

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

VINICIUS XAVIER HOSTE

**A ESTÉTICA DO IRREAL:
Considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre**

**VITÓRIA
2017**

VINICIUS XAVIER HOSTE

**A ESTÉTICA DO IRREAL:
Considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre**

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

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Thana Mara de Souza

VITÓRIA

2017

Dados Internacionais de Catalogação em Publicação (CIP)
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

H831e Hoste, Vinicius Xavier, 1988-
A estética do irreal : considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre / Vinicius Xavier Hoste.
-2017.
145f. : il.

Orientador: Thana Mara de Souza.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Sartre, Jean-Paul, 1905-1980. 2. Arte e filosofia. 3. Estética. 4. Imagem (Filosofia). I. Souza, Thana Mara. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU:101

VINICIUS XAVIER HOSTE

**A ESTÉTICA DO IRREAL:
Considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia.

Aprovada em 06 de março de 2017.

Comissão Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a. Thana Mara de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Arthur Octávio de Melo Araújo
Universidade Federal do Espírito Santo
Examinador Interno

Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho
Universidade Federal de São Carlos
Examinador Externo

A Maria da Paixão e Cláudia Pizzol

Para Rodolfo e Jorge Júnior

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de expressar aqui toda minha gratidão a Jorge Antônio e Maria da Paixão, por todo amor e esforço que fizeram de mim aquilo que hoje sou e, principalmente, aquilo que não sou.

Agradeço imensamente a meu irmão, meu ídolo – Jor-Júnior –, pelos momentos de cumplicidade e violência. A Claudia, sobretudo, pelo fato de existir em minha vida, mas também pela paciência e pelo Amor. E a todos os familiares que participaram da minha formação existencial: Robson, Victorio, Telma, Lourdes, José Pedreiro, Batista Hoste, Terezinha, Fátima, Luca, Jéssica, Marie, Julien, José, Preta, Ramon, Vilson, Tiago “Bossa”, Tia Maria e tantos outros.

Agradeço ainda a professora Dr^a Thana Mara de Souza, pela orientação cirúrgica e pela compreensão mimética desses anos, o que possibilitou este e outros trabalhos. A todos os professores do PPGFIL, e, em especial, aos professores Arthur Araújo e Bárbara Botter, pelas conversas esclarecedoras e pelo apoio. Ao Professor Damon, pela atenção para com o meu trabalho. A todos os técnicos do PPGFIL e da UFES. A todos da Universidade Ca'foscari de Veneza, sobretudo, ao professor Paolo Pagani, pelas conversas e ensinamentos, e também pela gentileza com que me recebeu, e ao professor Gianluigi Paltrinieri, por suas aulas inspiradoras. Ao Professor Paolo Tamassia, pela gentil atenção.

Agradeço também a todos os meus amigos. Ao Casé, pelo carinho, pelas conversas e por seus Mares Inacabados que tanto me inspiram. A Rafaela, pelo auxílio e pela generosidade. Ao Wanderson, pela amizade duradoura e pela loucura inspiradora. Ao João, pelas aventuras incandescentes. Ao Alberto, pela ausência presente: imagem (saudade). A Fátima, Denise e Wanda, pelo auxílio desprezioso que deu origem a essa bela amizade. Ao Jenilson, pelas caminhadas e pelos sorrisos. Ao mestre Jean Nay, pela poesia. Aos amigos Nelson e Eliseu, pela generosidade. A Deuriana, pela verdadeira amizade. Ao Rodolfo, esse metafísico incurável que tanto me ensinou nesses últimos tempos. E ao Tom Waits, meu grande muso.

Por fim, agradeço a CAPES, pelo financiamento parcial dessa pesquisa.

“[...]Agora
que encontrei para onde
voltar, pretendo
apenas ter passos de prosseguir”.
(Casé Lontra Marques, *Mares inacabados*)

“[...] no uivo de um cão que circunda o poste
interminavelmente, sem se decidir quando deve parar
e mijar, parece então haver uma verdadeira eternidade”.
(Nuno Ramos, *Ó*)

“La vie c’est du gratuit”.
(Marie Morgane)

RESUMO

Falar de arte no pensamento de Jean-Paul Sartre é entrar em um campo ambíguo, é transitar entre o imaginário e a percepção, entre o sentido e o significado, entre a crítica e a alienação. De fato, são justamente essas ambiguidades que abordaremos neste trabalho, não com o intuito de solucioná-las, mas a fim de mostrar como o filósofo francês utiliza-se delas para construir sua reflexão sobre a arte. Tentaremos, então, mostrar como toda obra de arte, mesmo sendo uma irrealidade, não exclui a dimensão perceptível. Em seguida, buscaremos elucidar o modo como essa dimensão irreal abre a possibilidade tanto de uma arte crítica quanto de uma arte alienante, mostrando, além disso, que essa oposição não se identifica com a distinção entre artes significantes e não-significantes. Por fim, buscaremos explicar como uma obra de arte pode manifestar concretamente sua crítica ou sua alienação, e que isso não deriva única e exclusivamente do artista, mas depende também da atitude do público.

Palavras-chave: Arte. Imagem. Alienação. Crítica. Tintoretto.

RÉSUMÉ

Parler de l'art dans la pensée de Jean-Paul Sartre c'est rentrer dans un champ ambigu, c'est transiter entre l'imaginaire et la perception, entre le sens et la signification, entre la critique et l'aliénation. En fait, ce sont précisément ces ambiguïtés qu'on abordera dans ce travail, pas afin de les résoudre, mais dans le but de montrer comment le philosophe français les utilise pour construire sa réflexion sur l'art. Nous allons essayer, alors, de montrer comment l'œuvre d'art, même s'il est une irréalité, n'exclut pas la dimension perceptible. Ensuite, nous cherchons à élucider la façon que cette dimension irréelle ouvre la possibilité soit d'un art critique, soit d'un art aliénant, en montrant, d'ailleurs, que cette opposition ne s'identifie pas avec la distinction entre les arts signifiants et les arts non signifiants. Enfin, nous chercherons à expliquer comment une œuvre d'art peut exprimer de façon concrète la critique ou l'aliénation, et que ça ne découle pas uniquement de l'artiste, mais dépend aussi de l'attitude du public.

Mots clés: Art. Image. Aliénation. Critique. Tintoret.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ARTE, IMAGEM E IRREALIDADE	13
1.1 UMA CRIAÇÃO QUASE-OBSERVÁVEL DO IMPERCEPTÍVEL: A IMAGEM	16
1.2 O ANALOGON MATERIAL OU A PARTE PRESENTE DO QUE ESTÁ AUSENTE....	26
1.3 AQUILO QUE IRRADIA DA IMAGEM: O IRREAL.....	35
1.4 RESÍDUOS ESTÉTICOS DE L’IMAGINAIRE	41
2 A ARTE NO ESPELHO DA INSTABILIDADE: SENTIDO E SIGNIFICADO	53
2.1 SERIA A LITERATURA UM MOVIMENTO CONVICTO CONTRA A IMAGEM?.....	56
2.2 DA LITERATURA À POESIA: A PALAVRA E A ARTE NÃO-SIGNIFICANTE	62
2.3 OS CAMINHOS DA ARTE: UM APELO SEM PALAVRAS.....	76
3 UM ACALANTO ALIENANTE OU UMA INCÔMODA CRÍTICA?.....	91
3.1 A ALIENAÇÃO OFICIAL DE ALGUNS RETRATOS.....	93
3.2 TICIANO VECELLIO OU A LEVE BELEZA DA DISPERSÃO	101
3.3 JACOPO ROBUSTI OU O PESO DO DESCONFORTO.....	110
3.4 O AUTORRETRATO DERRADEIRO: TINTORETTO, SOLIDÃO.....	123
CONCLUSÃO.....	134
REFERÊNCIAS	138
ANEXO A – La crocefissione	142
ANEXO B – L’Assunta	143
ANEXO C – Il miracolo di San Marco	144
ANEXO D – Autoritratto.....	145

INTRODUÇÃO

Falar em arte é abrir um imenso leque de possibilidades: ela pode ser vista como o grau mais alto da capacidade humana ou como uma forma de alienação; como o lugar da crítica e da reflexão ou como um entretenimento banal; como o espaço do espanto e da beleza ou como a expressão do Divino; como um meio de engajamento social e político ou simplesmente como o supremo deleite. Além disso, quando se fala em arte pode-se falar tanto da pintura quanto da música, da poesia, do teatro, da literatura, do cinema, da escultura, etc.. As manifestações artísticas encontram-se nos mais diversos lugares: pintadas dentro de igrejas, na arquitetura de palácios, expostas em museus, executadas em teatros ou mesmo nas ruas. À primeira vista, as obras de arte, assim como os demais objetos com os quais lidamos cotidianamente, parecem fazer parte do mundo real, contudo, elas conservam em si algo que as diferencia desses objetos, algo que nos seduz e que, de alguma maneira, exerce sobre nós uma imensa fascinação. Existem obras milenares que carregam um sentido atual, um sentido que ainda hoje se revela efetivo, comunicando-se conosco, confrontando-nos; essas obras continuam a nos surpreender e atrair, não obstante as conheçamos há anos.

Diante disso, a arte sempre se revelou como um caminho ambíguo, como uma questão que vem sendo discutida desde os primórdios da filosofia até os dias de hoje, sem que jamais se alcance um consenso. O que se pretende nesse trabalho não é absolutamente obter esse consenso, pelo contrário, é acentuar essas ambiguidades a partir do ponto de vista do filósofo francês Jean-Paul Sartre.

Sartre nasceu em Paris e, aos 19 anos, ingressou no curso de filosofia da *École Normale Supérieure de Paris*. Em 1933, teve contato com a obra do filósofo alemão Edmund Husserl e, motivado pelas inovações desse pensador, foi a Berlim a fim de conhecer melhor a Fenomenologia. Com o passar dos anos, Sartre tornou-se uma figura pública não se restringindo às reflexões filosóficas, mas dedicando-se também ao campo literário, ao cinema, ao teatro e à política, entre outras coisas. Todavia, apesar de sua imensa e variada obra, o filósofo francês jamais chegou a estabelecer um sistema estético, não escrevendo sequer uma obra dedicada exclusivamente ao tema.

No entanto, falar em um pensamento sartreano sobre a arte não é algo absurdo, uma vez que o próprio Sartre acena para essa possibilidade algumas vezes: em *L'imaginaire*, de 1940, por exemplo, ele afirma ser necessário escrever um trabalho específico para abordar o problema da obra de arte (SARTRE, 2010, p. 363); e quase quarenta anos depois, em uma de suas últimas entrevistas publicada pela revista *Obliques*¹, o pensador francês confessa ter tido a intenção de conceber esse livro dedicado à arte, revelando, ademais, que ela sealaria inicialmente sobre a ideia do belo, se ocupando principalmente da pintura, da música e da escultura, pois, segundo ele, são essas artes que “[...] criam a estética, isto é, uma certa maneira de apresentar um objeto que seja *belo*”². (SARTRE, 1981, p. 15, tradução nossa³).

Diante disso, a presença da arte na obra sartreana será estratificada e nem sempre evidente, de modo que muitas vezes ela se dará de forma silenciosa, sendo construída nas entrelinhas. Sartre escreve obras que abarcam desde o cinema até a música clássica, do jazz à escultura, da pintura à poesia, da literatura ao teatro, e por mais que grande parte dessas reflexões não possua um caráter rigorosamente acadêmico, tais textos apresentam quase sempre uma profundidade rara e uma originalidade singular; todavia, trata-se de um pensamento que se encontrará disseminado por obras heterogêneas, espalhando-se por textos literários, obras filosóficas, artigos de situação, biografias existenciais, entrevistas ou peças de teatro. Assim, se é verdade que o filósofo francês dedica vários escritos à arte e reflete sobre quase todo tipo de manifestação artística do seu tempo, ele nunca será totalmente um teórico da arte e suas reflexões sobre o tema jamais tentarão estabelecer um sistema fechado. Ao invés disso, encontraremos um pensamento que não se preocupa excessivamente com conceitos caros aos filósofos e historiadores da arte, mas que se forma como um objeto declinável, isto é, buscando sempre se adaptar às ambiguidades características de cada obra.

Nesse sentido, as reflexões sartreanas sobre a arte jamais serão estanques, pelo contrário, elas apresentar-se-ão sempre como uma via de mão dupla. Desse modo, se iniciaremos nossa investigação a partir da primeira definição filosófica oferecida por Sartre (2010, p. 362) sobre a arte, isto é, que “a obra de arte é um irreal”, isso não significará que a dimensão real da obra

1. C.f. SARTRE, Jean-Paul. Penser l'art. Entretien avec Michel Sicard. In: SICARD, Michel (Org.). *Obliques: Sartre et les arts*, Paris, Ed. Borderies, n. 24-25, 1981, p. 15-20.

2. No original: “[...] créent l'esthétique, c'est-à-dire une certaine manière de présenter un objet qui soit *beau*”.

3. Todas as citações em língua estrangeira contam com tradução nossa, por isso, não utilizaremos mais a expressão “tradução nossa” para indicar citações traduzidas; em contrapartida, os trechos em língua original serão sempre indicados em nota de rodapé.

deva ser totalmente desprezada. Na verdade, como mostraremos através da análise de *L'imaginaire*, essa separação é muito mais teórica do que prática, já que “a visão existencial” da obra de arte revelará uma interdependência entre essas duas dimensões, uma combinação que dará vida ao objeto estético.

Aliás, se real e irreal não representarão categorias totalmente opostas, tampouco haverá uma oposição total entre as artes ditas significantes e as não-significantes, como postulado inicialmente em *Qu'est-ce que la littérature?*, obra publicada sete anos depois de *L'imaginaire*⁴. Na verdade, essa divisão inicial operada por Sartre entre as artes que trabalham com o significado e as artes que trabalham com o sentido não resultará em uma incomunicabilidade total, visto que, a despeito das diferenças, elas ainda compartilharão muitas características fundamentais. Esses dois tipos de arte trabalham com o irreal e ambas operam através de uma solicitação, de um apelo ao público que pode revelar tanto um caráter opressor, quanto uma generosidade esclarecedora. Gostaríamos, então, de mostrar que em nenhum momento Sartre relega o não-significante à perpétua alienação, ao contrário, ele concebe esse tipo de arte como plena de sentido, como uma arte que, assim como a literatura, pode ser tanto alienante quanto crítica.

Por fim, utilizando principalmente os fragmentos sobre o pintor veneziano Jacopo Robusti “Tintoretto”⁵, buscaremos entender como a arte poderá manifestar-se concretamente tanto como alienação, quanto como crítica. Ora, a partir desses textos será possível entender como Sartre estabelece uma cisão entre uma pintura que tenta enganar o público e uma pintura que procura revelar a face mais pesada da realidade humana. Veremos como, respectivamente, as obras de Ticiano Vecellio e do Tintoretto encarnarão essas duas realidades.

4. Conforme apontam Contat e Rybalka (1970, p. 160), *Qu'est-ce que la littérature?* foi originalmente publicado em seis partes na revista *Les temps modernes*, de fevereiro a julho de 1947. Todavia, a versão definitiva do texto, contendo algumas alterações, só foi publicada em maio de 1948, na obra *Situations, II*.

5. Entre o início dos anos 50 e o início dos anos 60 Sartre escreveu uma série de textos sobre o pintor veneziano Jacopo Robusti (1518 – 1594), o Tintoretto. O intuito de Sartre era de desenvolver uma *biografia existencial* sobre o pintor italiano. A obra, contudo, jamais foi concluída e os textos foram sendo publicados separadamente. Conforme os apontamentos de Michel Sicard (2005, p. 10-11) os textos publicados são: “Le sequestré de Venise”, originalmente publicado na revista *Les temps Modernes* de 1957 e, posteriormente, em *Situations, I*; “Saint Georges et le dragon”, publicado na revista *L'Arc* de 1966 e, alguns anos depois, em *Situations, IX*; “Saint Marc et son double”, publicado na revista *Obliques: Sartre et les arts* de 1981; “Les Produits finis du Tintoret” publicado na revista *Magazine littéraire* de 1981; “La Restitution plastique d'un miracle” publicado no catálogo da exposição italiana *Sartre e l'arte* em 1987; “Un Vieillard mystifié”, publicado no *Catalogue Sartre* da biblioteca nacional francesa em 2005. Todos esses textos foram reunidos em uma edição italiana, c.f. SARTRE, J-P. *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*. Milano: Christian Marionotti Edizioni, 2005.

Mas se, inicialmente, essa dicotomia entre o alienante e o crítico parece inconciliável, tentaremos mostrar ainda que até mesmo essa relação antagônica comporta certa ambiguidade, no sentido de que mesmo em uma obra que intenciona dissimular a realidade pode-se encontrar elementos autênticos, e que, por outro lado, uma obra que se quer crítica para com a realidade pode ser utilizada como uma forma de fuga. Dessa forma, será possível individuar não só como se dá a atitude crítica ou alienante por parte do artista, mas também como ela se manifesta no espectador, de maneira que para que uma obra de arte provoque mudanças efetivas na realidade é necessário que se estabeleça entre esses dois pólos uma relação harmoniosa e autêntica.

Portanto, se não há um caminho traçado para se pensar a arte em Sartre, isso não significa que não existam caminhos possíveis, pelo contrário, a partir das indicações deixadas pelo próprio autor e por alguns estudos dedicados à sua obra, acreditamos que seja possível encontrar nessa reflexão múltipla algumas unidades muito importantes. Com efeito, buscaremos demonstrar que existem nas diversas reflexões sartreanas dedicadas à arte muitos elementos comuns, muitas ideias que atravessaram grande parte desses textos e que nos permitem estipular algumas conclusões relevantes. Assim, é sobre esses elementos que gostaríamos de nos ater, não para construir uma estética que o próprio autor esquivou-se de fazer, mas a fim de demonstrar como esse pensamento plural sobre a obra de arte apresenta uma força palpitante, uma coerência original e, acima de tudo, uma importância para dentro do contexto contemporâneo.

1 ARTE, IMAGEM E IRREALIDADE

Toda obra de arte é, segundo Sartre, um objeto irreal. Todavia, essa categórica afirmação de *L'imaginaire* não é feita em um contexto em que a arte é o principal objeto de estudo, mas se dá em uma conjuntura muito mais abrangente. Com efeito, nessa obra de 1940, o pensador francês utiliza algumas manifestações artísticas (a pintura, sobretudo, mas também a atuação, a escultura e a música) a fim de exemplificar a redefinição do conceito de imagem. É somente no final do texto, mais precisamente na segunda parte da conclusão, que o autor esboça uma abordagem sobre a questão estética e a arte se torna protagonista. São poucas páginas, uma dúzia de laudas que não têm o intuito de problematizar a arte de forma profunda, mas intentam somente tirar algumas conclusões dos exemplos artísticos utilizados ao longo do texto. Tais conclusões, mesmo sem a pretensão de fechar uma estética, inauguram a reflexão sartreana sobre a arte, uma reflexão que não carece de originalidade e que buscará sempre uma visão “existencial da obra de arte”.

Mas o que significa, então, experienciar uma obra de arte se ela é um objeto irreal? Ora, em um primeiro momento, podemos pensar que a irrealidade da obra signifique uma separação total da realidade, no sentido de que a arte seria entendida como a elevação de um objeto do mundo a um estatuto supramundano, como se essas obras estivessem totalmente separadas do mundo real, como se a arte fosse uma experiência unicamente alienante. Contudo, ao afirmar que a arte é uma irrealidade, Sartre quer simplesmente dizer que uma obra não se resume àquilo que nela se tem de material, ou seja, ela não se resume àquilo que faz parte da realidade, pois essa realidade material se relaciona sempre com um sentido que está para além dela, com um sentido que é imaginário.

Mas se a definição da arte enquanto objeto irreal não implica em sua total separação do real, pode-se pensar ainda que a relação entre realidade e irrealidade seja concebida por Sartre nos moldes do dualismo entre ser e aparecer, isto é, no sentido que uma irrealidade estaria escondida *sob* a obra real, do mesmo modo que alguns filósofos entendiam que o fenômeno

aparente era uma dissimulação da “verdadeira natureza do objeto⁶”. Entretanto, assim como a aparência não será vista por Sartre (1943, p. 12), em *L’être et le néant*, como aquilo que se opõe ao ser, mas como a sua medida – já que “[...] o ser de um existente é precisamente o que ele *aparenta*⁷” –, tampouco a obra material será entendida, em *L’imaginaire*, como aquilo que nos *impede* de apreender o objeto estético; na verdade, a matéria real será justamente aquilo que nos *permite* apreender o objeto estético, dado que é somente *sobre* a realidade que a irrealidade de uma obra poderá manifestar-se.

Porém, mesmo negando a existência de uma dualidade, Sartre reconhece que há certa ambiguidade entre realidade e irrealidade na obra de arte, pois a relação que nela se estabelece é similar à de certas ilustrações nas quais, dependendo da maneira como olhamos, uma figura diferente se revela: olhando de um modo vemos cinco lados de um cubo, mas olhando de maneira diferente podemos ver seis. Mas, se há uma variação na quantidade de lados da figura, que ora parecem cinco e ora parecem seis, isso não nos permite afirmar que ver cinco lados signifique mascarar

[...] o aspecto do desenho em que eles pareciam seis. Mais precisamente, não se pode ver *ao mesmo tempo* cinco e seis. O ato intencional que os apreende como sendo cinco se basta, é completo e *exclui* o ato que os captava como seis⁸ (SARTRE, 2010, p. 362).

De maneira análoga ao exemplo acima, o ato intencional da consciência que apreende a irrealidade do objeto estético *exclui* a consciência que apreenderia esse objeto enquanto uma obra material, de forma que apreender o objeto irreal significa exatamente não apreender a obra enquanto realidade naquele momento. Isso não quer dizer, porém, que o irreal apareça contra a realidade da obra, mas que ele aparece *sobre* essa realidade.

Desse modo, muito mais do que opor realidade e irrealidade, Sartre pretende constatar a existência dessas duas dimensões na obra de arte. O objeto estético não existe contra a obra

6. Essa crítica ao dualismo entre o ser e o aparecer é desenvolvida por Sartre na introdução de *L’être et le néant*. Trata-se, mais precisamente, de uma crítica direcionada a Kant, pois, no entendimento de Sartre (1943, p. 12), o fenômeno que se mostra “[...] n’a pas la double relativité de l’*Erscheinung* kantienne. Il n’indique pas, par-dessus son épaule, un être véritable qui serait, lui, absolu. Ce qu’il est, il est absolument, car il se dévoile *comme il est*”. C.f. SARTRE, J. P. *L’être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943, p. 11-14.

