consciência imaginante de maneira mais radical e ativa como constituinte do sentido da realidade começam a ser trilhados. O primeiro aspecto apontado por Sartre diz respeito às características de uma consciência para que esta possa imaginar: para que uma consciência imagine é preciso que possa colocar, como já dito, uma tese de irrealidade. Mas, essa tese de irrealidade é contemporânea de outra atitude: é preciso que essa dada consciência coloque o mundo como uma totalidade sintética. Se é correto afirmar que o ato de imaginar tem como

constituição necessária um recuo em relação ao mundo, é igualmente certo que só se pode imaginar ao se recuar de um *determinado* ponto de partida, isto é, de uma situação. Consciência imaginante não é, portanto, um acidente do cogito, ou uma possibilidade subjetiva. Ela só é possível a partir de um determinado lugar no mundo. E esse mundo, não pode ser entendido como somatório de entes, mas deve ser visado como uma totalidade.

Como estratégia argumentativa, Sartre se questiona na conclusão de seu *Imaginário*(1996) se a possibilidade de imaginar é um acréscimo contingente à consciência como um todo ou esta faz parte de sua natureza mais imediata. Ao responder esse questionamento, Sartre afirma que a consciência imaginante é a consciência inteira. O seu modo de ser imaginante corresponde à capacidade de negação da consciência sem a qual as operações como o *cogito* seriam impossíveis.

A condição para que uma consciência possa imaginar é, portanto, dupla: é preciso ao mesmo tempo que possa colocar o mundo em sua totalidade sintética e que possa colocar o objeto imaginado como fora de alcance em relação a esse conjunto sintético, ou seja, colocar o mundo como um nada em relação à imagem. Decorre claramente disso que toda a criação imaginária seria totalmente impossível para uma consciência cuja natureza fosse precisamente de estar “no ambiente-do-mundo” [...] Para que uma consciência possa imaginar, é preciso que por sua própria natureza possa escapar ao mundo, é preciso que possa extrair de si mesma uma posição de recuo em relação ao mundo. Numa palavra: é preciso ser livre (SARTRE, 1996. p. 239-0).

Aqui Sartre sintetiza as principais características de uma consciência imaginante e as implicações dessas assertivas. Na primeira parte do trecho, destaca-se a dupla negação inerente ao ato de imaginar. Se, como mostramos, a imagem ao intencionar seu objeto o coloca como um nada, essa negação volta-se, necessariamente, para o mundo da qual a imagem é arrancada. O mundo, portanto, se transforma em um nada em relação a imagem. A implicação dessa afirmação é posta pelo filósofo: seria impossível para essa consciência imaginar se ela fosse uma “coisa” do mundo, com sua opacidade e idêntica a si mesma. Demarca-se, da mesma maneira, a radical diferença entre o mundo e a consciência. A consciência, através das características já descritas, explode em direção ao mundo, mas mantém a diferença de natureza. Ou seja, continua sendo um nada de ser, apesar de explodir em direção ao mundo, nunca se torna coisa. Ora, se ela não pode estar no “ambiente-do-mundo”, só resta a ela ser possibilidade sempre aberta de transcender em relação a ele, possibilidade perpétua de recuar. Essa dinâmica entre mundo e

consciência que toma o mundo como totalidade e promove um recuo é nomeada por Sartre como liberdade.

Por fim, a consciência imaginante se revelou como a própria “essência” da consciência. O seu modo de intencionar um objeto irreal no mesmo momento em que nadifica um mundo tomado como unidade sintética revela o próprio ser da liberdade. Em outras palavras, realidade humana ou liberdade tem como aspecto crucial a ambiguidade de só se realizar através de uma nadificação de determinado estado de coisas bem como só promover um recuo *a partir* de determinado mundo, de uma situação. É a partir das premissas desenvolvidas neste capítulo que será feito um estudo sobre o engajamento literário. Como obra do imaginário, a prosa será pensada a partir dessa dinâmica ou desse paradoxo de surgir no seio do mundo rumo ao irreal, mas tendo na concretude do mundo sua única possibilidade de operar esse recuo. Deste modo, consciência imaginante e perceptiva são irreduzíveis uma à outra, entretanto não existem fora dessa tensão. Se é preciso do mundo (consciência perceptiva) para que se possa imaginar, é só a imagem que pode dar o sentido *implícito* do real. Esse sentido implícito do real será pensado a partir da função do romance em produzir o imaginário e, ao recuar do mundo como totalidade sintética, pode retornar por meio de um *espelho crítico*.

Capítulo 2: Engajamento na prosa a partir de Jean-Paul Sartre.

Ao escrever sua obra *A Náusea* (2006), Sartre narra a história de um pesquisador cujo trabalho é o de resgatar os acontecimentos da vida de Marquês de Rollebon. Guiado por esse desejo, Roquentin realiza anotações a respeito da produção artística que podem guiar a presente pesquisa no sentido de se pensar o modo como a produção de um irreal (arte) se relaciona com o real (existência contingente). Em outras palavras, o objetivo inicial do capítulo é o de fundamentar a relação pensada a partir do pensamento de Sartre entre a produção da arte e o real e, de uma forma ainda mais direta, como o engajamento só pode ser pensado entre esses dois polos — real e irreal:

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 — sempre para além de alguma coisa, de uma voz, de uma nota de violino. Revela-se, delgada e firme, através de espessuras e espessuras da existência e, quando queremos captá-la, encontramos apenas entes, esbarramos em entes desprovidos de sentido. Ela está por trás deles: sequer a ouço, ouço sons, vibrações de ar que a revelam. Ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é demais em relação a ela. Ela é. [...] E nesse exato momento, do outro lado da existência, nesse outro mundo que se pode ver de longe, mas sem nunca se aproximar dele, uma pequena melodia começou a dançar, a cantar: “É preciso ser como eu; é preciso sofrer em compasso.” A voz canta: *Some of these days/ You'll miss me honey* (SARTRE, 2006, p. 216-7).

É preciso esclarecer: “*Ela*” se refere à música, a melodia organizada a partir de uma determinada configuração cuja apreensão só acontece em um outro mundo. A música habita um outro mundo possível de ser visto, muito embora impenetrável. Este trecho, apesar de ter sido extraído de uma obra de ficção, pode revelar alguns aspectos de como Sartre entende a arte e sua produção, bem como a tênue relação do irreal com o real. No presente exemplo, existem componentes materiais indispensáveis para a apreensão da obra de arte, a saber: o disco de plástico, a vitrola na qual se encontra inserido e os sons produzidos pela vibração do ar. Nota-se, entretanto, que esse viés material não pode ser confundido com a música. Ela, a melodia pensada por um compositor e recheada de causalidade e sentido, está em um outro lugar. Ela, como é dito, não pode sofrer as investidas do mundo real, precisamente por ser produção a partir do real, mas que

encontra no *irreal* sua realização. O que Sartre promove ao expor a concepção de Roquentin a respeito da arte é justamente a cisão entre o mundo irreal e o real. A partir da leitura deste trecho e principalmente da parte final do livro (“ela canta. Eis dois que se salvaram: o judeu e a negra”) (SARTRE, 2006, p. 219), pode-se inferir que a arte no pensamento de Sartre, assim como em Schopenhauer², se caracterizaria apenas como um modo de escapar ao real e, conseqüentemente, ao que é contingente. Mas o que precisa ser frisado é que, em Sartre, essa negação do real não exclui o mundo tal como ele é. Ao contrário, ao negar o mundo através da liberdade e imaginação, o próprio mundo ganha em sentido. Assim, pensar e definir uma literatura engajada no pensamento do filósofo francês requer, como foi feito no primeiro capítulo, um estudo da formação do imaginário, uma vez que o engajamento se define justamente como um movimento apoiado na imaginação e que se conclui no real, na forma de um movimento de ter conhecimento de seu próprio comprometimento no mundo: “Ser obra do imaginário é colocar o irreal sob fundo de mundo e voltar-se para o mundo, de modo a, com esse movimento, melhor nos revelarmos a nós mesmos” (SOUZA, 2016, p. 284). Ou seja, assim como no exemplo de *A Náusea*, a comentadora chama atenção para o seguinte fato: Roquentin, ao ouvir a música no café, sabe que ela não faz parte deste mundo contingente. Sua temporalidade e existência são distintas: apesar de depender da realidade material para se concretizar, sua realização ocorre no plano irreal. Sartre, portanto, ao cindir a realidade através da problemática da arte não mantém esses dois polos incomunicáveis. A comunicação entre essas duas esferas é mediada pelo *analogon*. Em outros termos, para o filósofo, toda expressão artística tem como condição de possibilidade seu respectivo *analogon*. A música necessita, como no exemplo, do disco. A imagem em uma pintura, por sua vez,

² Embora não seja propriamente o objetivo da pesquisa, é interessante registrar a divergência entre um pensador e outro no que se refere à arte em geral e à música em particular, uma vez que, ao expor essa diferença fundamental, pode-se compreender de maneira mais adequada o modo como Sartre busca pensar a arte. A partir do pensamento de Schopenhauer, a arte se caracteriza como uma possibilidade do homem se libertar do sofrimento e das mazelas do mundo através da contemplação desinteressada. Segundo o filósofo alemão, só a arte possibilitaria a ruptura da estrutura a qual o homem é condenado: “insatisfação-satisfação de um desejo- tédio”. A música, de maneira ainda mais específica é capaz de promover esse estado contemplativo, pois “segue-se que a música, visto que ultrapassa as Idéias e também é completamente independente do mundo fenomênico, ignorando-o por inteiro, poderia em certa medida existir ainda que não houvesse mundo [...]” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 338). Ou ainda de maneira mais direta: “Pois a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343). O que se tem no pensamento de Schopenhauer, portanto, é a ideia fundamental de que a arte é capaz de transmitir ao homem a essência do mundo. A arte, como ficou estabelecido pelo alemão, recusaria o mundo das aparências no que este tem de efêmero e enganador. E aqui é preciso demarcar a posição de Sartre. Se na citação retirada de *A Náusea* Sartre esforça-se para distinguir o irreal produzido pela arte do contingente, para o francês, a produção desse irreal não pode ocorrer sem um dado mundo que é constantemente negado, mas não excluído.

necessita da tela e das pinceladas do pintor : “E, por enquanto, podemos dizer que ao estabelecer a arte como obra do imaginário que precisa de um *analogon* para se manifestar, o filósofo francês mostra uma relação intrínseca entre arte e real” (SOUZA, 2016, p.284).

Realizada a reflexão acerca de como a arte se relaciona com o imaginário no pensamento de Sartre, o objetivo do presente capítulo é compreender a noção de engajamento literário a partir do pensamento do filósofo. A partir de agora, com base nas noções desenvolvidas no capítulo anterior, a busca pela possibilidade de uma literatura engajada pode ser realizada de maneira mais consistente. A obra em que a noção é melhor trabalhada pelo filósofo intitula-se *Que é literatura?*. Este ensaio é composto de quatro partes, as três primeiras procuram compreender a literatura “sem preconceitos” e a última parte almeja descrever a *situação* do escritor na primeira metade do século vinte, ou seja, Sartre promove um embate de algumas obras literárias com o contexto sociocultural da produção literária. Em especial, há um profundo debate desenvolvido contra o movimento surrealista e seu, mesmo que não confesso, universo burguês fortemente atacado por Sartre.

O contexto histórico a partir do qual a obra emerge influenciou em grande medida o tom e a urgência das teses defendidas. A primeira versão da obra *Que é literatura?* (trataremos por QEL) foi difundida através de uma revista intitulada *Les Temps Modernes*. A publicação, além de Sartre, contava com contribuições de filósofos importantes da França pós-guerra, tais como Camus, Merleau-Ponty e Simone de Beauvoir. Com o mundo ocidental devastado por duas grandes guerras, e dividido entre ideologias antagônicas que buscavam hegemonia dos discursos, Sartre defendeu a necessidade de engajamento, tanto da obra literária — leia-se prosa — como da figura do intelectual de modo geral. A filosofia universitária francesa para Sartre se mostrava excessivamente idealista e por isso deveria ser combatida. O mundo e suas novas configurações clamavam por tomada de posição. Ação efetiva, mesmo que algumas dessas ações se mostrassem equivocadas e fosse preciso retroceder.

2.1) O lugar da prosa e sua relação com outras artes

Sartre inicia a discussão em seu ensaio sobre a literatura e o ofício do escritor como seguinte questionamento: Por que não quero engajar, também, a pintura, música e a escultura?

Sartre foi acusado por alguns leitores de querer acabar com a arte e até mesmo de odiar a poesia, pela escassez de publicações poéticas na revista para a qual contribuía e era responsável. Como resposta, Sartre afirma que as outras artes não deveriam ser engajadas, pelo menos não do mesmo modo. Vejamos:

A discussão se inicia no momento em que se diferenciam as artes não significantes das significantes. Se existe uma intenção comum a todos os artistas³, o modo como cada um realiza esse anseio é bem diversa. As artes não significantes (pintura, música, escultura, etc.), segundo Sartre, são encerradas em si mesmas. Elas, ao contrário do que a tradição afirma, não representam absolutamente nada. Para justificar sua afirmativa, Sartre lança mão de diversos exemplos: ao discorrer sobre o ofício do pintor, o filósofo afirma que o “bom” pintor não pode pretender retratar “o” operário, “o” negro, pois essas categorias só existem enquanto abstração e pertencem ao âmbito da linguagem, logo fazem parte da dinâmica significante/significado explorada por Sartre adiante. Um bom pintor, ao contrário, deve pintar um operário. E o que se pode afirmar de um operário, indaga Sartre: “uma infinidade de coisas contraditórias. Todos os pensamentos, todos os sentimentos estão ali, em indiferenciação profunda; cabe a você escolher” (SARTRE, 2004, p. 12). Os exemplos se multiplicam com o intuito de se afirmar que a pintura não representa nada de exterior a ela e sim, ao invés de possuir um significado, seria melhor utilizar o termo *sentido*. O rasgo amarelo na tela, prossegue o filósofo, não representa a angústia, ele *é angústia*. Compreende-se com essa afirmação que, na pintura, o artista retira o sentimento angústia do plano da existência e o coloca no reino do ser. Com a música se dá o mesmo movimento: “Um grito de dor é sinal da dor que o provoca. Mas um canto de dor é ao mesmo tempo a própria dor e uma outra coisa que não a dor. Ou, se quiser adotar o vocábulo existencialista, é uma dor que não *existe* mais, é uma dor que *é*.” (SARTRE, 2004, p. 11-2).

³ Há em *Que é literatura?* uma longa discussão sobre a motivação do escritor e do artista em geral que, por hora, não interessa um aprofundamento. De forma concisa, o argumento de Sartre ao falar sobre a motivação do escritor perpassa a relação do homem, ou se quisermos utilizar a linguagem desenvolvida em *O Ser e o Nada* (SARTRE, 2008), para-si, como o mundo, tido como em-si. A realidade para-si é descrita como nada de ser, distância perpétua de si mesmo. A consciência, portanto, como não é um local onde se armazena impressões, sentimentos e conteúdos, só pode ser descrita como um “explodir em direção a ...”. Como Sartre também rejeita a hipótese solipsista, ou seja, mesmo não sendo a consciência responsável pela existência do mundo, ela é responsável por seu desvendamento. É a consciência, portanto, a estrutura que estabelece relações antes fruto do mero acaso. A obra de arte, na tese sartriana, é reflexo de uma consciência cujo desejo é o de se tornar essencial ao mundo. A ambiguidade desse anseio é manifesta, pois, no momento em que o artista se torna essencial para a existência da obra, ele se torna incapaz de desvendar aquilo que produziu. Essa discussão será retomada na seção intitulada: o escritor, o leitor e a formação do objeto estético.

Com base na diferenciação promovida por Sartre expressa no parágrafo anterior entre as artes não significantes e as significantes, o filósofo, em um primeiro momento, exige o engajamento apenas quando se trata de artes significantes e, na teoria de Sartre, esse local é ocupado pela prosa. Embora o local do engajamento não seja propriamente as artes não significantes, isso não quer dizer que tentativas não foram feitas de tomar a pintura e a música como instrumentos de determinadas causas: “Artistas bem-intencionados já tentaram comover; pintaram longas filas de operários aguardando na neve uma oferta de trabalho, os rostos esqueléticos dos desempregados, os campos de batalha. Não comoveram mais que Greuze com seu *Filho Pródigo*” (SARTRE, 2004, p. 12). Mesmo com o intuito de engajar-se no mundo através da obra de arte, músico e pintor falham, em certo sentido, devido à matéria com a qual trabalham. Uma matéria não significativa, portanto, ineficiente no que se refere às atitudes de quem se engaja no mundo, a saber: questionar, opinar, exigir, etc. Dito isto, é preciso fazer uma ressalva contra interpretações precipitadas.

É importante ressaltar que, apesar de Sartre em *Que é literatura?*, promover uma radical⁴ distinção entre as artes significantes e as não-significantes, em outros momentos de sua obra, essa cisão não se mostra tão radical, a ponto do filósofo conceber o engajamento da arte não-significante, assim como a possibilidade do engajamento do artista. Em sua obra *Situações IX*, ao detalhar o modo como certa *intenção* política em sentido amplo pode habitar a obra de um pintor, Sartre afirma:

Em Rebeyrolle, a intenção existe desde a adolescência. Isso não significa que ele sabia desde sempre o que pintar, mas algo que exigia ser pintado o rodeava — coisa que ele só podia entrever por não ter os

⁴ É válido salientar, entretanto, que mesmo em *Que é literatura?* há momentos em que a diferenciação entre linguagem poética e prosaica sofre uma relativização. No que se refere, por exemplo, ao fato de não se exigir em um primeiro momento o engajamento do poeta, Sartre é enfático em uma nota de rodapé ao final do primeiro capítulo: “Repito que se trata da poesia contemporânea; a história apresenta outras formas de poesia. Meu objetivo não é mostrar os vínculos entre essas formas e as nossas. Portanto, se se deseja realmente falar do engajamento do poeta, digamos que ele é o homem que se empenha em perder” (SARTRE, 2004. p. 32). Ou seja, se de um lado, no corpo do texto, há uma maior ênfase no que tange à diferenciação entre as formas de expressão artísticas cujo instrumento é a palavra, no trecho selecionado pode-se perceber que em outros momentos históricos o poeta mantinha outra relação com a linguagem, em outras palavras, mesmo que possa ter existido momentos em que a poesia se mostrasse engajada, o objetivo de Sartre em seu ensaio é o de problematizar a poesia do século dezenove marcada pela descrença na linguagem e na condição do homem. Ainda sobre a diferença entre a poesia e a prosa, para que, na mesma medida, não se tome o problema de maneira superficial, Sartre afirma, também em uma nota de rodapé, que sua diferenciação entre poesia e prosa é baseada em abstrações teóricas. Não existe, para o filósofo, nem poesia, nem a prosa em estado de absoluta “pureza”. Em suma, tanto prosa como poesia podem se “contaminar” mutuamente, mas o que precisa ser demarcado com clareza é que cada uma delas tem sua própria linguagem, como afirma Sartre: “trata-se de estruturas complexas, impuras mas bem delimitadas”. (SARTRE, 2004. p. 32).

meios apropriados, pois o ‘tema’ de um quadro não é outra coisa que a unidade de procedimentos que permitiram sua produção⁵. (SARTRE, 1973, p. 236. Trad. Nossa).

Nota-se aqui, portanto, que, embora possa existir uma certa intenção política em um sentido amplo, possibilitando-se se pensar em uma espécie de engajamento tanto da obra como do artista, tem-se que o crucial para uma delimitação mais clara entre as diferentes formas de expressão artística se dá na medida em que o “tema” de um quadro corresponde ao conjunto de técnicas e perspectivas responsável para produzi-lo. Logo, nesse aspecto, apesar da ressalva feita, mantém-se a distinção com relação à arte significativa propriamente dita. Ainda sobre a possibilidade de se pensar o engajamento em outros âmbitos da arte, Souza apresenta uma variante histórica cuja análise contribui para o esclarecimento do problema. Levando-se em consideração o período histórico em que Sartre viveu, houve uma valorização da prosa como significativa e como local adequado para se pensar no engajamento. Mas,

em situações históricas bem precisas a arte não significativa pode alcançar o ‘engajamento’: apenas quando tal forma é predominante e quando ela é lida por aqueles que devem nela se retratar (caso da poética clássica). Assim, embora seja mais explícito na arte significativa, [...] o engajamento também é possível nas outras artes (SOUZA, 2008, p. 27).

Embora o esforço do filósofo até o momento seja o de sustentar que apenas a prosa exija um engajamento, Sartre não deseja, com isso, estabelecer algum tipo de hierarquia entre as duas formas de expressão. O trabalho feito pelo filósofo é o de estabelecer as principais diferenças⁶ entre as artes para que se possa destiná-las a fins diversos. Pelo contrário, as artes não significantes e também a poesia têm um valor, mesmo sendo distinto da prosa. Sartre afirma, ao analisar a pintura, que

Contudo, alguma coisa foi dita que não se poderá jamais ouvir e que exigiria uma infinidade de palavras para se expressar. Os esguios Arlequins de Picasso, ambíguos e eternos, possuídos por um sentido indecifrável, inseparável de sua magreza arqueada e dos losangos desbotados de seus trajes, são uma emoção que se fez carne e que a carne absorveu como o mata-borrão absorve a tinta, uma emoção

⁵“ En Rebeyrolle, la intención existe desde la adolescencia. Esto no significa que el sabido siempre lo que quería pintar, sino más bien algo que exigía ser pintado lo rodeaba — cosa que el solo podía entrever por no tener los medios apropiados, puesto que el “tema” de un cuadro no es otra cosa que la unidade de procedimientos que han permitido producirlo”.

⁶ Aqui se pode vislumbrar uma articulação com as noções desenvolvidas no primeiro capítulo. Ao se pensar no *imaginário* e a sua produção de um irreal, a pintura se revelou como o exemplo mais evidente. Ou seja, através da pintura se pode perceber o modo como um *analogon*, por ser um objeto real, impulsiona a imaginação rumo à produção de um irreal. Essa dinâmica também ocorre com a prosa, embora aqui o *analogon* seja representado pelos símbolos linguísticos.

irreconhecível, perdida, estranha para si mesma, esquartejada e espalhada pelos quatro cantos do espaço e, no entanto, presente (SARTRE, 2004, p. 12)

A poesia, para Sartre — pelo menos a poesia francesa do final do século XIX analisada por ele —, está mais próxima da pintura e da música do que a prosa, apesar do material de ambas, a princípio, ser o mesmo. Qual é, então, a diferença entre a prosa e a poesia pensada por Sartre responsável por as colocarem em categorias tão diversas?

Davi Pinho em seu artigo *Entre prosa e poesia: Jean-Paul Sartre, Virginia Woolf e os limites do engajamento* nos oferece elementos para compreender o modo como a linguagem poética se diferencia da prosaica:

Sartre não era o assassino da literatura que os críticos esperavam. Em suas refutações aos críticos que perambulam por todo *Que é literatura?*, ele afirma que o lugar do engajamento político é a prosa justamente por sua inabilidade de retratar signos como coisas gerais, estáticas. [...] — o romancista não pode fugir do engajamento que investe em suas palavras. Ele tem um propósito ao dizer, e essas palavras ao serem lidas encontram seu movimento na dialética que dá sentido à obra. [...] já para o poeta, a significação dos símbolos, das palavras, está no mundo exterior, é desse mundo exterior (PINHO, 2013, p. 161).

Pinho estabelece a diferença entre prosa e poesia com base na relação entre sentido e significado. Se pelo lado da prosa, tem-se uma busca por comunicabilidade, uma relação dialética entre escritor e leitor em vistas da construção do significado, na poesia Sartre afirma que há sempre um sentido que escapa à comunicação, que vai além dela: “a poesia escolhe perder controle para ganhar sentido, ao ponto do poeta morrer, para ganhar sua obra esparsa, difundida para além de sua cólera ou desejo — um eterno perde ganha” (PINHO, 2013, p. 172). Ora, aqui se ilustra a perspectiva de Sartre segundo a qual a prosa é feita para se atingir um bem maior, a saber, a comunicação e, com ela, o romancista coloca no papel sua cólera e seu desejo. Assim como, ao escrever um romance cuja origem é sua situação no mundo, engaja a si mesmo e solicita que o leitor também assim o faça. Portanto, a prosa, quando realiza sua função, possui uma translucidez inexistente na poesia. A palavra e o sentido na poesia, ao contrário, são obscuros, estão mais próximos da coisa com seu eterno mistério, com a sempre possível possibilidade de se girar essa mesma coisa e descobrir uma nova característica. Souza (2008) compreende a diferença entre as artes no pensamento Jean-Paul Sartre através do princípio do não paralelismo. Ou seja, por mais que haja uma influência mútua entre diferentes formas artísticas que se encontram em determinado contexto social, não há efetivamente a

igualdade material e metódica. Por isso, o filósofo promove a divisão entre as artes significantes e não significantes para depois dividir o âmbito poético do terreno da prosa. Mais uma vez, a diferença entre sentido e significado é relevante para se compreender o papel da prosa como diverso da poesia.