7. No original: “[...] l’être d’un existant, c’est précisément ce qu’il *paraît*”.

8. No original: “[...] l’aspect du dessin où ils paraîtraient six. Mas plutôt on ne peut pas les voir à *la fois* cinq et six. L’acte intentionnel qui les appréhende comme étant cinq se suffit à lui-même, il est complet et *exclusif* de l’acte qui les saisissait comme six”.

material, e sim através dela, já que os elementos reais da obra não escondem o objeto estético, eles o revelam. Todavia, essa revelação se mostrará somente a uma consciência específica, a uma consciência que não percebe o real, mas que é capaz de imaginar e criar uma irrealidade a partir da realidade.

É preciso, portanto, antes de prosseguir com a reflexão sobre a arte, abordar tal consciência que se relaciona com o irreal, pois só assim poderemos compreender o alcance da reflexão sobre a arte presente em *L'imaginaire* e, mais que isso, aportar em desenvolvimentos posteriores. A definição da arte como uma irrealidade nos obriga ainda a questionar não só as implicações que essa dimensão imaginária terá sobre a vivência das obras, mas também sua relação com o real, uma vez que, como veremos, irreal e real caminham lado a lado.

Diante disso, tentaremos percorrer o caminho traçado por Sartre na obra de 1940, a fim de entender como o autor redefine o conceito de imagem através da concepção de uma nova consciência, conferindo à imaginação um lugar específico na experiência que temos do mundo. Certamente, não buscaremos aqui exaurir toda a reflexão proposta pelo autor nessa obra⁹, mas nos limitaremos a abordar os temas que julgamos essenciais para o desenvolvimento de uma reflexão sobre como a irrealidade deve ser entendida na arte. Assim, tendo sempre como horizonte a reflexão sobre a arte, apresentaremos sucessivamente os seguintes pontos: 1) a redefinição da imagem proposta por Sartre; 2) a importância do conceito de *analogon*; 3) como a espaço-temporalidade do irreal se relaciona com o real; 4) e a relação real-irreal, perceptível-imaginário na obra de arte.

9. Para uma reflexão específica sobre *L'imaginaire*, c.f. CASTRO, Paulo Alexandre. *Metafísica da Imaginação: estudos sobre a consciência irrealizante a partir de Sartre*. Portugal: Bond, 2006; COELHO, Ildeu Moreira. *Sartre e a interrogação fenomenológica*. 1978, 472 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1978; CABESTAN, Philippe. *L'imaginaire Sartre*. Paris: Ellipses, 1999.

1.1 UMA CRIAÇÃO QUASE-OBSERVÁVEL DO IMPERCEPTÍVEL: A IMAGEM

Conforme aponta Sartre em *L'imagination*, a imagem foi classicamente concebida como algo inferior, secundário, ilusório, foi, em suma, sempre tida como um subproduto da percepção, como uma espécie de percepção enfraquecida. Esse ponto de vista, atribuído por Sartre principalmente a alguns filósofos modernos¹⁰ e à psicologia positivista, acabou por disseminar a ideia que relaciona a imagem com fotografias, desenhos, pinturas, enfim, com algo material. Seria uma foto, por exemplo, que estaria em minha consciência quando imagino uma pessoa, enquanto a pessoa de carne e osso só seria alcançada de maneira exterior, isto é, como representada pela foto.

A partir dessa concepção, conforme explica Coelho (1978, p. 182), a ideia de imagem é construída como “[...] uma coisa igual àquela da qual é imagem, mas que se apresentaria com um grau menor de clareza e distinção. Como cópia, a imagem de um objeto caracteriza-se por uma ‘inferioridade metafísica’”. A imagem é pensada, então, como um simulacro que habitaria a consciência, o que acaba por transferir para ela as qualidades sensíveis dos objetos. Como escreve Sartre (2010, p. 20) em *L'imaginaire*, tende-se assim a constituir o imaginário “[...] com objetos muito semelhantes àqueles do mundo exterior e que, simplesmente, obedeceriam a outras leis¹¹”.

Diante disso, a tentativa empreendida pelo filósofo francês em suas duas obras sobre a imagem¹² é precisamente a de se contrapor a tais teorias da imagem-coisa, propondo, a partir

10. No primeiro capítulo de *L'imagination* Sartre apresenta de maneira resumida as concepções da imagem desenvolvidas por Descartes, Spinoza, Leibniz, Hume.

11. No original: “[...] avec des objets tout semblables à ceux du monde extérieur et qui, simplement, obéiraient à d'autres lois”.

12. Segundo Contat e Rybalka (1970, p. 26), originalmente *L'imagination* e *L'imaginaire* constituiriam uma única obra que deveria chamar-se *L'image* ou *Les mondes imaginaires*. Esse trabalho sobre a imagem foi encomendado por Henri Delacroix, então coordenador de uma coleção da editora Alcan (Nouvelle Encyclopédie Philosophique). Delacroix fora professor de Sartre e seu orientador na obtenção do diploma de estudos superiores em 1927, com o trabalho intitulado “L'image dans la vie psychologique: rôle et nature”. É justamente a partir desse trabalho que Sartre compõe a obra que se intitularia *L'Image*. Contudo, da obra completa, o editor Félix Alcan publicou somente uma parte em 1936, *L'imagination*. Já a segunda parte só seria publicada em 1940, com o título *L'imaginaire*. Portanto, conforme atestam Contat e Rybalka (1970, p. 36), *L'imagination* pode ser considerada “[...] l'introduction critique à *L'imaginaire* que Sartre élaborera par la suite en reprenant la partie rejetée par Alcan”.

de uma reinterpretação da fenomenologia de Husserl, uma nova teoria da imagem¹³. Sartre fundamentará essa nova teoria, desenvolvida principalmente em *L'imaginaire*, tendo como base quatro características fundamentais: 1) a imagem se dá através de uma consciência *sui generis*; 2) ela é uma criação espontânea dessa consciência; 3) a consciência imaginante coloca seu objeto como um *nada*; 4) toda imagem se dá a partir de um saber, o que gera o fenômeno de *quase-observação*.

Desse modo, a reflexão sartreana sobre a imagem parte da afirmação de que a imagem está ligada a uma consciência *sui generis*, o que significa também uma refutação da concepção da imagem como uma derivação da consciência perceptiva, como um simulacro da percepção e como uma coisa dentro da consciência. Aliás, se a imagem não está dentro da consciência, tampouco o objeto percebido estará. Essa lei vale não só para a consciência que imagina, mas para qualquer outro tipo de consciência: o livro que percebo agora, por exemplo, não entra em minha consciência; eu o percebo, mas ele continua no mundo, sobre a mesa, ao lado do copo. Perceber é ter *consciência de*, e o livro é somente o objeto dessa percepção. Se tento imaginar o livro, sua imagem também não se dará *dentro* de minha consciência, pois, quer eu o perceba, quer eu o imagine, o livro não será nem a percepção, nem a imagem; ele jamais entrará em minha consciência, mas continuará sobre a mesa, inalterado, ocupando seu lugar no espaço; o que mudará em cada caso é a maneira como minha consciência se relaciona com o livro, a maneira como ela o *intenciona*.

Com efeito, tal concepção da relação entre consciência e mundo decorre do princípio husserliano de intencionalidade¹⁴, isto é, do fato de que toda consciência é sempre consciência

13. Mais do que seguir os ensinamentos de Husserl, Sartre utilizou-se de sua fenomenologia para fins próprios, traçando um caminho original e, principalmente, discordando de muitos elementos centrais no pensamento do filósofo alemão. Assim, a concepção sartreana da imagem, apesar de partir do princípio de intencionalidade, criticará a concepção husserliana da imagem. Para Sartre, o grande problema na concepção de Husserl é que ele confere um caráter sensível às imagens, e, se por um lado, o autor alemão lança as bases para a renovação da questão da imagem, por outro, ele ainda permanece “[...] prisonnier de l’ancienne conception, au moins en ce qui concerne la hylé de l’image qui resterait chez lui l’impression sensible renaissante” (SARTRE, 1969, p. 152). Para um estudo sobre a imagem em Husserl, c.f. SARAIVA, Maria Manuela. *L’imagination selon Husserl* (Collection Phaenomenologica). La Haye: Martinus Nijhoff, 1970. Já para entender algumas diferenças entre a concepção da imagem em Sartre e em Husserl, c.f. CABESTAN, P. *L’être et la conscience: Recherches sur la Psychologie et l’ontolophénoménologie sartrienne*. Bruxelles: OUSIA, 2004; COOREBYTER, V. De Husserl à Sartre. La structure intentionnelle de l’image dans L’Imagination et L’Imaginaire. *Methodos*, n. 12, 2012.

14. Sartre busca o princípio de intencionalidade na fenomenologia de Husserl, contudo, conforme aponta Saraiva (1970, p. VII), ele não irá simplesmente fazer uma exegese do conceito husserliano, “[...] il y développe plutôt son idée à lui de l’intentionnalité”. Sobre a diferença entre o conceito de intencionalidade em Husserl e Sartre,

de alguma coisa. A intencionalidade não deve ser entendida aqui como um atributo da consciência, mas como sua estrutura constitutiva. Nesse sentido, ao perceber um objeto a consciência não se direciona para um conteúdo mental, para uma sensação ou para uma representação interna desse objeto, mas visa-o no mundo, visa-o de modo imediato. A consciência assim definida é uma consciência que possui como característica fundamental a transcendência, ela é uma explosão em direção ao mundo, não sendo uma substância e não possuindo interior, mas nascendo “[...] *voltada para* um ser que não é ela” (SARTRE, 1994, p. 87). Os objetos pertencem ao mundo e é no mundo que eles continuarão, mesmo após entrarem em contato com uma consciência. Como indica Sartre (1947, p. 30) em seu artigo “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité¹⁵”, um livro “[...] não poderia entrar em vossa consciência, pois ele não é da mesma natureza que ela¹⁶”; a natureza da consciência é de ser *nada*, já a natureza das coisas é de ser plenitude, é de ser em-si¹⁷.

A partir disso, podemos dizer que um objeto imaginado e um objeto percebido compartilham uma identidade de essência, mas diferem quanto a seu modo de existir, trata-se de um único objeto existindo em dois planos distintos: a existência do objeto percebido é real, possui um ser em-si, enquanto a existência do objeto imaginado é irreal, “[...] não existe *de fato*, ela existe *em imagem*¹⁸” (SARTRE, 1969, p. 3). A imagem ganha vida como uma relação entre a consciência e seu objeto, uma consciência própria que cria a imagem do objeto intencionado, já o objeto real não tem essa necessidade, ele existe por si mesmo.

A consciência que cria imagens não é, portanto, uma consciência de imagem no sentido moderno, mas sim uma “consciência imaginante¹⁹”. Diante disso, não se deve confundir o

c.f., COOREBYTER, Vincent de. *Sartre face à la phénoménologie: Autour de “L’intentionnalité” et de “La transcendance de l’Ego”* Bruxelles : OUSIA, 2000.

15. Cf. SARTRE, J. P. *Situations, I: Essais critiques*. Paris: Gallimard, 1947, p. 29-32.

16. No original: “[...] ne saurait entrer dans votre conscience, car il n’est pas de même nature qu’elle”.

17. O termo em-si não deve ser entendido aqui no sentido kantiano, pois, para Sartre, dizer que as coisas são em-si equivale a dizer que elas não se reduzem à consciência, e não que haja um ser por de trás do fenômeno. As coisas do mundo aparecem, mas essa aparência não se contrapõe a um ser inapreensível: a aparência, para Sartre, não dissimula o verdadeiro ser do fenômeno, pelo contrário, o ser manifesta-se através da aparência. A respeito da concepção sartreana do em-si, c.f. SARTRE, J. P. *L’être et le néant*. Paris: Gallimard, 1943, p. 11-33; HOSTE, V. X. Sartre e as regiões do Ser: da consciência ao Em-si. *Kínesis*, v. 7, n. 15, 2015.

18. No original: “[...] n’existe pas *en fait*, elle existe *en image*”.

19. O termo original utilizado por Sartre em francês é *conscience imageante*. *Imageante* é o participio presente do verbo *imager*, que, como aponta Kirchmayr (2007) na introdução italiana de *L’imaginaire*, é um verbo quase inutilizado no francês contemporâneo e significa, no âmbito do discurso, metaforizar, ornamentar a linguagem

objeto intencionado pela consciência imaginante com a imagem, pois a imagem é sustentada por um ato criador e existe somente através da criação contínua dessa consciência. De tal forma, como escreve Sartre (2010, p. 29):

O objeto em imagem é, pois, contemporâneo da consciência que tomo dele e é exatamente determinado por essa consciência: ele não compreende em si nada além daquilo que tenho consciência, e, inversamente, tudo o que constitui minha consciência encontra seu correlativo no objeto²⁰.

Quer dizer, a consciência imaginante cria espontaneamente a imagem do objeto intencionado, de modo que essa imagem, enquanto produto da sua espontaneidade, depende totalmente dela. Como ilustra Castro (2006, p. 143), a relação do objeto em imagem com a consciência imaginante pode ser comparada à de uma marionete com as mãos que a conduzem: “Tal como a marionete é animada pelas mãos que a movimentam e que a fazem viver, a consciência no ato de ‘constituir’ o objeto, vive e fá-lo viver”.

Dessa maneira, toda imagem é sempre correlativa a um ato de consciência, o que significa também que não há objetividade na imagem, que ela não existe fora dessa relação. Toda imagem se entrega incontinenti enquanto tal, não podendo fornecer saber algum, uma vez que a determinação ou indeterminação é parte da sua constituição. Logo, uma imagem não pode ser simplesmente uma percepção confusa, até porque, se imaginar fosse simplesmente perceber uma coisa de maneira nebulosa, como poderíamos operar uma distinção entre a existência do objeto em imagem e sua existência real?

Mas como aponta Sartre (1969, p. 94) em *L’imagination*, não é comum “[...] que uma imagem de homem aparecida de repente em nossa consciência seja tomada por um homem real,

através de imagens. Contudo, em Sartre a utilização da palavra *imageante* vem carregada de um sentido filosófico, que é muito mais abrangente do que a simples ornamentação. Diante disso, a tradução utilizada por Kirchmayr será *coscienza immaginativa*, ou seja, consciência imaginativa. Castro (2006, p. 14), por sua vez, em sua obra *Metafísica e imaginação*, sugere a tradução por “[...] consciência imagem-nizante (da ação da imagem dar-se como consciência), isto é, da imagem como consciência”. Em nosso texto, todavia, utilizaremos o termo “consciência imaginante”, utilizado também na tradução brasileira de Duda Machado, pois essa tradução, se não é exata, já que imaginante seria a tradução para a palavra francesa *imaginant*, não apresenta nenhum conflito com o termo original e consegue expressar a ideia de uma consciência que imagina, preservando o sentido de que a imagem não poderia ser desligada do ato de consciência que a constitui como tal.

20. No original: “L’objet en image est donc contemporain de la conscience que je prends de lui et il est exactement déterminé par cette conscience: il ne comprend en lui rien de plus que ce dont j’ai conscience; mais, inversement, tout ce qui constitue ma conscience trouve son corrélatif dans l’objet”.

realmente percebido²¹”. E se não fazemos confusão entre um objeto percebido e um objeto imaginado, isso ocorre porque toda consciência, além de ser sempre consciência de alguma coisa, é também consciência (de²²) si mesma. Ora, se a consciência imaginante que tenho de um livro fosse simplesmente consciência do objeto, cair-se-ia no absurdo de postular uma consciência inconsciente, o que, conseqüentemente, nos impediria de diferenciá-la da percepção. Porém, como esclarece Sartre, ao mesmo tempo em que a consciência intenciona um objeto, ela também toma consciência (de) si, isto é, ela toma consciência não-tética do seu ato.

Essa consciência (de) si não posiciona a si mesma como objeto, mas seu objeto estará sempre no mundo. Na verdade, uma consciência que visasse a si mesma como objeto implicaria em uma dualidade sujeito-objeto dentro da consciência, em um círculo vicioso²³ do qual seria praticamente impossível sair. Por isso, a consciência que tenho do livro quando o imagino é uma consciência imediata, uma consciência direcionada para o mundo e que tem somente o livro como seu objeto, mas que, ainda assim, tem consciência (de) si mesma como imaginante. De tal modo, consciência não-tética de si não significa conhecimento de si, aliás, na filosofia sartreana, “[...] consciência e conhecimento são dois fenômenos radicalmente distintos” (SARTRE, 1994, p. 99). O conhecimento é somente uma forma que a consciência tem de se relacionar com o mundo, uma forma que se fundamenta na consciência não-tética e que só se dá a partir da reflexão.

Podemos ver como ocorre a passagem da consciência não-tética para a consciência reflexiva no seguinte exemplo oferecido por Sartre (1943, p. 19) em *L'être et le néant*:

Se eu conto os cigarros que estão dentro desta cigarreira, tenho a impressão do desvelamento de uma propriedade objetiva do grupo de cigarros: *eles são doze*. Esta propriedade aparece à minha consciência como uma propriedade existente no mundo. Posso perfeitamente não ter nenhuma consciência posicional de contá-los.

21. No original: “[...] qu’une image d’homme apparue soudain dans notre conscience soit prise pour un homme réel, réellment perçu”.

22. “Permito-me aqui indicar-vos que perei sempre este ‘de’ entre parênteses; é um sinal tipográfico; eu não entendo a consciência de si [...] como uma consciência de qualquer coisa” (SARTRE, 1994, p. 99).

23 Se não há um círculo vicioso, é impossível negar que haja certa circularidade na concepção sartreana da consciência, pois, como o próprio autor reconhece em *L'être et le néant*, “[...] c’est la nature même de la conscience d’exister ‘en cercle’” (SARTRE, 1943, p. 20). Todavia, não se deve entender essa circularidade como algo fechado em si mesmo, isto é, da maneira como foi concebida pela filosofia moderna, já que a consciência definida pelo princípio de intencionalidade só pode estar direcionada para o mundo. Não há separação na consciência, mas apenas uma consciência que é, simultaneamente, percepção e consciência (de) percepção, isto é, uma consciência que atinge a si mesma, que é “luminosa para si mesma”.

Não me “conheço enquanto conto”. [...] E, todavia, no momento em que estes cigarros se desvelam a mim como doze, tenho uma consciência não-tética de minha atividade aditiva. Com efeito, se me perguntam: “o que você está fazendo?”, responderei imediatamente: “Estou contando”; e essa resposta não remete somente à consciência instantânea que posso alcançar pela reflexão, mas àquelas que passaram sem ter sido objeto de reflexão, àquelas que estão para sempre *irrefletidas* no meu passado imediato²⁴.

Vemos nesse longo exemplo que é pela consciência reflexiva que posso tomar conhecimento de uma ação, o que não significa que antes da reflexão não houvesse consciência. Quando simplesmente conto cigarros, tenho uma consciência não-tética de contar, essa consciência, apesar de não ser um conhecimento, fica marcada, e é a partir dela que posso tomar consciência reflexiva de minha ação. Conhecer significa refletir sobre algo do qual eu já tinha consciência, ou, como afirma Sartre (1994, p. 100) no texto “Conscience de soi et connaissance de soi²⁵”, é passar “[...] para o plano da tematização, da posição reflexiva e do conhecimento a respeito de uma coisa que já existia antes”. No entanto, se afirmamos que não é preciso ter consciência reflexiva de si mesmo enquanto se opera uma ação, isso não significa que essa seja uma ação inconsciente, mas que ela é uma ação consciente (de) si, ou seja, consciente de maneira não-tética.

Com base nessas considerações, podemos concluir que não há necessidade da reflexão para distinguir uma imagem de uma percepção, pois o ato intencional da consciência é sempre acompanhado por uma consciência não-tética. Portanto, ao imaginar, a consciência imaginante aparece (a) si mesma como “[...] uma espontaneidade que produz e conserva o objeto em imagem²⁶” (SARTRE, 2010, p. 35); a consciência perceptiva, por sua vez, é consciente (de) que não dispõe dessas qualidades representativas, que ela não cria nada, mas intenciona uma presença. Além disso, o poder de criação da consciência imaginante é acompanhado por um ato posicional de crença, e, como coloca Thana Souza (2015, p. 143),

24. No original: “Si je compte les cigarettes qui sont dans cet étui, j’ai l’impression du dévoilement d’une propriété objective de ce groupe de cigarettes: *elles sont douze*. Cette propriété apparaît à ma conscience comme une propriété existant dans le monde. Je puis fort bien n’avoir aucune conscience positionnelle de les compter. Je ne me ‘connais pas comptant’. [...] Et pourtant, au moment où ces cigarettes se dévoilent à moi comme douze, j’ai une conscience non-thétique de mon activité additive. Si l’on m’interroge, en effet, si l’on me demande: ‘Que faites-vous là?’ je répondrai aussitôt: ‘Je compte’ et cette réponse ne vise pas seulement la conscience instantanée que je puis atteindre par la réflexion, mais celles qui sont passées sans avoir été réfléchies, celles qui sont pour toujours *irréfléchies* dans mon passé immédiat”.

25. Cf. SARTRE, J. P. *A Transcendência do Ego seguido de Consciência de si e Conhecimento de si*. Lisboa: Colibri, 1994.

26. No original: “[...] une spontanéite qui produit et conserve l’objet en image”.

“[...] só posso crer na realidade das imagens porque desconfio desde o início que elas não são reais. Não é necessário crer na percepção”.

Essa crença é constitutiva da consciência imaginante, ela me dá a intuição do objeto imaginado e por isso eu creio em sua presença, por mais que na realidade ele esteja ausente. Aliás, o objeto em imagem será sempre caracterizado como uma falta, como uma não-presença, já que a imagem criada pela consciência imaginante engloba sempre um certo *nada*. Esse *nada* é a forma que a consciência imaginante intenciona o objeto, visto que sua intencionalidade é uma intencionalidade *nadificadora*, irrealizante, isto é, ela intenciona o objeto negando sua presença, intencionando-o como (1) ausente, (2) inexistente, (3) existente em outro lugar, ou ainda (4) *neutralizando-se*. Todas essas quatro formas que a consciência imaginante tem de colocar seu objeto atestam sua capacidade *nadificadora*, pois, quando coloca o objeto como (1) inexistente ou (2) ausente, a consciência imaginante opera pura e simplesmente um ato de negação – por exemplo: quando imagino uma quimera, nego sua existência real, e, quando imagino Claudia, nego sua presença –; já quando coloca o objeto como (3) existente em outro lugar, a consciência opera um ato positivo, um ato que, todavia, “[...] supõe uma negação implícita da existência natural e presente do objeto²⁷” (SARTRE, 2010, p. 32) – ou seja, posso imaginar Claudia em sua casa, com isso, afirmo a presença dela em casa e, ao mesmo tempo, nego sua presença ao meu lado –; no caso da consciência imaginante que (4) se *neutraliza*, o que acontece é que, a partir de um ato posicional, a consciência opera uma suspensão da tese – nesse sentido, posso olhar uma fotografia estampando o rosto de uma pessoa desconhecida em uma folha de jornal e, a partir daí, intencioná-la, formando assim uma imagem que não será colocada nem como inexistente, nem como ausente, e tampouco como existente em outro lugar; ela será visada simplesmente como uma irrealidade.

Poderíamos dizer então que produzir uma imagem é trazer à tona algum aspecto negativo do mundo, uma vez que imaginar é constatar a não-presença ou a não-existência de algo ou de alguém, colocando o objeto em imagem como uma coisa que falta, como um vazio, como algo que não é ou que não está diante de mim. De modo totalmente oposto, a consciência perceptiva intenciona seu objeto como uma presença real, e, por mais que possamos ter a

27. No original: “[...] suppose une négation implicite de l’existence naturelle et présente de l’objet”.

impressão de que a ausência se dê também na percepção, não se trata da mesma ausência constatada na imagem. Na percepção, apesar de nunca conseguirmos perceber o objeto como um todo, é impossível negar que tal objeto quando percebido esteja presente à consciência. Um tapete, por exemplo, pode ser percebido com algumas de suas partes encobertas por uma poltrona que está sobre ele, mas aquilo que está encoberto não impede a captação da presença do tapete, pois quando percebo o tapete é como se as partes que vejo continuassem “[...] sob os pés dessa poltrona. É, portanto, *na maneira pela qual eu capto o dado* que coloco como real aquilo que não está dado²⁸” (SARTRE, 2010, p. 347, grifado no original). Mesmo que algumas partes do tapete estejam encobertas e não se deem diretamente à percepção, essas partes ainda constituem o sentido do tapete percebido, isto é, da presença do tapete. Em contrapartida, se tento imaginar a parte do tapete que está encoberta, a consciência imaginante irá criar uma imagem dessa parte isolando-a totalmente de suas relações com o mundo real, quer dizer, imaginar as partes encobertas significa não intencionar a presença real do tapete, mas apreender nele somente aquilo que falta.

Por conseguinte, enquanto imaginar significa constatar uma não-presença, perceber significa estar diante de uma presença real. Essa presença se dá à consciência perceptiva por meio de aparições, e não em sua totalidade, visto que a totalidade de um objeto é inacessível à percepção. Isso implica que perceber é ter a possibilidade de constatar a cada novo olhar uma nova característica do objeto, de modo que jamais poderíamos apreender todas as qualidades de um objeto simultaneamente, pois a realidade *transborda*, escapa sempre à nossa percepção, tornando-se impossível exauri-la. Assim, ao perceber um cubo, por exemplo, mesmo sabendo que ele possui seis lados, não posso vê-los todos de uma vez, já que minha percepção está limitada a perceber no máximo três lados do cubo simultaneamente. Como observa Sartre (2010, p. 23): “O cubo está presente, posso tocá-lo, vê-lo; mas eu o vejo somente de um determinado modo que reclama e exclui, ao mesmo tempo, uma infinidade de outros pontos de vista. [...] O objeto em si mesmo é a síntese de todas essas aparições²⁹”.

28. No original: “[...] sous les pieds de ce fauteuil. C’est donc *dans la manière dont je saisis le donné* que je pose comme réel ce qui n’est pas donné”.

29. No original: “Le cube m’est bien présent, je puis le toucher, le voir; mais je ne le vois jamais que d’une certaine façon qui appelle et exclut à la fois une infinité d’autres points de vue. [...] L’objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions”.

A imagem, por sua vez, jamais *transborda* a consciência imaginante que lhe constitui, ela é limitada, e, mesmo uma imagem muito detalhada, possui somente um número restrito de determinações, não se constituindo enquanto uma singularidade, enquanto uma “individualidade rigorosa”. Ademais, dado que a consciência imaginante coloca seu objeto como um *nada* e que a imagem se refere sempre a um objeto que não existe ou não está presente, uma imagem jamais poderia ser observada. Por mais que uma imagem possa revelar-se semelhante a um objeto real, por mais que ela possa apresentar aspectos da “opacidade sensível”, ela jamais irá *transbordar* a consciência imaginante, pois aquilo que se pode “observar” nela não revela sobre o objeto senão aquilo que já é sabido, ou seja, não há através dessa “observação” nenhum aprendizado: a imagem é essencialmente pobre³⁰.

De fato, o que ocorre diante da imagem não é exatamente uma observação, mas, como escreve autor francês, uma *quase-observação*, isto é, uma “[...] atitude de observação, mas é uma observação que não ensina nada³¹” (SARTRE, 2010, p. 28). E como o próprio Sartre (2010, p. 174) sugere, seria possível encontrar em uma passagem do livro *Système des Beaux-Arts* de Alain³² (2003, p. 200-201) o exemplo perfeito do que significa essa *quase-observação* da imagem:

Como se diz, muitos têm em sua memória a imagem do Pantheon, e a fazem facilmente assemelhar-se àquilo que lhes parece. Peço-lhes, então, que bem queiram contar as colunas que sustentam o frontão; pois bem, não somente eles não podem contá-las, mas eles não podem nem mesmo tentar. Ora, esta operação é a mais simples do mundo a partir do momento em que se tem o Pantheon real diante dos olhos³³.

30. Quando Sartre fala da “pobreza essencial” da imagem não se deve entender isso como uma depreciação da imagem, ou ainda como uma incapacidade da consciência imaginante. Mais do que uma menosprezo pela imagem, o que ocorre é uma diferenciação entre imagem e percepção, no sentido de que enquanto a imagem se entrega de uma vez e totalmente, o objeto percebido é sempre mais do que a consciência pode perceber. Além disso, Thana Souza (2008, p. 88) nota que essa “pobreza essencial” da imagem abarca também uma “riqueza profunda”, “[...] que só é possível justamente porque a imagem nada mais é que o que a consciência ali coloca (o que faz com que haja um limite ao objeto imaginado – ele é o que a consciência imaginante põe, ele só é isso, depende do que a consciência lhe significa – e ao mesmo tempo a total liberdade e possibilidade de se imaginar o que se quer)”.

31. No original: “[...] l’attitude de l’observation, mais c’est une observation qui n’apprend rien”.

32. O filósofo Alain é citado algumas vezes por Sartre, não só em *L’imaginaire*, mas também em *L’être et le néant*. Trata-se, na verdade, do pseudônimo de um antigo professor de Sartre, Émile-Auguste Chartier (1868-1951). Apesar de referir-se a Alain em vários momentos, Sartre discorda totalmente de sua concepção da imagem. Pode se constatar no *Système des Beaux-Arts* que Alain (2003, p. 20) adota ainda uma concepção clássica da imagem, pois para ele: “L’imagination serait donc une perception fautive”.

33. No original: “Beaucoup ont, comme ils disent, dans leur mémoire, l’image du Panthéon, et la font aisément paraître, à ce qu’il leur semble. Je leur demande, alors, de bien vouloir compter les colonnes qui portent le fronton; or non seulement ils ne peuvent les compter, mais ils ne peuvent même pas l’essayer. Or cette opération est la plus simple du monde, dès qu’ils ont le Panthéon réel devant les yeux”.

O que ocorre no exemplo acima é que mesmo se tenho a impressão de que observo uma imagem, esta é uma impressão falsa, porque, se posso observar o Pantheon e obter informações sobre ele, não posso fazer o mesmo com a imagem do Pantheon, já que “[...] no próprio ato que me dá o objeto em imagem se encontra incluso o conhecimento do que ele é³⁴” (SARTRE, 2010, p. 27). Então, se, por um lado, tenho a impressão de observar a imagem do Pantheon, por outro, “observo” nela somente aquilo que já sei, isto é, meu próprio saber degradado em imagem. Imaginar o Pantheon significa justamente que minha consciência imaginante, a partir de um saber, intenciona o Pantheon “[...] em sua natureza sensível, ou seja, como um templo grego, de cor cinza³⁵” (SARTRE, 2010, p. 172). E através dessa constituição sensível, o Pantheon se faz, de certo modo, presente; ele se dá à minha consciência como uma realidade afetiva e efetiva, mas, apesar desta “quase-presença”, o verdadeiro Pantheon continuará muito distante, existindo em Paris, e aquilo que estará presente à minha consciência imaginante será justamente sua ausência.

Nesse sentido, o ato intencional da consciência imaginante possui um caráter mágico, ele é como “[...] um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual se pensa, a coisa que se deseja, de modo que se possa tomar posse dela³⁶” (SARTRE, 2010, p. 239). Esse “encantamento imaginante” presentifica em imagem algo que não se poderia alcançar na realidade, algum aspecto imperceptível do mundo. Portanto, se através desse ato mágico a consciência imaginante pode reproduzir as qualidades sensíveis do objeto imaginado e ter a impressão de que tal objeto está presente, a imagem é irremediavelmente imperceptível, pois, como afirma Sartre (2010, p. 242, grifado no original), “[...] o objeto em imagem é uma *falta definida*; ele se desenha no vazio. Um muro branco *em imagem* é um muro branco *que falta na percepção*³⁷”.

De tal modo, por mais que se tenha a impressão de que seja possível colocar-se diante do objeto imaginado, de que seja possível observar uma imagem, ouvi-la, tocá-la, em suma,

34. No original: “[...] dans l’acte même qui me donne l’objet en image se trouve incluse la connaissance de ce qu’il est”.

35. No original: “[...] dans sa nature sensible, c’est-à-dire, comme un temple grec, de couleur grise”.

36. No original: “[...] une incantation destinée à faire apparaître l’objet auquel on pense, la chose qu’on désire, de façon qu’on puisse en prendre possession”.

37. No original: “[...] l’objet en image est un *manque défini*; il se dessine en creux. Un mur blanc *en image*, c’est un mur blanc *qui manque dans la perception*”.

apreendê-la enquanto realidade e adquirir dela algum saber, isso não passa de uma ilusão. Qualquer tentativa de interação real³⁸ com a imagem está fadada ao fracasso, já que ela não é senão aquilo que a consciência imaginante determina. Contudo, se a imagem só existe enquanto criação de uma consciência, sua existência é inegável, e ela detém um lugar na vivência humana. A existência da imagem não é, porém, como a existência do objeto real, de sorte que, se é possível falar em presença da imagem, essa é uma presença irreal, isto é, uma presença inalcançável que reforça ainda mais a falta do objeto imaginado em nossa realidade.

1.2 O *ANALOGON* MATERIAL OU A PARTE PRESENTE DO QUE ESTÁ AUSENTE

A reflexão feita até aqui nos permitiu descrever as estruturas fundamentais da consciência imaginante e diferenciá-la da percepção. Vimos que essa consciência opera como uma espontaneidade criadora que busca “[...] seu objeto no terreno da percepção e visa justamente os elementos sensíveis que o constituem³⁹” (SARTRE, 2010, p. 37). Apesar dessa relação com o objeto real, criar uma imagem significa justamente negar a presença do objeto imaginado, ou seja, significa intencioná-lo como um *nada*. Destarte, chegamos à conclusão de que uma imagem jamais se apresenta como observável, uma vez que sua criação está diretamente ligada a um saber, ou, sendo mais preciso, “[...] a imagem é um ato sintético que une a elementos mais especificamente representativos um saber concreto, não imaginado⁴⁰” (SARTRE, 2010, p. 25). Desse modo, a própria intenção da consciência imaginante é definida por um saber, um saber que é ato, que é aquilo que a consciência quer presentificar em imagem.

Tendo como referência essas reflexões, podemos, neste momento, tomar como exemplo a apreciação de uma obra de arte a fim de mostrar como essas estruturas funcionam na prática.

38. Com efeito, não é possível interagir com os objetos em imagem, ao menos não através da realidade, ou seja, para tocar uma imagem é preciso que eu também me torne imaginário ou, nas palavras de Sartre (2010, p. 240), “que *je m’irréalise*”.

39. No original: “[...] son objet sur le terrain de la perception et qu’elle vise les éléments sensibles qui le constituent”.

40. No original: “[...] l’image est un acte synthétique qui unit à des éléments plus proprement représentatifs un savoir concret, non imaginé”.

A afirmação que norteia nosso pensamento sobre a arte é que toda obra de arte é um irreal. Aquilo que vimos até agora é que o irreal se relaciona com a consciência imaginante, enquanto o real se relaciona com a percepção. Entretanto, mesmo partindo da afirmação da irrealidade da arte, é impossível negar que uma pintura ou uma escultura, por exemplo, sejam compostas, antes de tudo, por elementos reais e perceptíveis. Ora, a pintura encontra-se em uma tela de determinadas dimensões, as várias camadas de tintas sobrepostas na tela são também matérias reais; já uma escultura pode ser feita de bronze, mármore, madeira, em suma, ela é sempre feita a partir de um material real. Diante disso, podemos colocar a seguinte questão: o que representam os elementos reais em uma obra de arte?

O primeiro contato que temos com a arte é um contato perceptivo, e será justamente o perceptível a possibilitar a formação do objeto irreal, no sentido que é a realidade da obra que possibilita o surgimento da irrealidade. Todavia, para que essa irrealidade surja é necessário que as matérias reais não sejam percebidas enquanto tais, quer dizer, uma consciência imaginante deve surgir conferindo um novo sentido a essas matérias. Por conseguinte, uma obra de arte não pode ser apreendida esteticamente por uma consciência que percebe, mas só se revelará enquanto tal “[...] no momento em que a consciência, operando uma conversão radical que supõe a nadificação do mundo, se constituirá ela mesma como imaginante⁴¹” (SARTRE, 2010, p. 362). A obra enquanto objeto do mundo funcionará então como uma matéria que remete ao objeto irreal, como um meio de acesso ao objeto estético, como um objeto real que direciona o espectador ao imaginário, em suma, como um *analogon*.

O *analogon* é definido por Sartre (2010, p. 45) como uma espécie de “representante” do “[...] objeto ausente, sem conseguir, contudo, suspender esta característica dos objetos de uma consciência imaginante: a ausência⁴²”. É como se o *analogon* possuísse uma “procuração” para presentificar algo que não está realmente ali: o *analogon* representa o objeto intencionado, sem ser ele mesmo intencionado pela consciência imaginante. A consciência imaginante intenciona através do *analogon* um objeto ausente ou inexistente, ou seja, a intenção dessa consciência se serve do *analogon* como um meio de evocação de um objeto que não lhe está presente.

41. No original: “[...] au moment où la conscience, opérant une conversion radicale qui suppose la néantisation du monde, se constituera elle-même comme imageante”.

42. No original: “[...] objet absent, sans parvenir toutefois à suspendre cette caractéristique des objets d’une conscience imageante: l’absence”.

Com isso, nem sempre a consciência imaginante dirigirá sua intenção a um objeto ausente ou inexistente somente a partir de um saber, mas ela poderá fazer isso utilizando-se também de uma matéria real que apresenta alguma analogia com tal objeto. No entanto, a presença do *analogon* não significa que o saber seja descartado. Na verdade, quanto mais escassa for a matéria intuitiva, quanto mais diferente do objeto ausente for o *analogon*, maior será a importância do saber na constituição da imagem, já que ele assumirá a tarefa de perfazer aquilo que o *analogon* não revela, tornando possível assim a aparição da imagem mesmo quando a semelhança entre o *analogon* e o objeto imaginado não for muito grande. Em contrapartida, é possível também que a consciência imaginante forme uma imagem independentemente de um saber, que, como mostra Cabestan (2004, p. 93), “[...] o objeto funcione como *analogon* de si mesmo: nenhum saber imaginante é então necessário para suprir a ‘pobreza’ material da imagem e o fenômeno de quase-observação se esvai⁴³”.

Neste momento, é preciso abrir um parêntesis e dizer que o *analogon* não se resumirá a objetos físicos, podendo ainda, no caso das chamadas imagens mentais, tratar-se de um objeto que não se dá à percepção, isto é, de um *analogon* que não possui exterioridade ou qualquer outra qualidade do objeto sensível. Nessas situações, mesmo que a consciência intencione um objeto real, o seu *analogon* não possuirá um correlativo perceptível, o que significa que o *analogon* não poderá ser captado fora da própria imagem, visto que ele nascerá e desaparecerá juntamente com ela. De tal maneira, conforme assinala Sartre (2010, p. 46), o *analogon* poderá variar entre coisas do mundo perceptível (retratos, caricaturas, pinturas), matérias mentais (sentimentos), ou ainda “[...] tipos intermediários que nos apresentam sínteses de elementos exteriores e de elementos psíquicos, como quando se vê um rosto entre as chamas, nos arabescos de uma tapeçaria, ou no caso das imagens hipnagógicas⁴⁴”.

Apesar dessa diferenciação, o filósofo francês tende a assimilar toda imagem em uma mesma família, pois, para ele, mais do que mostrar as diferenças entre os tipos de consciências imaginantes, é importante entender a diferenciação entre a consciência imaginante e a consciência perceptiva. Por isso, para Sartre é indiferente se se trata de um *analogon* psíquico

43. No original: “[...] l’objet fonctionne comme *analogon* de lui-même: nul savoir imageant n’est alors nécessaire afin de combler la ‘pauvreté’ matérielle de l’image et le phénomène de quasi-observation s’évanouit”.

44. No original: “[...] types intermédiaires qui nous présentent des synthèses d’éléments extérieurs et d’éléments psychiques, comme lorsqu’on voit un visage dans la flamme, dans les arabesques d’une tapisserie, ou dans le cas des images hypnagogiques”.

ou de um *analogon* que faz parte da realidade perceptível, uma vez que a estrutura da consciência imaginante continuará basicamente a mesma, e o *analogon* manterá sempre um papel representativo:

Dessas variações da matéria derivam naturalmente diferenças internas [...] que, sem dúvida, se prolongam até a estrutura da intenção. Mas originalmente se tratam de intenções de mesma classe, de mesmo tipo e de matérias que são funcionalmente idênticas⁴⁵ (SARTRE, 2010, p. 42-43).

Assim, a despeito das variações do *analogon*, a consciência imaginante vai operar essencialmente da mesma forma, dado que sua intenção visará sempre tornar presente um objeto ausente ou inexistente, tomando uma matéria (real ou não) e animando-a, dando-lhe o sentido de *analogon*, fazendo dela o representante do objeto visado. Além disso, o que interessa aqui não é fazer uma diferenciação pormenorizada entre imagens mentais e imagens que se dão a partir de um *analogon* material, já que no caso das obras de arte o *analogon* será sempre perceptível. Diante disso, para Sartre (2010, p. 47) “[...] todo objeto, quer seja apresentado à percepção exterior, quer apareça em sentido íntimo, é suscetível a funcionar como realidade presente ou como imagem, segundo o centro de referência escolhido⁴⁶”. Ou seja, é a atitude da consciência que define se objeto será percebido ou imaginado, de modo que um quadro pode ser simplesmente percebido, enquanto uma mancha na parede pode revelar uma imagem.

Todavia, mesmo com a definição da imagem como uma criação da consciência imaginante, é preciso falar ainda de alguns objetos reais que são comumente denominados imagens: uma foto, um desenho ou um quadro, por exemplo. Segundo Sartre, essas “imagens” são matérias intuitivas e expressivas que solicitam a aparição de uma consciência imaginante; ora, elas não se impõem enquanto imagem, de modo que nem todo objeto ao qual damos o nome de “imagem” provocará necessariamente uma consciência imaginante. Na verdade, esses objetos, por mais que sejam *analogons* expressivos, são, antes disso, matérias reais passíveis de ser simplesmente percebidas. O que ocorre, então, é que esses objetos solicitam fortemente a aparição da consciência imaginante, de sorte que as formas e a cores de uma fotografia, por

45. No original: “De ces variations de la matière découlent naturellement des différences internes [...] qui, sans doute, s’étendent jusqu’à la structure de l’intention. Mais originellement nous avons affaire à des intentions de même classe, de même type et à des matières qui sont fonctionnellement identiques”.

46. No original: “[...] tout objet, qu’il soit présenté par la perception extérieure ou qu’il apparaisse au sens intime, est susceptible de fonctionner comme réalité présente ou comme image, selon le centre de référence qui a été choisi”.

exemplo, “[...] quase se impõem como uma imagem⁴⁷” (SARTRE, 2010, p. 105). Portanto, tais objetos que costumamos denominar imagens, mesmo não sendo exatamente imagens, possuem uma tendência a provocar uma consciência imaginante.

A partir da explicação feita até aqui, pode-se pensar que o papel do *analogon* seja semelhante ao do signo⁴⁸, pois como observa Noudelmann (1996, p. 28): “O signo constitui a matéria de um ato intencional que visa, através de alguns traços, um referente ausente⁴⁹”. Como mostra esse comentador, assim como o *analogon*, o signo também se transforma a partir de uma intenção da consciência, uma intenção que transcende o signo e vai em direção ao objeto significado. Nessa perspectiva, ao perceber traços pretos sobre a fachada de um edifício, posso me aproximar e concluir que tais traços constituem a palavra “escritório”; esses traços, a partir do momento em que os percebo e os leio, já não tem nenhuma importância para mim, e, por isso, deixam de ser objeto da minha percepção. Minha consciência, através da palavra “escritório”, transcende o que está escrito na fachada e visa o local “escritório” onde tenho compromisso. A palavra funciona, nesse caso, como um signo, e ao intencional tal palavra a consciência a coloca como “[...] um objeto, uma matéria que ela transforma, um objeto visado que não está presente⁵⁰” (SARTRE, 2010, p. 48).

Assim, de modo semelhante ao *analogon*, o signo também remete a outra coisa, a um significado. Contudo, não se deve deduzir disso que tal significado esteja ligado ao signo, pelo contrário, a relação entre eles é de total indiferença. Como reforça Sartre (2010, p. 49): “Não há nenhuma relação entre o ‘Escritório’, traços negros sobre uma folha branca, e o ‘escritório’ objeto complexo que não é somente físico, mas social⁵¹”. Logo, se estabeleço uma ligação entre a palavra e o local, isso ocorre por uma convenção e se reforça pelo hábito. Na verdade, a palavra enquanto signo tem aqui um papel descartável, dado que a partir do momento em que a palavra “escritório” me remete ao seu significado e que reconheço o local

47. No original: “[...] s’imposent presque comme une image”.

48. A reflexão proposta por Sartre em *L’imaginaire* sobre o signo não pretende se inserir em uma discussão mais ampla sobre o tema; de fato, ele não adentra o campo da semiótica, mas busca oferecer uma distinção simples entre signo e imagem, para que não se confundam esses dois conceitos no contexto dessa obra.