Se o poeta e o prosador utilizam da palavra para expressarem sua arte, a diferença só pode se dar no *modo* como cada um faz uso dessa matéria. Segundo Sartre, o poeta não se serve das palavras como o homem que fala ou mesmo o prosador. O poeta e sua poesia se esforçam para romper com a lógica do significado. Para o filósofo francês, ao contrário do prosador que toma a palavra como signo, portanto, sua função é “atingir” uma ideia, coisa ou noção do mundo, o poeta contempla a palavra em seu estado bruto. É como se o significado, função primordial da palavra na prosa, fosse deixado em segundo plano. Isso não quer dizer que o significado das sentenças na poesia seja de todo irrelevante, mas sim que ele assume um estatuto diferente. Pois

Se o poeta se detém nas palavras, como o pintor nas cores ou o músico nos sons, isso não quer dizer que aos seus olhos elas tenham perdido todo significado; de fato, somente o significado pode conferir às palavras a sua unidade verbal; sem ele os vocábulos se dispersariam em sons ou em traços de pena. Só que também ele se torna natural; deixa de ser sempre a meta fora de alcance e sempre visada pela transcendência humana; é uma propriedade de cada termo, análoga à expressão de um rosto, ao pequeno sentido, triste ou alegre, dos sons ou das cores (...) o significado também é coisa, incriada, eterna; para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior (SARTRE, 2004, p. 14).

O trecho destacado acima é fundamental para se compreender a sutil relação que a poesia mantém com a palavra e com o significado. À primeira vista, pode-se imaginar que, no movimento de se tomar a palavra em seu estado bruto ou como coisa, o poeta abra mão completamente do significado. A proposta de Sartre exige que se tome o problema de maneira mais complexa. O significado é, como se vê acima, responsável por manter a “unidade verbal” das palavras. Sem ele, evidentemente, as palavras se esvaziariam rumo sua própria aniquilação. O significado, então, se torna coisa. Caso se queira usar uma figura metafórica, pode-se dizer que, na poesia, a palavra vai em direção ao significado, mas retorna antes mesmo do significado revelar em forma de transcendência a meta sempre fora de alcance dos empreendimentos humanos. Com o intuito de compreender e exemplificar essa relação estabelecida por Sartre entre a poesia e sua recusa de estabelecer uma comunicação direta, ou melhor, sua situação no campo

aquém da linguagem, lançaremos mão de uma poesia de Manoel de Barros intitulada

Préfacio:

Assim é que elas foram feitas/(todas as coisas) -/sem nome/ depois é que veio a harpa e a fêmea em pé./ Insetos errados de cor caíam no mar./ A voz se estendeu na direção da boca./ Caranguejos apertavam mangues./ Vendo que havia na terra/ dependimentos demais e tarefas muitas-/ os homens começaram a roer unhas./ Ficou certo pois não/ que as moscas iriam iluminar o silêncio das coisas anônimas./ Porém, vendo o Homem que as moscas não davam conta de/ iluminar o silêncio das coisas anônimas-/ passaram essa tarefa para os poetas (BARROS, 2010).

Entre os poetas brasileiros, talvez Manoel de Barros seja um dos que mais se encaixam na tese sartriana de que a poesia é um modo de recusa da linguagem, ou seja, a expressão poética como uma maneira de se tomar a palavra — e também o significado, como vimos acima — em seu estado bruto.

Ao discorrer sobre esse estado (a palavra, na poesia, existir em estado *bruto*) em *Que é literatura?*, Sartre também utiliza a expressão “palavra-coisa”. Ou seja, o objetivo do filósofo ao definir a palavra desta maneira na poesia é precisamente o de diferenciar sua função e característica na prosa e na poesia. Enquanto na prosa a palavra exerce a função de remeter a alguma noção ou ideia, na poesia o que se vislumbra é a palavra em estado bruto. Nessa condição, mais do que intencionar alguma noção, deve-se apontar seu caráter de coisa. Como objeto do mundo, a palavra na poesia guarda semelhanças com o modo de ser da consciência perceptiva, uma vez que sempre é possível voltar a determinada palavra e descobrir, sempre, um aspecto peculiar, através de seus infinitos perfis⁷. Por isso, vale a pena retomar algumas noções desenvolvidas no capítulo anterior no que se refere à obra *O imaginário*. Um dos objetivos desta obra de Sartre é o de diferenciar a imaginação e a percepção. A imaginação, após ser definida como um tipo específico de consciência, é um modo de se intencionar determinado objeto. Sua principal característica é nadificar a realidade. O filósofo faz uso de uma série de exemplos para explicar essa importante diferença. A fotografia se mostra como um *analogon* do meu amigo Pedro. Se quero imaginar Pedro, ou então, visar Pedro como ausente através da

⁷É importante ressaltar que essa comparação é fruto, apenas, de uma aproximação. Não se quer afirmar, a partir disso, que o modo de se criar uma poesia seja similar ao modo como a consciência perceptiva se comporta. A poesia é reflexo da consciência imaginante, assim como todo o fazer artístico. A palavra entendida como coisa no exemplo acima refere-se ao fato da palavra, na poesia, se recusar a ser apenas signo de um significado qualquer. Como um objeto do mundo, a palavra, na poesia, pode ser revisitada com o intuito de se descobrir um novo aspecto.

fotografia, é preciso deixar de “perceber” a fotografia e iniciar uma atitude imaginante. Uma das características da imaginação é sua definição como uma atitude de quase-observação. Ela se assemelha à percepção, mas com diferenças significativas apontadas por Sartre. A imagem tem uma pobreza essencial, pois tudo que existe em imagem deve ser colocado pela consciência que imagina. Portanto, não há aprendizado com a imagem. Além desse aspecto, a imagem se dá por inteiro e mantém poucas relações com outros objetos. Já a percepção, por outro lado, tem como principal característica a observação dos objetos por perfis, ou seja, nunca é dado à consciência, através da percepção, ter o objeto de uma só vez. Porém, como não se pode observar o objeto em todas as suas perspectivas, a cada vez que a consciência, em uma atitude perceptiva, intenciona algum objeto, há algum tipo de aprendizado. A “palavra-coisa” na poesia, portanto, guarda essa característica das coisas do mundo com suas infinitudes de relações e sua inesgotabilidade. Nas palavras de Sartre, temos que:

À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta, ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam, mesmo aos seus olhos. A emoção se tornou coisa, passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada. E, sobretudo, há sempre muito mais em cada frase, em cada verso, como no céu amarelo acima do Gólgota há mais que uma simples angústia. A palavra, a frase-coisa, inesgotáveis como coisas, extravasam por todas as partes o sentimento que a suscitou” (SARTRE, 2004. p. 17-8).

O poeta, portanto, é aquele que se encontra no estágio anterior ao da linguagem instrumental. A poesia selecionada, assim como grande parte da obra de Manoel de Barros, se caracteriza como esse olhar para a palavra antes de ser utilizada como signo de uma ideia qualquer, cotidiana. Serão destacados alguns pontos que justificam a citação precedente. Primeiramente, o título do poema (“prefácio”) já indica a perspectiva do poeta em relação ao seu próprio ofício. Ora, “prefácio” é aquilo que vem antes de determinado texto ou livro. Já aqui Barros, assim como Sartre, pensa a poesia como anterior à comunicação. Em segundo lugar, nas primeiras estrofes, coerente com a perspectiva de Sartre — muito embora se leve em consideração aqui as diferenças entre os discursos poético e técnico-filosófico —, o poeta estabelece uma divisão também presente em QEL entre as coisas em seu estado de existência e após “receberem um nome”. Em outras palavras, as coisas existem, mas é preciso que uma consciência, através do ato de nomear,

as ilumine e desvende. O ato de nomear, ademais, é descrito poeticamente através da estrofe “a voz se estendeu na direção da boca”. Por fim, o Homem, angustiado com os diversos empreendimentos na terra, roendo unhas, resolve distribuir funções. Ao poeta, então, é dada a tarefa de “iluminar as coisas anônimas”. Ora, nota-se aqui que não é sua tarefa “nomear” as coisas anônimas. Isso o homem comum e o prosador (através da linguagem instrumental) fazem com maestria. Se é verdade que as coisas anônimas devem permanecer assim, cabe ao poeta, por último, iluminá-las.

A prosa, como já foi adiantado, tem um compromisso inverso ao propósito da atitude poética. A prosa utiliza a palavra de forma instrumental. Nela, a palavra desaparece, ou perde importância, no momento em que a ideia é comunicada. Sartre, ao definir a prosa e versar sobre suas características, compara o prosador ao homem que fala. A atitude da prosa é fundamentalmente dialógica e é precisamente por essa diferença é que se pode exigir do prosador um engajamento diverso do poeta ou pintor. Sobre a comparação entre a prosa e poesia e suas divergências, temos que o prosador

Escreve, é verdade, e o poeta também. Mas entre esses dois atos de escrever não há nada em comum senão o movimento da mão que traça letras. Quanto ao mais, seus universos permanecem incomunicáveis, e o que vale para um não vale para o outro. A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras. [...] O escritor é um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada (SARTRE, 2004. p. 18).

Na citação acima é possível notar a radical diferença entre o prosador e o poeta. Se em uma análise superficial eles parecem fazer parte de um mundo idêntico, a partir da distinção de Sartre, de modo inverso, suas atividades são distintas, embora possa haver comunicação entre ambas. O escritor é tido como o homem que fala, avalia as condutas humanas, toma partido nas situações às quais é submetido. Através da escrita, o prosador pode não determinar, mas auxiliar os homens a tomarem partido de causas ou condutas sobre as quais ainda não se decidiram. Pois, como é dito acima, seu papel é o de interferir na realidade através do discurso. Sartre vê semelhanças entre a linguagem do prosador e o uso de utensílio⁸. Para o prosador, a escrita se comporta como um prolongamento de

⁸ Partindo-se do exemplo de Sartre em que é feito um paralelo entre a linguagem e o uso de utensílios (no caso do exemplo, um pedaço de madeira usado para a defesa em determinado momento), é interessante notar que Heidegger na obra *Ser e Tempo* (2008) ao falar sobre o aspecto “mundo” da estrutura originária *ser-no-mundo*, reserva à instrumentalidade um “local” privilegiado para o descobrimento da estrutura mundo: Na busca pelo ser dos entes mais próximos na lida cotidiana, Heidegger aponta que aquilo que é

seus membros. A comparação feita por Sartre pode soar caricata, mas mantém sua capacidade ilustrativa: quando alguém está acossado por um perigo e utiliza um objeto para se defender e, no instante seguinte, não se lembra se era um martelo ou um pedaço de pau; assim é a atitude do prosador perante a linguagem. Em consonância com o que foi expresso acima, Souza, em sua obra *Sartre e a Literatura engajada* afirma que

[...] o escritor está mais preocupado em significar que em tornar o signo belo. É por isso que Sartre diz que a literatura só se introduz no estético por um de seus lados: embora não haja proibição do belo na literatura, não é ele que deve ser visado em primeiro lugar (SOUZA, 2008, p. 32).

A passagem acima ilustra o modo como a prosa, entendida como arte significante, se revela. Além da diferença entre as duas formas de expressão artística (prosa e poesia), pode-se compreender, na mesma medida, o local da beleza em cada uma das artes. Se na poesia a beleza é um imperativo, na prosa, ela pode existir, mas nunca deve ocupar o primeiro plano. Sartre reconhece a importância do estilo para o prosador, mesmo porque não se torna um escritor pelo desejo de se dizer certas coisas, mas pelo modo (estilo) de se concretizar esse desejo. Mas, e isso é fundamental, o estilo deve ser secundário, não é ele, em absoluto, quem comanda a prosa. A relação entre beleza e a prosa no pensamento de Sartre possui aspectos específicos que merecem atenção.

Em sua passagem pelo Brasil na década de 1960, Sartre proferiu uma conferência sobre a beleza pensada a partir da obra literária. Uma das principais motivações para a realização dessa conferência foi sem dúvida o mal entendido causado pelo filósofo ao falar de uma literatura engajada. O esforço do filósofo francês, na *conferência da Mackenzie*, foi o de provar que uma literatura engajada não abre mão da beleza. Pelo contrário, em sua argumentação, defende a ideia de que a exigência da beleza⁹ resulta na exigência do engajamento literário.

mais próximo se encontra no uso, na manualidade, aquilo que desde já está à mão e constitui, primeiramente, a experiência com o mundo. Grosso modo, uma mesa de trabalho, por exemplo, se apresenta, primeiramente, não como uma estrutura de madeira com determinada cor, com uma quantidade x de objetos sobre ela. Ao contrário, uma mesa de trabalho se faz mundo enquanto a caneta se encontra para realizar uma anotação que terá importância para a conclusão de um parágrafo escrito com auxílio das teclas do computador, etc. “A rigor, seria errôneo falar em transferência, pois não precisamos nos transferir para esse modo de ser e de lidar da ocupação. A presença cotidiana já *está* sempre nesse modo quando, por exemplo, ao abrir a porta, faço uso do trinco” (HEIDEGGER. 2008. p. 115).

⁹ A leitura do *Imaginário* (1996), mais precisamente de sua conclusão, oferece elementos complementares para a discussão das próximas páginas, isto é, para a relação pensada por Sartre entre a beleza e o engajamento. A tese defendida por Sartre no que se refere à beleza baseia-se na ideia de que a beleza só pode ser apreendida no irreal. Ou seja, nessa perspectiva, o real nunca é belo. Em resumo, seja o real um *analogon*, uma bela mulher ou um objeto da natureza, enquanto a consciência percebê-lo e não o imaginar,

Seu primeiro objetivo é o de definir claramente o que vem a ser beleza. Após constatar que a beleza varia historicamente e que, muitas vezes, pode ser confundida com uma mera questão de gosto, Sartre se detém em uma definição que tem em Kant sua primeira elaboração. Tomando a interpretação sartriana sobre o filósofo alemão, temos que a beleza é uma “universalidade sem conceito e gratuita que exige ser compartilhada” (SARTRE, 1987, p. 9). Segundo Sartre, se Kant avançou na reflexão sobre a exigência de um reconhecimento, não considerou de forma suficiente de quem se exige tal reconhecimento de uma obra de arte. Para ficar em um primeiro exemplo, a beleza remete, sempre, a uma totalidade. Ou seja, quer se pense em um quadro ou em um romance, a beleza se dá pelo fato de que cada parte do romance se refira a uma totalidade. Em outras palavras, mais do que um somatório de frases e palavras, o que torna um romance belo é a capacidade que cada parte tem de referir ao todo em um movimento dialético: cada frase tem um sentido que corresponde à totalidade da obra, assim como o todo se refere igualmente a cada parte destacada da mesma obra. Deste modo, a beleza é uma forma de apresentação de uma dada totalidade. O que torna a conferência pertinente para a temática da seção, além da série de definições sobre a beleza, é o caráter de imperativo que se impõe a partir de uma obra de arte. No momento em que um espectador decide ir ao encontro de um quadro ou de um livro, se faz necessário que ele se desprenda do acaso do mundo para admirar a obra. Em suma, é preciso que esqueça de seus problemas, nas palavras de Sartre, que ele empreste sua generosidade através de um ato de liberdade. E nesse ato de emprestar a liberdade para se encontrar com aquilo que foi produzido há um comprometimento de ambas as partes. Pois, a obra de arte

Exige dele [espectador] que se ponha fora da ordem dos acasos, assim como ele mesmo abrangeu essa ordem dos acasos. Pede que ele se arranque, por assim dizer, à ordem do mundo, por liberdade, para se pôr diante dessa ordem que lhe é apresentada. Reclama dele essa qualidade que Descartes chamava generosidade e finalmente é esta relação humana que o torna um valor absoluto (SARTRE, 1987, p. 15).

não existirá nunca a beleza, pois: “O que é belo, ao contrário, é um ser que não poderia dar-se na percepção e que, em sua própria natureza, está isolado do universo” (SARTRE, 1996, p.246). Quando Sartre reflete sobre a diferença entre a beleza natural e o belo artístico, o raciocínio respeita a lógica traçada: um vermelho na natureza pode apenas causar um prazer sensual meramente *físico*. Mas, ao se colocar *determinado* vermelho em um quadro, o que o torna belo é precisamente o fato de fazer parte de um dado conjunto irreal. São suas relações com outros elementos pensados pelo pintor, em última instância, as responsáveis por criar um objeto (irreal) belo: “portanto, é no irreal que as relações de cores e formas adquirem seu verdadeiro sentido” (SARTRE, 1996, p. 247). E, sobre o fato dos dois tipos de consciência serem relativos um ao outro, porém excludentes, temos que: “Com efeito, não podemos colocar-nos ao mesmo tempo no plano do estético que aparece essa ‘ela própria’ irreal que admiramos e no plano realizante da posse física. [...] Pois o desejo é um mergulho na existência no que ela tem de absurdo e contingente” (SARTRE, 1996, p. 252).

O trecho acima apresenta o que se pode entender como o modo pelo qual a beleza ou sua apreciação exige o engajamento. Aqui se tem expressa a relação estabelecida pelo espectador e pelo artista como dotada de um valor absoluto. Assim, autor e espectador se esforçam com o intuito de recuperar algo irrecuperável. Sartre não se detém apenas no que seria o caráter abstrato do engajamento e procura pensar o problema de maneira concreta. Para isso, lança mão de uma série de exemplos para retratar a maneira pela qual se pode pensar no engajamento. Nesse panorama, Sartre utiliza-se do exemplo de Goya. Segundo Sartre, o pintor isolado em seu universo burguês, apesar de não se identificar com essa classe, se propôs a uma difícil tarefa de retratar a guerra de forma bela e ao mesmo tempo tinha como objetivo fazer com que os espectadores sentissem o horror da batalha. Segundo Sartre, Goya falhou nessa missão e sua única saída foi a de se refugiar na loucura. Falhou, pois, para o filósofo, mesmo que desejasse utilizar a arte para que uma determinada parcela da população tomasse consciência de si através da arte, ele ainda estava distante da classe para a qual se dirigia. Para o filósofo francês, o período burguês da arte deveria ser superado. É preciso, seguindo os passos da argumentação, possibilitar o surgimento de uma sociedade cujas próprias demandas criariam seus artistas, assim, o abismo e a aparente contradição criada pelo universo burguês entre a exigência da produção da beleza e de uma arte engajada seria desfeito: “É por isso, como vêem, que podemos considerar que as exigências da beleza sempre, e mais particularmente hoje, conduzem a uma literatura da totalidade popular e, conseqüentemente, a uma literatura engajada” (SARTRE. 1987, p. 32).

Apesar de Sartre reconhecer lacunas na teoria sobre a beleza na perspectiva de Kant, a partir da leitura da *conferência da Mackenzie*, pode-se afirmar que o filósofo alemão teve um importante papel na problematização realizada por Sartre entre beleza e engajamento. Como foi mencionado, se o objetivo de Sartre com a conferência é o de defender suas teorias sobre o engajamento da rasteira crítica segundo a qual ao exigir uma prosa engajada Sartre defenderia a não importância da beleza na prosa literária, só resta então, como estratégia argumentativa, um aprofundamento da noção de beleza com o intuito de provar seu ponto de vista. Neste panorama, Sartre se volta à contribuição Kantiana para sustentar sua defesa. Vejamos: por se tratar de uma exposição oral, a conferência é recheada de exemplos extraídos do cotidiano. Em um deles, Sartre imagina uma situação hipotética na qual um amigo mostra a outro um determinado quadro. A reação do amigo, entretanto, se mostra quase indiferente. Ele apenas olha e afirma algo

próximo de: “é... nada mal”. A reação do primeiro, segundo o raciocínio de Sartre, só poderia ser de indignação: “Não vê que isso é belo, etc.?” Para Sartre, o motivo para a insatisfação deste repousa na própria definição de beleza e seu duplo aspecto de imperativo e reconhecimento universal. E mais: por ser um fim absoluto, a obra de arte não é um “mero” objeto entre objetos, mas uma questão humana de grande urgência, logo, é a própria existência da beleza, por um outro lado, responsável pelo engajamento do artista e da obra: “trata-se enfim, em uma palavra, de sentir a coisa completamente; trata-se do ponto de vista humano, ou se preferirem, esta exigência é uma das relações, uma das comunicações entre os homens” (SARTRE, 1987, p. 11). Sendo assim, Sartre mantém (apesar de distinções¹⁰ fundamentais) a definição kantiana segundo a qual a beleza é um imperativo e exige um reconhecimento universal para provar que sua exigência de engajamento não exclui a beleza. Ao contrário, é a beleza em sua estrutura que exige o engajamento. Se é verdade que a beleza retira o homem do mundo dos acasos para apresentar-lhe uma ordem na forma de obra, esse recuo só se faz possível através de uma doação que tem como fundamento a liberdade, tanto do escritor como do leitor. Em uma refinada inversão, retira-se da noção de engajamento uma falsa interpretação segundo a qual tal exigência (do engajamento) excluiria a beleza para se afirmar que a beleza e o modo como pode ser compartilhada entre os homens é responsável pelo engajamento do homem no mundo:

O quadro, o livro — enfim, a arte — exigem do homem que os vê que se ponha fora da ordem dos acasos, pede a ele que se arranque à ordem do mundo, por liberdade, para se pôr diante dessa ordem que lhe é apresentada, [...]. Através do belo, o homem torna-se responsável por todo universo (SOUZA, 2008, p. 136).

O ponto chave para se entender a diferença entre as artes se deu na análise da função que o significado tem para cada uma delas. Ficou estabelecido que pintura, música

¹⁰ Se é verdade que em Sartre, assim como em Kant, a beleza age como um imperativo, as duas concepções não podem, de forma alguma, serem igualadas. A primeira divergência ocorre em relação à famosa fórmula kantiana segundo a qual a arte se define por ser uma “finalidade sem fim”. Segundo a interpretação sartriana, ao definir desta maneira a arte, Kant desconsidera o papel do espectador na formação do objeto belo, em outras palavras, a arte, a partir dessa perspectiva, tem uma existência independente da subjetividade do espectador o que, em Sartre, não encontra corroboração: tomar essa fórmula, portanto, é “esquecer que a imaginação do espectador tem não apenas uma função reguladora mas constitutiva; ela não apenas representa: é chamada a compor o objeto belo para além dos traços deixados pelo artista” (SARTRE, 2004, p. 40). Ao tomar a beleza como “finalidade sem fim”, Kant identifica o belo artístico com o belo natural. Entretanto, para Sartre, a beleza na natureza não reflete a produção de uma subjetividade a espera de uma outra para ser construída de fato. Se existe o belo na natureza, ele só pode ser fruto do acaso e não da liberdade humana: “Mas é justamente aí que está o erro: a beleza da natureza não é em nada comparável à da arte. A obra de arte *não tem* uma finalidade; nisso estamos de acordo com Kant. Mas é porque ela *é* uma finalidade em si mesma (SARTRE, 2004, p. 40).

e poesia não remetem a nada exterior a elas. Pelo menos não em um primeiro momento. A prosa, por outro lado, foi definida como a arte que se mantém entre a beleza e o significado. Não pode ser igualada ao discurso científico ou filosófico — que deveriam buscar a objetividade e singularidade dos sentidos —, pois na prosa o estilo exerce uma função determinante. Essa posição ambígua ocupada pela prosa é fundamental para se compreender a exigência do engajamento da mesma. Portanto, sendo a prosa significativa, pode-se afirmar que a prosa é uma espécie de fala. “A fala é um dado momento particular da ação” (SARTRE, 2004, p. 19). E se o ato de falar é uma ação, convém detalhar que tipo de ação o prosador realiza.

Na busca por pensar o engajamento, após estabelecer que a fala é um tipo de ação *particular* no mundo, Sartre apresenta a primeira questão que se deve proferir para um escritor e que auxilia na compreensão de sua noção de engajamento: se a palavra é ação, é preciso indagar o escritor sobre a *finalidade* da sua escrita. Em outras palavras, qual é o empreendimento ao qual o escritor se lançou que foi preciso o recurso à escrita? Esse questionamento requer cuidado para ser esclarecido, principalmente após a provocação feita por Sartre na segunda metade do primeiro capítulo de QEL. Na página 18, o filósofo apela para o senso comum e faz uma indagação ao leitor. Quando se vê um jovem escritor, a primeira pergunta que fazem a ele é se tem algo que “valha a pena” ser escrito. Sartre, então, na forma de uma outra pergunta, introduz o que pode ser a chave para a compressão de seu conceito de engajamento. “Mas como compreender o que ‘vale a pena’ senão recorrendo a um sistema de valores transcendentais?¹¹” (SARTRE, 2004, p. 18). Dado a complexidade do questionamento, ele ainda não pode ser respondido completamente. O que se pode afirmar, entretanto, é que, coerente com suas posições filosóficas, Sartre rejeita o recurso a um sistema de valor transcendente¹² que pudesse direcionar o engajamento ou servir de medida para a escolha do modo como o homem se insere, através da escrita, no mundo. Convém, antes de esclarecer o modo como se escapa de um recurso ao transcendente, definir de forma adequada o tipo de ação que é a escrita.

¹² Sobre a filosofia de Sartre e sua recusa de se recorrer a um sistema transcendente de valores Marton afirma em seu artigo *Sartre: ontologia e historicidade* que: “libertar-se da ‘ilusão dos ultramundos’ é libertar-se do mundo verdadeiro, seja na formulação platônica seja na tradução cristã. Não é por acaso que, dentre os aportes do pensamento nietzschiano, Sartre reconhecerá em primeiríssimo lugar e quase exclusivamente o ateísmo. Com a morte de Deus o mundo transcendente perde seu poder eficiente e deixa de constituir a sede e a origem dos valores” (MARTON, 2007, p. 7).