49. No original: “Le signe constitue une matière d’un acte intentionnel qui vise, a travers quelques traits, un référent absent”.

50. No original: “[...] un objet, une matière qu’elle transforme, un objet visé qui n’est pas là”.

51. No original: “Il n’y a aucun rapport entre le “Bureau”, traits noirs sur une feuille blanche, e le “bureau” objet complexe qui n’est pas seulement physique, mais social”.

“escritório”, o objeto significado pela palavra não remete de volta a ela, de forma que ao cumprir sua função significativa o signo se esvai.

No exemplo acima, a relação que o signo estabelece com o seu significado não se parece muito à que o *analogon* mantém com a imagem, já que enquanto o signo se liga ao significado por uma convenção, isto é, externamente, o *analogon* se liga ao objeto imaginado internamente, quer dizer, por algum tipo de remissão ou semelhança. Essa semelhança, essa ligação interna entre *analogon* e imagem pode ser vista, por exemplo, na fotografia⁵². Obviamente, a semelhança entre a foto e o objeto imaginado não funciona como a causa do efeito imagem, mas torna esse objeto uma espécie de matéria expressiva que me oferece uma *quase-pessoa*, um *quase-rosto*, um *quase-objeto*. Há na fotografia uma *expressividade*, uma solicitação para que eu apreenda através dela o objeto ausente, e que, a partir dessa apreensão, eu crie uma 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. Como sugere Noudelmann (1996, p. 28), quando a imagem aparece sobre a foto a “[...] síntese perceptiva se transforma em síntese imaginante⁵³”, ou seja, apreender a imagem sobre a fotografia significa operar “uma síntese projetiva” que visa através da foto uma imagem. A partir disso, cada detalhe captado na foto não será mais visto em si mesmo, mas incorporado ao objeto em imagem, uma vez que a imagem tornou-se o sentido dessa fotografia. Através das cores impressas no papel o que “verei” serão os lábios de Claudia, os olhos de Rodolfo, em suma, serão formas que agirão diretamente sobre minha sensibilidade. Concretiza-se aqui o ato mágico do qual falávamos anteriormente: a imagem *se faz presente*, encarna no papel, emana da fotografia.

Não se deve pensar, no entanto, que todo *analogon* apresente uma semelhança tão latente com a imagem como ocorre no caso da fotografia. Em um espetáculo de imitação, por exemplo, o ator tentará manifestar em seu corpo um personagem ausente ou fictício, ele irá trabalhar para que sua totalidade enquanto pessoa seja tomada como um *analogon*. O retrato é um *analogon* evidente, pois a similaridade com o objeto que ele representa se revela imediatamente à

52. Para uma reflexão sobre o estatuto da fotografia na filosofia de Sartre, c.f. SAWADA, Nao. Sartre et la photographie: autour de la théorie de l’imaginaire. *Études françaises*, v. 49, n. 2, p. 103-121, 2013.

53. No original: “[...] synthèse perceptiva se transforme en synthèse imageante”.

percepção; já no caso da imitação, o *analogon* “[...] é um corpo humano. Ele é rígido, ele resiste⁵⁴” (SARTRE, 2010, 58), nada garante a semelhança entre esse corpo e o personagem representado. No exemplo oferecido por Sartre em *L’imaginaire*, uma mulher tenta imitar um homem, o que implica que o reconhecimento do personagem seja muito complicado, já que a simples percepção não remeterá imediatamente ao homem imitado, pelo contrário, revelará uma mulher. Essa mulher se utilizará, então, de alguns signos (gestos, imitação vocal, caracterização, etc.) a fim de guiar o público em direção ao personagem imitado. É necessário que a atriz convença o espectador a imaginar um homem através de seu corpo, é preciso que o público encontre nos signos apresentados por ela alguma semelhança com o personagem representado, pois é somente a partir disso que ele poderá realizar o seu “[...] saber na matéria intuitiva que é fornecida⁵⁵” (SARTRE, 2010, p 59), isto é, que ele poderá formar uma imagem.

Nesse sentido, imaginar um personagem sobre o corpo da atriz é entrar em um estado híbrido que oscila constantemente entre a consciência imaginante e a consciência perceptiva: a mulher não perderá sua individualidade e, ainda assim, sobre seu corpo será possível encontrar o personagem em questão. Se através de uma “síntese projetiva” a imagem encarna na fotografia, o que acontece no caso da imitação é descrito por Sartre como uma *possessão*, de modo que, se a imitação for bem feita, teremos a impressão de que a atriz está *possuída* pelo personagem – o que não deixa de ser um tipo de encarnação.

Se na imitação a semelhança entre a imagem e o *analogon* diminui em relação à fotografia, em certos desenhos essa semelhança será ainda menor, o que implica uma maior importância do saber. Muitas vezes um desenho é tão “pobre” que não se parece em nada com o objeto referenciado, podendo ser constituído apenas por alguns elementos escassos: uma bengala, um bigode e um chapéu, por exemplo. Esses três elementos poderiam representar somente signos, entretanto, se conheço tais signos como característicos de determinado personagem, e se eles estão dispostos em uma ordem que para mim é natural (o chapéu sobre o bigode e o bigode sobre a bengala), consigo individuar no papel a representação de uma figura, consigo apreender ali um *analogon* que visa remeter à imagem de Carlitos. Dessa maneira, através de elementos escassos é possível criar uma imagem, pois, por mais que não esteja completo, o

54. No original: “[...] c’est un corps humain. Il est raide, il resiste”.

55. No original: “[...] savoir dans la matière intuitive qui m’est fournie”.

desenho “[...] está lá, em estado indiferenciado, no espaço intermediário entre o chapéu e [...] [a bengala], espaço que nós concebemos como pleno – *pleno dele*⁵⁶” (SARTRE, 2010, p. 75, nota 1).

Além disso, Sartre nos fala também de certos desenhos que ele chama esquemáticos; tais desenhos se limitam a algumas linhas traçadas sobre o papel, o que significa que a semelhança com o objeto representado diminui ainda mais. Em um dos desenhos que o autor francês nos descreve, um homem é representado apenas por alguns traços. O que acontece nesses casos não é propriamente um reconhecimento, mas uma projeção da consciência a partir dos traços esboçados no papel, uma projeção direcionada pelas linhas que solicitam a criação da imagem. Essa criação, contudo, não ocorre diretamente sobre as linhas, não é sobre elas que o saber realizará a imagem, e sim sobre os movimentos que a percepção projeta: é a partir do modo como olho os traços e da direção que lhes dou que a imagem será criada. Quer dizer, é através dos movimentos oculares realizados que as linhas ganharão uma representatividade, de modo que somente por tais movimentos é que conseguirei captar nesses traços escassos a imagem de um homem. De fato, através desses movimentos “[...] uma só linha pode ter uma multiplicidade de sentidos e pode valer como matéria representativa de um grande número de qualidades sensíveis do objeto em imagem⁵⁷” (SARTRE, 2010, p. 74).

Por fim, poderíamos falar ainda de um tipo de *analogon* que parece não apresentar nenhuma semelhança perceptível com a imagem, mas que, mesmo assim, possibilita o seu surgimento. É o que ocorre, por exemplo, nas imagens que surgem a partir de uma mancha ou de um reflexo. Ora, se eu simplesmente perceber uma mancha no vidro do carro provavelmente ela não apresentará nenhuma semelhança com algo ou alguém, afinal é somente uma mancha, e manchas não têm a finalidade de apresentar nenhuma remissão evidente a nenhum tipo de coisa. Nesses casos, como nos desenhos esquemáticos, não será a mancha propriamente dita a ser tomada pela consciência imaginante como *analogon*, e sim os movimentos oculares:

[...] os movimentos, inicialmente desprovidos de sentido, tornam-se de repente simbólicos, porque se incorporam a um certo saber. Realizado sobre a mancha por seus intermediários, o saber cria a imagem. Mas os movimentos se dão como um livre jogo e o saber como uma hipótese gratuita, de modo que se encontra aqui uma

56. No original: “[...] est là, à l’état indifférencié, dans l’espace intermédiaire entre le chapeau et [...], espace que nous concevons comme plein – *plein de lui*”.

57. No original: “[...] une seule ligne peut avoir une multiplicité de sens et peut valoir comme matière représentative d’une foule de qualités sensibles de l’objet en image”.

dupla neutralização de tese: a mancha não é colocada como tendo propriedades representativas, e o objeto da imagem não é colocado como existente. A imagem se dá, portanto, como puro fantasma, como um jogo que se realizaria por meio de aparências⁵⁸ (SARTRE, 2010, p. 79).

De tal forma, enquanto no caso dos desenhos esquemáticos, apesar de não haver muita semelhança, tínhamos ainda uma matéria feita por alguém, com uma direção que deveríamos seguir para que a imagem aparecesse; nas manchas, os movimentos que meus olhos fazem são livres e não solicitados. É casualmente, aproximando uma cor à outra, que posso fazer ali uma síntese, e dessa síntese fazer uma hipótese, conferindo àquela forma visual um valor representativo, até que, por fim, “[...] alguma coisa cristaliza em princípio de imagem⁵⁹” (SARTRE, 2010, p. 78). É o saber presente na intenção imaginante que dirige os movimentos e revela uma imagem ali escondida. Em decorrência disso, uma vez desaparecida tal imagem o *analogon* perde totalmente seu sentido, e pode acontecer que eu nunca mais consiga encontrar ali uma imagem.

Com efeito, como apontamos acima, a variação no *analogon* não implica mudanças radicais na estrutura da consciência imaginante, todavia, é inegável que um *analogon* como uma fotografia será uma matéria muito mais “sólida” para a formação da imagem do que uma mancha. Se *analogon*-mancha perde totalmente seu sentido com o desaparecimento da imagem, a fotografia permite que a consciência retorne a todo momento ao *analogon* e observe-o⁶⁰ atentamente a fim de enriquecer ainda mais a imagem. Ademais, enquanto a imagem encontrada na mancha se dá por acaso, na fotografia ela se dá a partir de uma solicitação ao aparecimento da consciência imaginante.

A experiência das obras de arte se coloca, portanto, muito mais próxima da experiência da fotografia do que da mancha⁶¹. O artista exerce um trabalho real, sobre um material real, e

58. No original: “[...] les mouvements, d’abord dépourvus de sens, deviennent tout à coup symboliques parce qu’ils s’incorporent un certain savoir. Réalisé sur la tache par leur intermédiaire, le savoir crée l’image. Mais les mouvements se donnent comme un libre jeu et le savoir comme une hypothèse gratuite. En sorte qu’on trouve ici une double neutralisation de thèse: la tache n’est pas posée comme ayant des propriétés représentatives, l’objet de l’image n’est pas posé comme existant. L’image se donne donc comme un pur fantôme, comme un jeu qui se réaliserait au moyen d’apparences ”.

59. No original: “[...] quelque chose cristallise en début d’image”.

60. É possível observar o retrato, mas não a imagem produzida através deste retrato, já que, como apontado anteriormente, a imagem só se dá a uma *quase-observação*.

61. Certamente, uma fotografia pode também ser considerada uma manifestação artística, contudo, a abordagem feita por Sartre em *L’imaginaire* não intenta tratá-la como tal. Como aponta Sawada (2013, p. 121), “[...] pour Sartre, la photographie, tout en étant un analogon, n’a pas le même statut” que outras obras de arte, já que ela é

produz um objeto real, um *analogon*. Toda materialidade da obra, toda reprodução ou execução será um *analogon*, pois a obra de arte, como aponta Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 101), “[...] está para além de todas as execuções, de todas as condições materiais de presentificação”. A obra material é como uma estrutura objetiva sugerida pelo artista, ela não é como uma mancha a partir da qual eu poderia imaginar qualquer coisa, mas é um objeto perceptivo que me direciona para uma determinada imagem. Isso significa que o resultado material da criação de um artista é um *analogon* que faz uma solicitação à consciência imaginante, uma vez que somente essa consciência é capaz de revelar o objeto irreal.

Diante disso, uma pintura, assim como uma fotografia, “[...] solicita por si mesma que o espectador opere a síntese⁶²” (SARTRE, 2010, p. 58), ou seja, ela solicita que o espectador transcenda a matéria perceptível da obra em direção ao objeto irreal. Há neste processo uma relação recíproca, semelhante ao que escreve Barthes (2012, p. 27) em *La chambre claire*, isto é, uma relação em que, ao mesmo tempo, a obra “[...] me anima e eu a animo”. Ora, a obra não é em si mesma *animada*, mas sua expressividade é um apelo para que possamos *animá-la*, para que possamos dar-lhe vida através da consciência imaginante. O espectador deve, então, aceitar a solicitação da obra e engajar sua consciência imaginante a fim de revelar o objeto estético, caso contrário o que restará é somente a percepção de uma peça, de algumas cores, sons, formas, em suma, como nota Roquentin no romance *La Nausée*, haverá apenas “[...] entes desprovidos de sentido” (SARTRE, 2011, p. 230) e não a totalidade orgânica que constitui o objeto estético.

1.3 AQUILO QUE IRRADIA DA IMAGEM: O IRREAL

Vimos que a imagem não é um objeto, mas que a consciência pode servir-se de objetos como *analogon* a fim de criar imagens. Aliás, imaginar significa justamente constatar a ausência ou a inexistência daquilo que é imaginado, de forma que a consciência imaginante produz a

apresentada muito mais como uma forma de lembrança, como meio de evocação da imagem de um amigo distante, como um forma de “[...] me rappeler le visage de mon ami Pierre” (SARTRE, 2010, p. 40).

62. No original: “[...] sollicite d’elle-même le spectateur d’opérer la synthèse”.

imagem como um *nada*. Assim, a imagem não faz parte do real, o que implica a existência de regras singulares para ela, visto que uma imagem jamais aparecerá como um objeto da percepção, mas possuirá estruturas próprias. Segundo Sartre (2010, p. 53), toda imagem se dará sempre como um “relativo”, “[...] em estado de vida desacelerado, com um bocado de determinações a menos (o relevo, a mobilidade, algumas vezes a cor, etc.)⁶³”. Quer dizer, as regras impostas à imagem serão sempre regras irrealis, ou melhor, não serão regras, mas a própria carne da imagem, uma espécie de irrealidade constitutiva que será a sua “estrutura essencial”.

Nesse sentido, se tento imaginar Claudia, sua imagem não será necessariamente determinada por um princípio de individuação ou de identidade (princípios absolutamente válidos para um objeto real), mas poderá apresentar-se através de aspectos contraditórios, aparecendo, por exemplo, de perfil e com ambos os olhos visíveis. Como explica Sartre (2010, p. 175), isso acontece porque a imagem se constitui,

[...] tanto como uma natureza indivisa na qual cada qualidade se estende de parte a parte através de todas as outras, quanto como um conjunto de propriedades distintas, um sistema de visões fragmentárias sobre essa indiferenciação primitiva⁶⁴.

Dessa maneira, a imagem de um objeto se forma a partir do saber que dele tenho, mas nessa formação ocorre como que um amálgama de qualidades, uma sobreposição de aspectos, fazendo com que a consciência imaginante possa reunir características que não se deram contemporaneamente no objeto intencionado e as sintetizar em uma única imagem. Por isso, imaginar Claudia não significa necessariamente criar uma imagem fiel à última visão que tive dela, pelo contrário, a consciência imaginante tende a operar uma síntese de várias aparições de Claudia na tentativa de apreender o seu sentido, de representá-la em sua generalidade. O objeto em imagem se apresentará, então, como uma totalidade caracterizada por qualidades que não têm a obrigação de transcrever a realidade, pelo contrário, por mais que se pareça com a realidade, toda imagem será sempre irreal.

63. No original: “[...] à l’état de vie ralentie, avec une foule de déterminations en moins (le relief, la mobilité, quelquefois la couleur, etc)”.

64. No original: “[...] à la fois comme une nature indivise dans laquelle chaque qualité s’étend de part en part à travers toutes les autres et, à la fois, comme un ensemble de propriétés distinctes, un système de vues fragmentaires sur cette indifférenciation primitive”.

Essa característica do objeto em imagem se expressa também no fato de que duas cores que na realidade manteriam uma relação dissonante podem muito bem fazer sentido quando admiradas em um quadro. Uma pintura, enquanto objeto irreal, não deve fazer sentido dentro de uma lógica real, pois, como mostra Sartre (2010, p. 352), ela “[...] aparece imediatamente como fora do alcance em relação à realidade⁶⁵”. Por conseguinte, se o quadro enquanto realidade, enquanto objeto que faz parte do mundo, é susceptível a várias alterações que podem danificá-lo e até mesmo destruí-lo, a irrealidade desse quadro jamais poderá ser alterada, e qualquer modificação no mundo real, seja na luminosidade do recinto ou na posição do quadro, nunca será capaz de alterá-lo enquanto objeto estético.

Com isso, por mais que a iluminação do espaço onde uma tela está exposta seja essencial para que possamos captá-la esteticamente, a iluminação da pintura, a iluminação do que está ali retratado, não depende da iluminação real, mas se trata de uma iluminação irreal dada à imagem pelo próprio pintor. Nessa perspectiva, uma luz real jamais conseguiria iluminar a escuridão presente nas pinturas de Caravaggio, uma vez que a iluminação do real só atinge o quadro enquanto objeto da realidade e não o espaço irreal elaborado pelo pintor.

A partir dessas reflexões, podemos dizer que as dimensões espaciais de um objeto irreal não se darão em relação ao espaço real onde me encontro, isto é, a imagem não estará situada a partir do *meu espaço* presente, e tampouco sob minha perspectiva, mas possuirá seu próprio ambiente. Por isso, uma imagem nunca aparecerá a cinco metros de mim, uma vez que enquanto irrealidade ela não mantém relação alguma comigo; sua distância irreal se dará como uma “qualidade absoluta”, pois o objeto em imagem é concebido como um “complexo de qualidades absolutas”. Isso significa que imaginar é uma tentativa de colocar-se “em comunicação imediata com um absoluto”; uma tentativa vã, é verdade, já que um objeto irreal “[...] não está a cinco metros de ninguém; ele aparece com o tamanho e o aspecto que teria na percepção se se encontrasse a cinco metros de mim, eis tudo⁶⁶” (SARTRE, 2010, p. 245).

Certamente, as qualidades de um objeto irreal são derivadas das qualidades sensíveis que ele possui na realidade, ou seja, de qualidades que não são absolutas, mas relativas. Consequentemente, a consciência imaginante “[...] não cria condições de existência absolutas

65. No original: “[...] apparaît d’un seul coup comme hors d’atteinte par rapport à la réalité”.

66. No original: “[...] n’est à cinq mètres de personne; il apparaît avec la taille et l’aspect qu’il aurait dans la perception s’il se trouvait à cinq mètres de moi, voilà tout”.

para o objeto: ela conduz ao absoluto as qualidades sensíveis, sem com isso despojá-las de sua relatividade essencial⁶⁷” (SARTRE, 2010, p. 245). Ora, também na percepção é possível conferir certa absolutez à distância e à grandeza de um objeto, mas isso se dará sempre em relação a mim e aos objetos que me circundam; já quando se trata de uma imagem, essas qualidades serão absolutizadas, não a partir de relações exteriores, mas haverá uma interiorização de tais qualidades, como se elas pertencessem absolutamente ao objeto irreal, independentemente de sua relação com o mundo. Em decorrência disso, enquanto na percepção um objeto só pode se revelar como grande ou pequeno, próximo ou longínquo, a partir de sua relação comigo e com o mundo que nos rodeia, no imaginário o objeto é capaz de absorver em si tais qualidades, não dependendo mais de relações exteriores. Por tal motivo, mesmo que seja possível ocorrer uma variação na distância ou no tamanho de um objeto irreal, essa variação não se dará a partir de uma relação externa, mas o que pode acontecer é uma variação das qualidades absolutas desse objeto⁶⁸.

Então, a irrealidade não significa a total indeterminação do objeto imaginário, mas sim que esse objeto possui determinações imaginárias, determinações que se darão geralmente de maneira incompleta, como “[...] uma descontinuidade no cerne de sua natureza, alguma coisa de contrastante, qualidades que se lançam em direção à existência e que se detêm no meio do caminho⁶⁹” (SARTRE, 2010, p. 39). O objeto irreal pertence a uma outra espacialidade, de sorte que por mais que possamos ter a impressão de que uma imagem se mostra com uma localização precisa, isso é impossível; trata-se de um engano, de uma crença, de uma falsa localização espacial, pois as propriedades de um objeto imaginário são irrealis e, por conseguinte, se apresentam sempre como permeadas por certa incompletude e ilusão.

De modo semelhante ao que acontece com as qualidades espaciais do objeto irreal, sua temporalidade também se dará de forma diversa da realidade. Como já apontamos anteriormente, a imagem é uma criação da consciência imaginante, e não se deve confundir

67. No original: “[...] ne crée pas des conditions d’existence absolues pour l’objet: elle porte à l’absolu les qualités sensibles, sans pourtant les dépouiller de leur relativité essentielle”.

68. Sartre (2010, p. 246) atesta o que foi dito na seguinte passagem: “Sans doute je puis faire varier, en image, la taille et la distance des objets. Mais ce qui varie, lorsque, par exemple, j’imagine un homme vu de loin et qui se rapproche, ce sont des qualités internes de cet homme irréel: sa couleur, sa visibilité, sa distance absolue. Ce ne peut être sa distance par rapport à moi, qui n’existe pas”.

69. No original: “[...] une discontinuité au plus profond de sa nature, quelque chose de hêurte, des qualités qui s’élancent vers l’existence et qui s’arrêtent à mi-chemin”

essa consciência com a sua criação. A consciência imaginante é real e, por isso, a duração de uma imagem não será necessariamente a mesma dessa consciência, na verdade, elas se darão separadamente. Algumas imagens, por exemplo, poderão apresentar-se naturalmente como atemporais, no sentido de que um centauro em imagem permanecerá totalmente imutável enquanto a consciência imaginante que lhe produz continuará fluindo em sua duração real. Essa imagem possuirá a capacidade de não sofrer nenhuma variação, de não envelhecer, de não padecer a passagem do tempo, enquanto a consciência que a imagina estará sujeita às ações da temporalidade real. O centauro em imagem não compartilhará o *meu* presente, do mesmo modo que não compartilhará o *meu* espaço; aliás, o centauro em imagem, enquanto inexistente, “[...] não comporta nenhuma determinação temporal⁷⁰” (SARTRE, 2010, p. 249), ou seja, ele não é nem presente, nem passado e nem futuro.