A fala, se é verdade que é uma ação, é um modo, talvez o mais efetivo, do homem se comprometer com o mundo. Se o homem não é o responsável pela existência do mundo tal como ele se apresenta, ele é responsável por seu desvendamento. É ele, portanto, quem ilumina as coisas com sentido. E mais: uma coisa nomeada não é mais a mesma, ela perde sua inocência, deixa de ser um ente místico, matéria de poesia e passa para o mundo das relações humanas, concreto. Pois, segundo Sartre, 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. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que 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 perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. Assim, ao falar eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la. [...] O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana (SARTRE, 2004, p. 20- 1).

No trecho acima, alguns aspectos merecem um olhar mais cauteloso. Primeiro, Sartre parte da premissa que ao nomear algo, muda-se a própria coisa. Portanto, a linguagem não apenas descreve a realidade, mas sobretudo modifica o modo como o homem se relaciona com o real. Na citação acima, o exemplo dado por Sartre diz respeito às condutas humanas. No momento em que uma determinada conduta é nomeada, ela passa, para usar o termo de Sartre, a “existir enormemente”. Ora, se uma conduta não é nomeada, ela pode ser esquecida, ou mesmo não ser levada em consideração. A compreensão do engajamento só é satisfatória se for possível vislumbrar o estatuto que a fala (logo, a prosa) adquire no pensamento de Sartre. Para o filósofo francês, o ato de falar (nomear o mundo) é ambíguo. Se por um lado, ao falar o homem se engaja um pouco mais no mundo, também é igualmente correto afirmar com base no texto analisado que, ao falar, o homem também submerge do mundo. É na fala que ele se aprofunda em sua situação, mas só ela é capaz de possibilitar a transcendência do homem. Na citação acima, Sartre coloca em jogo outro elemento que até o momento havia sido deixado de lado. Se a prosa é arte significativa e a fala tem esse misterioso poder de expor as condutas humanas, é ela que faz o homem responsável por suas posições. Por fim, ao definir o ato

de fala como um tipo de ação secundária, Sartre apresenta outro elemento fundamental para se compreender o engajamento e também a “essência” da prosa: o outro.

2.2) O escritor, o leitor e a formação do objeto estético

A percepção de que fala é ação levou o filósofo a se encontrar com a existência do outro. Ao nomear o mundo ou alguma conduta, só se pode fazê-lo em diálogo com outra consciência. Sartre se detém, em um primeiro momento, na investigação acerca das motivações do fazer artístico, pois a reflexão sobre essa temática leva necessariamente ao encontro com o outro no que se refere à construção do objeto estético, uma vez que, como será demonstrado, aquele que produz um determinado objeto de arte é *incapaz* de desvendar aquilo que ele mesmo produziu; necessita, em consequência, da contribuição do leitor/espectador para a formação do empreendimento inicial. Aqui não é feita uma distinção entre os diferentes tipos de arte. Para Sartre, o homem cria a arte por perceber que, apesar de estabelecer relações entre entes antes só unidos pelo acaso, não é essencial para a existência do mundo. O homem, portanto, desvenda o mundo, porém não é o produtor do mundo desvendado por ele mesmo. Em uma tentativa de inverter essa lógica, o homem produz obra de arte¹³. Na criação artística, o homem, por fim, se torna essencial para a existência do objeto estético, pois este é produto da espontaneidade da consciência imaginante. Mas, se ele é responsável pela criação da obra, já não consegue perceber o que produziu. É interessante notar que Sartre estabelece uma distinção entre obra de arte e objetos de um modo geral. Inicialmente, pode-se pensar que a motivação para a criação da obra de arte obedeça à mesma lógica dos objetos comuns. Influenciado por Heidegger¹⁴, Sartre estabelece que os objetos cujas regras de produção já são

¹³ Essa ideia é reforçada também na produção literária de Sartre. Em sua obra *A Náusea* (2006), por exemplo, o personagem principal (Roquentin) ao longo da trama descobre em si mesmo um sentimento difuso nomeado por ele de “náusea”. Esse sentimento nada mais é do que a descoberta do homem frente a contingência e gratuidade do mundo. O personagem descobre que a existência não guarda sentido algum, pelo contrário, um olhar mais cauteloso para ela só pode revelar a falta de sentido dos acontecimentos. Desesperado ante essa constatação, Roquentin busca formas de aliviar esse desconforto. Após muitas tentativas, descobre que o único modo de anular, mesmo que temporariamente, esse sentimento é ao adentrar em seu café preferido e escutar determinada música. Quando a música apresenta seu primeiro acorde, o anti-herói da trama sente, de súbito, um sentimento de calma e reconciliação com a existência. Percebe, por fim, que todas as notas contidas na canção foram colocadas ali por um determinado agente, com o intuito de transmitir uma dada totalidade sonora.

¹⁴ “Quando se trata de uma peça de cerâmica ou de uma estrutura de madeira e nós as fabricamos segundo normas tradicionais, com ferramentas cujo uso esteja codificado, é o famoso ‘man’, o sujeito indeterminado de Heidegger, que trabalha por nossas mãos. Nesse caso, o resultado pode parecer-nos suficientemente exterior para conservar a sua objetividade aos nossos olhos” (SARTRE, 2004, 34-35). Sartre utiliza-se da nomenclatura heideggeriana com o objetivo de fundamentar o modo como ele próprio compreende a literatura e arte de uma maneira geral. Ora, segundo Sartre, a produção de uma peça de cerâmica ou um objeto cujo modo de produção seja conhecido e estabelecido mantém a *objetividade*. Por exemplo, um

estabelecidas mantêm a objetividade. Portanto, seu produtor pode utilizar aquilo que produziu. Isso, porém, não ocorre com o objeto estético uma vez que o artista deve criar as regras a partir das quais a obra é feita. Desse modo, o prosador não pode ler o que escreveu, pois

Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar [...] (SARTRE, 2004, p. 35).

Como o escritor é impedido de desvendar o que ele mesmo produziu, a exigência para que a obra de arte exista se ancora no outro polo da relação: o leitor. Sartre afirma que a existência objetiva da obra só se efetiva a partir da criação realizada pelo ato da leitura. Como corrobora Figurelli: “O objeto literário, no caso da literatura, exige o concurso do leitor através de um ‘ato concreto’, chamado leitura” (FIGURELLI, 1987, p. 94). Nesta dialética, escritor e leitor se unem para a construção da obra literária:

Em nenhuma outra atividade essa dialética é tão manifesta como na arte de escrever. Pois o objeto literário é um estranho pão, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel (SARTRE, 2004, p. 336).

A leitura, a partir dessa perspectiva, ganha um novo estatuto. Em Sartre, não se pode afirmar que a leitura seja um ato passivo. O leitor deixa de ser um receptáculo de ideias e paixões do escritor e se torna agente, cúmplice e responsável pela obra a ser criada. Como afirma acima, sem o papel ativo do leitor o objeto literário torna-se um amontoado de palavras. A respeito desta problemática Souza esclarece que

Se por um lado o autor exerce sua generosidade ao propor que o leitor, com sua liberdade, faça a obra existir, por outro o leitor exerce sua generosidade ao doar toda sua pessoa, com suas paixões e simpatias, ao livro, ao pedido do autor. A obra só surge, portanto, com um exercício de generosidade e liberdade tanto do autor quanto do leitor: se o escritor confia a existência de sua obra ao leitor, este confia seus sentimentos ao escritor (SOUZA, 2008, p. 128).

carpinteiro que produz uma cadeira o faz baseado em critérios de produção já consolidados, como o material que deve ser utilizado, a maneira de se cortar as madeiras, os ângulos ideais, etc. Por essa razão, a produção é em parte fruto da subjetividade do produtor, mas obedece a um critério objetivo. Essa relação não ocorre na produção artística, pois o escritor é *responsável* por criar não só uma determinada história, como também é dele a responsabilidade de criar os critérios sobre os quais se tornar possível construir um universo. Diante disto, toda sua *subjetividade* se encontra na obra. Logo, ao escrever um romance, não é dado ao produtor a possibilidade de *ler* a obra, uma vez que a leitura pressupõe *surpresa*. Para completar sua tarefa, o escritor necessita do leitor.

No trecho acima, além da afirmação da existência da obra como condicionada à ação do leitor¹⁵, há a introdução de elementos que merecem atenção. Se a existência da obra necessita de correlativo dialético da leitura para existir, Sartre define a obra de arte como um apelo. O escritor apela à liberdade do leitor para que este anime o projeto inicial.

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial a sua obra, toda obra literária é um apelo” (SARTRE, 2004, p. 39).

Vemos, pois, que a existência da obra só é possível através da confluência entre a generosidade e a liberdade do escritor e do leitor. A generosidade se explica pelo fato de só haver literatura através de um pacto de confiança entre o leitor e o escritor. Sartre argumenta que a generosidade deve compor a trama de todo livro, mesmo quando a temática se mostre vil e injusta, a generosidade sem premeditação deve permear a obra. A generosidade, portanto, para Sartre, é uma espécie de esperança na liberdade humana que toda obra do espírito contém:

É preciso que a obra, por mais perversa e desesperada que seja a humanidade ali representada, tenha um ar de generosidade. Não que essa generosidade deva exprimir-se por discursos edificantes ou por personagens virtuosas: ela não deve sequer ser premeditada, e é bem verdade que não se fazem bons livros com bons sentimentos. Mas ela deve constituir a própria trama do livro, o tecido com que são talhadas as pessoas e as coisas [...] a obra de arte, vista de qualquer âmbito, é um ato de confiança na liberdade dos homens (SARTRE, 2004, p. 51).

Esta passagem é de extrema importância para se compreender o engajamento no pensamento de Jean-Paul Sartre. O desenvolvimento da argumentação de Sartre sobre a relação entre escritor e leitor como fundamentais para a emergência da obra levou ao surgimento de dois aspectos adicionais dessa relação: liberdade e generosidade. No trecho selecionado é possível perceber que o conceito de engajamento em Sartre deve ser compreendido a partir de suas sutilezas. Nota-se que o engajamento não pode ser

¹⁵Sartre ao desenvolver essa ideia, argumenta que o empreendimento iniciado pelo escritor deve ser dirigido a liberdade do leitor. Portanto, um objeto literário não pode determinar o caminho a ser seguido pelo leitor. Ao contrário, é o leitor quem empresta sua subjetividade, suas paixões, seu desejo a fim de se construir o sentido da obra, portanto a obra literária só pode ser definida como apelo: “Em resumo, a leitura é criação dirigida. De fato, por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor: a espera de Raskolnikoff é a *minha* espera, que eu empresto a ele; sem essa impaciência do leitor não restaria 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, 2004, p. 38).

confundido com discursos edificantes ou moralistas. A generosidade exigida pelo filósofo se confunde com a estrutura da obra, porém se torna imperceptível. Ao definir toda a obra de arte como um ato de confiança na liberdade dos homens, Sartre abre caminho para se pensar a ambígua relação entre ética e estética em sua filosofia; e o modo como essa relação se articula é fundamental para se compreender sua noção de literatura engajada. Na citação acima, quando Sartre afirma que a generosidade e a confiança na liberdade humana devem formar a trama de qualquer romance, por mais degradadas que sejam as relações ali descritas, logo acrescenta: não se pode confundir essa exigência com discursos virtuosos ou personagens exemplares. O que Sartre quer deixar claro com essas afirmações? Primeiramente, a necessidade de uma literatura engajada não pode ser tomada como um engajamento político. A relação entre estética e ética já encontra em *Que é Literatura?* algumas formulações relevantes para o propósito do capítulo:

É esse mundo bem conhecido que o autor anima e impregna com sua liberdade, e é a partir dele 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. Pois se o aspecto imediato da liberdade é a negatividade, sabe-se que não se trata do poder abstrato de dizer não, mas de uma negatividade concreta, que retém em si aquilo que nega e dele se impregna por inteiro. E como as liberdades do autor e do leitor se procuram e se afetam através de um mundo, pode-se dizer igualmente que a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor, e, reciprocamente, que é escolhendo o seu leitor que o escritor decide qual é o seu tema (SARTRE, 2004, p.58).

Ética e estética podem ser pensadas de maneira dialética a partir da leitura da passagem acima. A liberdade como o componente ético dessa relação permeia a obra, mas é preciso reafirmar: não se trata de uma liberdade abstrata. A negatividade deve ser pensada a partir da maneira pela qual ela mantém aquilo que nega. E, mais ainda, é justamente nessa liberdade concreta que o leitor descobre a obra, através de um aspecto do mundo escolhido e iluminado pelo escritor.

Assim, ao escolher determinado aspecto do mundo o escritor escolhe, na mesma medida, seu leitor e descobre, por fim, seu tema. Pois, o conceito de engajamento em Sartre só pode ser compreendido através da sempre problemática articulação entre o escritor e o leitor ou o público a quem a obra se destina. Inicialmente, é importante salientar que Sartre rejeita a ideia de que se escreve uma obra para uma espécie de “leitor universal”. O escritor engajado deve compreender que se escreve para determinadas

“liberdades” que se encontram impedidas em um dado contexto social ou histórico. Uma vez tendo largado o sonho impossível de escrever para um leitor a-histórico e ao abdicar da quimera de pintar uma imagem imparcial da sociedade, o escritor pode se comprometer com sua época, pois esta se mostrará como sua única chance. No intuito de tornar claro a importância do público na dinâmica do engajamento, Sartre cita o exemplo de um escritor norte americano: Richard Wright. Este escritor viveu e trabalhou em um país marcado pela segregação racial. Ao contrário da maioria dos negros como ele, Wright teve oportunidade de receber educação e se tornou escritor. Sua ambígua situação o permitiu desenvolver uma literatura engajada. Sartre, ao pensar em Wright, se perguntou: qual seria seu público? E na resposta a esse questionamento surge um fértil caminho para se compreender o processo de engajamento literário que aqui é revelado pela tensão entre o escritor e seu público. Sartre afirma que Wright escreve para os negros que, como ele, tiveram acesso à educação e para uma parcela da população branca simpática à causa da libertação negra. Ou seja, o que o filósofo quer demonstrar é que Wright tinha um público dividido. Se de um lado seu texto era importante para fazer com que os negros tomassem consciência de sua situação histórica, igualmente importante era que seus escritos servissem para esclarecer aos brancos, pelo menos para a parcela mais progressista da sociedade branca americana, as injustiças cometidas contra a imensa população negra. Expliquemos melhor: Sartre busca o exemplo de Wright para delimitar a importância do leitor para a produção da obra. No caso específico do exemplo, o público de Wright, como dito, era dividido. Como ele era um negro do sul dos EUA que fora viver no norte, cuja população era mais progressista, Sartre faz o diagnóstico de seu público: era composto por negros esclarecidos e por brancos simpatizantes da causa negra. Ao refletir sobre o público real de Wright, Sartre pontua o modo como esse mesmo público faz com que o escritor desista de cair na ilusão do público universal. O leitor universal, em última instância, para Sartre, caso seja atingido pela obra, o será a partir do público real. “Não que ele não pretenda atingir, através destes, a todos os homens; é que, justamente, quer atingi-los *através deles*: assim como a liberdade eterna se deixa entrever no horizonte da libertação concreta que ele almeja [...]” (SARTRE, 2004, p. 63). Eis, portanto, o panorama sobre o qual Wright escreve. Em relação ao público negro, há uma subjetividade compartilhável. As mesmas mazelas sofridas pelo escritor encontram no leitor um eco capaz de tornar uma simples frase completa de significado. O público branco, por outro lado, precisa acessar o que é dito no romance em um esforço através de analogias. O fato notável dessa ambiguidade apontada por Sartre é que essa divisão

promove uma tensão no relato, pois no momento em que uma frase é proferida duas forças quase contraditórias incidem simultaneamente. Assim,

Cada obra de Wright contém aquilo que Baudelaire teria chamado de “dupla postulação simultânea”: cada palavra remete a dois contextos; a cada frase duas forças incidem simultaneamente, determinando a incomparável tensão de seu relato. Falasse apenas aos brancos, talvez se mostrasse mais prolixo, mais didático, também mais injurioso; falasse apenas aos negros, mais elíptico ainda, mais cúmplice, mais elegíaco. [...] Mas Wright, escrevendo para um público dividido, soube ao mesmo tempo manter e superar essa divisão; disto fez o pretexto para uma obra de arte. (SARTRE, 2004, p. 64-5).

Para Sartre, o público de Wright foi fundamental para a construção de sua obra de arte engajada. De certa maneira, Wright teve que escolher seu público e, com isso, sabia que deveria escolher seu tema. O escritor sabia, por exemplo, que seria improvável que um trabalhador rural do sul dos Estados Unidos pudesse ter acesso à sua obra, até porque a grande maioria deles não sabiam ler. Da mesma forma, um dono de uma grande propriedade dificilmente poderia ser pensado como um público efetivo para aquilo que Wright escrevia. Diante desse panorama, o escritor escolhe seu público: brancos progressistas e negros que tiveram acesso à educação. Uma pergunta surge a partir de então: como esse público contribuiu para a formação da obra engajada de Wright?

A resposta pode ser construída a partir da leitura da última citação. Como escolheu um público dividido, cada frase de seu livro era direcionada a dois polos distintos de receptores e, muitas vezes, opostos. Seu relato, por essa razão, continha uma tensão estrutural. A divisão do público contribuiu, da mesma forma, para que alguns problemas fossem suavizados ou reduzidos. Como atesta Sartre, caso escrevesse apenas para os negros, seu relato poderia se tornar “cúmplice” demais. Talvez, com isso, a partir da interpretação sartriana sobre o escritor, seu relato perdesse consideravelmente o vigor e a capacidade de modificação da sociedade. Por fim, a partir da leitura do exemplo dado por Sartre, somos levados a afirmar que a divisão do público, como era o caso de Wright, implica em um maior engajamento do escritor, pois deve falar a liberdades que se encontram em diferentes situações, assim, é forçado a pensar mais profundamente a sociedade na qual está inserido, com suas contradições e sua sempre possibilidade de superação. É preciso enfatizar, portanto, que o público para o qual Wright se dirigia, essencialmente dividido como foi mostrado acima, foi de extrema relevância para a composição de sua obra e mais: sem essa divisão, a produção de uma literatura engajada

seria comprometida. Isso porque, como Sartre menciona na citação, a divisão do público agiu *diretamente* na formação da obra de arte. Como cada frase sua se dirigia a dois polos distintos da sociedade, seu relato mantinha uma tensão permanente. Essa tensão, por sua vez, era responsável por expor e tornar claro o modo como a sociedade americana era estruturada, a saber: tratava-se de uma sociedade marcada por uma imensa parcela da população cujo trabalho era explorado em benefício de uma elite branca. Em suma, o público de Wright, através da dita tensão, tornou possível uma obra cuja aparição promoveu um “espelho crítico”, ou seja, a partir da obra e sua capacidade de nomear a realidade, é impossível se manter indiferente ao mundo que é retratado. Só duas atitudes são possíveis: a revolta ou a obstinação diante daquilo que é descrito pela obra. Por último, ao escrever para os negros, Wright promovia uma tomada de consciência das injustiças às quais os negros eram submetidos. E quando escrevia para os brancos fazia com que seus leitores tomassem consciência das injustiças que sua própria raça cometia contra os negros.

Wright, lançando mão de sua situação, produziu, a partir de seu contexto histórico, uma literatura engajada. Sartre, ao pensar a situação de Wright e sua literatura, introduz dois novos conceitos fundamentais para se pensar a relação entre o escritor e seu público, a saber: o público real e o público virtual. Como já é indicado, temos que o público real é aquele que efetivamente tem acesso ao texto e pode auxiliar o escritor na construção da obra. O público virtual é aquele, ao contrário, que se vê privado por algum fator histórico da possibilidade da leitura. Ao afirmar a importância do público no modo como uma obra pode ser recebida e modificar determinadas estruturas, Sartre, ao pensar no exemplo de Wright, mostra o modo como o público do escritor norte americano foi crucial para fazer de sua literatura um empreendimento engajado. Ou seja, a necessidade de se escrever para públicos tão distintos fez da obra de Wright um modo de dar voz a uma determinada parcela da população, assim como alertar outra parcela da existência de uma cisão social que clamava por reconhecimento. De maneira semelhante ao exemplo do romancista norte americano, Sartre analisa dois períodos importantíssimos da literatura francesa: o século XVII e XVIII. A partir dessas análises, a dinâmica entre o leitor real e virtual pode ser melhor compreendida. Pois, os dois períodos têm uma diferença fundamental. Se o primeiro se caracteriza por um momento em que o escritor e o público estão alinhados em demasia (ambos pertencem a mesma classe social), o segundo período traz em seu bojo um elemento novo: o leitor virtual. No século XVIII,

assim como observado no exemplo de Wright, a sociedade francesa se encontrava dividida. De um lado, a nobreza decadente e, de outro, a ascensão da burguesia. A necessidade de se escrever para esses dois públicos de uma só vez fará deste século um “paraíso logo perdido” dos escritores franceses. Vejamos como Sartre realiza a análise dos dois períodos em questão.

Um período crucial analisado por Sartre é o século XVII na França. Nesse período, a situação do escritor é bem parecida com a do clérigo do século XII. Sua consciência é tranquila, pois é sustentado por uma elite e deve, por esse motivo, devolver-lhe uma imagem desprovida de crítica. Mesmo quando o escritor dessa época fala sobre as classes oprimidas, como para o camponês, fala dele e não direcionado a ele, ou seja, ainda se preserva uma distância. A relação entre público real e virtual continua quase a mesma. Seu público é formado por leitores especialistas, capazes de dialogar diretamente com os escritores através de cartas e em reuniões sociais. “No século XVII, saber escrever já é escrever bem” (SARTRE, 2004, p. 70). O escritor do século XVII se furta ao papel de agir criticamente na sociedade por conta da estabilidade na qual se encontrava e pela falta de um público a ser conquistado:

Estes não se sentem divididos entre um grupo de leitores reais, mas detestáveis, e outro de leitores virtuais, desejáveis, mas fora de seu alcance; não chegam a se questionar sobre o papel que têm a desempenhar no mundo, pois o escritor só se interroga sobre a sua missão nas épocas em que ela não está claramente definida e quando se vê obrigado a inventá-la ou reinventá-la, isto é, quando percebe, além dos leitores de elite, uma massa amorfa de leitores possíveis que ele pode decidir conquistar ou não. [...] os autores do século XVII têm uma função definida porque se dirigem a um público esclarecido, rigorosamente delimitado e ativo, que exerce sobre eles um controle permanente; ignorados pelo povo, o seu ofício é devolver à elite que os sustenta a sua imagem (SARTRE, 2004, p. 72).

No trecho acima, Sartre sintetiza o momento histórico no qual o escritor do século XVII estava inserido. Seu público era composto de membros da classe que o sustentava. Existia, assim, um compromisso entre as partes envolvidas. A classe dominante continuava a sustentar o escritor e este lhe devolvia a gentileza na forma de livros que não ferissem os direitos tidos como sagrados: autoridade de deus, direito do monarca, etc. Somado a isso, o público ao qual o escritor se dirigia promovia uma espécie de “fiscalização” sobre o que era escrito. Pois, como foi dito, o público era esclarecido e realizava um intenso debate com os escritores da época. Outro aspecto que merece atenção extraído da passagem acima destacada é a interligação entre o engajamento

literário e o que Sartre denomina de uma “missão do escritor”. Para se pensar o engajamento a partir do pensamento de Sartre deve-se atentar para o fato de que o filósofo compreende a atividade do escritor como dotada de uma missão. É bem verdade que essa missão não pode ser resumida ou definida como em um manual e cabe, em última instância, ao próprio escritor o desvendamento da mesma. Mas, e isso é o mais importante, só se pode compreender o engajamento na medida em que se questiona o papel que um escritor pode realizar em uma determinada sociedade.

Mesmo que Sartre, ao pensar sobre a situação do escritor do século XVII, afirme que ele utiliza de todos os seus esforços para devolver para a sociedade em que está inserido uma imagem cúmplice e sem ressalvas, de certa maneira, essa imagem não deixa de fazer com que o leitor pense sobre si mesmo e sobre suas condutas. Em outras palavras, uma imagem fabricada, mesmo quando tem a tarefa de ser a mais lisonjeira possível, compromete o que é retratado, na medida em que é necessário realizar um recuo estético para a apreciação e nesse recuo se dá um necessário questionamento. Pois, quase a despeito de si mesmo

O espelho que apresenta modestamente aos seus leitores é mágico: ele cativa e compromete. Mesmo que tudo seja feito para lhes oferecer apenas uma imagem adulatora e cúmplice, mais subjetiva que objetiva, mais interior que exterior, essa imagem não deixa de ser uma obra de arte, ou seja, tem o fundamento na liberdade do autor e constitui um apelo à liberdade do leitor. Por ser uma imagem bela, ela é de vidro, o recuo estético a coloca fora de alcance. Impossível nela comprazer-se, encontrar um calor confortável, uma indulgência discreta; ainda que formada pelos lugares-comuns da época e pelas complacências cochichadas que unem os contemporâneos como um cordão umbilical, essa imagem é sustentada por uma liberdade, e por isso ganha uma outra espécie de objetividade (SARTRE, 2004, p. 75-6).

Após a análise sobre a situação do escritor no século XVII, Sartre inicia a reflexão sobre um período basilar do desenvolvimento literário e que possui características essenciais para se pensar no engajamento literário e suas possibilidades. Trata-se do século XVIII, na definição de Sartre, “paraíso logo perdido dos escritores franceses” (SARTRE, 2004, p. 77).

A reflexão sobre o século XVIII e sua respectiva produção literária representa um marco no desenvolvimento da noção de engajamento criada por Sartre. Neste período acontece uma radical mudança que deve ser salientada: o público real, antes restrito a uma elite, se alarga profundamente. Camadas da pequena burguesia começam a ter acesso às

obras, muitas vezes na clandestinidade, e se tornam leitores efetivos. Sartre então realiza o diagnóstico desse breve, porém notável período histórico. De um lado, tem-se o aumento significativo dos leitores, acrescido a isso outro fator deve ser destacado: a ascensão da burguesia como classe aspirante a tomada de poder político. O escritor, então, se vê dividido entre uma elite decadente e uma classe ansiosa por adquirir consciência de si mesmo. Desta ambiguidade e tensão, extrai sua liberdade. Dito de outro modo, ganha dos dois lados, pois ainda frequenta os salões e as confraternizações, mas também é lido por um médico ou por um advogado em algum canto remoto de Paris.

Solicitado de ambos lados, o escritor se encontra entre as duas facções inimigas do seu público, como árbitro do conflito. Não se trata mais de um clérigo; a classe dirigente não é a única que o sustenta; é verdade que ainda o subvenciona, mas a burguesia lhe compra os livros, ele recebe dos dois lados (SARTRE, 2004, p. 79).

Diante dessas mudanças sociais e da relação escritor/público, o mundo assiste a uma nova configuração da literatura. Se antes ela servia como uma saudação de reconhecimento para uma elite que buscava ser retratada, porém sem excesso de teor crítico, agora ela ganha um estatuto de negatividade. A liberdade do autor nunca esteve tão manifesta, seu poder de implodir velhas estruturas, visões de mundo agora vigora e ele toma consciência¹⁶ desse poder. Em consequência,

A literatura, que até então era apenas uma função conservadora e purificadora de uma sociedade integrada, toma consciência, nele e por ele, de sua autonomia. Colocada, por um acaso extremo, entre aspirações confusas e uma ideologia em ruínas, tal como o escritor entre a burguesia, a Igreja e a Corte, ela afirma de repente a sua independência: não refletirá mais os lugares comuns da coletividade, pois agora se identifica com o Espírito, ou seja, com o poder permanente de formar e criticar ideias (SARTRE, 2004, p. 81).

Esse é, pois, o “paraíso logo perdidos dos escritores franceses”. Momento crucial para o desenvolvimento da literatura e da descoberta de seu poder, mas que fora perdido de forma precoce. Devido a um “acaso extremo”, a literatura assume seu verdadeiro papel. Sua função ou objetivo maior não é o de manter com a sociedade, principalmente com as classes opressoras, uma relação amigável. Pelo contrário, sua força e seu valor provém justamente de uma radical cisão e com o total descompromisso em perpetuar ou

¹⁶ Mesmo que Sartre admita que “todos estão embarcados”, ou seja, de uma certa maneira, todo ato humano é uma forma de se engajar no mundo, o filósofo pondera que o engajamento, também, é uma forma de tomada de consciência. Em outras palavras, pode-se definir o engajamento como um movimento de transformação de uma ideia ou conduta da forma imediata para a mediata.

justificar qualquer sistema de opressão que exista. Pois, agora, como é dito acima, ela se identificou com o Espírito. A partir de agora, a literatura, pelo menos nesse restrito momento histórico, sabe que é ela quem pode produzir novas ideias e criticar velhas instituições. É ela pois que, em última instância, pode dar cabo ao projeto de reinventar perpetuamente o homem.

O século XVIII ainda revelaria dois aspectos cruciais na concepção de uma literatura engajada. O primeiro deles, consequência da configuração histórica do período, é o caráter de ato presente na literatura:

Pensei que somos muito infelizes e culpados, pois hoje precisamos provar aquilo que no século XVIII era uma evidência. Naquele tempo uma obra de espírito era duplamente um ato, pois produzia ideias que deviam originar transformações sociais e punha em risco seu autor (SARTRE, 2004, p. 84).

Aqui se destaca a importância de se tomar a literatura como um ato concreto de ação no mundo. E, para ser um ato, é preciso que as ideias contidas no livro possam produzir mudanças sociais e coloquem o autor em perigo. Em outras palavras, o risco que o autor corria ao lançar mão de sua pena é a prova cabal da efetividade da literatura em transformar o social. Apesar de Sartre afirmar que a literatura do século XVII também pode ser considerada como um ato libertador, mas ainda de uma maneira “encoberta e implícita”, o século XVIII, ao contrário, é o momento em que o escritor trabalhou em favor da liberação política do homem particular. Pois,

O apelo que o escritor dirigia a seu público burguês, queira ele ou não, é uma incitação à revolta; o apelo que lança, ao mesmo tempo, à classe dirigente, é um convite à lucidez, ao exame crítico de si mesma, ao abandono de seus privilégios. A condição de Rousseau se assemelha muito à de Richard Wright, que escreve ao mesmo tempo para os negros esclarecidos e para os brancos [...] (SARTRE, 2004, p. 84).

Nesta passagem Sartre sintetiza o modo como o entendimento de uma literatura engajada se articula necessariamente na relação entre o escritor e seu público. Ou ainda: aqui é descrito a maneira a partir da qual o escritor é definido como aquele responsável por levar a sociedade a ter uma consciência infeliz. No presente caso, o escritor faz com que as classes dirigentes tomem consciência de seus privilégios e, uma vez que esse espelho tenha sido construído, é preciso se decidir, se posicionar: ou se modifica o estado das coisas, ou se preserva nele por convicção. Portanto, a literatura do século XVIII se caracteriza essencialmente como uma ação e não uma atividade meramente abstrata capaz

de revelar a subjetividade de seu autor. E se ficou estabelecido que a literatura é ato, essa mudança de perspectiva só é possível também pela descoberta de uma nova temporalidade: o presente. Se a literatura do século XVII ainda estava excessivamente presa ao passado e aos valores metafísicos como o eterno, a ideia de bem, etc. a virada promovida pelos escritores do século XVIII se deu no plano temporal, ou melhor, se caracterizou como uma imersão na historicidade: “Noutros termos, já que os muros da Eternidade e do passado que sustentavam o edifício ideológico do século XVII racham e desabam, o escritor percebe, em sua pureza, uma nova dimensão da temporalidade: o presente” (SARTRE, 2004, p, 85). Mais ainda, o período é marcado por um redimensionamento da metafísica para o plano concreto, histórico: “Em suma, decidem que o espiritual está na rua, na feira, no mercado, no tribunal, e que o problema não é desviar-se do plano temporal, mas, ao contrário, de voltar a ele incessantemente e superá-lo em cada circunstância particular” (SARTRE, 2004, p. 86).

A presente seção teve o objetivo de expor a dinâmica entre o escritor e seu público e modo como essa relação, além de tornar possível a existência do objeto literário, está diretamente ligada à compreensão de uma literatura engajada. Foi estabelecido que o objeto literário é uma produção conjunta entre escritor e leitor e que essa construção conjunta só se torna viável através de um pacto mútuo de generosidade entre ambos. O escritor, deste modo, apela à liberdade do leitor e pede que este anime suas palavras, sempre em vistas da libertação do homem. A análise dos três períodos históricos realizada por Sartre teve o intuito de delinear o processo de “queda na história” da literatura. Se no século XII a literatura era feita por um número reduzido de especialistas e destinada aos próprios produtores (clérigos) devido à escassez do público real e a inexistência do público virtual, o século XVIII lança o escritor em uma configuração na qual se vê obrigado a encarnar sua época com suas contradições e, principalmente, com a possibilidade concreta de se superar determinada situação.

2.3) Literatura engajada: primeiras aproximações

A discussão anterior estabeleceu, a partir de Sartre, dois aspectos do fazer artístico e, conseqüentemente, da compreensão do filósofo sobre engajamento. Primeiro foi preciso estabelecer que a criação artística e, portanto, literária, tem como principal motivação a necessidade do homem se sentir essencial ao mundo. Na tentativa de se rebelar contra essa restrição, o artista, ao criar sua obra, percebe que já não é capaz de percebê-la. O objeto estético, então, se caracteriza por ser um empreendimento a ser

construído. Essa construção, por fim, só pode ser realizada em conjunto. Consequência da reflexão acerca das motivações do artista em geral, Sartre revela a importância do leitor para a existência da obra artística. “O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz: só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero” (SARTRE, 2004, p. 37).

Benoît Denis em sua obra *Literatura e engajamento de Pascal a Sartre* (2002) realiza uma longa análise crítica da história da literatura engajada. Segundo o comentador, Pascal foi quem, de uma maneira quase inconsciente, estabeleceu o ponto de partida para se pensar em engajamento literário. Essa afirmação é justificada pela ideia de Pascal segundo a qual o homem, de qualquer maneira, se encontra embarcado. Não é dado ao homem a possibilidade de se evadir. Se essa definição de Pascal tem o demérito de ser demasiadamente abrangente, o comentador, ao longo da obra, realiza um trabalho de delimitar o conceito de engajamento até atingir suas considerações sobre a obra de Sartre. Apesar do enfoque historiográfico da obra em questão ser bem fundamentado, nos parece que a interpretação de Denis falha ao limitar o conceito sartriano de engajamento ao âmbito meramente político, panfletário:

Com isso, o projeto sartriano é submetido a uma tensão extrema, já que ele visa a reunir duas postulações no fim das contas contraditórias. O que o discurso político ganha em segurança, é um pouco a literatura que perde e, inversamente, o que a literatura ganha em sutileza crítica, é a positividade do propósito político que perde (DENIS, 2002, p. 278).

A partir da leitura do trecho acima, Denis opõe dois polos que parecem não só inconciliáveis como excludentes. De acordo com sua interpretação, o engajamento literário, além de ser tido, restritivamente, como uma tomada de posição política, contribui para a diminuição da literatura mesma. A leitura do ensaio de Sartre sobre a literatura parece apontar para outro sentido. Primeiramente, a formulação do engajamento literário não corresponde a uma tomada de posição política ou mesmo a filiação a um determinado partido. Na época em que Sartre escreveu, o partido comunista parecia representar a esperança em uma sociedade sem classes cujo fundamento seria a liberdade humana, portanto palco ideal para se pensar em uma literatura engajada que servisse para se efetivar uma sociedade em perpétua revolução, entretanto, Sartre não poupa críticas ao Partido Comunista:

Caso se pergunte hoje se o escritor deve, para atingir as massas, oferecer seus serviços ao partido comunista, respondo que não; a política do comunismo stalinista é incompatível com o exercício honesto do ofício literário: um partido que planeja a revolução não deveria ter nada a perder; ora, para o PC, há alguma coisa a perder e alguma coisa a poupar: como seu objetivo imediato não é mais estabelecer pela força a ditadura do proletariado, mas salvaguardar a Rússia em perigo, o partido apresenta hoje um aspecto ambíguo: progressista e revolucionário na doutrina e nos fins professados, tornou-se conservador nos meios; antes mesmo de tomar o poder, adota a postura de espírito, os raciocínios e artifícios daqueles que, já estando há muito tempo no poder, sentem que este lhes escapa e querem conservá-lo (SARTRE, 2004, p. 188).

Moutinho (2011) em seu artigo *lógica do engajamento: literatura e metafísica em Sartre* procura compreender o engajamento pensado por Sartre e sobretudo, inicialmente, apontar os erros de interpretação sofridos pela noção sartriana. O primeiro reducionismo contra o qual Moutinho se posiciona é a identificação do engajamento com inclinação política ou a literatura subordinada a algum partido político. É preciso lembrar, entretanto, que Sartre também teve essa preocupação na primeira seção da obra *Que é Literatura?*. “Se você quer se engajar, escreve um jovem imbecil, ‘o que está esperando para se alistar no PC?’” (SARTRE, 2004, p.8). Ou seja, para Sartre, o engajamento literário não pode ser confundido com a filiação partidária. E isso é dito no prefácio. Moutinho, ao pensar o engajamento de maneira profunda, segue o mesmo caminho: “Longe daqui a ideia de um leitor dominado por uma obra doutrinária, passivo diante dela, como costuma ocorrer às representações mais vulgares da literatura engajada” (MOUTINHO, 2011. p. 392).

Leopoldo e Silva (2006) em seu artigo *Literatura e Experiência histórica em Sartre: o engajamento* entende a problemática do engajamento literário no pensamento de Sartre a partir da articulação entre as noções de subjetividade produtora, o outro polo necessário dessa relação — a subjetividade que doa sua liberdade para a formação da objetividade da obra e a transitividade, ou seja, a relação propriamente entre um polo e outro e, por fim, com a noção de sociedade que, no pensamento de Sartre, idealmente suavizaria as distinções entre a palavra e a ação. Vejamos:

O engajamento deve ser pensado a partir de tudo que nos falta para realizar a ideia de literatura e a ideia de sociedade, num regime de reciprocidade definido pela liberdade. A condição de transitividade é a reciprocidade das liberdades. Assim a literatura engajada tem como horizonte um compromisso livre que talvez jamais venha a existir e que, no entanto, é o componente essencial da própria ideia de literatura. O

critério e a motivação do engajamento é a experiência da impossibilidade de uma literatura que corresponda à sua ideia. Isso significa que no centro da própria proposta de engajamento estão enunciações cujas referências são inexistentes, não apenas no presente, mas como possibilidade (LEOPOLDO E SILVA, 2006, p. 73).

Leopoldo e Silva sintetiza no trecho selecionado acima o modo como o conceito de engajamento na filosofia de Sartre deve ser pensado em suas múltiplas articulações. Os três pilares dessa relação, portanto, são descritos como fundamentais para a produção de uma literatura engajada. É importante ressaltar que a produção de uma tal literatura se dá a partir da impossibilidade da efetivação da obra com a ideia própria de literatura. Ou seja, o escritor que se queira engajado deve ter como pressuposto que o engajamento de sua obra nunca será acabado, sempre lhe escapará, uma vez que tanto a ideia de literatura, como a ideia de liberdade e de uma sociedade em que essas liberdades pudessem habitar são ideias que não encontram na realidade uma existência garantida. Se, como dito em outro momento, em Sartre, a liberdade eterna só pode ser alcançada a partir das libertações cotidianas, a literatura entendida como o encontro e acordo travado entre duas liberdades com o intuito de libertar o próprio homem é algo a ser conquistado no dia a dia, e sempre em momentos hostis. A leitura da passagem acima combate, na mesma medida, a redução do conceito do engajamento em um entendimento estritamente político partidário. Se é verdade que a política é a esfera humana responsável por mediar as relações intersubjetivas, é igualmente correto afirmar que o objeto em questão da literatura engajada transcende à esfera política. O que está em jogo, é preciso repetir, é a libertação do homem. Outro dado de suma importância para se tomar o problema do engajamento em toda sua complexidade é apresentado ao final da citação: não só as condições para uma tal sociedade não estão postas, como a própria possibilidade de uma tal sociedade é já logo descartada. Em outros termos, a partir dessa chave de leitura, o engajamento literário não pode ser pensado como um conceito cujo objetivo seja atingir determinado fim ou modo de se produzir a literatura: é só na constatação da irrealização plena desse empreendimento é que se pode pensar em um engajamento da literatura. Moutinho, ao refletir sobre a efetividade do engajamento na literatura, pressupõe que haja um modo específico pelo qual a prosa se realiza. E esse modo implica, necessariamente, no engajamento do escritor e do leitor. Sendo assim, para Moutinho, o engajamento, muito mais do que um capricho do escritor ou uma possibilidade entre muitas outras, se efetiva na própria análise “essência” da prosa. Por isso, mesmo que o escritor resolva se evadir

das questões concernentes ao seu tempo e à história da qual faz parte, seu engajamento está dado como consequência do ato intencional de escrever:

O que significa que o mundo presente não é um tema, entre tantos outros possíveis, da literatura, o mundo presente é o correlato dessa ação, e o correlato necessário, no mesmo sentido em que mundo é momento necessário da estrutura ser-no-mundo: tal como para este, a mundaneidade é constitutiva da literatura, e é isto que está implicado pela situação. O escritor é situado como o homem é finito, logo, ele não tem como se evadir (MOUTINHO, 2011, p. 316).

Em suma, com o auxílio da leitura dos dois comentadores, foi possível compreender de maneira mais consistente o modo como o engajamento deve ser entendido na filosofia de Sartre, principalmente no que se refere à sua compreensão rasteira como apenas político. A partir da leitura de Leopoldo e Silva, o exercício literário foi colocado como uma relação construída entre dois polos distintos, porém fundamentais para a formação do objeto literário. Mais ainda, é na própria ideia da impossibilidade da literatura se efetivar que se deve pensar em engajamento literário. Ou seja, é preciso compreender a literatura para além de um instrumento cuja função seja a de refletir determinada posição política. Moutinho, também com o intuito de preservar a noção de engajamento de interpretações precipitadas, coloca o engajamento como reflexo da estrutura da prosa. Ao analisar o modo de ser da prosa, conclui que “ser situado” remonta à ideia mesma da literatura. Sendo assim, de um lado um escape total ao engajamento é impossível, assim como reduzi-lo ao aspecto político se mostra como uma interpretação equivocada.

Terminada a primeira tentativa de definir o engajamento literário a partir do pensamento de Sartre, faremos um breve contraponto com o movimento surrealista, pois Sartre, ao escrever seu ensaio sobre literatura, em muitos momentos se opõe às perspectivas surrealistas no que concerne à literatura. A próxima seção, assim, responde a um anseio para a compreensão do conceito de engajamento no pensamento de Sartre. Se as seções anteriores mencionaram e reafirmaram o papel que a literatura tem de promover uma consciência crítica, ou um “espelho crítico”, portanto, com o enfoque no que a produção literária pode desconstruir, é preciso reconhecer, na mesma medida, que, em Sartre, o engajamento deve sempre ser pensado em seu caráter negativo e construtivo. Em outros termos, embora o enfoque dado à noção de engajamento até o momento tenha sido maior no que a noção apresenta de negativo (por exemplo, ao ser explorado o modo

como a prosa, através de seu modo de efetivação, promove no leitor um recuo de perspectiva capaz de possibilitar a destruição de condutas até então arraigadas) é preciso compreender que, em Sartre, o engajamento também possui um aspecto construtivo. Dito de outro modo, se é importante combater estruturas através da literatura, também o é a construção de um novo homem através da mesma. E é justamente nessa perspectiva que a apresentação do surrealismo se mostra relevante, na medida em que, para Sartre, o movimento surrealista tem como característica o enfoque apenas no aspecto negativo do fazer literário. Em contrapartida, Dos Passos aparece na reflexão sartriana como um autor que buscou uma construção concreta a partir de sua obra, em outras palavras, através de seus escritos, contribuiu para a libertação do homem particular.

2.4) O surrealismo como recusa ao engajamento

Sartre, em sua obra *Que é literatura?*, realiza um intenso diálogo com o movimento surrealista. Grande parte da segunda metade em diante da obra é dedicada a refletir e, na maioria dos momentos, criticar o movimento surrealista por seu caráter burguês e, em certa medida, na visão do filósofo francês, irresponsável. Diante disto, ao pensar em uma literatura engajada como fez a respeito do século XVII, Sartre toma o movimento surrealista como um contraponto a seu ideal de produção literária. Apesar de reconhecer aspectos positivos do movimento, principalmente no que se refere ao combate aos velhos padrões morais e o esforço do movimento em favor da libertação do homem, Sartre afirma que o movimento perde o vigor no momento em que pouco ou quase nada faz para construir, de fato, um novo modo de ser do homem. Em resumo, para o filósofo francês, o surrealismo teve um papel importante enquanto *crítica*, mas se ausentou quando as circunstâncias demandavam a *construção* de um novo homem. Muitos desses erros, podemos adiantar, são apontados por Sartre como reflexo da principal base teórica do surrealismo, a psicanálise. Nos parágrafos seguintes, serão feitas observações críticas a respeito do modo como Sartre encara o movimento surrealista e, não menos importante, tentaremos demonstrar o modo como a compreensão dessas críticas podem contribuir para um melhor entendimento da possibilidade de se pensar em uma literatura engajada a partir do filósofo francês. Para tanto, será feita uma breve introdução ao movimento a partir de um de seus fundadores e como texto base será utilizado o *Manifesto Surrealista*.

No ano de 1924, André Breton escreve o manifesto surrealista, movimento significativo para a literatura francesa e ocidental da primeira metade do século XX. A

partir daí o surrealismo surge como uma proposta de radical modificação e reinvenção dos costumes e da arte em geral.

Entre as principais contribuições para o surgimento do surrealismo destacam-se a publicação da obra *Interpretação dos Sonhos* de Sigmund Freud. Isso ocorreu pois é nesta obra em que o médico e psicanalista austríaco desenvolveu, de maneira mais sistemática, seu conceito de inconsciente. Para Freud, em linhas gerais, a psique humana é seccionada em três esferas distintas (Ego, superego e Id). Acrescido a isso, Freud desenvolve toda sua teoria ancorado na ideia de que existem duas instâncias distintas que regem o comportamento humano, a saber: a faceta consciente e a inconsciente. Esta, por sua vez, ganha um olhar cuidadoso do inventor da psicanálise. Para Freud, mais importante do que se debruçar sobre as condutas conscientes e do discurso de um indivíduo se faz imperioso buscar os elementos inconscientes que, de uma certa maneira, determinam o modo como o homem age no mundo. Para se ter acesso ao inconsciente, a psicanálise toma como lugar privilegiado o sonho e o discurso de livre associação realizado no consultório. Esse olhar cuidadoso dado ao sonho se justifica, em Freud, a partir de duas premissas básicas desenvolvidos na *Interpretação dos Sonhos*, a saber: 1) os sonhos, longe de serem absurdos, têm um sentido. 2) o sonho é uma maneira de realizar um determinado desejo. O modo como Freud articula o sonho não só com a existência do inconsciente, mas com o acesso a ele é explicado por Garcia Roza em sua obra *Freud e o Inconsciente*: “O pressuposto de Freud é que a pessoa que sonha sabe o significado do seu sonho, apenas não sabe que sabe, e isso ocorre porque a censura a impede de saber. A função da interpretação é exatamente a de produzir a inteligibilidade desse sentido oculto” (GARCIA-ROZA, 2009, p.63). E, de maneira ainda mais incisiva a respeito do caráter ambivalente do sonho, temos que: “O sonho se inscreve portanto em dois registros: o que corresponde ao sonho lembrado e contado pela pessoa, e um outro oculto, inconsciente, que pretendemos atingir pela interpretação” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 64). Esses dois aspectos foram apropriados pelo movimento surrealista. Junta-se a isso o contexto filosófico e estético do início do século XX com uma profunda crise da razão, acirrada no período entre guerras. Chega-se, desse modo, às bases sobre as quais Breton construiu o manifesto surrealista.

Breton almejou construir uma nova forma de fazer artístico baseada na supervalorização dos estados oníricos em contraposição ao racionalismo que havia infectado a produção literária e artística do ocidente. O mundo racional e, principalmente,

racionalizável, perdeu o sentido para o fundador do movimento surrealista e também para os artistas que, de uma maneira ou de outra, flertaram com esse movimento¹⁷. Era preciso, pois, resgatar o poder do sonho em oposição à vigília. Era necessário, mais do que isso, buscar um novo estado em que realidade e irrealidade pudessem se confundir. Esse estado pode ser descrito, precisamente, como surrealismo.

A produção literária (preocupação primeira deste estudo) foi pensada e problematizada pelo movimento surrealista. Ademais, o conceito sartriano de engajamento foi desenvolvido em profunda oposição às teses surrealistas sobre a obra de arte e, em especial, sobre a arte do romance. Convém, portanto, explorar mais detalhadamente o que ficou conhecida como método mecânico de escrita ou paranoico-crítico. Ainda no *Manifesto Surrealista* (BRETON, 1985, p. 15) o escritor é instruído a realizar sua atividade da seguinte maneira:

Mande trazer com que escrever, quando já estiver colocado no lugar mais confortável possível para a concentração de seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de reler (BRETON, 1924, p. 15).

Na passagem acima tem-se elementos suficientes para se compreender a crítica de Sartre ao modo como o movimento surrealista pensava a produção literária. Em uma primeira aproximação, pode-se afirmar que um dos principais objetivos de Sartre ao escrever QEL é o de desconstruir a ideia de que a literatura (nesse caso, a prosa) seja um exercício cujo objetivo é o de penetrar na própria subjetividade. Em outras palavras, para Sartre, a literatura não pode ser descrita, em hipótese alguma, sob risco de cair no vazio, como um empreendimento de uma subjetividade em busca de si mesmo. Ou seja, mesmo sendo reflexo de uma subjetividade, a literatura só encontra sentido na intersubjetividade. A pretensão de Breton no trecho destacado é o de retirar da literatura seu elemento dialógico. Pois, se a teoria de Sartre sobre a literatura for coerente, o que poderia surgir de uma subjetividade que pretende “concentrar-se sobre si mesma”? A partir do que foi estudado até o momento, um espírito que se comportasse dessa maneira não produziria literatura. Uma subjetividade que busca a reflexão sobre si mesma encontraria a radical

¹⁷ O surrealismo, além de uma corrente literária, também encontrou expressão em outras formas artísticas. Entre as quais a pintura teve um importante papel. Pode-se destacar: Salvador Dalí (1904-1989), Juan Miró (1893- 1983) e René Magritte (1898-1967).

recusa ao diálogo que, na teoria sartriana, significa a negação da literatura enquanto um agente de transformação. Em uma atitude quase budista, Breton retira da literatura seu caráter de ação para infectá-la com uma espécie de misticismo. O próprio início da citação justifica a afirmação anterior: A frase se inicia com a expressão “mande trazer”. A quem o autor se refere? A quem restaria, por fim, a tarefa de trazer um tema a ser escrito? Não se sabe, a questão não é fechada e a pergunta é direcionada a um ente desconhecido. A necessidade, segundo o autor do manifesto, de se colocar no “lugar mais confortável” reforça ainda mais a ideia da literatura como uma atividade sagrada. O local indicado remonta a um templo, ou lugar onde se realiza rituais religiosos. Parafraseando Sartre, para um escritor que utiliza a pena para “encontrar a si mesmo” só restaria a loucura ou o vazio.