Para além da atemporalidade, existe ainda a possibilidade de que o objeto irreal flua mais depressa do que a consciência imaginante. É isso que acontece frequentemente em nossos sonhos⁷¹: “[...] o drama onírico pode ocupar várias horas, vários dias. É impossível fazer coincidir esse drama que se estende através de um dia inteiro com a fluidez rápida da consciência que o sonha⁷²” (SARTRE, 2010, p. 249). De tal maneira, o objeto irreal pode durar muitas horas, enquanto na realidade passaram-se apenas alguns minutos. Essa discrepância é derivada da crença que constitui a intencionalidade da consciência imaginante; na realidade, a duração da imagem não será de várias horas, mas quando ela acontece, eu creio nisso. Como explica Sartre (2010, p. 252): “Trata-se mais precisamente de uma consciência vaga do fluxo e de um coeficiente de duração projetado sobre o objeto como uma propriedade absoluta⁷³”.

70. No original: “[...] il ne comporte aucune détermination temporelle”.

71 Na verdade, não é só nos sonhos que se pode experienciar tal fenômeno desproporcional de duração, essa é uma característica da própria irrealidade. Poderíamos citar ainda a experiência de um filme, ou de um concerto, onde muitas vezes temos a impressão de que se passou muito tempo, mas quando olhamos o relógio vemos que o tempo decorrido foi muito menor. Para uma reflexão sobre o estatuto do sonho em Sartre, c.f. SARTRE, J. P. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 2010, p. 308-339; SOUZA. O estatuto do sonho em *O imaginário* de Sartre. *Revista Dissertatio*, Pelotas, n. 42, 2015, p. 129-154.

72. No original: “[...] le drame onirique peut occuper plusieurs heures, plusieurs journées. Il est impossible de faire coïncider ce drame qui s'étale à travers toute une journée avec l'écoulement rapide de la conscience qui le rêve”.

73. No original: “Il s'agit plutôt d'une vague conscience d'écoulement et d'un coefficient de durée projeté sur l'objet comme une propriété absolue”.

Ora, da mesma forma que há uma absolutização das qualidades do objeto irreal, há também uma absolutização da sua temporalidade; o tempo irreal é concebido de forma indivisível, e, assim como é impossível contar as colunas do Pantheon, é impossível também ter a noção exata da duração de uma cena irreal. Apesar disso, podemos ter a impressão de que o tempo transcorrido no irreal seja exatamente igual ao transcorrido na realidade. Primeiramente, isso não quer dizer que tal imagem, que parece paralela à duração real da consciência, se dê com um maior nível de detalhamento ou de aproximação com a realidade, pois o que conta não é o tempo que a consciência utiliza na criação da imagem, e sim “[...] a determinação de duração irreal que eu lhe dou⁷⁴” (SARTRE, 2010, p. 251). Ademais, o tempo irreal é estruturalmente alterado, ele se apresenta como uma espécie de avesso do tempo, justamente porque sua duração é determinada pela consciência, o que significa, por exemplo, que “[...] o gesto que quero realizar em imagem aparece como aquilo que comanda os instantes anteriores⁷⁵” (SARTRE, 2010, p. 253). Diante disso, no irreal nunca haverá acaso, tampouco contingência, dado que a consciência sempre norteia todos os acontecimentos, ou seja, tudo acontece por alguma necessidade.

Destarte, independente do tipo de relação que o tempo irreal estabelecerá com o tempo real, a temporalidade imaginária se dará perpetuamente como um “absenteísmo”. Com isso, por mais que a duração da imagem pareça igual à duração do tempo real, tratar-se-á sempre de um tempo determinado pela consciência e não haverá jamais uma coincidência entre as duas temporalidades, até porque, como coloca Sartre (2010, p. 253), não existe propriamente um tempo irreal, mas “[...] uma sombra de tempo, que convém muito bem a esta sombra de objeto, com sua sombra de espaço⁷⁶”.

Portanto, se o objeto em imagem, com seu espaço-tempo irreal, é somente “uma sombra” do real, não podemos concluir, como faz Cabestan (1999, p. 23), que “[...] não existe nenhuma comunicação possível entre espaço e tempo irreal e espaço e tempo reais⁷⁷”; pelo contrário, é somente a partir de uma comunicação com o real que se pode conceber a existência dessa “sombra” espaço-temporal. Ou seja, é somente como deformação, como negação da realidade

74. No original: “[...] la détermination de durée irrédelle que je lui donne”.

75. No original: “[...] le geste que je veut réaliser en image apparaît comme commandant les instants antérieurs”.

76. No original: “[...] une ombre de temps, qui convient bien à cette ombre d’objet, avec son ombre d’espace”.

77. No original: “[...] n’y a-t-il aucune communication possible entre l’espace et le temps irrédels et l’espace et le temps réels”.

que a irrealidade se impõe. Certamente, em decorrência dessas características, o imaginário jamais poderia constituir um mundo⁷⁸, visto que toda imagem é uma negação do mundo, ou melhor, um antimundo. Todavia, trata-se de um antimundo que só pode viver no coração do mundo, de modo que esse mundo, mesmo que de maneira negativa, se faz presente no irreal. Aliás, o próprio termo irreal, que Sartre utiliza para caracterizar a imagem, pressupõe o real, carrega-o consigo; e se é certo que o irreal não respeita as leis que imperam na realidade, é certo também que é da realidade que o irreal tira sua matéria, pois ele precisa da realidade como a sombra precisa que a luz seja bloqueada por um corpo.

1.4 RESÍDUOS ESTÉTICOS DE *L'IMAGINAIRE*

A “psicologia fenomenológica da imagem” desenvolvida por Sartre nos mostrou que a imaginação possui um estatuto próprio, que ela é uma “organização sintética”, uma consciência *sui generis* capaz de criar imagens. Essa consciência, que foi chamada imaginante, possui em sua intencionalidade um poder que “[...] é ao mesmo tempo *constituante, isolante e aniquilador*”⁷⁹ (SARTRE, 2010, p. 348). Isso significa que a consciência imaginante pode *constituir* um objeto irreal, isto é, ela pode criar algo que não está dado na realidade; esse ato de criação *isola* o objeto de suas relações com o mundo; além disso, ao criar uma imagem, a consciência deve operar sempre uma negação do real perceptível, de modo que ela *aniquila* naquele momento a percepção. Destarte, a diferença entre a consciência imaginante e a percepção não será de grau, mas de gênero, já que enquanto perceber é intencionar um objeto real, imaginar é justamente exercer a função irrealizante da consciência, é intencionar um objeto ausente ou inexistente. De tal modo, para Sartre (2010, p. 231), percepção e imaginação representarão “as duas grandes atitudes irredutíveis da consciência”, duas atitudes que jamais serão contemporâneas, pois “se excluem mutuamente”.

78. Segundo Sartre (2010, p. 254): “Un monde est un tout lié, dans lequel chaque objet a sa place déterminé et entretien des rapports avec les autres objets. L'idée même de monde implique pour ses objets la double condition suivante: il faut qu'ils soient rigoureusement individués; il faut qu'ils soient en équilibre avec le milieu. C'est pourquoi il n'y a pas de monde irréel, parce qu'aucun objet irréel ne remplit cette double condition”.

79. No original: “[...] est à la fois *constituant, isolant, et anéantissant*”.

Essa concepção parece nos levar à conclusão de que toda experiência imaginária deva ser vista como algo totalmente apartado da realidade. Esta é, de fato, a leitura que nos oferece Emmanuel Alloa em seu artigo “Suspension et gravité: L’imaginaire sartrien face au Tintoret”. Na visão desse comentador, a teoria sartreana do imaginário apresenta uma concepção radical e inédita da imagem, um rompimento com a tradição, uma ruptura que, porém, “[...] só pode se realizar pela separação da imaginação do seu enraizamento no sensível⁸⁰” (ALLOA, 2007, p. 131). Assim, Alloa interpreta a concepção da imagem desenvolvida em *L’imaginaire* como uma separação total entre o imaginário e o perceptível, tanto que na segunda parte desse artigo ele tentará mostrar através de outros textos escritos por Sartre, principalmente dos artigos sobre o Tintoretto, que o filósofo francês inauguraria uma segunda teoria da imagem, uma teoria que consideraria também o seu aspecto material.

Apesar de reconhecermos a possibilidade de se chegar a esse entendimento, uma leitura atenta da conclusão de *L’imaginaire* tende a demonstrar que o empenho argumentativo de Sartre para distinguir a consciência imaginante da percepção assemelha-se mais a uma estratégia que visa conferir à imagem um estatuto próprio, do que a uma ruptura total entre real e imaginário. Com efeito, a consciência imaginante possui a capacidade de colocar uma “tese de irrealidade”, isto é, de negar a totalidade do real. Esse poder de negação, essa possibilidade de se distanciar da realidade decorre do fato que a consciência não é determinada, que ela não existe como as demais coisas do mundo, em suma, de que ela é livre. Todavia, se a consciência possui a liberdade para negar o real, essa negação não pressupõe o desaparecimento dessa realidade, pelo contrário, exige a sua existência e conservação enquanto fundamento sobre o qual a imagem se constrói. Desse modo, a “tese de irrealidade” colocada pela consciência imaginante já nasce mantendo uma relação com a totalidade do real, uma relação de distância, é verdade, mas ainda assim uma relação.

Aliás, a constituição do mundo enquanto tal ocorre precisamente a partir dessa relação, dessa capacidade que a consciência possui de negar a realidade, já que, como explica Sartre (2010, p. 354), “[...] a nadificação do real é sempre comprometida pela sua constituição em mundo⁸¹”. Por isso, se é verdade que toda imagem é uma negação do mundo, não se trata

80. No original: “[...] ne peut s’opérer qu’à condition de détacher l’imagination de son enracinement dans le sensible”.

81. No original: “[...] la néantisation du réel est toujours impliquée par sa constitution en monde”.

absolutamente de uma negação arbitrária, mas de uma negação que se constitui a partir de uma situação mundana e que confere um sentido a essa situação. Ora, a consciência imaginante só pode criar uma imagem a partir de *um ponto de vista específico*, de uma situação onde um objeto é intencionado como falta. Só é possível, por exemplo, imaginar um centauro a partir da captação do mundo “[...] como mundo-onde-o-centauro-não-existe, e isso só pode se produzir se diferentes motivações conduziram a consciência a captar o mundo precisamente como sendo aquele em que o centauro não tenha lugar⁸²” (SARTRE, 2010, p. 355). Quer dizer, é a situação da consciência que a motiva a constituir um objeto irreal e, conseqüentemente, essa irrealidade será circunscrita por tal situação.

Diante disso, por mais que possa distanciar-se da realidade, a consciência imaginante precisa sempre do real como “motivação concreta” para a aparição da imagem. Se a liberdade permite que a consciência negue a realidade, a estrutura do real também propicia esta negação, ou seja, o mundo possibilita a todo momento a aparição da consciência imaginante. Em decorrência disso, a liberdade da consciência, como aponta Franklin Leopoldo e Silva (2003, p. 70), “[...] não significa que o homem paira acima das coisas”, não se trata de um poder abstrato, já que a própria estrutura da consciência intencional exige sempre a existência do mundo como seu “correlativo noemático”. Negar o mundo não significa absolutamente escapar dele, e, “[...] embora, pela produção do irreal a consciência possa parecer momentaneamente libertada de seu ‘ser-no-mundo’, é, ao contrário, este ‘ser-no-mundo’ que é a condição necessária da imaginação⁸³” (SARTRE, 2010, p. 356). De tal forma, uma imagem só pode ser produzida sobre um fundo de mundo, em relação ao mundo, a partir de determinada situação. Mesmo sendo negação do real, a consciência imaginante deve manter necessariamente uma relação com ele, já que toda imagem se constitui tendo a própria realidade como paradigma.

Portanto, a posição de Sartre é bem clara quanto ao fato de que a consciência imaginante e a consciência perceptiva não coexistirão em nenhum momento, de que as imagens só se constituirão a partir do desaparecimento da percepção, e vice-versa; todavia, mais do que uma

82. No original: “[...] comme monde-où-le-centaure-n’est-pas, et ceci ne peut se produire que si différentes motivations ont amené la conscience à saisir le monde comme étant précisément tel que le centaure n’y ait point de place”.

83. No original: “[...] quoique, par la production d’irréel, la conscience puisse paraître momentanément délivrée de son ‘être-dans-le-monde’, c’est au contraire cet ‘être-dans-le-monde’ qui est la condition nécessaire de l’imagination”.

oposição radical, a relação entre percepção e imagem parece ser definida por uma tensão que jamais se resolve totalmente, por uma espécie de elo inextirpável. Nesse sentido, se não há confusão entre imagem e percepção, não existe tampouco uma separação total, dado que, como elucida Sartre (2010, p. 63), “[...] somente uma vontade formal pode impedir a consciência de deslizar do plano da imagem àquele da percepção⁸⁴”; ou seja, em nossa vivência há uma transitoriedade constante entre percepção e imaginação. Ademais, a consciência imaginante e a consciência perceptiva jamais poderiam existir de forma totalmente separada, pois uma carrega implicitamente em si a possibilidade da outra. É preciso notar, para além da separação, a existência de uma complementaridade entre essas consciências, já que, como o filósofo francês reconhece na conclusão de *L’imaginaire*: “Não poderia haver consciência realizante sem consciência imaginante, e vice-versa⁸⁵” (SARTRE, 2010, 361).

Podemos dizer, então, que o distanciamento entre a consciência imaginante e a realidade é pensado por Sartre como algo que se dá prioritariamente na teoria, ou, como aponta Thana Souza (2015, p. 135), é uma separação de direito, mas não de fato. Na verdade, tal separação não é tão bem definida, pelo contrário, aquilo que se constata é uma relação de necessidade recíproca entre perceptível e imaginário, de sorte que “[...] se torna impossível mostrar o limite entre um e outro” (SOUZA, 2015, p. 136). Mais do que uma barreira que separa irremediavelmente a percepção da imaginação, vemos um laço entre essas consciências, uma linha tênue que ao mesmo tempo em que divide também liga. Tomando emprestada a expressão que Franklin Leopoldo e Silva (2003, p. 12) utiliza para descrever o relacionamento entre a filosofia e a literatura de Sartre, é possível dizer que a relação que se estabelece entre consciência imaginante e percepção, entre real e irreal é de uma *vizinhança comunicante*, isto é, uma relação que se afirma através de um equilíbrio instável, de uma comunicação interna que não anula as diferenças, pelo contrário, as conserva e as acentua.

Essa *vizinhança comunicante*, essa ausência de uma delimitação total entre o perceptível e o imaginário se mostra ainda mais clara quando falamos da obra de arte, pois nela real e irreal são indissociáveis, já que o objeto estético só se revela através de uma ligação interna e carnal

84. No original: “[...] seule une volonté formelle peut empêcher la conscience de glisser du plan de l’image à celui de la perception”.

85. No original: “Il ne saurait y avoir de conscience réalisante sans conscience imageante et réciproquement”.

entre essas duas dimensões. Como mostramos anteriormente, definir a obra material como *analogon* não significa desconsiderar sua materialidade, assim como a concepção da obra de arte enquanto objeto irreal não significa um desprezo por seu caráter perceptivo. Como sublinha Franklin Leopoldo e Silva (2003, p. 99), existem dois modos diversos de considerar uma obra de arte: “[...] posso visar *ao quadro*, isto é, *a coisa*, e verificar, por exemplo, quais as suas condições de conservação, em que lugar da sala ele ficará mais bem iluminado. Mas, nesse caso, não estarei visando à *imagem*, mas o que Sartre chama de *analogon* material”; por outro lado, também posso visar essa obra enquanto um objeto irreal, e, nesse caso, já não me atento tanto aos seus aspectos perceptíveis, pois opero uma nadificação da realidade me concentrando em seu sentido irreal.

Assim, o primeiro contato que temos com a obra é através de uma consciência perceptiva, ou seja, são os elementos que percebo que me impactam primeiramente: é o tamanho monumental de uma escultura, a riqueza de detalhes de uma canção ou as cores vivas de uma pintura que primeiramente chamam minha atenção. Entretanto, se tais elementos podem me causar certo efeito, não se trata ainda de um prazer estético, visto que o objeto estético é um objeto irreal, e é esse objeto irreal que direciona e confere sentido à realidade da obra.

O vermelho utilizado por Matisse, por exemplo, só pode ser considerado belo se apreendido dentro de uma totalidade irreal; captado fora dessa irrealidade ou simplesmente percebido no mundo o mesmo vermelho não possuiria, segundo Sartre, nada de estético, mas despertaria simplesmente “um prazer dos sentidos”. Em contrapartida, quando a consciência imaginante apreende esse vermelho, mesmo sabendo que se trata de uma tinta, de uma composição de elementos reais, esses conhecimentos não têm força, eles ficam em segundo plano, pois o vermelho ganha um novo sentido, eu o apreendo “[...] como fazendo parte de um conjunto irreal, e é neste conjunto que ele é belo⁸⁶” (SARTRE, 2010, p. 364).

Isso não quer dizer que no irreal o vermelho não leve consigo alguns aspectos da realidade, já que a consciência imaginante não visa um vermelho totalmente abstrato, mas o vermelho de um tapete que figura sobre a tela, um vermelho *lanoso* de um tapete *lanoso*. Nessa perspectiva, o objeto irreal toma emprestado do real algumas características. Além disso, “[...]

86. No original: “[...] comme faisant partie d’un ensemble irréel et c’est dans cet ensemble qu’il est beau”.

o tapete está lá *para o vermelho* que ele justifica, e não o vermelho para o tapete⁸⁷” (SARTRE, 2010, p. 365), ou seja, o fato de Matisse ter pintado um tapete e não uma folha foi certamente porque ele gostaria de doar ao vermelho as características de determinada realidade e não de outra. Com isso, quando o espectador intencionar aquele objeto irreal, ele não fará uma separação entre o vermelho e o tapete, mas irá apreendê-los de maneira inseparável, no sentido que ao intencionar o vermelho se captará nele as características sensíveis do tapete, e vice-versa.

Vemos no exemplo acima uma representação figurativa da realidade, mesmo que seja somente no irreal “[...] que a relação de cores e formas ganha seu verdadeiro sentido⁸⁸” (SARTRE, 2010, p. 365). No caso da arte abstrata, em que essa representação pode não ser tão evidente, as cores e formas ganham um sentido próprio; ora, se em Matisse o vermelho absorve as características do tapete, em uma tela de Mondrian o vermelho será simplesmente um vermelho: um vermelho retangular que se impõe como forma e sentido na relação que ele estabelece com as outras cores e formas do quadro. Ora, malgrado o fato de que obras como essa não apresentem nenhuma figuração do real, isso não significa que tais quadros se tornem superfícies planas desprovidas de qualquer irrealidade. Na verdade, se uma obra não apresenta figuras que se assemelham ao real isso não implica que ela deixe de ser um *analogon*, que ela se torne um objeto estético perceptível. Também nessas obras as formas e as cores possuem uma irrealidade, já que elas possuem “[...] uma densidade, uma matéria, uma profundidade, elas mantêm relações de perspectiva umas com as outras⁸⁹” (SARTRE, 2010, p. 365), e essas características só fazem sentido no irreal.

Logo, mesmo uma pintura aparentemente plana como a de Mondrian pode revelar no irreal uma profundidade, uma perspectiva em que os elementos da tela se relacionam em um espaço. De fato, seja ele abstrato ou figurativo, o objeto estético possuirá sempre uma espacialidade própria, uma espacialidade que desafia as determinações da realidade e que só se revela à consciência imaginante, pois enquanto totalidade irreal toda obra de arte é um objeto imaginário. Quer dizer, mesmo em obras que figuram algo realmente existente, o intuito do artista não é simplesmente o de imitar o real, mas sim de criar um objeto novo, um

87. No original: “[...] le tapis est peint là *pour le rouge* qu’il justifie et non le rouge pour le tapis”

88. No original: “[...] que les rapports de couleurs et de formes prennent leur sens véritable”

89. No original: “[...] une densité, une matière, une profondeur, elles soutiennent des rapports de perspective les unes avec les autres”.

objeto irreal. Os elementos de uma obra de arte sempre se impõem como objetos irreais, a diferença é que na arte abstrata esses objetos não utilizam figuras reais para se mostrar, mas se manifestam como

[...] um conjunto irreal de *coisas novas*, de objetos que eu nunca vi e nunca verei, mas que não são, por isso, menos irreais, objetos que não existem *dentro da tela*, nem em parte alguma do mundo, mas que se manifestam através da tela e se apoderam dela por uma espécie de possessão. E é o conjunto desses objetos irreais que eu qualificarei de belo⁹⁰ (SARTRE, 2010, p. 366).

Aquilo que acontece nas obras abstratas fica ainda mais evidente na música, pois, assim como as formas de uma tela de Mondrian, os sons da Sétima Sinfonia de Beethoven não são uma *mimesis* do real, mas só existem como uma totalidade irreal, como “[...] uma *coisa*, isto é, alguma coisa que está diante de mim, que resiste, que dura⁹¹” (SARTRE, 2010, p. 369). Como afirma Sartre, a música dura, mas ela não dura dentro da realidade, dado que ela é uma ausência, ou melhor, uma inexistência que se faz presente através de um *analogon*. A música só pode ser escutada a partir de um meio de reprodução real (uma orquestra ou um disco, por exemplo), mas ela não é essa reprodução, uma vez que aquilo que busco está além de qualquer realidade.

Decorre daí o fato de que posso ouvir essa mesma obra amanhã, daqui a um mês ou daqui a um ano, posso ouvi-la no Brasil, na Itália ou na Alemanha, e tratar-se-á sempre do mesmo objeto irreal que é a Sétima Sinfonia de Beethoven. Essa obra é, portanto, algo inalterável, e mesmo podendo haver diferenças entre uma e outra maneira de executá-la, uma mudança drástica em sua estrutura resultaria em uma nova música. Certamente, essa música se revelará sempre através de um *analogon*, mas apreender a música significa apreender o sentido dos sons com uma consciência imaginante, significa acessar um lugar inacessível à percepção, já que se me atenho somente à realidade da música não alcanço o objeto estético, mas percebo apenas sons, “vibrações do ar”. Isso não quer dizer que a obra exista em uma espécie de mundo platônico das ideias, mas que ela está fora da realidade perceptível e, por isso, para apreendê-la enquanto um objeto estético é preciso que a consciência imaginante apareça e “escute” a música irrealmente.