No desenvolvimento de seu manual para uma escrita automática, Breton, ainda, estabelece dois princípios divergentes da proposta de Sartre. Para o surrealista, o escritor deve se portar de maneira passiva. Ora, um dos pilares do desenvolvimento do conceito sartriano de engajamento se baseia, justamente, na aceção de que a escrita prosaica, em si mesma, tem por característica ser uma atividade, ou seja, um modo específico de ação no mundo. O estado passivo, portanto, só pode ser caracterizado como uma tentativa do escritor, mesmo que frustrada, de escapar do engajamento que lhe é inerente e constitutivo. Mais do que isso: ao propor um estado passivo responsável por produzir uma obra literária, o movimento surrealista nega a posição filosófica segundo a qual a palavra tem a capacidade de, além de descrever a realidade, modificar o mundo. O que Sartre quer demonstrar é que o mundo nomeado não é o mesmo. Em última instância, mais do que um mero narrador, o homem através da literatura é um construtor de realidades.

Por fim, e para assinalar a importância da passagem anterior para se compreender o conceito de engajamento de Sartre e, também, o contexto de embate de ideias a partir do qual sua obra sobre literatura surge, tem-se, como último “conselho”, a ideia de que o escritor escreva sem assunto prévio. Mais uma vez, aqui se constata como as teses de Sartre têm no surrealismo uma importante contraposição. Para Sartre, a escolha do assunto é de extrema importância para o prosador, uma vez que ele é livre e solicita a liberdade do leitor para a construção do objeto literário. Mais do que isso: através da construção mútua da obra, autor e leitor se comprometem em um mundo em que se faz necessário lutar por liberdades e destituir sistemas de opressão. Pois, como a liberdade a qual se dirige uma prosa não é de maneira nenhuma uma liberdade abstrata, mas sim

liberdades que precisam ser conquistadas, e que precisam, em última instância, serem inventadas. No quarto capítulo de *Que é literatura*, Sartre critica também o empenho do surrealismo em destruir toda a forma de literatura e de se abster dos empreendimentos construtivos, pois o surrealismo,

Assim como radicalizou a negação do útil para transformá-la numa recusa do projeto e da vida consciente, radicaliza a velha reivindicação literária da gratuidade para fazer dela uma recusa da ação pela destruição de suas categorias. Existe um quietismo surrealista. Quietismo e violência permanente: como o surrealista se privou dos meios de organizar um empreendimento, sua atividade se reduz a impulsos no imediato. Reencontramos aqui, mais sombria e pesada, a moral gídiana com a instantaneidade do ato gratuito. Isso não nos surpreende: há um quietismo em todo o parasitismo e o compasso favorito do consumo é o instante (SARTRE, 2004, p. 140).

O movimento surrealista é atacado por Sartre por sua inabilidade em realizar empreendimentos. Para Sartre a literatura surrealista se preocupou apenas com o aspecto negativo. O positivo, tão importante quanto, foi deixado de lado: “O evidente absurdo de uma guerra cujas causas verdadeiras levamos trinta anos para descobrir traz o retorno do espírito da negatividade” (SARTRE, 2004, p. 135). Sobre o aspecto de negatividade (não que esse aspecto não seja importante quando se pensa em uma literatura engajada, mas, segundo Sartre, a literatura engajada deve, da mesma maneira, se esforçar no que seria sua faceta construtiva) denunciado por Sartre como um empreendimento do movimento surrealista, convêm tecer alguns comentários. Segundo Sartre, a sustentação teórica para essa postura predominantemente destrutiva do movimento surrealista tem na psicanálise um importante pilar. Ou seja, a partir da leitura sartriana, apresenta-se o panorama segundo o qual as teorias da psicanálise formaram o arcabouço teórico surrealista cujo objetivo último era o de afirmar a falta de responsabilidade dos escritores. Pois, trata-se de

Aniquilar, antes de mais nada, as distinções herdadas entre a vida consciente e a inconsciente, entre o sonho e a vigília. Isso significa dissolver a subjetividade. De fato, existe o subjetivo quando reconhecemos que os nossos pensamentos, as nossas emoções, as nossas vontades vêm de nós, no momento em que elas aparecem, e quando julgamos que é certo que elas nos pertencem e, ao mesmo tempo, apenas provável que o mundo exterior se regule por elas. O surrealista encheu-se de ódio por essa humilde certeza sobre a qual o estóico fundava a sua moral. Ela lhe desagradava, ao mesmo tempo pelos limites que nos coloca e pelas responsabilidades que nos atribui. Todos os meios lhe parecem válidos para escapar à consciência de si mesmo e, em consequência, da sua situação no mundo. Adotava a psicanálise

porque esta apresenta a consciência como invadida por excrescências parasitárias cuja origem está noutra lugar (SARTRE, 2004, p.136).

Sartre, com essa passagem, sintetiza o modo como compreende o surrealismo e sua quase orgânica recusa a uma literatura engajada. Seguindo o argumento de Sartre, tem-se que o objetivo do surrealismo é dissolver as diferenças entre os estados conscientes e os estados inconscientes. Ainda para o filósofo francês, essa dissolução se deu em diálogo com as proposições da psicanálise que foram descritas brevemente acima. Ora, se é verdade que a grande descoberta da psicanálise foi o inconsciente e a necessária maneira pela qual essa instância do psíquico atua diretamente nas condutas humanas, a conclusão à qual Sartre chega é a de que, com essa descoberta, a psicanálise, na verdade, contribuiu para o esvaziamento da subjetividade. Pois, como se viu na passagem acima, subjetividade, segundo o filósofo francês, existe na medida em que se reconhece que os pensamentos e as ações, por mais que sofram algum tipo de influência externa, se originam no sujeito. Não é o objetivo, entretanto, do presente trabalho se debruçar sobre a investigação a respeito da fidelidade ou não da leitura sartriana no que se refere à proposta inicial da psicanálise. Para os fins desta pesquisa, a apropriação feita pelo surrealismo teve como objetivo, como dito acima, “retirar do homem sua responsabilidade” diante do mundo e de sua situação diante dele. E, mesmo diante de uma tentativa do movimento apoiar iniciativas concretas de libertação do homem no contexto em que se encontravam, o surrealismo, mais uma vez, deixou transparecer sua vocação eminentemente burguesa:

A oposição ficará evidente quando a Rússia soviética e, por conseguinte, o partido comunista francês, passam à fase da organização construtiva: o surrealismo, *negativo* por essência, irá afastar-se. Breton se aproximará então dos trotskistas precisamente porque estes, encurralados e minoritários, ainda estão no estágio da negação crítica (SARTRE, 2004, p. 143).

Após realizada, nas seções anteriores, a fundamentação teórica do engajamento no pensamento de Sartre e também a contraposição com algumas posições do movimento surrealista, se iniciará uma reflexão com base em um texto de Sartre publicado em *Situações I* cuja problemática gira em torno da obra de John Dos Passos, importante romancista americano na perspectiva de Sartre e, a partir da perspectiva do filósofo francês, um autor que buscou produzir uma literatura engajada. Portanto, se com a análise do movimento surrealista foi possível compreender o modo como o engajamento encontra

de se esquivar de sua responsabilidade, com o exemplo abaixo temos uma outra forma de pensar e conceber uma literatura engajada: dessa vez a partir da assunção da situação em que se vive em vias de promover a libertação do homem e a superação de realidade dada.

2.5) Um caso de literatura engajada: Dos Passos, 1919.

"Parece-me que a história é mais viva e interessante se comparada à ficção. Isso porque uma estória é o devaneio de um homem particular, enquanto a História é produto de um amontoado de variáveis, o devaneio de uma raça"¹⁸ (DOS PASSOS, 1927, p. 8. Trad. Nossa). Assim pode ser definida a visão de mundo e literária do escritor John dos Passos (1896-1970) que viveu e produziu durante as duas guerras mundiais, além de ter participado efetivamente. Dos Passos representa uma espécie de escritor cujos fatores históricos tiveram imenso papel na formação do caráter pessoal como também no desenvolvimento de sua estilística. Um romancista, mas também repórter e historiador. É possível notar como “o peso das coisas” não só o deixava perplexo, como também foi crucial para sua produção literária. O modo peculiar com o qual soube utilizar os acontecimentos históricos para construir sua literatura e criar personagens fez com que Sartre desenvolvesse extremo interesse por sua obra. Dos Passos, na visão de Sartre, soube como poucos escritores utilizar os fatores históricos em prol da construção de uma obra cuja ilustração das condições do homem degradado possibilitou a formação de condições essenciais para a superação dos fatores sociais e históricos. A maneira pela qual Dos Passos articulava a vida de um homem singular com os acontecimentos sociais também despertou em Sartre profunda admiração, pois a prosa de Dos Passos consegue fazer transparecer a complexa relação existente entre as forças sociais e a capacidade de um indivíduo qualquer negar e superar esses impedimentos: “Uma estória singular é um esqueleto dentro do qual um pedaço da história é resgatada para a vida. Aventuras pessoais ilustram o desenvolvimento de uma sociedade. As forças históricas destronaram os deuses do antigo teatro grego”¹⁹ (DOS PASSOS, 1968, p. 31. Trad. Nossa.).

Sartre escreve a obra *Situações I* na mesma época de seu ensaio sobre a literatura. Em especial, analisaremos um texto intitulado *Dos Passos e 1919*. Embora curto, o texto pode ser de grande valia para se compreender o engajamento literário de forma concreta.

¹⁸ “It seems to me that history is more alive and more interesting than fiction. I suppose that is because a story is the day-dream of a single man, While history is a mass-invention, the day dream of a race”.

¹⁹ The story is the skeleton on which some slice of history is brought to life. Personal adventures illustrate the development of a society. Historical forces take the place of the olympians of ancient greek theater.

O primeiro parágrafo funciona como uma espécie de definição teórica da leitura como componente da experiência literária. Algo que já foi delimitado nas páginas anteriores, mas que agora recebe um tratamento mais minucioso. Inicialmente, Sartre se pergunta sobre o que é ler um romance? A resposta condiz com a teoria desenvolvida em QEL: ler um romance é como entrar em um espelho. O leitor doa seu afeto, sua revolta, seu amor para animar as personagens retratadas em um romance. Como é enfatizado, sem essa doação, o que se teria em um livro seriam apenas manchas negras sobre um papel. Dos Passos, no entender de Sartre, constrói um universo. Convida o leitor para entrar em um espelho povoado por pessoas e acontecimentos aparentemente familiares. Entretanto, nesse movimento de se permitir contemplar a imagem que o espelho oferece, algo acontece. Quando o leitor fecha o livro e volta a ter com o mundo cotidiano, já não o olha da mesma maneira. Ora,

[...]Ao descrever — como poderíamos descrevê-las — essas aparências mais que conhecidas, com as quais todos se acomodam, Dos Passos as torna insuportáveis. Ele indigna aqueles que jamais se indignaram, espanta aquele que jamais se espantam com nada. Não terá havido algum golpe de mágica? (SARTRE, 2005, p. 38).

E em que consistiria precisamente esse golpe de mágica? A hipótese levantada aqui é a de que esse golpe de mágica é a passagem do irrefletido para o refletido, é a mudança ocorrida em um leitor que estava demasiado perto do mundo para poder vê-lo em detalhes, com suas contradições, injustiças e também beleza. A prosa de Dos Passos reúne, quase como um modelo ideal, as características daquilo que se pode intitular literatura engajada. Mas em que consiste a passagem do irrefletido ao refletido? Sartre em sua obra *A transcendência do ego* (2003) oferece uma resposta: essa passagem caracteriza-se como um movimento em que a consciência é posta como objeto. Entretanto, existem duas possibilidades para a realização dessa operação. Para demarcar a diferença entre a reflexão pura e a impura, Sartre recorre a um exemplo. Ao ter com uma pessoa, sou tomado por um sentimento de repulsa. A realidade desse sentimento de repulsa é constatada em cada gesto, palavra, reação, etc. Trata-se de uma consciência espontânea. Mas, se essa consciência de repulsa instantânea for projetada no futuro na forma de “ódio”, tem-se, por outro lado, uma reflexão impura, pois afirma mais do que pode: “Ele ultrapassa a instantaneidade da consciência [...] Assim, o ódio é um objeto transcendente” (SARTRE, 2003, p. 40). O que se intenta em demarcar aqui é o fato de que a reflexão impura ultrapassa os limites dados à instantaneidade da consciência. Por outro lado, “A reflexão pura [...] atém-se sem erigir pretensões para o futuro. É o que se pode ver quando alguém, depois de dizer

em sua cólera: ‘eu te detesto’, recompõe-se e diz: ‘Não é verdade, eu não te detesto, eu disse isso em minha cólera’” (SARTRE, 2003, p. 41-2). A reflexão pura, portanto, em oposição à impura, não compromete o futuro, pois se limita ao seu caráter descritivo. No exemplo trazido por Sartre, é possível compreender a distinção entre ambas: a consciência reflexiva que afirma o ódio é imprudente ao tomar uma repulsa instantânea como ódio, ou seja, a partir desse momento há um comprometimento do Para-si com o seu futuro. A reflexão pura, ao contrário, retém em si mesma a espontaneidade e descobre-se livre. “A reflexão pura, simples presença do Para-si reflexivo ao refletido, é ao mesmo tempo forma originária da reflexão e sua forma ideal” (SARTRE, 2008, p. 213). Se o “passe de mágica” operado pela literatura é a passagem do irrefletido para o refletido, deve-se salientar que se trata de uma reflexão pura. Pois, como dito na citação precedente, a reflexão pura se limita a uma presença do reflexivo ao refletido. Em outros termos, a reflexão pura é caracterizada como a constatação dos limites próprios do ato reflexivo, em outras palavras, é a consciência que se coloca como espontaneidade.

Na filosofia de Sartre, a reflexão é posta em um lugar mais modesto. Apesar de não poder ser considerado um irracionalista, fica evidente, a partir do que foi exposto, que a reflexão não é um *tipo* de consciência privilegiada. O que precisa ser demarcado é seu caráter de segundo grau. Por outro lado, a consciência irrefletida é caracterizada como de primeiro grau. Já a possibilidade da existência de uma consciência reflexiva se baseia em uma mutação segundo a qual a própria consciência irrefletida é colocada como objeto:

Apenas uma operação de segundo grau me permite ter consciência posicional de minha consciência de mesa. Nesse caso temos uma operação reflexiva ou uma consciência que põe outra como objeto, permanecendo esta última como consciência posicional de mesa e não posicional de si. A operação é a seguinte: há uma consciência de mesa que não é posicional de si, surge, então, outra consciência que põe como objeto aquela primeira que era apenas consciência de um objeto transcendente, tornando-se, dessa forma, objeto para a consciência reflexiva. Dito de outro modo, a consciência reflexionante põe uma consciência irrefletida como objeto, a qual muda de estrutura e passa a ser refletida (precisamente no sentido de estar sendo refletida pela consciência reflexionante) (BELO, 2014, p. 163-4).

O comentador busca delimitar o processo de mudança de uma consciência irrefletida para uma refletida. Primeiramente, tem-se uma consciência que visa determinado objeto (no exemplo acima, uma mesa). Essa consciência é colocada como um objeto pela consciência reflexiva. Essa operação só pode ocorrer, é preciso frisar, em um movimento retrospectivo, pois, como fica claro acima, a consciência instantânea é sempre não posicional de si. Seguindo a hipótese levantada há pouco, a descrição dessa mudança de grau que a consciência realiza é precisamente o “golpe de mágica”

promovido pela obra literária no momento em que o leitor doa sua subjetividade a ela. Em outros termos, ao descrever uma dada *situação*, o escritor apela ao leitor para que este tome suas condutas, ações e escolhas de maneira *refletida*.

Deste modo, compreende-se que a reflexão pura, ao operar a passagem do irrefletido ao refletido, sem promover um estado estático, como no exemplo do ódio, ao contrário, mantendo a consciência como espontaneidade, é o fundamento sobre o qual a literatura engajada pode promover uma retomada crítica do real.

Ainda se faz pertinente elencar os principais aspectos responsáveis para se inferir (pois não é dito no ensaio de forma direta) que a literatura de Dos Passos representa um esforço de engajamento no mundo e na literatura. A primeira perplexidade de Sartre diante do romance em questão, como dito acima, diz respeito ao fato de Dos Passos conseguir fazer com que o leitor olhe um mundo que lhe é próximo, mas com uma atitude nova, transformada. Sartre deseja demonstrar que o “espelho crítico” (função primordial da prosa) tem em *1919* um de seus momentos de maior evidência. “Na sociedade capitalista os homens não têm vidas: têm apenas destinos. Isso ele não diz em momento nenhum, mas sempre nos faz sentir. [...] Eis-nos revoltados: seu objetivo foi alcançado. Revoltados *atrás do espelho*” (SARTRE, 2005, p. 40-1). Nota-se que a prosa de Dos Passos, na visão do filósofo francês, entende que a *revolta* deve ser a condição e, principalmente, o objetivo primeiro de um romance. É válido frisar que não se trata de uma revolta niilista ou abstrata: Dos Passos quer resgatar os homens presentes, com suas aflições cotidianas. “Pois não é aquilo o que quer mudar o revoltado deste mundo aqui: ele quer mudar a condição *presente* dos homens, aquela que se faz no dia-a-dia” (SARTRE, 2005, p. 41). No exemplo explorado aqui, Dos Passos faz o leitor sentir, pois não afirma diretamente que em uma sociedade capitalista os homens não têm vidas, apenas destinos, ou seja, nada podem contra a força inexorável cuja existência os comprimem diante das adversidades do mundo. Mas, segundo Sartre, por fazer o leitor sentir essa sujeição ao grau máximo, Dos Passos consegue incitar a “vontade de romper com nossos destinos” (SARTRE, 2005, p. 41). Ao explorar o exemplo do romance de Dos Passos, Sartre busca caracterizar agora de modo concreto como a prosa, através de suas características particulares exploradas o longo do capítulo, promove a criação de um *espelho crítico*. O que se coloca em jogo, a partir dessa construção, é o fato de, na teoria sartriana, o espelho, mais do que devolver a imagem a quem o mira, devolve uma imagem crítica, ou seja, através da possibilidade de se olhar por um outro viés, pode-se formar um

estranhamento em relação à imagem apresentada. Sartre sintetiza o que chamamos de passagem do irrefletido ao refletido através da leitura do romance da seguinte maneira:

Ao mesmo tempo em que o gesto se adelgaça a ponto de não ser mais que uma fina película, percebemos de súbito que ele *conta* — o que significa simultaneamente que engaja — e que é sagrado. Para quem? Para a ignóbil consciência de “todo mundo”, para aquilo que Heidegger chama de “*das Man*”. Mas essa consciência, afinal, quem a faz nascer? Quem a representa enquanto leio? Pois bem, sou eu. Para compreender as palavras, para dar um sentido aos parágrafos, é preciso que eu primeiro adote um ponto de vista, que eu seja o coro complacente. Essa consciência só existe por meu intermédio; sem mim haveria apenas borrões negros sobre folhas brancas. Mas no momento mesmo em que *sou* essa consciência coletiva, quero me desvencilhar dela, adotar o ponto de vista do juiz — quer dizer, desvencilhar-me de mim. Daí essa vergonha e esse mal-estar que Dos Passos tão bem sabe provocar em seu leitor; cúmplice a contragosto — e ainda nem tenho certeza de sê-lo a contragosto —, ao mesmo tempo criando e recusando os tabus; de novo, em meu próprio âmag, contra mim mesmo, revolucionário (SARTRE, 2005, p. 43).

Aqui Sartre retoma grande parte de suas reflexões acerca do ofício literário. Dos Passos, ao retratar em seu romance personagens massacradas pela contingência característica do real (carência de sentido, causalidade, etc), cria um universo em que a liberdade não pode deixar de ser o tecido por meio do qual escritor e leitor se encontram em uma relação autêntica. Sartre, no trecho extraído de seu ensaio sobre Dos Passos, afirma que ao contar, quase como um golpe de mágica, engaja o leitor. E esse engajamento tem um aspecto *sagrado*. O recurso ao sagrado, aqui, se refere ao modo como essa união entre o escritor e o leitor é tida como um *reconhecimento* mútuo entre as liberdades e, mais ainda, esse reconhecimento, por mais precário que possa parecer, não deixa de revelar o que há de mais nobre na *realidade humana*. Da mesma maneira, a aparente contradição existente entre o *público real* e o *público virtual* se dissolve, pois, se por um lado, o escritor deve falar a todos, só através da minha animação é possível vislumbrar a vida de um personagem. Nesse movimento dialético em que não há uma síntese, o leitor, quando se doa a um universo construído, se encontra desde já comprometido, mesmo que a contragosto, com esse universo. Não há forma de escape, ou melhor, qualquer tentativa posterior de negação desse *comprometimento* só pode se sustentar na má-fé ou na consciente abnegação, o que, em última instância, permanece-se comprometido. Uma literatura engajada, retomando as palavras de Sartre, só pode causar *vergonha* ou *mal-estar*. E, ancorado nesses dois sentimentos, o leitor pode criar novas formas de se reconhecer no mundo.

Em consonância com o espelho crítico formado pelo romance de Dos Passos, Sartre elenca o estilo usado pelo romancista como crucial para a formar o denominado espelho crítico. O filósofo francês se demora na análise desse ponto. Em primeiro lugar, Dos Passos narra a história a partir de um distanciamento. A vida dos personagens se dá em um constante desenrolar de fatos carentes do princípio de causa e efeito. A descrição, e aí é possível entender o modo como a literatura engajada se distancia de uma literatura moralista ou prescritiva, é feita pelo romancista sem acréscimo de comentários ou reflexões. No momento em que a narrativa abre possibilidade para uma reflexão sobre os males da guerra ou sobre a Ku-Klux-Klan, Dos Passos se detém. Não é preciso dizer uma linha a mais. Está tudo dito, à vista. Nesse deter-se e deixar com que o leitor estabeleça suas próprias conclusões está, segundo o ponto de vista sartriano, a genialidade de Dos Passos. Ainda dentro da reflexão sobre o estilo, Dos Passos parece executar uma ideia de Sartre segundo a qual a prosa deve deixar o estilo ou a beleza propriamente dita em segundo plano. Primeiro se tem uma ideia, depois é que se deve, pois só assim se pode diferenciar a prosa literária da técnica ou científica, adicionar o estilo. E, em Dos Passos, o estilo é conscientemente camuflado: “ Não conheço outro — mesmo o de Faulkner ou o de Kafka — em que a arte seja maior ou mais bem dissimulada. Não conheço nenhum que seja mais próximo de nós, mais preciso, mais tocante. (...) Dos Passos inventou apenas uma coisa: uma arte de contar. Mas é o que basta para criar um universo” (SARTRE, 2005, p. 38). Ao refletir sobre o estilo de Dos Passos, Sartre esbarra em uma fórmula utilizada constantemente pelo escritor: em vários momentos, utiliza-se o verbo “declarar” para narrar as atitudes dos personagens. Segundo Sartre, esse artifício tem por objetivo contaminar a prosa com certa impessoalidade, Dos Passos consegue, com isso, “resolver” um problema típico dos romances sociais. Não é mais necessário criar um personagem que seja a média de todos os tipos reais. Ao mergulhar na individualidade de um dado personagem, Dos Passos atinge o social: “De um só golpe o problema da passagem para o típico — pedra de toque do romance social — está resolvido. (...) Dos Passos, ao contrário, pode dedicar todas as atenções a restituir a singularidade de uma vida” (SARTRE, 2005, p.43). O ensaio termina com a descrição da morte de Joe, primeiro personagem a habitar o universo do romance. Com economia de palavras característica de Dos Passos, a morte de Joe é descrita de maneira impessoal. Talvez por isso mesmo, de maneira tão aguda. Joe tenta escapar de um golpe, mas sua lentidão custa-lhe a vida. E, a tragédia repousa justamente aí, o mundo segue seu rumo sem perturbação alguma. Se a beleza é uma contradição velada, como afirma Sartre, a morte narrada de Joe não

pode ser outra coisa a não ser bela. Pela habilidade de descrever a beleza em sua contradição interna e apresentar personagens trôpegos encerrados e sufocados pelas próprias existências, Sartre finaliza seu ensaio com a afirmação: “Considero Dos Passos o maior escritor do nosso tempo” (SARTRE, 2005, p. 45).