90. No original: “[...] un ensemble irréal de *choses neuves*, d’objets que je n’ai jamais vu ni ne verrai jamais mais qui n’en son pas moins des objets irréels, des objets qui n’existent point *dans le tableau*, ni nulle part dans le monde, mais qui se manifestent à travers la toile et qui se sont emparés d’elle par une espèce de possession. Et c’est l’ensemble de ces objets irréels que je qualifierai de beau”.

91. No original: “[...] une *chose*, c’est-à-dire quelque chose qui est devant moi, qui résiste, qui dure”.

Com efeito, como nos esforçamos para mostrar até aqui, o objeto estético está para além de qualquer reprodução, de qualquer realidade perceptível. A partir disso, podemos pensar que a obra de arte, enquanto uma irrealidade, não dependa tanto de seu aspecto real, ou, como faz Michel Dufrenne (1967, p. 260), colocar em dúvida a especificidade do objeto estético com relação aos demais objetos irrealis, no sentido que “[...] se todo objeto estético é um irreal, por que todo irreal não é objeto estético?⁹²”. Ora, que diferença haveria entre intencionar determinado objeto irreal através da obra material ou intencioná-lo através de um *analogon* qualquer?

A apesar de afirmar que o perceptível na obra de arte é “[...] simplesmente o objeto material que serve de analogon para a manifestação do objeto em imagem⁹³” (SARTRE, 2010, p. 352), Sartre reconhece, ao mesmo tempo, que a dimensão irreal e estética da obra “[...] depende, em sua aparição, do real⁹⁴” (SARTRE, 2010, p. 370). Ou seja, a irrealidade da obra possui uma ligação íntima com seu *analogon*, se funde e se confunde com ele, beneficiando-se de suas qualidades. A apreensão do objeto irreal só pode ocorrer em unidade com um *analogon*, de modo que para que a obra ganhe um sentido estético não se pode negar totalmente sua realidade, mas é necessário que a irrealidade encarne no objeto material. É somente através de determinada realidade que a irrealidade da obra pode ganhar vida, através de uma espécie de encarnação pontual que faz com que a realidade da obra adquira um sentido irreal.

De tal maneira, uma das coisas que caracteriza o objeto estético e que o difere dos demais tipos de irrealidade é justamente essa ligação com a obra material: ele não é uma imagem que se constitua a partir de qualquer *analogon*, pelo contrário, ele é uma irrealidade sugerida pelo artista sobre uma matéria real, e é somente através dessa matéria expressiva que podemos ter acesso ao objeto irreal em questão. Além disso, enquanto a imagem de Cláudia pode aparecer tanto a partir de uma foto, quanto a partir de algum outro objeto que me remeta a ela (um perfume, por exemplo), o objeto estético está ligado a um determinado *analogon* que é justamente a obra material. Destarte, o objeto estético não se dará a despeito da obra material, mas a partir de uma matéria específica que é influenciada *pela* e influencia *na* captação do objeto estético.

92. No original: “[...] si tou objet esthétique est un irréal, pourquoi tout irrél n’est pas objet esthétique?”.

93. No original: “[...] simplement l’objet matériel qui sert d’analogon pour la manifestation de l’objet image”.

94. No original: “[...] dépend, dans son apparition, du réel”.

Nessa perspectiva, na obra de arte o objeto irreal confere um sentido à matéria, mas isso não é tudo, uma vez que o movimento inverso também ocorre, isto é, a realidade da obra também interfere na apreensão do objeto irreal. Retomando o exemplo de Matisse, podemos notar uma delimitação desta interferência, visto que, nesse caso, o objeto irreal não se aproveita da tela somente para revelar-se, mas aproveita-se também das características reais daquilo que é figurado na tela. Conseqüentemente, o que se tem de perceptível na obra não é somente um apelo e uma motivação para que a consciência imaginante possa aparecer, mas é também um elemento que influencia na apreensão do objeto estético, de sorte que o objeto irreal herda algumas características dessa matéria perceptível.

Essa relação de reciprocidade, apenas esboçada no caso de Matisse, pode se revelar de maneira ainda mais evidente. Ao considerarmos o David de Michelangelo, por exemplo, podemos dizer que essa obra é uma irrealidade; no entanto, o mármore no qual ele foi esculpido existe e está presente em Florença, ele foi trabalhado por um homem real através de um esforço real. Como frisa Sartre (2010, p. 364), o trabalho manual do artista não busca simplesmente “[...] constituir um conjunto *real* (no sentido que se poderia dizer que tal alavanca em uma máquina foi concebida para o todo e não para si própria). [...] [Esse trabalho se dá] em ligação com uma totalidade sintética irreal⁹⁵”. Com isso, o sentido dessa obra estará para além daquilo que se pode perceber, pois o trabalho executado pelo artista conferiu a essa matéria a função de hospedar um certo objeto irreal, isto é, uma função específica de *analogon*. Dessa forma, a estátua que se encontra em Florença pode ser considerada o cerne real imutável dessa irrealidade que chamamos David de Michelangelo, e é somente a partir dessa matéria específica que tal objeto irreal pode aparecer.

Portanto, aquilo que o artista busca é objetivar uma irrealidade através de uma matéria real, mas, se, por um lado, é a irrealidade do David de Michelangelo que confere um sentido ao mármore esculpido, é preciso dizer ainda que as características do mármore também conferem certo sentido à apreensão desse objeto irreal. Ora, não seria possível distinguir a matéria real de uma forma, de um sentido, de uma beleza irreal que nela habita. Também não seria a mesma coisa se essa estátua fosse feita de ferro ou de madeira, visto que a matéria da qual ela é feita influencia na apreensão do objeto irreal. Ademais, se a escultura tivesse sido feita com

95. No original: “[...] constituer un ensemble *réel* cohérent (au sens où l’on pourrait dire que tel levier dans une machine a été conçu pour l’ensemble et non pour lui-même) [...] en liaison avec un ensemble synthétique irréel”.

outras dimensões ou com outra textura o objeto irreal seria apreendido de maneira diversa, já que o David de Michelangelo se revela à consciência imaginante com os limites e a força impenetrável do mármore. Nessa perspectiva, real e irreal se ligam carnalmente para dar vida ao objeto estético: o mármore é tão indispensável ao David, quanto David é indispensável ao pedaço de mármore: eles são interdependentes.

Podemos dizer, então, que do mesmo modo que o objeto irreal só pode se manifestar através da realidade, a realidade também interfere na apreensão do objeto irreal; e se a partir da aparição do objeto estético há, de fato, uma negação do real, essa negação não faz com que a realidade deixe de agir sobre a consciência⁹⁶, uma vez que o objeto estético será sempre sustentado pela realidade “[...] com uma estranha e comovente rigidez frágil⁹⁷” (SARTRE, 2011, p. 38). Assim, quando Sartre postula que a obra de arte é um objeto irreal, ele quer mostrar que a obra é mais do que aquilo que podemos perceber, que ela possui um sentido que não se revela à percepção, mas exige a aparição da consciência imaginante, pois só essa consciência pode tomar certa distância da realidade e apreender a obra como uma totalidade irreal, só ela revela o sentido irreal sobre a obra.

Nesse sentido, se posso perceber um rosto sobre a tela, esse rosto se apresentará como uma forma divisível, como algo que, se observado atentamente, se revelará como um amontoado de cores; é somente enquanto objeto irreal que esse rosto ganhará um sentido, ou seja, uma superfície plana preenchida por cores só ganhará um sentido unitário a partir da consciência imaginante, da apreensão da indivisível unidade da imagem. Como aponta Sartre (2010, p. 354), podemos comparar esse processo operado pela consciência imaginante com aquilo que faz o pintor impressionista: “[...] é precisamente ao se colocar a uma distância conveniente em relação ao seu quadro que o pintor impressionista irá evidenciar o conjunto ‘floresta’ ou ‘ninfas’ da multidão de pequenos toques que ele deu sobre a tela⁹⁸”; do mesmo modo, o espectador também necessita desse distanciamento, mas, diferentemente do pintor, o

96. Como atesta Thana Souza (2015, p. 146), a comunicação entre a consciência imaginante e o mundo real existe sempre, e persiste mesmo naquele que é considerado por Sartre o caso mais extremo de imaginação, isto é, quando estamos sonhando, pois “[...] mesmo no sonho a consciência conserva seu estar-no-mundo”

97. O personagem Roquentin, no romance sartreano *La Nausée*, utiliza essa expressão para descrever a relação entre música com seu *analogon*, no caso, o disco. C.f. SARTRE. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

98. No original: “[...] c’est précisément en se mettant à distance concevable par rapport à son tableau que le peintre impressionniste dégagera l’ensemble ‘forêt’ ou ‘nymphéas’ de la multitude des petites touches qu’il a portées sur la toile”

espectador não deve necessariamente tomar uma distância real da obra, a distância, nesse caso, é um ato de consciência, é uma espécie de *epoché* imaginante que possibilita ir além daquilo que é perceptível, que permite desvelar o sentido irreal que habita a obra.

Logo, se não pode haver uma coabitação temporal entre consciência perceptiva e consciência imaginante, é possível afirmar (e o exame da obra de arte reforça ainda mais essa afirmação) que real e irreal podem compartilhar um mesmo espaço. O que acontece, como sublinha Thana Souza (2010, p. 90), é que a obra perceptível “[...] permanece como material para nossa imaginação, é ela quem permite a saída do mundo real para a entrada no mundo irreal, o qual, para ser enriquecido, precisa voltar constantemente à realidade”. Com isso, alcançar o objeto estético sobre a materialidade da obra é transitar do perceptivo ao imaginário, é formar uma “uma síntese projetiva” que visa através da obra real uma totalidade irreal “que doa sentido à minha atitude”, é não perceber cada detalhe em si mesmo, mas incorporá-los ao objeto estético através de “[...] uma síntese irracional e dificilmente exprimível⁹⁹” (SARTRE, 2010, p. 52).

É preciso dizer ainda que essa síntese, que essa transição do real ao imaginário que acontece na obra de arte, pode provocar um certo estado de fascinação pelo objeto irreal. Não que sejamos totalmente sorvidos pela irrealidade da obra, que possamos nos desligar totalmente do real, mas a experiência estética se caracteriza por uma passagem da consciência perceptiva para consciência imaginante, o que implica que nossa apreensão do mundo ocorra de um modo diverso. Enquanto contemplamos uma obra de arte e experimentamos a força de seu sentido, a realidade nos aparece de maneira marginal, sua importância é preterida em benefício da irrealidade da obra, o que pode culminar na suspensão das inquietações cotidianas.

Por conseguinte, se no cotidiano o homem se encontra em proximidade com o mundo, esmagado pela concretude pragmática dos afazeres rotineiros, a arte pode aparecer como uma possibilidade de fuga dessa realidade esmagadora, como um entretenimento prazeroso, como um relaxamento do cotidiano. Contudo, se a arte pode propiciar certa suspensão da concretude do mundo, ela também possui uma contrapartida, isto é, deve-se necessariamente voltar à realidade. E esse caminho de volta à realidade, essa ruptura do encanto provocado pela arte,

99. No original: “[...] une synthèse irrationnelle et difficilment exprimible”.

pode ser marcado por um sentimento desagradável, por um estranhamento nauseante. Com isso, se o distanciamento do real pode ser interpretado simplesmente como uma irrealidade anestésica, ele também pode ser visto como um afastamento que permite a apreensão de um novo sentido da realidade, e a volta à realidade pode revelar a possibilidade de uma visão diferente sobre nossa situação.

Assim, o irreal guarda em si tanto uma possibilidade de fuga do real, quanto de superação daquilo que está dado, de revelação do que está oculto, enfim, de ressignificação do mundo. A arte se coloca, portanto, como um caminho ambíguo, como um caminho que pode tanto levar à alienação, quanto despertar um olhar mais fresco sobre a realidade. É justamente essa ambiguidade que buscaremos elucidar daqui para a frente, tentando aprofundar a análise do caráter revelador ou alienante da obra de arte, já que esse caráter é apenas entrevisto em *L'imaginaire*, mas aparecerá de forma mais contundente em obras posteriores de Sartre.

2 A ARTE NO ESPELHO DA INSTABILIDADE: SENTIDO E SIGNIFICADO

O primeiro capítulo de nossa reflexão se deu com o intuito de elucidar o aspecto irreal da obra de arte, e, para isso, analisamos a concepção sartreana da imagem apresentada em *L'imaginaire*. Vimos, então, como o filósofo francês, a partir da ideia de uma consciência imaginante, redefine a imagem, dando a ela um papel central na vivência humana. Em decorrência disso, as considerações sobre a arte acabaram ficando em segundo plano, servindo principalmente para esclarecer a relação entre a percepção e a consciência imaginante.

Não obstante a marginalidade da reflexão estética no livro sobre a imagem, chegamos a algumas conclusões importantes sobre o tema, evidenciando, principalmente, os fundamentos que definem a arte enquanto irrealidade. Vimos, por exemplo, que, a despeito da definição da arte como um objeto irreal, o primeiro contato que temos com uma obra se dá, inevitavelmente, através da percepção, e é a consciência perceptiva que permitirá o surgimento da consciência imaginante. De tal maneira, é a percepção que revela a existência de uma escultura ou de um quadro, mas somente a consciência imaginante é que pode apreender essas obras enquanto objeto estético. Ora, se, por um lado, a percepção é incapaz de apreender a dimensão irreal da obra de arte, por outro, é justamente esse ato perceptivo que culminará no aparecimento da consciência imaginante, permitindo assim a apreensão da obra enquanto uma totalidade coerente, isto é, enquanto uma unidade irreal que se revela sobre a multiplicidade perceptiva.

Portanto, é possível afirmar que, diante de um objeto artístico, a consciência imaginante surgirá a fim de completar o caminho iniciado pela consciência perceptiva, ela aparecerá para tentar apreender aquilo que seria invisível à percepção, quer dizer, o sentido da obra enquanto objeto estético. Aliás, esse sentido se mostrou capaz de provocar no homem uma espécie de suspensão do real, uma suspensão que pode se expressar tanto em forma de alienação ou fuga do real, quanto como uma possibilidade de um novo ponto de vista sobre a realidade. E é justamente essa capacidade ambígua que reside nas obras de arte que nos interessa indagar daqui para a frente, e, para isso, se faz necessário buscar em outros textos sartreanos os desdobramentos daquilo que foi construído até o momento.

Nessa perspectiva, é necessário, antes de tudo, partir à procura daquilo que diferencia uma obra alienante de uma obra de arte crítica, e nos parece natural que essa investigação se inicie em *Qu'est-ce que la littérature?*, obra de 1947 em que Sartre aborda a questão do engajamento literário. Notoriamente, o intuito dessa obra não é o de oferecer um pensamento profundo sobre a arte em geral ou de estabelecer um sistema estético que contemplaria as mais variadas manifestações artísticas, e tampouco é o de colocar à prova a teoria da irrealidade da arte. Na verdade, o que Sartre busca nesse texto é oferecer um olhar sobre a prosa literária, ou, mais especificamente, sobre o debate que se desenrola em sua época a respeito do engajamento na literatura¹⁰⁰.

Diante disso, como poderíamos encontrar os desenvolvimentos sobre a irrealidade da obra de arte em uma obra que busca refletir sobre outros assuntos? Ademais, como confessa o próprio Sartre (1981, p. 15) em entrevista concedida a Michel Sicard¹⁰¹, a literatura, principal objeto de reflexão da obra de 1947, “[...] só se insere na estética por um de seus lados¹⁰²”.

De fato, o intelectual francês inicia *Qu'est-ce que la littérature?* operando uma separação entre as artes: a literatura é definida como uma arte significativa, pois trabalha com signos e significados, enquanto isso, “as outras artes”, que trabalham basicamente com o sentido, são designadas como artes não-significantes. Ora, se o intuito de Sartre é pensar o engajamento da literatura, engajamento este que se embasa principalmente no fato dessa arte trabalhar com significados, isso não implica que as artes não-significantes estariam relegadas à alienação, que elas estariam reduzidas a uma espécie de “insignificância”? Mais que isso, essa separação não seria o sintoma de uma descontinuidade, de uma ruptura entre a teoria da arte como irrealidade e a teoria da literatura, uma vez que, como afirma Paolo Tamassia (2006, p. 135), sendo a literatura formada por signos e significados, “[...] as imagens não são assimiláveis à dimensão da prosa, do modo como ela foi tematizada em *Qu'est-ce que la littérature?*¹⁰³”? Ou, como interpreta Sicard (1989, p. 246), aconteceria o contrário, isto é: “A teoria da

100. Para uma contextualização do debate no qual se insere *Qu'est-ce que la littérature?*, c.f. TAMASSIA, Paolo. *Politiche della scrittura: Sartre nel dibattito francese del novecento su letteratura e politica*. Milano: Francoangeli, 2006, p. 7-81.

101. C.f. SARTRE, Jean-Paul. Penser l'art. Entretien avec Michel Sicard. In: SICARD, Michel (Org.). *Obliques: Sartre et les arts*, Paris, Ed. Borderies, n. 24-25, 1981, p. 15-20.

102. No original: “[...] ne s'introduit dans l'esthétique que par un de ses côtés”.

103. No original: “[...] le immagini non sono assimilabili alla dimensione della prosa, quale era stata tematizzata da Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?*”.

imagem, que ainda valeria para a literatura, estaria obsoleta quando se trata de explicar as artes plásticas¹⁰⁴”? Haveria, então, como quer Dufrenne (1967, p. 265, nota 8), uma contradição, ou mesmo uma contestação entre as teses do imaginário e da literatura, de modo que elas “[...] não podem se associar¹⁰⁵”?

Com base nessas colocações iniciais, a obra dedicada à literatura não parece favorecer muito a continuidade do nosso projeto. No entanto, tentaremos responder a todas essas questões neste capítulo, dando assim prosseguimento à nossa hipótese. Mas, antes disso, gostaríamos de fazer algumas indicações preliminares que apontam para uma não contradição entre *L’imaginaire* e *Qu’est-ce que la littérature?*, ou seja, que autorizam a continuação da nossa indagação.

Primeiramente, apesar de buscarmos o desenrolar de nossa reflexão em *Qu’est-ce que la littérature?*, não queremos afirmar com isso que esse texto deva ser lido como a sequência lógica de *L’imaginaire*, afinal, como sublinha Castro (2006, p. 227), “[...] o Sartre de *O imaginário* não é ainda completamente o Sartre político que defende o compromisso”, o engajamento. Isso, contudo, não nos impede de encontrar na meditação sobre a literatura elementos que corroboram e amplificam a reflexão iniciada em 1940; além disso, não pretendemos neste capítulo ficar atados exclusivamente à análise de *Qu’est-ce que la littérature?*, mas tentaremos relacionar essa obra como outros textos sartreanos que possam corroborar com a nossa tese, principalmente mostrando que aquilo que é dito sobre a literatura, na maioria das vezes, se aplica também às outras artes.

É preciso dizer ainda que, a despeito da divisão entre as artes e da nítida prioridade da reflexão literária, diferentes manifestações artísticas são evocadas no texto de 1947, de forma que a definição da literatura vai se construindo a partir de um confronto constante com outras artes. Dessa maneira, o método utilizado por Sartre para definir a literatura acaba por fornecer instrumentos para expandir também a reflexão sobre as demais manifestações artísticas, como a poesia, a música, a escultura e a pintura. Aliás, como o próprio Sartre (1972, p. 12) escreve em *Qu’est-ce que la littérature?*, para além dessa separação aparentemente irreduzível, “[...] as artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos mesmos

104. No original: “La théorie de l’Imaginaire, qui vaut encore pour la littérature, je la dirai caduque, quand il s’agit de rendre compte des arts plastiques”.

105. No original: “[...] ne peuvent se conjuguer”.

fatores sociais¹⁰⁶”; ademais, a prosa literária, assim como as artes não-significantes, também se revela como objeto irreal, e a atitude do leitor diante de um livro é similar à “[...] atitude do espectador diante de outras obras de arte (quadros, sinfonias, estátuas, etc.)¹⁰⁷” (SARTRE, 1972, p. 85, nota 1).

A partir disso, acreditamos que Sartre não intenta criar em *Qu’est-ce que la littérature?* duas categorias totalmente opostas no âmbito artístico, e muito menos que ele queira desligar algum tipo de arte da teoria do imaginário; ao invés disso, entendemos que o autor francês tenta preservar a individualidade que habita em cada manifestação artística, visto que, como nota Thana Souza (2008, p. 26), “[...] a literatura não lida com as palavras do mesmo modo que a pintura lida com a cor, é preciso mostrar o que elas têm de diferente para que assim possamos determinar o que são seus modos de atuar neste mundo”.

2.1 SERIA A LITERATURA UM MOVIMENTO CONVICTO CONTRA A IMAGEM?

Se nenhum grande artista é igual, as artes também se diferem, porém, mesmo nesse diferir elas ainda guardam uma característica essencial: sua irrealidade. Como mostramos no primeiro capítulo, a estrutura das obras de arte é constituída basicamente da mesma forma, já que todas elas se valem de um *analogon* que possui o poder de revelar um objeto irreal. Conforme escreve Sartre (2010, p. 367, grifo nosso) em *L’imaginaire*, não só o pintor, o músico e o escultor trabalham dessa maneira, mas também “[...] o romancista, o poeta, o dramaturgo constituem através dos *analogas* verbais um objeto irreal¹⁰⁸”.

No entanto, se todas essas manifestações artísticas têm por intuito revelar um objeto irreal, existe uma diferença na apreensão da irrealidade de cada uma delas. Nesse sentido, o autor francês dirá em *Qu’est-ce que la littérature?* que “[...] uma coisa é trabalhar com cores e sons,

106. No original: “[...] les arts d’une même époque s’influencent mutuellement et sont conditionnés par les mêmes facteurs sociaux”.

107. No original: “[...] l’attitude du spectateur en face des autres oeuvres d’art (tableaux, symphonies, statues, etc.)”.

108. No original: “[...] le romancier, le poète, le dramaturge constituent à travers des analogas verbaux un objet irréal”.

outra é se exprimir por palavras¹⁰⁹” (SARTRE, 1972, p. 12). Ora, Sartre considera as palavras como signos, e é com signos que trabalhará o escritor. Como explicamos no capítulo anterior, apesar de uma semelhança aparente, a relação entre o *analogon* e o objeto imaginado é bem diferente da relação entre o signo e o significado, pois, enquanto o *analogon* mantém uma relação essencial e interna com a imagem, o signo mantém uma relação convencional e externa com o significado. Destarte, como explica Sartre (1981, p. 15) em entrevista, aquilo que torna a literatura diferente de todas as outras artes é justamente o fato de que ela trabalha com signos e que, por isso, ela se expressa “[...] sem jamais se tornar um conjunto simbólico não-significante – o que pode ser a pintura¹¹⁰”.