Como dito, o esforço da pesquisa se baseia em uma busca pela definição e problematização do engajamento literário. O presente capítulo teve como objetivos o detalhamento da noção de engajamento no pensamento de Sartre cuja realização revelou o caráter dialógico do fazer literário. Nesse intercâmbio entre escritor e leitor, a obra, enfim, se produz. A textura, ou o pano de fundo dessa relação, se deu através da *liberdade* dos dois polos, bem como o *reconhecimento* mútuo dessa condição. O engajamento literário, ao contrário de funcionar como um panfleto para determinada causa, se mostra como um compromisso entre as partes que formam a relação. Se a liberdade e generosidade são os elementos primordiais desta junção, o próximo capítulo tem o objetivo de demonstrar o modo como a liberdade é entendida a partir do pensamento do filósofo francês, assim como será feito um estudo sobre o papel da *situação* tanto em sua íntima relação com a liberdade, como também a partir do modo como a o engajamento deve ser entendido como um empreendimento cuja finalidade é a de expor determinada estado de coisas do mundo e a possibilidade de se ultrapassá-lo.

Capítulo 3: A liberdade.

O estudo realizado nos capítulos anteriores sobre a literatura engajada revelou um aspecto crucial da filosofia sartriana: ao se pensar em engajamento literário, não só o senso comum, mas também grande parte dos comentadores tomam a noção em seu viés exclusivamente político. Foi visto, ao contrário, que, em Sartre, a noção de engajamento literário é mais abrangente. De maneira sucinta, tem-se que, em última instância, a literatura (e a prosa de maneira específica) exerce um papel fundamental na sociedade como um todo. A prosa é um lugar privilegiado, seguindo as conclusões anteriores, para a realização da intersubjetividade. Pois, como se demonstrou, através da dinâmica existente entre leitor e escritor, o mundo social é revelado como fruto dos empreendimentos humanos. E mais: a prosa representa, a partir da ótica sartriana, a possibilidade radical de uma comunicação, mesmo que precária, entre os homens. Através da prosa, o homem desvenda a realidade a sua volta, com suas contradições e, principalmente, a partir da produção literária torna-se possível esclarecer sistemas de opressão, como no exemplo de Wright em sua tentativa de vislumbrar um país menos desigual. Sartre, após realizar o percurso necessário para definir a arte da escrita a partir de sua “essência”, ou seja, ao mostrar o modo como a atividade de escrita deve ser compreendida como uma ação no mundo entre outras características detalhadas no capítulo anterior, chega a uma conclusão capital para esta pesquisa: a literatura, segundo Sartre, é movimento realizado entre dois polos distintos, porém necessários cujo fundamento é a *liberdade*. Ou seja, é só a partir da liberdade do escritor e do leitor que se pode vislumbrar o “ato literário” em sua inteireza. Mas, a partir daqui, convém indagar: de que liberdade Sartre trata?

Para responder a esse questionamento, o presente capítulo tem como objetivo descrever e refletir sobre a noção de liberdade no pensamento de Sartre. A decisão de reservar um capítulo especial para discutir a noção se justifica pelo fato de que, em Sartre, a temática da liberdade representa um dos pilares de sua produção filosófica. Ademais, o filósofo é muitas vezes lembrado, não à toa, por suas frases sobre a liberdade, como na consagrada sentença segundo a qual o homem está condenado a ser livre.

Diante disto, o capítulo será dividido em três partes. Em um primeiro momento, trataremos da liberdade propriamente dita. O objetivo é demonstrar como o filósofo desenvolve sua noção de liberdade, o modo como a liberdade é entendida como sinônimo da realidade humana, mesmo com a dificuldade em se definir a essência da liberdade, já que, como será visto, a liberdade, de saída, se apresenta como uma realidade sem uma essência, pelo menos não da maneira em que se entende comumente esta noção.

Em um segundo momento, o objetivo será o de compreender a noção de *situação*, uma vez que a liberdade, como se pode adiantar, não pode, no pensamento de Sartre, ser pensada em um aspecto meramente abstrato ou metafísico. Ou seja, a liberdade encontra na facticidade não seu impedimento como se pode pensar, mas precisamente sua condição de possibilidade. Em outros termos, é a partir de uma dada situação que a liberdade entendida como realidade humana pode se transcender rumo aos seus possíveis. Ainda com o intuito de se descrever e caracterizar a liberdade e, também, na mesma medida, articular o problema da liberdade com a literatura de uma maneira geral, resta, ainda, uma última tarefa: a partir dos resultados alcançados no segundo capítulo cujo desdobramento nos levou a afirmar que a literatura engajada é o resultado do encontro entre duas liberdades (leitor e escritor), se faz necessário descrever o modo como essa relação ocorre. Ou melhor, em que medida a compreensão da realidade humana a partir da liberdade da consciência permite o reconhecimento da literatura como um ato libertador por excelência, pois “como aquele que escreve reconhece, pelo próprio fato de se dar ao trabalho de escrever, a liberdade de seus leitores, e como aquele que lê, pelo simples fato de abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor, a obra de arte [...] é um ato de confiança na liberdade dos homens” (SARTRE, 2004, p. 51). Desta maneira, o exercício literário no pensamento de Sartre promove a constatação de que a liberdade do escritor está em profunda relação com a liberdade de todos os homens, pois “não se pode exigir de mim, no momento em que percebo que minha liberdade está indissolivelmente ligada à de todos os outros homens, que eu a empregue para aprovar a servidão de alguns dentre eles” (SARTRE, 2004, p. 52).

3.1) A liberdade: a realidade humana e suas estruturas fundamentais

Em 1943, Sartre publica a obra *O ser e o Nada*. Este ensaio de ontologia fenomenológica tenta, entre muitos propósitos, definir o modo como a realidade humana é entendida como liberdade.

Para realizar tal empreitada, este subcapítulo se concentrará na apresentação das discussões mais relevantes presentes no primeiro capítulo da quarta parte intitulado *Ser e fazer: a liberdade*.

Sartre constrói a noção de liberdade a partir da descrição das estruturas da realidade. Aqui, os argumentos desenvolvidos no primeiro capítulo acerca da consciência intencional são de extrema importância para a compreensão da liberdade, uma vez que Sartre não abandona as teses defendidas em suas duas obras sobre a imaginação. A consciência, portanto, mantém seu caráter de ser uma estrutura capaz de nadificar a realidade. Sendo assim, vale destacar que a estrutura da realidade é mantida em sua obra de 1943, a saber: o para-si, identificado com a consciência, é a estrutura cujo modo de ser é a não coincidência consigo mesmo. Ou seja, realidade humana ou para-si guarda sempre uma distância de si mesmo, o que, na prática, faz com que a essência ou qualquer determinação da realidade humana esteja sempre em risco:

Portanto, significa para a consciência a possibilidade permanente de efetuar uma ruptura com seu passado, de desprender-se dele para poder considerá-lo à luz de um não-ser e conferir-lhe a significação que *tem* a partir do projeto de um sentido que *não tem*. Em caso algum, e de nenhuma maneira o passado, por si mesmo, pode produzir *um ato*, ou seja, o posicionamento de um fim que sobre ele volta-se para iluminá-lo. Foi o que entreviu Hegel ao escrever que “o espírito é negativo”, embora não parece ter-se lembrado disso ao expor sua própria teoria da ação e da liberdade. Com efeito, uma vez que atribuímos à consciência esse poder negativo com relação ao mundo e a si mesmo, uma vez que a nadificação faz parte integrante do *posicionamento* de um fim, é preciso reconhecer que a condição indispensável e fundamental da ação é a liberdade do ser atuante (SARTRE, 2008, p. 539-0).

Deste modo, um estudo sobre a liberdade em Sartre deve se iniciar na explicitação da estrutura do para-si, bem como a partir de sua relação com o mundo, na terminologia adotada por Sartre, “em-si”. Nota-se, com base no trecho acima, que a consciência mantém com seu passado uma relação particular. Em outros termos, o passado não tem o poder de determinar nenhuma ação (aqui se insere a problemática da liberdade) uma vez que a consciência é separada de seu passado por um *nada*. No que se refere ao passado, o para-si, como Sartre sublinha, pode considerar sua significação a partir de um sentido que não tem. Ou seja, a condição mesma do para-si (realidade humana) é precisamente

esta de carecer de uma determinação prévia para a execução de uma determinada ação. O homem, portanto, é o ser a partir do qual se pode vislumbrar o não-ser. Em última instância, qualquer ato realizado pela consciência tem essa estrutura essencial: em qualquer ação no mundo, é preciso que uma dada consciência nadifique um aspecto da realidade. Sem essa nadificação, ou seja, sem implantar no seio do ser a possibilidade do não-ser, nenhuma ação é possível. Para justificar sua tese, Sartre lança mão de um exemplo: Diante da possibilidade de uma greve, argumenta o filósofo, não são as condições precárias de salário, por exemplo, o fator determinante para que os operários decidam pela paralisação do trabalho. Ao contrário, e aí se vislumbra a originalidade da abordagem sartriana sobre a ação e a liberdade, é por conseguir se descolar de uma *situação específica* rumo a uma possibilidade ainda não concretizada que a ação propriamente dita pode ser realizada. Nesse sentido, fica claro o rompimento da proposta sartriana com qualquer tipo de filosofia *determinista*, bem como o distanciamento com relação à psicanálise²⁰. Sobre a problemática da liberdade e sua primeira aproximação a partir da estrutura para-si, Yazbek em sua tese de doutorado explica que:

²⁰ Sartre dedica em sua obra de ontologia fenomenológica um capítulo inteiro para desenvolver o esboço do que ele chama de psicanálise existencial. É interessante notar que seu método de análise mantém com a problemática da liberdade uma profunda relação. Em linhas gerais, Sartre busca na psicanálise freudiana sua inspiração. No capítulo reservado para o tema, o filósofo francês enumera uma série de pontos convergentes entre sua proposta e a psicanálise clínica. Entre os quais, Sartre afirma que, assim como o método desenvolvido por Freud, sua psicanálise existencial se recusa a compreender a realidade humana com base em determinismos biológicos. Entretanto, existem diferenças fundamentais entre uma proposta e outra: de acordo com a interpretação sartriana, Freud pecou ao dar uma extrema importância para o passado do paciente ao descrever os traumas aos quais este é submetido e cuja ação promove determinados *sintomas*. A proposta desenvolvida por Sartre, vale dizer, mantém aspectos importantes da psicanálise, embora existam diferenças fundamentais. No que se refere à temporalidade, Sartre desenvolve um método *regressivo-progressivo*. Essa talvez figure entre as principais divergências entre os métodos aqui analisados. Para o filósofo francês, ao se buscar compreender uma dada realidade humana, deve-se buscar elementos no passado e na biografia do analisado, este processo equivale ao aspecto *regressivo*. Mas, como o método também se propõe a realizar uma busca progressiva, o futuro exerce um papel crucial nas escolhas de uma pessoa. Esse futuro vem à tona através de uma escolha fundamental. Sartre afirma que *uma* escolha é responsável por iluminar um determinado presente em vistas a um possível. Muito embora, essa *escolha* não seja necessariamente racional: “E, precisamente por que o objetivo da investigação deve ser a descoberta de uma *escolha*, e não de um estado, esta investigação deverá manter sempre em vista que seu objeto não é um dado soterrado nas trevas do inconsciente, mas sim uma determinação livre e consciente — determinação esta que sequer chega a ser uma habitante da consciência, mas que se identifica à própria consciência” (SARTRE, 2008, p. 701). Outro aspecto que merece destaque (pois é um problema que se articula com a noção de liberdade) é a recusa de Sartre em aceitar o postulado do inconsciente como Freud o fez. Para Sartre, aceitar a ação de um inconsciente nas ações do homem é manter a ilusão da imanência, é fazer com que a consciência continue sendo uma espécie de local habitado, no caso do inconsciente, por fantasmas e simulacros: “A psicanálise existencial rejeita o postulado do inconsciente: o fato psíquico, para ela, é co-extensivo à consciência. Mas se o projeto fundamental é plenamente *vivido* pelo sujeito e, como tal, totalmente consciente, isso não significa em absoluto que deva ser ao mesmo tempo conhecido por ele, mas muito pelo contrário; nossos leitores talvez recordem o cuidado que tivemos em nossa introdução para distinguir consciência de conhecimento” (SARTRE, 2008, p. 698).

Destarte, e para dizer em poucas palavras, é preciso sublinhar que a filosofia expressa por Sartre equivale à assunção de uma *antropologia existencialista* cujo fulcro central se encontra na afirmação da *negatividade* característica da esfera do ser da realidade humana — isto é, da consciência em sua intencionalidade. Nela, a “ontologia dualista” (no sentido apregoadado por Kojève) encontrará quiçá a sua forma mais bem acabada: em-si e para-si — os termos já sugerem certa sobrevida de categorias hegelianas no pensamento sartriano — concorrem para a formação da *totalidade concreta do real*. Ambos são elementos antitéticos — enquanto o primeiro se apresentará sob a forma de uma “densidade” ontológica infinita, o signo característico do segundo será precisamente sua indefectível “falta” de ser. Por oposição ao em-si, dirá Sartre, o para-si é uma “descompressão” do ser (YAZBEK, 2008, p. 145).

O comentador sintetiza o aspecto polarizado a partir do qual a realidade se constitui no pensamento sartriano. Ou seja, a proposta sartriana busca a descrição da realidade humana a partir da negação. Em outras palavras, a consciência intencional promove uma relação peculiar entre mundo e homem. De um lado, há o mundo em sua densidade infinita. Em outra frente, há o para-si com sua negatividade constitutiva. A relação descrita por Sartre é, como demarcado pelo comentador, *antitética*. Dito de outro modo, há na realidade uma junção de dois polos distintos ontologicamente. “A realidade humana é constituída na relação que integra a negatividade do para-si e a pura positividade do em-si, forjando essa ‘díade indissolúvel’ entre o *Ser e o Nada*” (ALMEIDA, 2011, p. 27). Ao contrário do para-si e seu modo de ser relacional, o em-si ou mundo tem por característica a ausência de temporalidade, bem como as estruturas “interior” e “exterior”. “O ser-em-si ou em-si simplesmente é. Não é ativo nem passivo, não possui um ‘dentro’ nem um ‘fora’, um ‘antes’ ou ‘depois’ e nem conhece a alteridade, pois ‘não se coloca jamais com outro a não ser a si mesmo’” (ALMEIDA, 2011, p. 25). A “densidade” ontológica, característica da realidade em-si, é justamente a opacidade presente do mundo. Um excesso de ser que torna o mundo, se por um lado passível de ser conhecido, por outro impenetrável. Em outra frente, o para-si realiza uma “descompressão” no ser. Isto é, o movimento da consciência intencional faz surgir, no seio do ser, o não-ser, no modo de uma *fissura*. A respeito da relação entre a nadiificação do mundo e a liberdade da consciência, Lightbody (2009) em seu artigo *Death and liberation: a critical investigation of death in Sartre’s Being and Nothingness* (2009) parece apontar para um caminho similar ao que foi desenvolvido no momento:

Negatividade é precisamente a fonte da liberdade [...]. A consciência não é aquilo que é, pois não é uma “coisa”. A consciência não tem uma

essência e, além disso, é livre por não ser forçada a ser o que, essencialmente, é. De outro lado, a consciência também é “aquilo que não é”, pois a consciência é a origem de toda a negação no mundo. Sem a consciência, só seríamos aquilo que um dia já fomos, em outras palavras: em-si (LIGHTBODY, 2009, p. 87. Trad. nossa)²¹.

É interessante notar o modo como o comentador caracteriza a negatividade como a “fonte” da liberdade. Ou seja, o que deve ser destacado a partir do trecho acima é o fato da negatividade possibilitar à consciência ser aquilo que não é. Só a partir dessa perspectiva pode-se vislumbrar a liberdade em seu sentido radical, pois se ela fosse, por alguma força, ser aquilo que já é, não se poderia contemplar uma ação livre.

Castro (2016) ao pensar as implicações da definição do para-si no pensamento sartriano parte das definições dadas por Sartre no que se refere ao em-si (o ser é. O ser é em si. O ser é o que é). Ou seja, em um movimento dialético, o comentador busca determinar o para-si com base em três princípios fundamentais: 1) *a nadificação*. 2) *o princípio da não identidade*. 3) *a temporalidade*. Sobre a nadificação inerente a consciência, tem-se que

A possibilidade e a determinação de si estão na origem da angústia da liberdade em situação. Sartre aceita de Kierkegaard que a angústia não é o medo dos objetos do mundo, mas angústia diante de si mesmo. De outro lado, como em Heidegger, a angústia é captura do nada. Porém, o para-si não é livre *para a morte*, ele é livre *em situação*. A morte não faz parte da estrutura do para-si, ela lhe é exterior. A angústia decorre da *irreversibilidade das decisões*, do fato mesmo que o para-si é sempre negação. Entendendo a nadificação nesse sentido, podemos compreender que “*a consciência não é*” (CASTRO, 2016, p. 66).

A negação aparece aqui, portanto, como *possibilidade e determinação* de si. Ou seja, uma consciência nega na medida em que age livremente a partir de uma *situação*. Diferente de como pensa Heidegger, a morte não faz parte da estrutura do Para-si. Não sendo livre para a morte, pois esta lhe é exterior, cabe ao Para-si ser livre em situação. A angústia, como o comentador coloca, é o reflexo da própria estrutura da consciência e não um estado psicológico específico. A angústia é a captura que o Para-si faz de si mesmo como um *Nada*. Em outras palavras, a angústia surge na apreensão da facticidade pela liberdade. “É importante que se diga que Sartre não pretende apresentar o *para-si* como

²¹ “Nihilation is the very wellspring of freedom [...]. Consciousness is not what it is, because consciousness is not a “thing”. Consciousness does not have an essence and therefore is free because it is not forced to be what it essentially is. On the other hand, consciousness is also “what it is not”, because consciousness is the source of all negation in the world. Without consciousness we would simply be what we already are: a being-in-itself (*en-soi*) (LIGHTBODY, 2009, p. 87).

fundamento de si mesmo, como liberdade. Para ele, o *para-si* é livre em *situação*” (ALMEIDA, 2011, p. 29). A consciência não é, como demonstrado acima, do modo que o em-si é. Pois, a ela é dada a necessidade da transcendência. Como o para-si se mostrou como aquela realidade que deve determinar a si mesmo, resulta desta assertiva que é negado ao para-si a identidade consigo:

O para-si não é regido pelo princípio da identidade, o que se soma à conclusão anterior, segundo a qual o para-si é *nadificação*. Seu princípio é, ao contrário, o da não-identidade ou da diferença. A consciência (de) si jamais é identidade de si a si, ela jamais coincide com ela mesma. Por essa razão, a consciência nunca pode se fechar absolutamente sobre si como uma totalidade. Ela é sempre *totalização* por *nadificação*, ou movimento em direção ao mundo, que pode se tornar, por má-fé, uma fuga em relação a si mesma (CASTRO, 2016, p. 67).

O princípio da não-identidade ou da diferença funda o ser do para-si. Castro procura caracterizar o Para-si a partir de sua incapacidade de ser uma totalidade. Ao contrário das coisas, a consciência não pode ser confundida com um espaço. Pelo contrário, seu modo de ser deve ser caracterizado sempre como um processo. E, por se tratar de um processo, tem na temporalidade sua possibilidade de existência e fundamento. Mesmo quando o intuito é o de escapar de si, preserva-se o caráter fundamental da consciência, a saber: sua necessidade de ser sempre aquilo que não é. “Este processo de constituição da realidade humana, que é a existência, reflete-se na *consciência*. A constituição da subjetividade é um caminhar na direção do *si*, e o si é aquilo que está fora da subjetividade [...]” (ALMEIDA, 2011, p. 26). Em outros termos, nota-se que a realidade humana não pode ser encarada como algo acabado, uma vez que sua constituição se dá, precisamente, através de um processo. Este, por sua vez, deve ser tomado como uma tarefa inacabada. A constituição da subjetividade, portanto, é entendido como um processo, uma procura de *si*. Mas, e essa constatação é fundamental, o *si*, por definição, encontra-se já fora da subjetividade. Articula-se a essa noção o princípio da negatividade trabalhado há pouco. Para a consciência, ser negatividade é, não só negar o mundo como uma totalidade inerte, como afirmar a si como não idêntica a si mesma. Isso ocorre, como é possível perceber, mesmo quando a consciência tem a si mesma como objeto, em um movimento reflexivo. Isto é, mesmo a consciência reflexiva só se comporta como totalidade a partir da negação que, neste momento, é voltada para si mesma. Em terceiro lugar, como consequência destas duas primeiras afirmações sobre o para-si, descobre-se a *temporalidade*. Ora, se o ser (em-si) é aquilo que é, ao se

determinar o para-si, deve-se pensar de modo inverso, pois ele nega o passado que já foi, ao mesmo tempo em que afirma a si mesmo como um futuro que ainda não é:

A consciência, ao contrário, não tem opacidade nem inércia. Ela é translúcida e temporal [...]. Essa proposição exprime ao mesmo tempo o princípio da não identidade do para-si e sua temporalidade original. As três dimensões temporais estão aqui contidas: o futuro que a consciência *não é ainda*, o passado que ela *não é mais* e o presente como *não-ser presentificante da síntese fugitiva do instante*. Essa temporalidade em três dimensões é uma temporalidade vivida, ou seja, singular e concreta: a consciência é sempre situada. O ser dos possíveis não tem nenhum sentido fora da facticidade do para-si (CASTRO, 2016, p. 67).

Aqui Castro (2016) caracteriza a tripla temporalidade da consciência. A consciência se realiza no futuro, como é posto, entretanto, o futuro ainda não é. Da mesma forma, o passado do Para-si se é incontentável, da mesma forma não tem uma existência. Em outras palavras, sem a iluminação presente que o Para-si opera, o passado jaz inerte no seio do não ser. O presente, por sua vez, é vivido sob a forma do não ser já que é caracterizado como *não ser presentificante da síntese fugitiva do instante*. Na análise da temporalidade do Para-si é possível perceber com mais clareza o modo como a realidade humana sob a forma de consciência intencional se relaciona com o *Nada*. Em outros termos, tem-se que essas temporalidades são vividas simultaneamente e todas estão afastadas do da consciência presente pelo *nada*.

Realizada a primeira aproximação entre a noção de *liberdade* e sua articulação com a realidade para-si, um questionamento é trazido pelo filósofo em sua obra *O ser e o nada*: se a ideia é definir o que é propriamente *a liberdade*, como fazê-lo, uma vez que, como foi dito, a liberdade não tem uma essência? Em outras palavras, ao descrever um objeto qualquer do mundo, o caminho natural é que se faça uma descrição da *essência* deste objeto. “A ‘*liberdade*’, já o sabemos, é o ser do para-si; neste âmbito, o do indeterminado, não são possíveis descrições essenciais e as “cartas já marcadas” — o homem permanece um ser indefinível, [...]” (YAZBEK, 2008, p.150). Mas, se não se pode realizar uma descrição da essência da liberdade, como será o método empregado por Sartre para tratar de um assunto que se recusa a ser determinado? O problema é posto desta forma:

Mas, deparamos logo com uma séria dificuldade: descrever, comumente, é uma atividade de explicitação visando as estruturas de uma essência singular. Mas a liberdade não tem essência. Não está submetida a qualquer necessidade lógica; dela deve-se dizer o que

Heidegger disse do *Dasein* em geral: “Nela, a existência precede e comanda a essência”. A liberdade faz-se ato, e geralmente alcançamo-la através do ato que ela organiza com os motivos, os móveis e os fins que esse ato encerra. Mas, precisamente porque este ato tem uma essência, aparece-nos como *constituído*; se quisermos remontar à potência constitutiva, precisamos abandonar toda a esperança de encontrar nele uma essência. Esta, com efeito, exigiria uma nova potência constitutiva, e assim infinitamente. Então, como descrever uma existência que se faz perpetuamente e nega-se a ser confinada em uma definição? A própria denominação de “liberdade” é perigosa, caso subentendamos que a palavra remete a um conceito, como as palavras habitualmente fazem. Indefinível e inominável, a liberdade será também indescritível? (SARTRE, 2008, p. 541-2).

A longa citação apresenta uma série de aspectos que merecem atenção. Primeiro, a atividade de se descrever um objeto qualquer do mundo remete a uma busca pela essência deste objeto. Portanto, forma-se a primeira dificuldade. A liberdade, como é dito acima, não tem uma essência. Seguindo Heidegger em sua definição do *Dasein*, Sartre propõe que se aplique também a fórmula segundo a qual, no que se refere à liberdade, a existência precede e comanda a essência²². Se é assim que a liberdade opera, isto é, tem em sua existência a sua própria determinação, um caminho possível de captar a liberdade é através dos atos que são organizados por ela. Entretanto, essa captação se dá de maneira parcial, uma vez que o ato possui uma essência, logo se mostra como um *constituído*. Mas se o objetivo é o de descrever a liberdade a partir de sua existência, a objeção ao final persiste: seria a liberdade indescritível? Apesar das dificuldades inerentes, Sartre propõe um caminho descritivo cujo ponto de partida é a recusa de uma descrição essencial válida para toda e qualquer realidade humana. “Mas trata-se, de fato, de *minha* liberdade.