O escritor utiliza-se das palavras-signo para criar uma obra de arte, ele trabalha com a linguagem e se serve dela para significar, isto é, para se referir a objetos; em contrapartida, as outras artes não possuem essa dimensão significativa, pois, como elucida Thana Souza (2008, p. 26), elas “[...] encarnam a realidade, mas seu sentido encontra-se nelas mesmas”. De fato, em *L’imaginaire* Sartre já sublinhava que quando nos deparamos com uma frase produzimos uma consciência de significação, e “[...] tão logo abrimos um livro, temos diante de nós uma esfera objetiva de significação¹¹¹” (SARTRE, 2010, p. 128). É precisamente nessa “esfera objetiva de significação” que a arte literária se fundamenta, ou seja, é no significado das palavras que ela se assenta e é através do discurso que ela se constrói, valendo-se dos signos para designar as coisas do mundo.

Dessa forma, a principal preocupação do escritor é o significado, é fazer com que as palavras utilizadas por ele sejam capazes de exprimir as características de determinado personagem, de determinado objeto, de determinado local, etc. Nessa perspectiva, na prosa literária a importância das palavras está principalmente naquilo que elas conseguem transmitir, de sorte que, como mostra *Qu’est-ce que la littérature?*, pode acontecer “[...] que nos encontremos em

109. No original: “[...] c’est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c’en est une autre de s’exprimer par des mots”.

110. No original: “[...] sans jamais devenir un ensemble de symboliques non signifiant – ce qui peut être la peinture”.

111. No original: “[...] à peine avons-nous ouvert un livre, nous avons en face de nous une sphère objective de signification”.

posse de determinada ideia que nos foi informada através de palavras, sem que possamos nos lembrar sequer uma das palavras que a transmitiram¹¹²” (SARTRE, 1972, p. 26).

Por tal razão, Sartre entende que o valor estético da prosa literária não deve sobrepor-se à consistência significativa do texto, uma vez que o mais essencial nessa arte é aquilo que se pretende comunicar¹¹³, e é somente a partir disso que a forma da escrita se torna importante. O caráter estético do texto literário é visto, então, como algo secundário, pois a linguagem é utilizada primordialmente para a comunicação. Certamente, o caráter estético pode nascer ao mesmo tempo em que o conteúdo, mas a forma jamais deve vir antes do argumento, já que, na concepção do filósofo francês, são as exigências do conteúdo que moldam a forma, e não o contrário; ou seja, são “[...] as exigências sempre novas do social ou da metafísica que induzem o artista a encontrar uma nova língua e novas técnicas¹¹⁴” (SARTRE, 1972, p. 34).

Apesar da ênfase dada por Sartre ao significado do texto literário, não se deve concluir que ele queira negar a existência do estilo próprio de cada escritor, que ele despreze o modo único e característico de cada autor, já que é justamente tal estilo que valoriza e caracteriza um bom texto literário, e não o simples fato de abordar determinado tema. Entretanto, segundo o pensador francês, esse estilo deve ser uma sutileza, deve ser passado sorrateiramente:

[...] a harmonia das palavras, sua beleza, o equilíbrio das frases incitam as paixões do leitor sem que ele se dê conta, ordenam-lhes como a missa, como a música, como uma dança; e se o leitor passa a considerar as palavras nelas mesmas, ele perde o sentido, sobram somente oscilações tediosas¹¹⁵ (SARTRE, 1972, p. 33).

Portanto, a linguagem, matéria da qual é feita a literatura, opera através de signos e significados, e as palavras, consideradas enquanto signos, remetem sempre a outra coisa, isto é, permitem que aquele que as utiliza possa, através delas, alcançar um significado transcendente, algo que está no meio do mundo. Por conseguinte, devemos nesse ponto concordar com Tamassia (2006, p. 96) quando ele afirma que: “O prosador, através da

112. No original: “[...] que nous nous trouvions en possession d’une certaine idée qu’on nous a apprise par des paroles, sans pouvoir nous rappeler un seul des mots qui nous l’ont transmise”.

113. Como escreve Sartre (1972, p. 80) no segundo capítulo de *Qu’est-ce que la littérature?*, sem um tema minimamente aceitável não seria possível escrever uma bela obra: “[...] personne ne saurait supposer un instant qu’on puisse écrire un bom roman à la louange de l’antisémitisme”.

114. No original: “[...] les exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l’artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles”.

115. No original: “[...] l’harmonie des mots, leur beauté, l’équilibre des phrases disposent les passions du lecteur sans qu’il y prenne garde, les ordonnent comme la messe, comme la musique, comme une danse; s’il vient à les considérer par eux-mêmes, il perd le sens, il ne reste que des balancements ennuyeux”.

palavra-signo, *revela* uma coisa, uma realidade, uma situação, e, contemporaneamente, manifesta o projeto de mudá-la¹¹⁶”. A palavra do prosador é como uma ação, uma ação reveladora que não só remete à realidade do leitor, como também projeta sobre ela alguma mudança.

Essa breve exposição sobre a concepção sartreana da literatura¹¹⁷ nos mostra que tal arte se vale das palavras para revelar ao homem sua situação no mundo, projetando sobre ela alterações. Diante disso, aparentemente, a literatura não apresenta nenhuma ligação com as considerações feitas sobre a obra de arte em *L’imaginaire*, pelo contrário, ela parece nos levar em outra direção, dando razão às interpretações de Tamassia e Dufrenne, que postulam basicamente que a teoria do imaginário não é compatível com a teoria da literatura.

Todavia, se o caminho percorrido até aqui nos conduz a essa conclusão, é preciso dizer ainda que nossa reflexão encontra-se incompleta. Ora, se até o momento foi abordado unicamente o caráter significativo da obra literária, isso não significa que não haja na literatura uma dimensão irreal, afinal, apesar da diferenciação entre as manifestações artísticas, Sartre também considera a literatura uma arte. Com efeito, como demonstra Thana Souza (2008, p. 116), se um livro de caráter científico pode ser considerado unicamente significativo, um “[...] romance está do outro lado, no mundo irreal, sem deixar de ser por isso significação”. Quer dizer, a arte literária, sem deixar de ser significativa, possui também um aspecto imaginário: ela não se entrega ao leitor simplesmente através de uma operação de identificação de signos, uma vez que o ato que revela o significado das palavras impressas no papel é também um ato criador, ou seja, o leitor cria um objeto irreal a partir do significado das palavras. Desse modo, se é verdade que a literatura trabalha com as palavras enquanto signos, esses signos visam construir, para além do significado, uma totalidade irreal.

Diante disso, não é como pura consciência significativa que o leitor apreende as frases de um romance, mas, como já revelava *L’imaginaire*, trata-se de “[...] uma consciência híbrida, meio significante e meio imaginante¹¹⁸” (SARTRE, 2010, p. 134). Na verdade, a consciência de

116. No original: “Il prosatore, tramite la parola-segno, *svela* una cosa, una realtà, una situazione, e contestualmente manifesta il progetto di cambiarla”.

117. Para uma análise mais completa de *Qu’est-ce que la littérature?*, c.f. SOUZA, Thana Mara. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.

118. No original: “[...] une conscience hybride, mi signifiante et mi imageante”.

signo empenhada na leitura de um romance não é uma consciência de signo comum, não é, por exemplo, o mesmo tipo de consciência que lê a palavra “escritório” em uma placa. Na leitura de um romance a palavra “escritório” não visa simplesmente remeter a um determinado local real que nomeamos “escritório”, mas intenta designar um escritório irreal onde um fato irreal acontece. Consequentemente, a formação da consciência de signo que se dá na leitura de um romance é diferenciada, de sorte que ela já nasce destinada a transformar-se em consciência imaginante. Tal consciência imaginante, por sua vez, é também especial, dado que ela “[...] retém em si aquilo que havia de essencial na consciência de signo¹¹⁹” (SARTRE, 2010, p. 58). Logo, na leitura é a consciência de signo que motiva a aparição da consciência imaginante, de modo que, primeiramente, o signo é tomado como matéria significante e, em seguida, transforma-se em objeto irreal; por outro lado, a consciência imaginante, ao criar a imagem, guarda consigo o significado, formando em imagem aquilo que as palavras querem significar.

Nessa perspectiva, *Qu'est-ce que la littérature?* vai mostrar que na leitura de uma obra literária o leitor “[...] projetará para além das palavras uma forma sintética em que cada frase será apenas uma função parcial: o ‘tema’, o ‘sujeito’ ou o ‘sentido’¹²⁰” (SARTRE, 1972, p. 56). Isso quer dizer que o leitor irá projetar para além do significado de cada palavra uma totalidade sintética irreal, de forma que cada frase do texto não será tomada como um fim, não será considerada somente pelo seu significado particular, mas será entendida a partir de uma forma irreal que é aquilo que confere sentido à totalidade da obra. Por isso, se é inegável que as palavras de um romance são signos, tais signos considerados isoladamente jamais garantirão a revelação do sentido do texto, visto que, como sublinha Sartre (1972, p. 56), “[...] as cem mil palavras alinhadas em um livro podem ser lidas uma a uma sem que o sentido da obra apareça; o sentido não é a soma das palavras, ele é a sua totalidade orgânica¹²¹”.

De tal maneira, a totalidade de uma obra literária será muito mais do que um amontoado de significados, já que tais significados só terão um sentido orgânico a partir da projeção de uma totalidade irreal. Ora, por mais significativo que seja um texto literário, ele só revelará seu

119. No original: “[...] retient en elle ce qu’il y avait d’essentiel dans la conscience de signe”.

120. No original: “[...] projettera au-delà des mots une forme synthétique dont chaque phrase ne sera plus qu’une fonction partielle: le ‘thème’, le ‘sujet’ ou le ‘sens’”.

121. No original: “[...] les cent mille mots alignés dans un livre peuvent être lus un à un sans que le sens de l’œuvre en jaillisse; le sens n’est pas la somme des mots, il en est la totalité organique”.

sentido à consciência imaginante, ou seja, não serão as palavras-signo consideradas isoladamente a revelar o sentido de um romance, e sim a irrealidade alcançada através dessas palavras: somente essa irrealidade possibilitará a apreensão do sentido da obra.

À vista disso, podemos dizer que toda obra literária, sem deixar de ser significativa, conduz o leitor ao irreal, já que os signos impressos no papel não são simplesmente signos, mas, além disso, funcionam ainda como *analogon*. As palavras de uma obra literária comportam não somente uma significação, mas também uma remissão ao imaginário, elas representam, como escreve Sartre (2010, p. 127, grifo nosso) em *L'imaginaire*, “[...] a superfície de contato entre nós e esse *mondo* imaginário¹²²”. Portanto, ler um romance é muito mais do que decifrar significados, é apreender através desses significados uma irrealidade portadora de sentido. Assim, o que confere peculiaridade à concepção sartreana da literatura é justamente o fato de que ela consegue ser significativa sem deixar de ser imaginária, pois, apesar do trabalho com as palavras-signo, essa arte significante não exclui a dimensão irreal.

De tal forma, podemos descartar tanto a hipótese de Tamassia quanto a de Dufrenne, uma vez que, na prosa literária, a irrealidade se relaciona diretamente com a dimensão significativa. Ademais, é possível entrever que não há, ao menos na análise esboçada até aqui, nenhuma contradição entre *Qu'est-ce que la littérature?* e a teoria de *L'imaginaire*, pelo contrário, é precisamente sobre essa teoria do imaginário que Sartre constrói sua reflexão sobre a prosa literária, aprofundando e expandindo alguns temas que haviam sido tratados de maneira superficial no texto de 1940.

Porém, se nos esforçamos para explicar como o caráter significativo da prosa literária deriva justamente do fato de que ela se serve das palavras-signo, e que, malgrado sua significação, ela possui também uma dimensão irreal, é preciso notar ainda que nem toda arte que tem nas palavras sua matéria-prima será considerada por Sartre uma arte significante. Com efeito, se a poesia parece assemelhar-se à prosa, já que ambas têm que lidar com as palavras, a maior semelhança entre o poeta e o prosador é o fato de que ambos escrevem; entretanto, o modo como cada um deles emprega as palavras é bastante distinto¹²³: o prosador se serve da

122. No original: “[...] la surface de contact entre ce monde imaginaire et nous”.

123. Apesar dessa distinção, Sartre reconhece que é impossível separar totalmente essas duas artes que trabalham com a palavra, pois “[...] dans toute poésie, une certaine forme de prose, c'est-à-dire de réussite, est présente; et réciproquement la prose la plus sèche renferme toujours un peu de poésie, c'est-à-dire une certaine forme

linguagem utilizando as palavras como instrumentos que designam coisas e situações do mundo; já o poeta se recusa a utilizá-las. A partir disso, se faz necessário agora entender como as palavras podem tanto servir à arte significante, quanto possibilitar a construção de uma obra não-significante. Ademais, é preciso ainda verificar em *Qu'est-ce que la littérature?* como essas artes não-significantes manifestam sua irrealidade, já que, segundo a interpretação de Sicard, seriam essas artes, que se colocam ao lado das artes plásticas, que romperiam com a teoria de *L'imaginaire*.

2.2 DA LITERATURA À POESIA: A PALAVRA E A ARTE NÃO-SIGNIFICANTE

Como aludimos anteriormente, Sartre opera uma diferenciação entre a literatura e as outras artes; por tal motivo, é indispensável neste momento entender o porquê dessa diferenciação. Para tanto, analisaremos inicialmente a separação realizada pelo autor francês entre a prosa e a poesia, e, a partir disso, tentaremos entender como a poesia se coloca muito mais próximo da música, da pintura e da escultura do que da literatura.

Sartre entende que o prosador é como o homem comum, ou seja, que ele se encontra dentro da linguagem e se movimenta a partir dela: as palavras são como parte de seu corpo, um corpo verbal com o qual ele age sobre o mundo. Como vimos, o prosador se serve da palavra enquanto signo, isto é, enquanto algo que deve ser atravessado em direção à coisa significada. A palavra é, então, inessencial e possui a função de levar para além dela, para junto do objeto significado. Por conseguinte, na prosa literária as palavras não possuem uma materialidade própria, mas serão utilizadas convencional e naturalmente, serão manipuladas sem mistério algum a fim de designar as coisas do mundo.

De maneira diametralmente oposta, poderíamos afirmar com Moutinho (2009, p. 314) que: “A poesia começa por um ato de recusa, pela recusa do uso ordinário da linguagem”. Isso

d'échec: aucun prosateur, même le plus lucide, n'entend tout à fait ce qu'il veut dire; il dit trop ou pas assez, chaque phrase est un pari, un risque assumé; plus on tâtonne, plus le mot se singularise; nul, comme Valéry l'a montré, ne peut comprendre un mot jusqu'au fond” (SARTRE, 1972, p. 48, nota 5).

significa que o poeta se coloca fora da linguagem comum, que ele olha as palavras pelo avesso, espreitando-as na escuridão, apalpando sua materialidade, escutando seu eco, sentindo seu gosto, seu cheiro, como se tivesse com elas uma relação silenciosa, como se elas não servissem somente para dar nome às coisas. O poeta não toma as palavras como instrumentos significativos, como formas de expressão, como meios de designar os objetos, pois, para ele, é como se as palavras e as coisas fossem o mesmo: o poeta coagula a coisa na palavra, de modo que ela não será mais translúcida como um vidro, mas tornar-se-á opaca como a pedra. Como frisa Sartre (1972, p. 18), para o poeta, as palavras são como “[...] coisas naturais que crescem naturalmente sobre a terra, como a grama e as árvores¹²⁴”; ou seja, o poeta toma as palavras como se fossem entes providos de materialidade, buscando relacionar-se com elas em seu estado bruto, lapidando e descobrindo em cada uma delas “[...] uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas¹²⁵” (SARTRE, 1972, p. 19). Com isso, o poeta opera uma conversão da palavra-signo em palavra-coisa, e é precisamente essa conversão que constitui, para Sartre, a atitude poética.

De tal forma, na medida em que as palavras da prosa buscam conceituar e nomear o mundo, o conceito e o nome tornam-se inessenciais para o poeta, pois o que ele busca está aquém do significado, está na matéria das palavras. Assim, o poeta é capaz de suprimir o caráter designativo das palavras, fazendo com que elas se tornem (para ele e, posteriormente, para o público) objetos providos de uma materialidade própria. As palavras de um poema serão muito mais do que meios de significação do mundo, elas buscarão estabelecer com o mundo uma relação que não é transitiva, descartável ou sacrificial, ao contrário, enquanto coisa, cada palavra do poema será um ente capaz de revelar, para além do significado costumeiro, um sentido que, muitas vezes, os significados são incapazes de traduzir.

Sem dúvida, isso não quer dizer que as palavras poéticas percam totalmente sua significação, visto que sem essa significação o que encontraríamos em um poema seriam apenas frases sem nenhuma unidade verbal, sons esparsos ou riscos traçados no papel. Acontece que, diferentemente da prosa, na poesia o significado não é a finalidade da palavra, ou melhor, não é algo transcendente a ela, mas algo natural, uma propriedade imanente. Como observa

124. No original: “[...] choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l’herbe et les arbres”.

125. No original: “[...] une petite luminosité propre et des affinités particulières avec la terre, le ciel et l’eau et toute les choses créés”.

Moutinho (2009, p. 313), o significado não será suprimido da poesia, mas “[...] absorvido, ‘fundido à palavra’; perdendo como que a leveza do signo, que tem a virtude de passar despercebido, a palavra poética adquire um ‘rosto carnal’”. Por isso, a significação da palavra poética não será simplesmente uma remissão a algum objeto exterior, e sim algo que estará presente em sua sonoridade, em sua expressão visual, em suma, algo que encontraremos em todos os aspectos da palavra. Assim, a palavra poética encarnará o significado em sua totalidade, de maneira que, dentro de um poema, a sonoridade será tão significativa quanto a sintaxe, o aspecto morfológico valerá tanto quanto o aspecto gramatical, e será sobre todos esses aspectos que se realizará o sentido do corpo poético.

Essa palavra-coisa, essa palavra carnal, que é a matéria da poesia, “[...] *representa* o significado ao invés de exprimi-lo¹²⁶” (SARTRE, 1972, p. 20); e se a palavra prosaica é, primeiramente, expressão de um objeto significado, a palavra poética irá exercer dentro do poema a função de representante do objeto. Quer dizer, a palavra poética irá manter uma função prioritariamente *analógica*, já que, semelhantemente ao *analogon*, seu papel é muito mais representativo do que significativo. Por conseguinte, aquilo que encontraremos na palavra poética não será um aspecto do mundo significado, mas sim uma imagem, de modo que, como explica Sartre (1972, p. 20), “[...] a imagem verbal que ele [o poeta] escolhe por sua semelhança com o salgueiro ou o freixo não é necessariamente a palavra que nós utilizamos para designar esses objetos¹²⁷”.

Com efeito, a palavra poética não pretende assemelhar-se à palavra que utilizamos cotidianamente para designar as coisas, ela não busca uma precisão significativa, mas, enquanto palavra-coisa, ela se propõe a manifestar outros sentidos. Nessa perspectiva, poderíamos citar como exemplo os versos do poeta Manoel de Barros (2010, p. 265), que no poema “Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada (VII)” representa muito bem o sentido de tal ideia:

O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.

126. No original: “[...] *représente* la signification plutôt qu’il ne l’exprime”.

127. No original: “[...] l’image verbale qu’il choisit pour sa ressemblance avec le saule ou le frêne n’est pas nécessairement le mot que nous utilisons pour désigner ces objets”.

Não existir mais reis nem regências.
Uma certa liberdade com a luxúria convém.

Como mostram os versos do poeta mato-grossense, a palavra poética busca fugir à normalidade, busca a corrosão do uso ordinário, a ambiguidade, o peso sinestésico. Dessa maneira, ela se abre como uma multiplicidade de caminhos possíveis, já que, como confirma Sartre (1972, p. 22), ela é um microcosmo, e esse microcosmo poético, descompromissado com a designação prosaica, ganha o poder de exceder o significado comum, podendo compreender, sem nenhuma contradição, uma sobreposição de acepções. Com isso, é como se as palavras de um poema pudessem encarnar vários significados ao mesmo tempo sem que eles se anulassem, pois o que é representado pela palavra poética acaba reunindo uma sobreposição de qualidades, uma mistura de aspectos, podendo apresentar-se como síntese de características heterogêneas. Logo, dentro de determinado corpo poético, “Florença é cidade e flor e mulher, é cidade-flor e cidade-mulher e mulher-flor, tudo ao mesmo tempo¹²⁸,” (SARTRE, 1972, p. 21), porque em um poema “[...] existe sempre muito mais em cada frase, em cada verso¹²⁹,” (SARTRE, 1972, p. 25).

Na verdade, como elucida Sartre (1972, p. 22), na poesia as palavras funcionam “[...] como as cores e os sons, elas se atraem e se repelem, elas se *queimam* e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a *frase-objeto*¹³⁰”. Ora, sendo a poesia formada por um conjunto de palavras que muito se assemelham aos sons e às cores, a irreabilidade poética se revelará diretamente sobre o poema e a apreensão estética da poesia será muito parecida com a apreensão estética das demais artes não-significantes. Sem o intermédio do signo, será diretamente sobre essas *frases-objeto* que o sentido do poema encarnará.

Diante disso, aquilo que buscará o poeta através das palavras será, assim como o pintor, criar um objeto irreal que faça sentido primordialmente para a consciência imaginante. Por tal razão, conforme explica Pucheu (2001, p. 9) a respeito da poética de Manoel de Barros, um poema pode sempre se permitir dizer algo que não “[...] possa ser comparado a alguma coisa. O poema é, então, um ente entre outros que, existindo especificamente, não pode ser

128. No original: “Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois”.

129. No original: “[...] il y a toujours beaucoup plus, dans chaque phrase, dans chaque vers”.

130. No original: “[...] comme les couleurs et les sons, ils s’attirent, ils se repoussent, ils se *brûlent* et leur association compose le véritable unité poétique qui est la *phrase-objet*”.

explicado por nada exterior a ele – ele é *insujeito a comparações*”. Ou seja, se um poema é uma criação irreal no qual cada palavra possui uma importância imanente, uma individualidade que deve fazer sentido no conjunto poético e que não deve necessariamente apresentar uma lógica dentro da linguagem significativa, nada garante que deva haver para ele uma lógica explicativa.