²² Embora o foco do capítulo seja a quarta parte de *O ser e o nada* (2008), é interessante notar o modo como as noções transitam em outras obras do filósofo. A respeito desta fórmula heideggeriana utilizada por Sartre também em sua tentativa de descrever a realidade humana, a conferência proferida em 1945 *O existencialismo é um humanismo* (2014) contém elementos que enriquecem a discussão. Com um caráter quase introdutório para sua filosofia, a conferência fora escrita com o intuito de rebater críticas em relação ao existencialismo, muitas destas críticas fruto do estilo da escrita presente em *O ser e o nada* (2008), recheado de figuras de linguagem e frases de efeito. Portanto, seu objetivo é afirmar o existencialismo como um humanismo, na tentativa de extirpar a ideia, segundo o filósofo equivocada, de que o existencialismo de seu ensaio ontológico-fenomenológico representasse um solipsismo burguês abstrato. Afirmar que na liberdade ou realidade humana, no contexto da conferência, a existência precede e comanda a essência é dizer que não existe uma *natureza humana*. Em outras palavras, ao contrário de objetos do mundo ou produzidos, o homem não tem uma essência a partir da qual sua existência fosse moldada. No que se refere ao homem, o movimento é contrário: primeiro, tem-se a existência e só a partir dela que uma essência pode ser pensada, sempre passível de ser modificada a partir das ações: “O existencialismo ateu que eu represento é mais coerente. Ele declara que, mesmo que Deus não exista, há ao menos um ser cuja existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por algum conceito, e que tal ser é o homem ou, como diz Heidegger, a realidade-humana. Que significa, aqui, que a existência precede a essência? Significa que o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida” (SARTRE, 2014, p. 25).

Igualmente, além disso, quando descrevi a consciência, não podia tratar-se de uma natureza comum a certos indivíduos” (SARTRE, 2008, p. 542). Assim, o esforço de uma descrição da liberdade deve partir de *uma* realidade humana e sua relação com sua própria liberdade. Pois,

Assim, minha liberdade está perpetuamente em questão em meu ser; não se trata de uma qualidade sobreposta ou uma *propriedade* de minha natureza; é bem precisamente a textura de meu ser; e, como meu ser está em questão em meu ser, devo necessariamente possuir certa compreensão da liberdade. É esta compreensão que tentaremos explicitar agora (SARTRE, 2008).

Se o homem possui certa compreensão de sua liberdade, cabe ao trabalho reflexivo, portanto, realizar um esboço de descrição. Sartre, ao iniciar sua tentativa de descrição da liberdade, chama à atenção para um fato capital: o homem é o ser que, por ter um tipo *específico* de existência (tipo este sobre o qual o capítulo se debruça), em seu próprio ser sua liberdade corre risco: “A realidade humana é um ser no qual sua liberdade corre risco, pois tenta perpetuamente negar-se reconhecê-la. Psicologicamente, isso equivale, em cada um de nós, a um intento de tomar móveis e motivos como *coisas*” (SARTRE, 2008, p. 544).

Para o filósofo, existe como uma possibilidade sempre ao redor buscar um modo de escamotear a liberdade que todo Para-si é. Sartre escolhe como o ponta pé inicial de sua descrição da liberdade precisamente a análise dos móveis e motivos. Essa escolha se ancora no pressuposto segundo o qual não se pode vislumbrar a liberdade sob qualquer aspecto descolada da ação. E a ação é um consórcio entre os motivos e móveis e a liberdade. O que seriam, pois, para o filósofo, motivos e móveis? A discussão inicia-se a partir do embate entre os “deterministas” e os “adeptos do livre-arbítrio”. Segundo Sartre, a principal falha dos pensadores deterministas é que estes tomam os motivos como causadores dos atos, o que, na visão de Sartre, constitui-se como um erro, pois essa causalidade pretendida se mostra imprópria. Por outro lado, os defensores do livre arbítrio sempre tomam os móveis e motivos como constituintes determinantes do ato. O erro, segundo Sartre, ocorre pela falta de acuidade na descrição da ação. A estrutura da ação é definida dessa maneira: “motivo-intenção-ato-fim”. O que precisa ficar claro, entretanto, a partir da reflexão sartriana, é que, ao contrário de uma perspectiva determinista, a própria ação é quem escolhe seus motivos e móveis. Em outros termos, pode-se dizer que Sartre propõe um deslocamento de temporalidade: primeiro há sempre uma ação

intencional. Na concretização mesmo da ação, o Para-si pode voltar-se ao passado e dar sentido a determinado motivo como constituinte da ação.

O alerta feito pelo filósofo merece uma atenção maior: tomar o homem como um ser determinado implica em se tomar móveis e motivos como coisas. Para Sartre, ao contrário, não se pode realizar essa operação sem o concurso da má-fé, ou seja, em última instância, tomar os móveis ou motivos como entidades capazes de *determinar* uma conduta é não considerar a realidade humana sob a luz de sua liberdade radical. Não à toa, esse é o caminho escolhido pelo filósofo para iniciar a descrição da liberdade. Se a liberdade só pode ser pensada de maneira concreta, é na ação que se deve procurar descrevê-la.

O que é posto em jogo pelo filósofo aqui, precisamente, é a necessidade de, ao se pretender descrever a liberdade, seja necessário, na mesma medida descrever o modo de ser que esta realidade se apresenta, a saber: seu aspecto *fugidio*. “Na medida em que o para-si quer esconder de si seu próprio nada e incorporar o em-si como seu verdadeiro modo de ser, também tenta esconder de si sua liberdade” (SARTRE, 2008, p. 544). Em outras palavras, o que se quer demonstrar aqui é que o ser da liberdade, ao ser descrito, revela um de seus aspectos constitutivos, a permanente recusa de se assumir livre, nos termos sartrianos, a *má-fé*²³. Esta, segundo Sartre, se constitui como um dos modos que a liberdade se relaciona consigo, isto é, justamente, através da negação.

Entre os anos de 1939 e 1940, logo poucos anos antes de *O ser e o nada* (1943, ano da publicação), Sartre escreve a obra *Diários de uma guerra estranha*. Nesta obra, o

²³ Devido ao recorte temático proposto por esta pesquisa e, também, pela extensão da problemática da má-fé na filosofia de Sartre, não serão detalhados os aspectos mais específicos desta noção. Entretanto, é válido tecer alguns comentários: Sartre desenvolve em *Ser e o nada* (2008) uma longa discussão sobre a relação entre liberdade e má-fé. Mais do que uma atitude de cunho maléfico, como o senso comum costuma entender, no pensamento do filósofo francês, a má-fé se caracteriza como um esforço do para-si em recusar ou negar sua própria liberdade, seu próprio *nada*. Em última instância, age de má-fé o para-si que pretende recuperar em seu ser o em-si. Ou, como dito há pouco, aquele para-si que toma um motivo ou móbil de uma determinada ação como uma *coisa* do mundo capaz de *determinar* uma conduta. Sartre lança mão de uma série de exemplos para que o leitor compreenda como a estrutura do para-si pode, e é o que acontece na maior parte do tempo, paradoxalmente, agir de má-fé. Um dos episódios mais célebres diz respeito ao garçom que cumpre tão *perfeitamente* o papel que lhe cabe socialmente que parece ter se convencido de que *é*, realmente, um garçom. Sobre essa vã tentativa do para-si, é dito que: “Acontece que, paralelamente, o garçom não pode ser garçom, de imediato e por dentro, à maneira que este tinteiro *é* tinteiro, esse copo *é* copo” (SARTRE, 2008, p. 106). Nota-se, pois, que a impossibilidade traçada por Sartre remonta a uma comparação com a realidade em-si (copo, tinteiro, etc). Desta maneira, por mais que o garçom queira se *objetificar* na figura de um garçom, entre seu ser e seu desejo de ser haverá sempre um *nada* intransponível. “Na má-fé, o homem direciona a mentira para si mesmo, sua finalidade é esconder algo que ele não quer ter consciência” (PÓVOAS, 2005, p. 56). Este elemento, ao qual o comentador se refere, em um nível profundo, é a própria liberdade. E a dinâmica presente na estrutura consciência-que-mente-para-si-mesma pode servir para ocultar uma conduta cuja o sentido último tem de ser negado.

filósofo, entre comentários a respeito do dia-a-dia do campo de batalha, reúne anotações sobre temas que seriam trabalhados posteriormente. Entre os que merecem destaque, veremos um trecho em que o filósofo relaciona a temática da liberdade, a angústia diante da mesma e a ação:

A angústia, ante um possível que não queremos realizar, é de fato a angústia ante o Nada, que nos separa desse possível, ante ao fato que somos impedidos pelo *Nada* de realizá-lo. Visa, portanto, a suprimir o Nada realizando o possível. A partir do momento em que, em lugar de recusar esse possível, ela faz dele o seu possível, há uma plena adesão da liberdade à possibilidade, projeto e rascunho do ato. Nesse momento, o Nada desaparece, há a plenitude. Assim a falta faz desaparecer provisoriamente a angústia, substituindo o nada pela facticidade plena. É preciso notar também que se *nada* nos impede de fazer o ato criminoso, *nada* também nos obriga. E este outro *Nada* é igualmente dado na angústia. É o nada positivo na liberdade, dele deriva a responsabilidade. Esse nada aproveita-se de que os móveis que poderiam levar à realização de um possível são sempre separados desse possível por um hiato de nada. Móveis, essência humana, afetividade, passado são retidos no seio da liberdade, ficam em suspenso e, no mesmo momento, a liberdade projeta no futuro o possível a realizar. Mas jamais há *contato* entre os móveis assim retidos e o possível assim projetado. Os móveis nada mais fazem do que produzir a inclinação. [...] Assim, no âmago da consciência, falta um elo e é a ausência desse elo que nos tira toda a desculpa [...] A origem da responsabilidade é o fato primordial que nós nos realizamos como uma solução de continuidade entre os móveis e o ato (SARTRE, 1983, p. 168).

Sartre nesta longa passagem articula o que acreditamos ser o cerne de sua teoria da liberdade. É preciso sublinhar que a *Angústia* exerce um importante papel dentro de uma tentativa de se descrever a liberdade, uma vez que ela promove o *reconhecimento* da liberdade. Em outras palavras, a *angústia* é, no pensamento de Sartre, uma espécie de constatação da liberdade, mesmo que esta possa ser escamoteada. Essa *angústia* só é interrompida, de maneira provisória, vale lembrar, no momento em que a liberdade toma para si um possível, neste instante o ato já pode ser pensado em sua realização. Deste modo, a estrutura da ação pode ser descrita desta maneira: móveis e motivos são *captados* por uma liberdade. Na figura de linguagem usada por Sartre, liberdade ou realidade humana funciona como uma solução de continuidade entre um possível e um ato. Entretanto, essas duas extremidades não se tocam. Estão, como dito, separadas por um nada. Como não há um contato, ou melhor, uma relação de causa e efeito que determine um ato quando se analisa móveis e motivos, só resta ao homem, através da liberdade, entendida não como *propriedade*, mas sim *textura*, a responsabilidade.

Se, de fato, o homem nascesse com a essência de herói ou covarde seria afastado da responsabilidade de suas ações e seria entregue a um profundo quietismo. Ademais, não haveria angústia, visto que esta se apresenta como a consciência da ausência no miolo do ser do homem que o lança rumo ao tornar-se (TEIXEIRA, 2015, p. 360-1).

De acordo com esta análise, a responsabilidade inerente ao para-si provém do fato de que ele é separado de seu ato por um *nada*. Como Sartre deixa claro na passagem de seu *Diário*, se nada impede um ato criminoso, nada, da mesma maneira nos obriga. Portanto, há que se entender a liberdade no pensamento de Sartre sempre a partir da articulação entre o agir livre e a responsabilidade. Liberdade, a partir do que foi explanado, existe sempre em uma dada situação. É o que será explorado no próximo item. Se homem ou realidade humana se identifica com a liberdade, a *facticidade* seria um impedimento para a realização da mesma ou condição primeira? Diante dos exemplos trazidos por Sartre relacionados à facticidade, serão analisados dois aspectos: o *Meu passado e meu lugar*.

3.2) A liberdade e sua condição de possibilidade: a *facticidade*.

Se o para-si é escolha de si, a reflexão mais cautelosa pode revelar um elemento novo a essa estrutura: apesar da realidade humana escolher a si mesma, ela não pode escolher sua condição. O para-si já é dado em uma determinada situação, com características corporais já estabelecidas, etc. Sendo assim, essas condições servem para dar limite a uma liberdade que, até o momento, era descrita como *absoluta*? A resposta de Sartre para esse questionamento é negativa:

Este argumento nunca perturbou profundamente os adeptos da liberdade humana: Descartes, o primeiro deles, reconhecia ao mesmo tempo que a vontade é infinita e que é preciso “dominar mais a nós mesmos do que a sorte”. Pois convém fazer aqui certas distinções: muitos dos fatos enunciados pelos deterministas não podem ser levados em consideração. O coeficiente de adversidade das coisas, em particular, não pode constituir um argumento contra nossa liberdade, porque é *por nós*, ou seja, pelo posicionamento prévio de um fim, que surge o coeficiente de adversidade. Determinado rochedo, que demonstra profunda resistência se pretendo removê-lo, será, ao contrário, preciosa ajuda se quero escalá-lo para contemplar a paisagem. Em si mesmo — se for possível imaginar o que ele é em si mesmo —, o rochedo é neutro, ou seja, espera ser iluminado por um fim de modo a se manifestar como adversário ou auxiliar. [...] Portanto, é nossa liberdade que constitui os limites que vai encontrar depois (SARTRE, 2008, p. 593-4).

Sublinha-se que Sartre mantém os pressupostos desenvolvidos até o momento no argumento acima. Quando se caracterizou a realidade em-si, foi mencionado que as

“coisas nelas mesmas” têm existência, mas não têm um *sentido*. Este, precisamente, é construído por um para-si que projeta um fim específico a partir de um projeto. O que Sartre chama de *coeficiente de adversidade*, ou seja, um fator cujo aparecimento poderia servir como um limite para a liberdade, é, pelo contrário, posto pela própria liberdade. Em última instância, a partir de *minha* liberdade, um determinado ente ganha o sentido de obstáculo ou de facilitador. No exemplo acima, um rochedo, a depender de um livre projeto do para-si, pode servir como auxiliar para uma escalada ou como obstáculo intransponível caso o objetivo seja o de removê-lo. Neste sentido,

[...]A liberdade é liberdade situada, ou seja, que se revela diante de circunstâncias concretas da vivência humana. Sartre pretende romper com as concepções abstratas da liberdade — inclusive jurídicas — que colocam a liberdade como propriedade metafísica do homem. A liberdade realiza-se no interior de um mundo em que os fatos e os outros se colocam como condicionantes das escolhas do sujeito. A situação possui aspectos relevantes à compreensão da liberdade: a *facticidade* e a *alteridade* (ALMEIDA, 2011, p. 30).

Mais uma vez, evidencia-se a tentativa do pensamento de Sartre em negar a liberdade enquanto propriedade. Pois, se assim o fosse, o homem poderia abrir mão ou perder essa “qualidade” em determinado momento. Ou então, se a liberdade fosse uma propriedade do homem, os fatores externos (coeficiente de adversidade) agiriam como um impedimento da liberdade. Mas, ao contrário, como se pode perceber com a leitura acima, a liberdade, para se revelar, *deve* ser situada. Ou seja, o mundo no qual o para-si se encontra é, desde já, um mundo em que a situação se coloca como condição para a ação, logo para a realização própria da liberdade. Assim, a análise realizada por Sartre no que se refere à liberdade busca defender a ideia de que através da ação²⁴ do homem no mundo este se escolhe e, ao realizar este procedimento, nega qualquer explicação determinista ou essencialista para a realidade humana. O homem é o ser que, na falta de uma essência ou determinação prévia, deve escolher-se em meio a uma dada situação rumo a um possível. Essa escolha, portanto, só é iluminada por uma ação. “Um primeiro olhar sobre a realidade humana nos ensina que, para ela, ser reduz-se a fazer. [...] Ser

²⁴ No que se refere à ação, Sartre em *O ser e o Nada* afirma que um ato é formado por uma estrutura específica. De um lado, tem-se móbeis e motivos que são captados pelo para-si. Esses elementos, vale lembrar, não têm a capacidade de *determinar* uma conduta. Mas, eles são captados pela realidade humana com o objetivo de promover uma ruptura o passado ou estado das coisas. Deste modo, o motivo inicial para uma determinada conduta faz parte da situação. E, após serem captados pelo para-si, são iluminados pela intenção que projeta um possível em uma temporalidade que ainda não é. Um ato, portanto, guarda em si mesmo a captação de um motivo e de uma situação. Essa captação toma a forma de uma negação quando o para-si projeta um estado de coisas que ainda não se efetivou.

ambicioso, covarde ou irascível é simplesmente conduzir-se dessa ou daquela maneira em tal ou qual situação” (SARTRE, 2008, p. 586-7). Como a realidade humana se caracteriza pelo fazer-se, ou seja, a busca do homem por uma essência se efetiva a cada instante a partir de sua ação no mundo em determinada facticidade. Em outras palavras, o para-si é livre para escolher, mas sempre o faz a partir de um dado. Portanto, dois aspectos constituintes da *facticidade* serão trabalhados: o *meu lugar* e o *meu passado*.

Ao descrever o *meu lugar* e o modo como esse espaço se relaciona com a *facticidade*, Sartre chega à conclusão de que há um lugar que não remete a nenhum outro e se relaciona com minha contingência pura:

Além disso, embora este lugar atual possa me ter sido destinado pela minha liberdade (eu “vim” a ele), só posso ocupá-lo em função daquele que ocupava anteriormente e seguindo caminhos traçados pelos próprios objetos. E este lugar anterior me remete a outro, este outro a outro, e assim sucessivamente, até a *contingência pura de meu lugar*, ou seja, aquele dentre meus lugares que não remete a nada de *mim*: o lugar que me é destinado pelo nascimento. Com efeito, de nada serviria explicar este último lugar pelo lugar que minha mãe ocupava quando me colocou no mundo: a corrente está rompida, os lugares livremente escolhidos por meus pais não podem valer de modo algum com explicação de *meus lugares*; [...]. E, uma vez que este lugar original será aquele a partir do qual irei ocupar outros lugares de acordo com regras determinadas, parece haver nesse ponto uma forte restrição à minha liberdade (SARTRE, 2008, p. 603).

Tão certo quanto ao fato de existir um lugar para o qual todos os lugares que já ocupei remetem, isto é, o lugar do nascimento, é o fato de que este local não pode ser definido como *meu lugar* a partir da livre escolha de um outro para-si. Ou seja, a escolha de um pai, por exemplo, não é o que determina o lugar de um filho. Isso porque, segundo Sartre, o lugar que se ocupa constitui-se por uma relação. Em outras palavras, em uma primeira abordagem o local do nascimento por se caracterizar como a *contingência pura de meu lugar* (não remete a nenhuma escolha do para-si) pode parecer um impedimento para *minha liberdade*. Ora, se devo nascer em um local cuja posição inicial toda escolha futura dele partirá, a conclusão apressada aponta para uma séria limitação à minha liberdade. O raciocínio proposto por Sartre, entretanto, é divergente desta interpretação. Apesar do local de nascimento constituir a contingência, um Para-si não pode *tomar* esse local a partir do projeto de um outro Para-si. Sartre procura chamar a atenção, aqui, para o fato de o local em si ser dotado de uma *neutralidade*. Em outros termos, há sempre uma espera de sentido, pois é preciso que o Para-si ilumine uma realidade que é carente de

significação. Dentro dessa relação, o espaço geométrico só ganha sentido a partir de um projeto:

Assim, devemos dizer que a facticidade de meu lugar só é me revelada na e pela livre escolha que faço do meu fim. A liberdade é indispensável à descoberta de minha facticidade. Conheço esta facticidade a partir de todos os pontos do futuro que projeto, é com seus caracteres de contingência, fragilidade, absurdidade que ela aparece-me a partir do futuro. É em relação ao meu sonho de conhecer Nova York que mostra-se absurdo e doloroso para mim viver em Mont-de-Marsan. Mas, reciprocamente, a facticidade é a única realidade que a liberdade pode descobrir, a única que pode nadificar pelo posicionamento de um fim. Por que, se o fim pode iluminar a situação, é pelo fato de ser constituído como modificação projetada *desta* situação. Mas *mudar* implica justamente alguma coisa a mudar, algo que é precisamente o meu lugar. Assim, a *liberdade* é a *apreensão de minha facticidade*. [...] É somente no ato pelo qual a liberdade descobriu a facticidade e captou-a como *lugar* que este lugar assim definido manifesta-se como *entrave* aos meus desejos, como obstáculo, etc (SARTRE, 2008, p. 607-8).

A facticidade, ou seja, o lugar em que o Para-si se encontra desde já, é a única realidade que a liberdade pode descobrir. Mas, o único modo a partir do qual a liberdade capta a facticidade é justamente como um dado a ser iluminado por um fim específico. No exemplo acima, o fato de morar em Mont-de-Marsan só corresponde ao *meu lugar* na exata medida em que projeto sobre a cidade alguma finalidade. Em outras palavras, o fato puro e simples de habitar um local é neutro. O sentido surge a partir da iluminação proveniente da liberdade. Nesse sentido, se desejo ir à Nova York, o fato de morar em um pequeno vilarejo francês torna-se insuportável. Mas, se o objetivo for construir um local para o trabalho da terra, por exemplo, o local que se ocupa ganha um sentido de auxiliador desse projeto. Sartre procura refutar de maneira definitiva a tese segundo a qual o local de meu nascimento se comporta como limite à liberdade, pois, de acordo com sua argumentação, os entraves que por ventura o Para-si encontra ao longo do tempo são criados por ele mesmo. Com o objetivo de sustentar sua tese, Sartre recorre a um exemplo: A existência de uma grande colina em uma cidade. Caso o Para-si deseja atravessá-la no intuito de chegar em outra cidade, a existência mesmo deste rochedo é iluminado em um sentido de impedimento. Por outro lado, se o projeto do Para-si é o de ter uma visão panorâmica da região, por exemplo, a montanha deixa de ser um entrave e se torna aliada do projeto ao permitir sua realização. A realidade Em-si, por outro lado, inerte em sua natureza, não pode captar nenhuma distância ou relação entre dois pontos, pois

O termo “distância” é aqui mal empregado, porque ‘distância’ nada tem a ver com geometria: só pode existir pelo primado de meu projeto. As coisas do em-si ignoram o que seja distância: podem estar justapostas, em mútuo contato, lado a lado, acima ou debaixo do outro, ou separadas, mas sempre, entre elas, só existem relações de exterioridade (PERDIGÃO, 1995, p. 96).

Assim como em Sartre, o comentador chama atenção ao fato de que, ao contrário do que ocorre com a realidade Em-si, quando se trata do modo de realização de um dado Para-si, tem-se que o lugar, como é colocado no trecho acima, só pode fazer sentido a partir de um projeto. Portanto, a realidade Em-si, em oposição ao Para-si, mantém relação com o mundo que o cerca apenas em forma de exterioridade. Pode-se vislumbrar a articulação pensada por Sartre entre um lugar e o modo como a realidade humana deve manter com este local uma relação *específica* para que este possa fazer parte de uma *situação* e, mais ainda; é possível pensar a partir da indicação sartriana como o local do nascimento não pode ser considerado um limite para a liberdade, mas, em oposição, é a condição para esta se revelar. “É somente no ato pelo qual a liberdade descobriu a facticidade e captou-a como lugar que este lugar assim definido manifesta-se como entrave aos meus desejos, como *obstáculo*, etc” (SARTRE, 2008, p.608). Ou seja, há em relação ao lugar que nasci uma tomada de posição. O significado desta posição, como fica claro, é fruto da liberdade do Para-si. A análise do *meu lugar* revelou que entre a liberdade e facticidade existe uma relação dialética. Ou seja, através da facticidade que se pode vislumbrar uma ação livre e, por outro lado, sem a liberdade a facticidade não poderia sequer cogitada: “Vê-se aqui, com maior clareza, a conexão inextricável de liberdade e facticidade na situação, posto que sem a facticidade, a liberdade não existiria [...] e, sem a liberdade, a facticidade não seria descoberta [...] (SARTRE, 2008, p. 609). Dito de outro modo, através da ação a liberdade pode captar a facticidade do lugar em que se vive. A mudança de temporalidade que o Para-si tem que realizar para *tomar* um determinado lugar, operação que tem que ser realizada, inclusive, quando se trata do local de nascimento, a *contingência pura*.

Outro aspecto a ser analisado a seguir cuja explicitação auxilia na compreensão da *facticidade* é o que Sartre denomina como *meu passado*. Em outros termos, o passado mantém com o Para-si uma relação semelhante ao *lugar*. Para Sartre, existe um passado captado pelo Para-si, mas entre esses dois polos há um *nada intransponível*. Logo, o Para-si deve escolher seu próprio passado, ou melhor, o modo como se relaciona com ele. Vejamos:

Mas, se a liberdade é escolha de um fim em função do passado, reciprocamente o passado só é aquilo que é em relação ao fim escolhido. Há no passado um elemento imutável: tive coqueluche aos cinco anos de idade; e há um elemento variável por excelência: a significação do fato em bruto com relação à totalidade de meu ser. Porém, por outro lado, uma vez que a significação do passado penetra nesse passado de ponta a ponta (não posso “recordar” minha coqueluche de infância à parte de um projeto preciso que define sua significação), é impossível para mim, em última instância, distinguir a imutável existência em bruto do sentido variável que ela comporta. Dizer que “tive coqueluche aos cinco anos” pressupõe mil projetos, em particular a adoção do calendário como sistema de referência de minha existência individual — logo, uma tomada de posição originária frente à ordem social — e a crença resoluta nos relatos feitos por terceiros a respeito de minha infância [...] Assim, esta existência em bruto, *embora necessariamente existente e imutável* representa como que o objetivo ideal e fora de alcance de uma explicação sistemática de todas as significações inclusa em uma recordação. Sem dúvida, há uma matéria “pura” da memória, no sentido em que Bergson fala da memória pura, mas quando ela se manifesta, é sempre no e por um projeto que comporta a aparição desta matéria em sua pureza (SARTRE, 2008, p. 612).

Sartre busca caracterizar o passado de uma maneira similar ao procedimento adotado em *meu lugar*. O filósofo reconhece que há no passado um conteúdo que deve ser imutável²⁵. Ou seja, coerente com sua concepção fenomenológica, a existência *em estado bruto* de uma coisa ou fato ocorrido não é questionada. Entretanto, não existe um acesso possível a ela fora do conjunto de significação que o Para-si lança ao passado. Assim, da mesma maneira em que, a partir de Sartre, a liberdade se caracteriza a partir da iluminação do passado e presente com vistas a um projeto, o passado só “é” na medida de sua significação. O exemplo trazido por Sartre se propõe ainda mais radical: ao proferir a afirmação “tive coqueluche aos cinco anos”, uma infinidade de projetos opera para que

²⁵ É interessante notar a referência à Bergson e sua “memória pura”, pois o dualismo da filosofia de Bergson teve grande influência para o desenvolvimento das teorias de Sartre, em especial no que se refere à imagem. Para Bergson, a memória se caracteriza como a relação existente entre a matéria e o espírito. Assim como Sartre pretendeu na primeira parte de sua ontologia, Bergson busca criar uma filosofia dualista que, de certa maneira, sirva de resposta tanto para o realismo como para o idealismo. O caminho de Bergson é trilhado entre essas duas perspectivas clássicas: “Essas dificuldades devem-se, em maior parte, à concepção ora realista, ora idealista que é feita da matéria. O objeto de nosso primeiro capítulo é o de mostrar que idealismo e realismo são duas teses igualmente excessivas, que é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações mas que seria de uma natureza diferente delas. A matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’. E por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa — uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’” (BERGSON, 1999, p. 2). Pode-se, através deste trecho, compreender o modo como a descrição feita no primeiro capítulo sobre a perspectiva sartriana da imagem tem em Bergson um importante diálogo. Assim como o existencialista, Bergson descreve a imagem como uma existência que não pode ser tomada por uma mera “representação” no sentido do idealismo e, também, não é uma “coisa” na maneira como o realismo encara esta noção.

esta afirmação seja possível. Ou seja, o fato em-si com sua obscuridade e em seu conteúdo demasiado *opaco* aguarda a iluminação de uma consciência que se volte para a realidade passada com a finalidade de dar-lhe sentido. É preciso, como diz o filósofo, utilizar um determinado sistema de contagem temporal que, por si só, já indica uma *tomada* de posição frente a um estatuto social. Há que se acreditar fielmente, ademais, no relato de terceiros. Isto é, por mais real que um determinado fato passado possa parecer, para sua efetivação na forma de lembrança, a consciência deve realizar um procedimento que ilumina essa lembrança “de ponta a ponta”: “Assim, todo meu passado está aí, insistente, [...] *mas*, é o futuro que decide se o passado está vivo ou morto. [...] qualquer que seja a maneira como vivo ou avalio meu passado, só posso fazê-lo à luz de um projeto de mim sobre o futuro” (SARTRE, 2008, p. 613-4). Em outras palavras, o passado só reflete o projeto de um Para-si na medida em que e no modo como a liberdade do Para-si tem de se voltar e corroborar ou negar algo acontecido. Um adolescente, como no exemplo trazido por Sartre, que tenha uma “crise mística” só poderá significar tal estado a partir de um projeto atual, isto é; se ele decidir por uma conversão na vida adulta, aquele episódio pode ser entendido como uma espécie de “sinal”. Caso contrário, se no futuro esse mesmo adolescente decidisse pelo ateísmo, aquele fato isolado perderia cada vez mais a força e repousaria inerte na carência de sentido. Em outros termos, o fio condutor responsável pela ligação do passado com o projeto do para-si se romperia: “exatamente como as sociedades, a pessoa humana tem um passado *monumental* e *em suspenso*. [...] a historização perpétua do para-si é afirmação perpétua de sua liberdade” (SARTRE, 2008, p. 616).

O passado, portanto, na perspectiva sartriana, é caracterizado como um dado real que compõe a situação, similar ao lugar ocupado. Vale frisar que sua *realidade*, isto é, o fato mesmo inegável que tenha acontecido algo concreto no passado de alguém, não implica em uma força capaz de mover, por si só, os acontecimentos do presente e as projeções de um futuro. Sobre a temporalidade do Para-si, Sartre afirma que “Dizer que o passado do Para-si está em suspenso, dizer que seu presente é uma espera, dizer que seu futuro é um livre projeto [...] significa a mesma coisa” (SARTRE, 2008, p. 616). Ou seja, o modo como Para-si capta a temporalidade é idêntica em qualquer uma das instâncias analisadas. Dizer que o passado é uma *espera* significa afirmar que sem a iluminação promovida pelo Para-si ele carece de efetivação. Assim, “tal como a localização, o passado se integra à situação quando o Para-si, por sua escolha do futuro, confere à sua

facticidade passada um valor, uma ordem hierárquica e uma permanência a partir dos quais essa facticidade *motiva* seus atos e suas condutas” (SARTRE, 2008, p. 619). Sartre aqui descreve tanto a localização como o passado como constituintes da *situação* cuja caracterização se revelou como condição para a manifestação da liberdade.

A análise realizada sobre o modo como a localização e o passado integram a situação vivida por um Para-si permite que se afirme que a realidade humana é, essencialmente, histórica. Em outras palavras, uma determinada *situação* pode ser captada apenas dentro de um contexto histórico. E a história, para Sartre, entendida sempre como singular, pois: “[...] está ligado de forma indissolúvel à concepção de Sartre tem da história como singular e não ‘universalizável’; concepção essa que procura demonstrar a ‘inteligibilidade dialética do que não pode ser encarado como universal’” (MÉSZAROS, 2012, p. 29).

Portanto, tem-se que *meu lugar e meu passado* integram o que Sartre denomina a facticidade do Para-si. Mais do que auxílio ou impedimento para a manifestação da liberdade, os exemplos trazidos por Sartre buscam demonstrar que fora desse conjunto a liberdade é esvaziada e rebaixada a uma abstração. A reflexão sobre a liberdade como constituinte da realidade humana e também como uma realidade que tem na facticidade sua possibilidade de manifestação permite a compreensão do modo como Sartre constrói sua noção de *engajamento literário*. Isso porque a realização do engajamento pressupõe a liberdade como pano de fundo da relação em perpétua construção entre o escritor e o leitor. A partir de agora, a tentativa será a de realizar a descrição da maneira como o escritor faz uso de sua liberdade para solicitar a liberdade do leitor; uma liberdade, em última instância, que deve ser conquistada, pois ambas estão em risco.

3.3) A literatura como exercício da liberdade

Partindo-se das conclusões presentes em *Que é Literatura?*, tem-se que a condição primeira para que exista um “objeto literário” é a junção de duas liberdades (escritor e leitor). A liberdade que fundamenta essa relação, em consequência, não deve ser tida como uma qualidade nem como uma abstração. Pelo contrário, a facticidade é o “local” onde a liberdade pode se descobrir. Desta mesma maneira, a liberdade do escritor e a liberdade do leitor encontram-se sempre em risco. Necessitam, em última instância, de

serem conquistadas. Ou seja, o escritor no momento em que escolhe, através do recurso à escrita, desvendar determinado aspecto da realidade, descobre sua liberdade a partir de sua facticidade. Ele escreve sobre determinados homens em um dado momento histórico. Não é dado a ele a possibilidade de escrever acima do Homem, sob o ponto de vista de Deus. Da mesma maneira, o leitor deve, a partir de sua ação no mundo, escolher a obra e doar sua liberdade, seu constrangimento, sua indignação para animar a narrativa ali retratada. Ao se compreender essa sutil e imprescindível relação entre liberdades de autor e leitor para a formação da obra, torna-se mais clara a noção de *Engajamento*. Pois, a partir de Sartre, o engajamento é fruto da relação tênue estabelecida entre estes dois polos e que têm na liberdade a *solução de continuidade*:

Se recorro a meu leitor para que ele leve a bom termo a tarefa que iniciei, é evidente que o considero como liberdade pura, puro poder criador, atividade incondicionada; em caso algum poderia dirigir-me à sua passividade, isto é, tentar *afetá-lo*, comunicando-lhe de imediato emoções de medo, de desejo ou de cólera. [...] Na paixão, a liberdade é alienada; abruptamente engajada em empreendimentos parciais, ela perde de vista a sua tarefa, que é produzir um fim absoluto. [...] Mas isso não quer dizer que o escritor faça apelo a não sei que liberdade abstrata e conceitual (SARTRE, 2004, p. 41).

Mais uma vez, é salientado que a liberdade a qual o escritor se dirige não pode ser tida como passiva. Ao contrário, ela é constituinte da obra, tão indispensável como o passo inicial realizado pelo escritor no momento em que se compromete com o processo de escrita de uma obra. O escritor não pode afetar pura e simplesmente a subjetividade de um leitor. No máximo, é possível guiar o caminho, mas, e isso é fundamental para se compreender o engajamento como processo contínuo de construção, a síntese final ocorre a partir do leitor. “Já o livro apela ao exercício de liberdade do leitor. Ele não é um instrumento para se alcançar um fim através da liberdade do usuário, mas se propõe, ele mesmo, como fim para a liberdade do leitor” (SOUZA, 2008, p.122).

Apesar da relação entre escritor e leitor (sempre tendo a liberdade como fundamento) ser fundamental para a construção da obra engajada, isso não quer dizer, absolutamente, que essa relação deve ser harmoniosa. Pelo contrário, em concordância com o que foi discutido no segundo capítulo dessa pesquisa, o artista se coloca como responsável (através da construção de um imaginário que nega o real, mas não o abandona completamente) por sugerir ao leitor uma tomada de posição em relação a própria vida e ao tempo presente. O exemplo de Wright consegue ilustrar a articulação entre a noção de liberdade e o engajamento da prosa. A partir do momento em que escolhe a escrita como

modo de transformação, e essa escolha se constitui como um projeto livre, Wright pôde, através de seu ofício, retratar a situação do negro americano e, com esse ato, trouxe à luz uma realidade ainda encoberta. Como foi visto, essa relação não era propriamente harmoniosa, pois a emergência de sua obra forçou, de certa maneira, uma tomada de consciência por parte dos brancos com relação aos privilégios de que gozavam. Antes da escrita da obra e de sua recepção tanto por negros ou brancos, sustenta Sartre, o sistema de opressão americano existia, mas não tinha *sentido* algum. Esse sentido só poderia surgir a partir da iluminação que a obra promove. Uma vez que seu *Black Boy* foi lido tanto por opositores como por aqueles que se viram retratados, o mundo ali revelado não pôde mais ser ignorado. A partir desse momento, cria-se os caminhos de possibilidade para a transformação da ordem social ou, no vocabulário fenomenológico adotado por Sartre, a relação que o Para-si mantêm com a realidade é, também, transformada. Hoste (2017), ao analisar a crítica de Sartre ao pintor Tintoretto faz um diagnóstico similar do modo como a relação entre artista e público, mesmo ao ser fundada na liberdade de ambos, não é necessariamente harmoniosa. “Em contrapartida, a reflexão sobre Tintoretto revela toda sua admiração por um tipo de arte que tem a coragem de se confrontar com seu público; mesmo que isso não gere reconhecimento e sucesso, mas ingratidão” (HOSTE, 2017, p. 136). Dito de outro modo, o confronto existente entre um escritor e seu público ocorre devido a uma recusa do público em *assumir* determinada realidade construída pelo escritor. No caso de Wright, esse público era formado por uma elite branca cujos privilégios eram contestados pelo romancista.

A prosa é o espaço privilegiado para que se possa olhar o homem da maneira como sua existência se realiza: com suas ambiguidades e contradições, sua angústia frente as decisões, mas sobretudo, como o ser que guarda, em si, uma liberdade que não pode deixar de existir. Mesmo quando o escritor tenta negar sua facticidade, ou então preferir escrever sobre os valores eternos como a ideia de bem e beleza. Até nesses momentos, seu ato desesperado, ainda é uma escolha, mantém seu fundamento em uma livre escolha, continua-se, desta maneira, afundado na historicidade:

O escritor não pode evadir-se de sua hora, de seu meio, de seu tempo, pois quando tenta fazê-lo, o faz ainda a partir de uma liberdade situada que escolhe mascarar. A fatalidade da liberdade supõe então o grande arco que une escolha e responsabilidade, mesmo quando os resultados objetivos das ações não correspondem às intenções subjetivas (LEOPOLDO e SILVA, 2006, p. 75).

Leopoldo e Silva sustenta que a literatura engajada é uma espécie de fatalidade do próprio escritor. Dito de outra maneira, mesmo contra sua vontade, a despeito de si mesmo, ou seja, mesmo quando opta por desconsiderar seu contexto histórico, seu ato evasivo ainda é uma livre escolha e, como tal, tem na sua própria liberdade seu fundamento. O que Silva parece propor é que o engajamento literário a partir de Sartre deve ser compreendido como um aspecto inerente da própria atividade da escrita. Ao afirmar esse aspecto, procura-se, na mesma medida, ressaltar que toda literatura cujo objeto são os valores transcendentais é comprometida com um dado estado de coisas que não se busca modificar. No segundo capítulo, por exemplo, descrevemos o modo como a literatura francesa produzida tanto no século XII como no século XVII mantinham com as classes dominantes uma atitude submissa. Desta maneira, o engajamento que pode ser vivido de forma autêntica através da consciência reflexiva também é o destino de todo escritor. Apesar de uma aparente possibilidade do escritor optar por alienar o próprio trabalho e, conseqüentemente alienar o leitor, ele só pode negar sua historicidade dentro do próprio tempo em que se escreve. Assim, ao buscar produzir uma literatura que deixe de considerar questões urgentes do seu tempo, o escritor não consegue escapar ao seu momento histórico. Pois, escolher o exílio ou a loucura subjetivista ainda sim é uma escolha. O engajamento, desta maneira, se mostra como um caminho inevitável para todo empreendimento humano que tem origem na liberdade:

Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar esse mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana. Mas como aquilo que o autor cria só ganha realidade objetiva aos olhos do espectador, é pela cerimônia do espetáculo — e particularmente da leitura — que essa recuperação é consagrada. Estamos agora em condição de responder a pergunta feita há pouco: o escritor decide apelar para a liberdade dos outros homens para que, através das implicações recíprocas das suas exigências, eles reapropriem a totalidade do ser para o homem e fechem a humanidade sobre o universo (SARTRE, 2004, p. 47).

Sartre, sobretudo em sua obra sobre literatura, define a arte em geral e a literatura de maneira específica como dotadas de uma tarefa pretensiosa. De acordo com essa perspectiva, a literatura tem por objetivo, mais do que entretenimento ou responsável por causar prazer estético, *recuperar* esse mundo, não como um ente absoluto dotado de sentido prévio, mas como se tivesse origem na liberdade humana. E, se sua origem (do mundo) se dá na liberdade humana, sua constituição não é estática, ao contrário, um exercício sempre passível de revisão.

Se de um lado tem-se que a relação entre escritor e seu público requer que este sinta-se contrariado pelo artista (justamente por ser responsável por expor determinado aspecto do mundo que nem sempre agrada o leitor), como no exemplo de Wright, essa relação deve buscar também uma *reconstrução*. E a ambiguidade mantida aqui é proposital. A literatura deve ser compreendida tendo como pressuposto uma relação de tensão e generosidade entre escritor e leitor. Da mesma maneira que pode haver uma recusa por parte do leitor em aceitar e assumir o mundo proposto pelo escritor, só o leitor pode, através da cerimônia de reconhecimento da leitura, construir uma obra cuja temática primeira e fundamental é a libertação do homem. Por fim, o escritor deve confiar na liberdade do leitor e essa confiança nasce da compreensão de que o leitor possui um papel de construtor da obra e toda a tentativa do escritor em alienar o leitor compromete sua própria atividade, pois “segue-se que qualquer tentativa de subjugar seus leitores o ameaça em sua própria arte. A um ferreiro o fascismo atingirá em sua vida de homem, mas não necessariamente em seu ofício: a um escritor, em ambos [...]” (SARTRE, 2004, p. 52).

Considerações finais

A pesquisa teve como objetivo expor, através de um recorte teórico, uma tentativa de caracterizar e descrever a literatura engajada a partir do pensamento de Jean-Paul Sartre. Ao longo do percurso, foi observado que, embora não tenha produzido uma obra definitiva sobre literatura, a produção literária e a sua problematização ocuparam uma parte considerável de sua produção teórica.

Ao tentar se defender de ataques oriundos de críticos segundos os quais, ao propor uma literatura engajada, Sartre teria diminuído o valor artístico da literatura, o filósofo construiu um caminho de pensamento calcado na compreensão de que esses dois aspectos (engajamento e beleza) não são necessariamente excludentes. Pelo contrário, a inovação da sua perspectiva é a manutenção da tensão existente entre esses dois polos. Para a resposta à essa crítica, a diferenciação entre prosa e poesia foi fundamental. Ao pensar a poesia em seu aspecto de arte “não significante”, Sartre pôde aprofundar sua compreensão da prosa e defender a necessidade de esta refletir o engajamento do escritor e do leitor. É importante frisar que o engajamento se revelou, entre outros aspectos, como um procedimento a partir do qual determinada conduta passa de uma existência irrefletida para uma refletida. Ou seja, um dos aspectos fundamentais da prosa e de sua necessidade de se engajar na realidade é sua capacidade de criar um espelho crítico da realidade. Dito de outra maneira, ao mesmo tempo em que reflete um dado momento histórico com suas peculiaridades, ela permite, na mesma medida, que o leitor possa olhar para sua realidade através da possibilidade de mudança. É interessante frisar que o engajamento possa promover essa reflexão acerca da realidade e o estudo sobre essa noção mostrou que o engajamento se constitui como o próprio modo de ser da prosa.

Dito de outro modo, mesmo que um escritor opte por se abster da realidade e produzir uma prosa cujo conteúdo seja a reflexão sobre os valores transcendentais, essa fuga não se completa totalmente. Pois ao realizar esse procedimento, o escritor escolhe esse caminho de evasão, assim, essa evasão é ela também um modo de se adentrar na existência.

Tão importante a compreensão do engajamento a partir dessa mudança de conduta em relação à realidade, é o seu caráter abrangente. Em outros termos, o engajamento se revelou, a partir da leitura de Sartre, como mais abarcante que um mero panfleto político. Deste modo, a crítica direcionada ao filósofo segundo a qual em sua tentativa de engajar a prosa ele tenha destruído a arte é esvaziada. Pelo contrário, ao defender a necessidade de uma literatura engajada que revele condutas e a dinâmica do social, Sartre mantém, igualmente, a necessidade de pensar na arte como obra do imaginário. Ou seja, o objetivo da arte ainda é a criação do irreal a partir de um *analogon*. E essa criação é possível a partir da beleza, que pode ser definida como uma criação humana cuja existência sugere uma necessidade inexistente na própria realidade.

Ao se negar a compreender o engajamento como a tomada de partido de um escritor com relação a determinado posicionamento político, como o escritor que se filia ao PC, exemplo trazido pelo filósofo condizente com seu contexto histórico, Sartre abre a possibilidade de se pensar o engajamento imbricado com sua fenomenologia. Dito de outro modo, se o engajamento não é a utilização da arte para a defesa de determinada causa, ele é, ao contrário, a junção entre escritor e leitor cuja finalidade é o reconhecimento mútuo de suas respectivas liberdades.

Portanto, mais do que a defesa de um ponto de vista político, a tarefa urgente tanto do escritor como do leitor é a afirmação de que o fundamento do mundo tal como nos é dado conhecer é a liberdade humana.

Por fim, tem-se que o estudo sobre a literatura no pensamento de Sartre, mais do que um aspecto isolado, deve ser buscado em diálogo diversas noções de sua filosofia. O caminho escolhido buscou pensar a literatura de maneira relacionada com a imaginação, em um primeiro momento e com a liberdade. A presente pesquisa, embora limitada em seu recorte, tentou defender, através da obra do filósofo, a necessidade de se refletir sobre a produção literária. O que fica evidente na leitura das obras do filósofo aqui utilizadas é o caráter primordial e a capacidade de desvelar a realidade da obra de arte.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Sartre: direito e política: ontologia, liberdade e revolução*. USP. São Paulo, 2011.
- BARROS, Manoel De. *Poesia Completa*. Leya. São Paulo, 2010.
- BELO, Renato dos Santos. *Sartre e a tese da transcendência do ego*. Griot, V.9, N.1, São Paulo, 2014.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Martins Fontes: São Paulo, 1999.
- BRETON, A. *Manifesto Surrealista*. Brasiliense. São Paulo, 1985.
- CASTRO, Fábio Caprio Leite de. *A Ética de Sartre*. Edições Loyola: São Paulo, 2016.
- COELHO, I. *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário*. USP, São Paulo: 1978.
- DENIS, B. *Literatura e Engajamento de Pascal a Sartre*. Bauru, Edusc, 2002.
- ELVETON, Roy. *Intentionality and Praxis*. International Web Journal. 2007/01.
- FIGURELLI, R. “Sartre e a literatura engajada”. *Revista Letras*, Curitiba, n. 36, 1987.
- FOGEL, Gilvan. *Martin Heidegger, Et coetera e a questão da técnica*. In: O que nos faz pensar. Número 10, vol. 2. Outubro de 1996.
- FUJIWARA, Gustavo. *Fenomenologia e Psicologia fenomenológica em Sartre: uma arqueologia dos conceitos*. UNIFESP: Guarulhos, 2013.
- _____. *Sartre fenomenólogo: a radicalização da intencionalidade em La transcendence de L'égo*. Inconnoidentia, V.2, N.2, Mariana, 2014.
- FREUD, S. *A interpretação dos Sonhos*. Imago. Rio de Janeiro, 2001.
- GARCIA-ROZA, L.A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Vozes. Petrópolis, 2008.

HENRIQUES, Rafael Paes. *Tecnologia e superação da metafísica em Heidegger*.

Perspectiva filosófica, V.1, N.39, 2013.

HOSTE, Vinicius X. *A constituição da angústia em Sartre: do patológico ao ontológico*.

Sofia. V.5, n.2, 2016.

LEOPOLDO E SILVA, F. “Literatura e experiência histórica em Sartre: o engajamento”.

Dois pontos, Curitiba, n.2, 2006.

LIGHTBODY, Brian. *Death and Libaration: a critical investigation of death in Sartre´s*

Being and nothingness. Minerva, 2009.

MARTON, S. “Sartre: ontologia e historicidade”. *O que nos faz Pensar*, Rio de Janeiro,

n.21, 2007.

MÉSZÁROS, I. *A Obra de Sartre: Busca da liberdade e desafio da história*. Boi tempo,

2012.

MEDEIROS, Alexandro Melo. *Filosofia existencialista e literatura engajada: entre*

Sartre e Simone de Beauvoir. Clareira, V.2, n.2, 2015.

MOUTINHO, L.D. “A Lógica do engajamento: literatura e metafísica em Sartre”.

Discurso 39, 2011.

PERDIGÃO, Paulo. *Existência & liberdade: uma introdução à filosofia de Sartre*.

L&PM: Porto Alegre, 1995.

PINHO, D. “Entre prosa e poesia: Jean-Paul Sartre, Virginia Woolf e os limites do

engajamento na literatura”. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n.54, 2013.

PÓVOAS, Jorge Freire. *A má-fé na analítica existencial sartriana*. Salvador,

Universidade Federal da Bahia, 2005.

RODRIGUES, Malcon Guimarães. *Consciência e má-fé no jovem Sartre: trajetória de*

um conceito. UNESP: Marília, 2007.

SACRINI, Marcus. *Sartre entre reflexão fenomenológica e reflexão pura*. Philósophos,

V.17, N.1. Goiânia, 2012.

- SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.
- _____. *A Transcendência do Ego*. Vozes: Petrópolis, 2003.
- _____. *A imaginação*. L&PM, Porto alegre, 2010.
- _____. *Diário de uma guerra estranha*. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 1983.
- _____. *O existencialismo é um humanismo*. Vozes: Petrópolis, 2014.
- _____. *O Ser e o Nada*. Petrópolis, Vozes, 2008.
- _____. *Que é a literatura?*. São Paulo, Ática, 2004.
- _____. *Situações I*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- _____. “Conferência no Mackenzie”. *Revista Discurso*, n.16, 1987.
- _____. *Situations IX*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.
- _____. *O imaginário*. São Paulo, Ática, 1996.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como vontade e representação*. UNESP: São Paulo, 2005.
- SPOHR, Bianca. *A concepção restauradora da narrativa em Sartre*, *Psicologia USP*. V. 27. N.1, 2016.
- SOUZA, T.M de. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. *Ética e estética no pensamento de Sartre*. *Estudos Filosóficos*, n.4, 2016.
- TEIXEIRA, Thiago. *Responsabilidade e ação: estruturas de uma moral da existência?*. Sopereau. Belo Horizonte, n.11. 2015.
- YAZBEK, André Constantino. *Itinerários cruzados: os caminhos da contemporaneidade filosófica francesa nas obras de Jean-Paul Sartre e Michel Foucault*. PUC-SP, São Paulo, 2008.