Destarte, a poesia pode se permitir romper com o equilíbrio instituído pela linguagem prosaica, transformando a instrumentalidade do significado, dissolvendo a continuidade coerente do discurso e subvertendo a lógica do real através de sentidos que só podem se manifestar enquanto irrealidade. Por conseguinte, aquilo que é dito através de um poema talvez não pudesse ser dito em um texto em prosa, uma vez que enquanto o prosador buscará, primeiramente, significar algo (uma história, uma ideia, um conceito), o poeta seguirá por outro caminho e, mais do que significar uma ideia, ele tentará revelar com suas palavras um sentido, um sentido que, como sublinha Sartre (1987, p. 60) na entrevista “L’*écrivain et sa langue*¹³¹” “[...] nos remete ao monstro solitário que somos nós, mas com doçura, com cumplicidade¹³²”.

Portanto, o leitor de um poema não será direcionado para fora, para o mundo, como o leitor de um romance, mas irá se deparar diretamente com uma irrealidade criada pelo poeta: ele não irá transcender as palavras rumo a um significado, mas buscará um sentido imanente aos versos do poema. Se na leitura de uma obra literária temos primeiro uma consciência de signo que posteriormente nos remete ao irreal, na poesia a irrealidade se dará sem o intermédio da significação, pois, sendo a palavra poética como uma coisa, ela funciona intimamente como *analogon*. De tal maneira, se é verdade que toda obra de arte apresenta uma dimensão irreal, a prosa virá sempre esgarçada de significatividade, de modo que Sartre irá diferenciá-la das outras artes. A poesia, por outro lado, construindo-se sem a transitividade do signo, fica livre para tornar-se coisa, para tornar-se diretamente o *analogon* de um objeto irreal e para remeter de maneira intransitiva ao objeto estético. Por essa razão, a poesia será definida, assim como a

131. Entrevista concedida a Pierre Verstraeten e originalmente publicada na *Revue d’Esthétique* de 1965. Conforme apontam Contat e Rybalka (1970, p. 420), essa entrevista serve como “[...] un complément aux pages de *Qu’est-ce que la littérature?* concernant la distinction fameuse opérée par Sartre entre prose et poésie”. Cf. SARTRE, Jean-Paul. *L’*écrivain et sa langue**. In: *Situations, IX: mélanges*. Paris: Gallimard, 1987, p. 40-82.

132. No original: “[...] nous renvoient le monstre solitaire que nous sommes, mais avec douceur, avec complicité”.

pintura, a escultura e a música, enquanto uma arte não-significante¹³³, isto é, enquanto uma manifestação artística que não deve necessariamente significar algo, mas que tentará manifestar um sentido.

De fato, assim como poesia, nenhuma outra arte não-significante buscará primeiramente a significatividade, já que nenhuma dessas artes trabalhará com signos. Como aponta Sartre (1972, p. 12): “As notas, as cores, as formas não são signos, elas não remetem a nada que lhes seja exterior¹³⁴”. Não se trata aqui de afirmar que tais artes trabalhem com matérias puras, já que não é possível conceber a existência dessas matérias senão como penetradas por um sentido, entretanto, esse sentido é bem diferente da significação da palavra literária. Por mais que possamos falar de uma linguagem musical, ou de uma frase musical, por exemplo, tratar-se-á sempre de uma linguagem ou de uma frase não referencial¹³⁵, pois o objeto sonoro não revela nada para além de si mesmo, mas apresenta um sentido que lhe é imanente.

Pois bem, se afirmamos que o sentido que se revela em uma obra de arte não-significante é imanente a ela, isso não quer dizer que tal sentido estará totalmente desligado de nossas vivências e daquilo que sabemos sobre a obra, contudo, esse conhecimento será deixado de lado ao entrarmos em contato com o objeto irreal. É justamente isso que nos mostra Sartre (1964, p. 30) em um exemplo apresentado no texto “L’artiste et sa conscience¹³⁶”, de 1950:

Quando se executava diante de mim uma composição musical, eu não encontrava na sucessão sonora nenhum tipo de significação; era indiferente para mim se Beethoven tivesse composto esta marcha fúnebre “sobre a morte de um herói” ou se Chopin quisesse sugerir, ao fim de sua primeira balada, o riso satânico de Wallenrod; por

133. Como recorda Sicard (2008, p. 8), a diferenciação entre poesia e prosa e a aproximação da poesia a outras artes remonta ao poeta romano Horácio (65 a.C. – 8 a. C.), autor da máxima “*ut pictura poesis*”, isto é, a poesia é como a pintura.

134. No original: “Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur”.

135. Nessa mesma perspectiva, Wisnik (2014, p. 28), em seu ensaio sobre a história da música, afirma que “[...] a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável”. C.f. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

136. Esse artigo foi concebido por Sartre para o prefácio do livro *L’Artiste et sa conscience: Esquisse d’une dialectique de la conscience artistique*, do músico René Leibowitz. No texto o filósofo francês aborda a questão da música, discutindo no contexto da música contemporânea a possibilidade do engajamento. Como escrevem Contat e Rybalka (1970, p. 224), esse texto permite a Sartre “[...] de poursuivre sa réflexion concernant l’engagement des arts ‘non signifiants’; elle peut donc être considérée comme un complément à l’essai sur la littérature”. C.f. SARTRE. *L’artiste e as consciences*. In: *Situations, IV*. Paris: Gallimard, 1964, p. 17-37.

outro lado, me parecia que essa sucessão possuía um sentido, e era esse sentido que eu amava¹³⁷.

A passagem acima nos mostra não só que uma arte não-significante, no caso a música, apresenta um sentido, mas que, além disso, tal sentido se revela a despeito das explicações que costumamos ouvir sobre essas obras. Logo, a não-significatividade de uma obra de arte não implica que ela não possua significado algum. Na verdade, toda obra pode ser abordada de uma forma significativa, porém, tal abordagem não fará parte da apreensão do objeto estético, mas será, de certa forma, alheia a ele.

Nessa perspectiva, um historiador da música, por exemplo, pode muito bem fornecer algumas informações sobre uma sinfonia, mostrando seu significado cultural e histórico, sua importância para o desenvolvimento de determinado estilo musical, sua influência sobre outros artistas, entre outras coisas. Esses “significados” podem até mesmo se revelar importantes e nos ajudar a experimentar a obra, desde que não se sobreponham a ela, quer dizer, desde que não transformem essa obra não-significante em signo¹³⁸.

De fato, algumas vezes é isso que acontece, e esses “significados” acabam sendo apresentados como uma espécie de decodificação da obra de arte, como uma chave de leitura que busca fornecer ao espectador interpretações pré-constituídas, ao invés de deixá-lo experimentar a obra por si mesmo, de deixá-lo encontrar sua própria interpretação. Todavia, a apreensão do sentido de uma obra não-significante só se dará através da matéria dessa obra, ou seja, esse sentido não estará em nenhum significado exterior, mas habitará a própria obra. Em decorrência disso, o sentido jamais se entregará a uma consciência significativa, pois só a

137. No original: “Lorsqu’on exécutait devant moi une composition musicale, je ne trouvais à la succession sonore aucune signification d’aucune sorte et il m’était fort indifférent que Beethoven eût composé telle de ses marches funèbres ‘sur la mort d’un héros’ ou que Chopin eût voulu suggérer, à la fin de sa première ballade, le rire satanique de Wallenrod; par contre il me semblait que cette succession avait un sens et c’est ce sens que j’aimais”.

138. No artigo “Saint Georges et le dragon”, por exemplo, Sartre fará uma descrição histórica daquilo que é figurado em uma tela do Tintoretto, mostrando que quando “[...] on reconnaît les personnages, les lieux, l’entreprise; le savoir guide, et même les mots: ceux du titre, par exemple. Ainsi la signification anecdotique s’intègre à la vision” (SARTRE, 1987, p. 221). Apesar de reconhecer que nesse caso o conhecimento de fatores externos à obra pode auxiliar na apreensão do objeto estético, não é sobre eles que Sartre se detém, pois o que lhe interessa não é esse significado exterior, mas algo imanente à própria obra, essa irrealidade onde “[...] les mêmes formes y participent, mais elles y perdent leur sens et s’intègrent à une ordonnance souterraine et non figurative” (SARTRE, 1987, p. 221). C. f. SARTRE, Jean-Paul. Saint Georges et le dragon. In: *Situations, IX: mélanges*. Paris: Gallimard, 1987, p. 202-226.

consciência imaginante pode revelá-lo, somente essa consciência é capaz de apreender uma obra dentro de sua totalidade irreal.

Não se deve pensar, no entanto, que o sentido seja uma imagem, já que Sartre (1964, p. 371-372) é bem claro, no texto “Le peintre sans privilèges¹³⁹”, ao afirmar que o “[...] sentido, não é um signo, não é um símbolo – e nem mesmo uma imagem¹⁴⁰”. Ou seja, a imagem não é o sentido, mas é ela quem permite a sua revelação: é a abertura irreal que se opera sobre a obra através da consciência imaginante que permite a apreensão do sentido.

Desse modo, as artes não-significantes buscarão transmitir, muito mais que um significado exterior, um sentido que é imanente à própria materialidade da obra; e se até aqui falamos principalmente da poesia e da música, poderíamos dizer o mesmo da pintura e da escultura, já que o sentido de uma cor está na cor e o sentido de uma forma está na própria forma. O sentido é algo inerente à matéria de uma obra, de maneira que “[...] o pequeno sentido obscuro que as habita, alegria ligeira, tristeza tímida, lhes permanece imanente ou tremula em torno delas como uma bruma de calor¹⁴¹” (SARTRE, 1972, p. 12).

Nessa perspectiva, se um romancista utiliza a palavra “casa”, sua finalidade não é que estejamos atentos simplesmente à sonoridade ou ao efeito visual dessa palavra, ele quer, sobretudo, significar um objeto do mundo ao qual damos esse nome, querendo mostrar, talvez, “[...] o símbolo das injustiças sociais, provocar vossa indignação¹⁴²” (SARTRE, 1972, p. 15). Um pintor, por sua vez, quando utiliza a cor vermelha, não a utiliza como uma palavra, pois o vermelho é para ele uma coisa, uma coisa em si mesma que é colocada sobre a tela a fim de manifestar um sentido irreal. E mesmo quando um pintor utiliza esse vermelho para pintar uma casa, essa casa que figura na tela não é simplesmente um signo tentando representar determinada casa existente na realidade, ela é uma casa imaginária, um objeto irreal que apresenta um sentido imanente.

139. Trata-se de um artigo de 1961, escrito por Sartre em ocasião da exposição “Peintures sur le thème des *Émuets, Triptyque sur la torture, Hiroshima*, do pintor francês Robert Lapoujade. Nesse texto o filósofo francês aborda não só a obra de Lapoujade, mas fala também sobre as pinturas de Goya, Ticiano, Picasso, Guardi e Van Gogh. C. f. SARTRE, Jean-Paul. *Le peintre sans privilèges*. In: *Situations, IV: portraits*. Paris: Gallimard, 1964, p. 364-386.

140. No original: “[...] sens ce n’est pas un signe, ce n’est pas un symbole - et pas même une image”.

141. No original: “[...] le petit sens obscur qui les habite, gaîté légère, timide tristesse, leur demeure immanent ou tremble autour d’elles comme une brume de chaleur”.

142. No original: “[...] le symbole des injustices sociales, provoquer votre indignation”.

A finalidade de uma obra de arte não-significante não é a de ser apenas uma cópia da realidade, e se isso ocorre é porque toda obra figurativa comporta certa ambiguidade. Como evidencia Sartre (1964, p. 372) em “Le peintre sans privilèges”, esse tipo de obra deve se submeter “à regra da dupla unidade”: da unidade que é percebida, ou seja, a unidade do objeto que podemos facilmente identificar como uma casa; e a uma segunda unidade que é justamente o sentido da obra, a unidade irreal que só se revela à consciência imaginante. De tal forma, a casa figurada na tela jamais será simplesmente um signo, dado que, muito mais do que representar uma casa, o pintor apresenta um objeto irreal que se revela enquanto sentido. Então, se vemos uma casa figurada na tela, essa casa, mesmo podendo conservar toda a ambiguidade presente nas casas reais, tentará transmitir ainda um sentido que comporta uma “[...] infinidade de coisas contraditórias. Todos os pensamentos e sentimentos estão ali, aglutinados sobre a tela, em uma indiferenciação profunda: cabe a vocês escolher¹⁴³” (SARTRE, 1972, p. 15-16).

Assim, se podemos identificar na tela uma figura que representa um objeto existente, a obra não se resumirá a uma significação desse objeto, mas mostrará, para além dele, uma irrealidade não-significável. O que acontece na arte figurativa é que o sentido irreal da obra pode acabar ofuscado, mascarado pela primeira unidade, quer dizer, pela figura que parece simplesmente significar um objeto real. Isso, entretanto, não quer dizer que a obra seja somente aquilo que percebemos e conseguimos significar, pelo contrário, como é explicado na entrevista “Penser l’art”, existe ainda um sentido, uma “[...] unidade por de trás, que aparece às pessoas que procuram¹⁴⁴” (SARTRE, 1981, p. 18).

Com efeito, apreender o sentido de uma obra de arte é encontrar algo que talvez não seja evidente, algo que está por fazer, que ainda não foi revelado, mas que, ao mesmo tempo, está ali, como que adormecido naquela matéria: o sentido é algo que encarna na obra, mas que também a excede. Por tal motivo, conforme destaca Astier-Vezon (2013, p. 104), o sentido, essa característica fundamental das artes não-significantes, é algo imanente a toda obra, e ele será encontrado tanto na arte “[...] abstrata, que se afasta do mundo dos modelos para se voltar

143. No original: “[...] infinité de choses contradictoires. Toutes les pensées, tous les sentiments son là, agglutinés sur la toile dans une indifférenciation profonde; c’est a vous de choisir”.

144. No original: “[...] unité par-derrière, qui apparaît aux gens qui cherchent”.

sobre sua própria matéria [...], quanto em uma pintura figurativa, que busca encontrar em sua própria matéria a superabundância de coisas¹⁴⁵”.

A fim de aprofundar um pouco mais essa questão, podemos falar ainda de uma obra do pintor italiano Tintoretto, *La crocifissione*¹⁴⁶, citada por Sartre em *Qu'est-ce que la littérature?* para mostrar como uma pintura figurativa manifesta seu sentido. Essa tela, “a maior e talvez a mais bela¹⁴⁷” obra do artista italiano, apresenta a crucificação do Cristo: como descrevem Renzo Villa e Giovanni Villa (2012, p. 209-212), o pintor organiza o espaço da figuração de uma tal maneira que consegue tornar

[...] o Cristo na cruz o centro ideal sobre o qual gira toda a composição. Cristo está, portanto, sozinho ao centro da pintura, e parece quase cair sobre o espectador, envolvido por uma luminosidade que o destaca da materialidade da cruz. Ao seu redor, uma representação sagrada com uma miríade de atores que, sobre o mesmo palco cênico, se empenham em situações diversas¹⁴⁸.

Ora, se a imensa figuração do Tintoretto apresenta uma multiplicidade de sujeitos, não serão eles a interessar Sartre, mas justamente essa luminosidade proveniente do céu que ilumina o Cristo. Essa luz amarela será utilizada pelo filósofo francês para mostrar como a cor utilizada pelo artista não funciona como signo, mas é carregada de sentido.

Segundo Sartre, esse céu amarelado apresenta um caráter angustiante, o que não implica que a pintura queira simplesmente remeter ou significar a angústia daquela cena; na verdade, a angústia é indissociável da tela, ela é parte daquele céu amarelo. Desse modo, se há no quadro uma figuração em que o amarelo é utilizado, ele não está ali a fim de significar algo para além de si mesmo, já que, se é possível conferir um significado a esse céu, se é possível dar-lhe o valor de um signo, isso não vem dele, mas é somente uma convenção, um acordo que poderia

145. No original: “[...] abstraite qui se détourne du monde des modèles pour se retourner sur sa propre matière [...], que dans une peinture figurative qui tente de retrouver dans sa propre matière la surabondance des choses”.

146. 1565, óleo sobre tela, 536 x 1224 cm, Veneza, Scuola Grande di San Rocco (ANEXO A).

147. No texto inacabado “Saint Marc et son double”, Sartre (1981, p. 189) descreve *La crocifissione* como “[...] la plus grande et peut-être la plus belle” das obras do Tintoretto, prometendo analisá-la mais adiante. Como revela Sicard (2005, p. 205, nota 35), essa análise consta no plano de trabalho elaborado pelo filósofo francês para o texto, mas, infelizmente, tal plano não foi levado a cabo. Sobre a concepção e a análise dos textos que Sartre escreveu sobre o Tintoretto, c.f. SICARD, Michel. *Accostamenti al Tintoretto (Introduzione)*. In: SARTRE, Jean-Paul. *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2005, p. 7-45.

148. No original: “[...] il Cristo in croce il centro ideale a cui ruota tutta la composizione. Cristo è dunque solo, al centro del dipinto, e sembra quasi cadere sullo spettatore, avvolto da una luminosità che lo distacca dalla materialità della Croce. Intorno a lui è una sacra rappresentazione con una miriade di attori che sul medesimo palcoscenico vanno impegnandosi in situazioni diverse”.

também conferir às rosas brancas o significado de fidelidade. Nesse caso, o que acontece é que se atribui às figuras e às cores o valor do signo, mas, a partir disso, a partir do momento em que se vê o céu amarelo como um signo da angústia, não é mais possível apreendê-lo esteticamente, pois esse céu será transcendido em direção a uma angústia abstrata e conceitual. Com efeito, a pintura não será considerada como uma obra de arte, mas a intencionada enquanto um signo.

Com isso, se o amarelo de *La crocifissione* pode ser descrito como angustiante não é porque ele remete ou significa angústia, mas porque ele é angústia:

Este rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota, Tintoretto não o escolheu para *significar* a angústia, e tampouco para *provocá-la*; ele *é* angústia e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia, nem céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou em rasgo amarelo do céu, e que, a partir disso, foi submersa, empastada pelas qualidades próprias das coisas, por sua impermeabilidade, por sua extensão, sua permanência cega, sua exterioridade e essa infinidade de relações que elas mantêm com as outras coisas; quer dizer, ela não é mais legível, é como um esforço imenso e vão, sempre parado no meio do caminho entre o céu e a terra, a fim de exprimir aquilo que a sua natureza a impede de exprimir¹⁴⁹ (SARTRE, 1972, p. 14).

Pode-se notar nessa longa análise que a partir do momento que o Tintoretto transporta a angústia para a tela, ela já não é mais angústia, isso não significa, todavia, que ela tenha se tornado amarelo ou tenha formado uma espécie de linguagem cromática que será encontrada em todas as obras do Tintoretto. Na verdade, como explica Astier-Vezon (2009, p. 10), essa angústia é “[...] uma espécie de ressonância fixada especificamente nessa fenda amarela¹⁵⁰”; ou seja, a cor amarela não serve aqui como um meio pelo qual o pintor tentaria significar ou representar a angústia, ela se funde à angústia, sofrendo com isso uma transubstanciação, uma degradação, tornando-se uma coisa, uma espécie de “amarelo-angústia”, uma espécie de angústia irreal e absoluta que só faz sentido em um contexto imaginário. A angústia é colocada, então, antes de qualquer significado, e, por mais que possamos apreendê-la nessa

149. No original: “Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l’a pas choisie pour *signifier* l’angoisse, ni non plus pour *la provoquer*; elle *est* angoisse, et ciel jaune en même temps. Non pas ciel angoissé; c’est une angoisse faite chose, une angoisse qui a tourné en déchirure jaune du ciel et qui, du coup, est submergée, empâtée par les qualités propres des choses, par leur imperméabilité, par leur extension, par leur permanence aveugle, leur extériorité et cette infinité de relations qu’elles entretiennent avec les autres choses; c’est-à-dire qu’elle n’est plus du tout lisible, c’est comme un effort immense et vain, toujours arrêté à mi-chemin du ciel et de la terre, pour exprimer ce que leur nature leur défend d’exprimer”.

150. No original: “[...] une sorte de résonance fixée dans cette unique déchirure jaune”.

obra, é impossível que a encontremos de uma maneira conceitual: a pintura nos mostra a angústia, mas não a exprime como faria uma obra filosófica ou literária.

Por essa razão, enquanto um romancista tem a possibilidade de contextualizar sua obra, de colocar nela informações históricas e culturais que o leitor pode alcançar objetivamente, um artista não-significante só pode oferecer o que está pintado sobre a tela, o que está contido na forma da escultura, gravado na música, isto é, uma imagem, uma coisa, uma irrealidade que revela um sentido, mas que, para além disso, é somente silêncio. Como escreve Sartre (1972, p. 15): “O pintor é mudo¹⁵¹”, mas não só ele. Todo artista que trabalha com artes não-significantes compartilha essa mudez, já que, como acrescenta o filósofo francês, “[...] o artista *não deve ser* para o seu público o comentário da sua obra¹⁵²” (SARTRE, 1964, p. 28). De fato, as obras de arte não-significantes são sempre silenciosas e cabe ao espectador, através da consciência imaginante, revelar o sentido desse silêncio.

A partir do que mostramos até aqui, podemos concluir que se a literatura não rompe com o imaginário, tampouco as artes não-significantes o farão, pois, contrariamente ao que postula Sicard, a teoria da arte como irrealidade permanece válida não só para as artes plásticas, como também para a música e para a poesia. Com efeito, em *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre (1972, p. 13) reforça o caráter imaginário dessas artes ao afirmar que:

Para o artista, a cor, o buquê, o tilintar da colher sobre o pires são *coisas* em grau máximo; ele se detém na qualidade do som ou da forma, retorna a elas constantemente e se encanta; é essa cor-objeto que ele irá transportar sobre a tela e a única modificação que lhe fará sofrer é transformá-la em objeto *imaginário*¹⁵³.

Contudo, se é possível notar que o caráter irreal da arte não sofre nenhuma mudança radical em relação ao que foi visto em *L'imaginaire*, pode-se perceber também que somente a literatura mostrou até aqui a possibilidade de uma dimensão crítica, dado que através de seu caráter significativo ela possui o poder de revelar ao homem sua situação. Com isso, se é através da literatura que Sartre nos mostra o que é o engajamento, as artes não-significantes, expressando sentidos contraditórios, parecem estar relegadas à alienação ou, ao menos, não

151. No original: “Le peintre est muet”.

152. No original: “[...] l’artiste *ne doit pas être* pour son public le commentaire de son oeuvre”.

153. No original: “Pour l’artista, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont *choses* au suprême degré; il s’arrête à la qualité du son ou de la forme, il y revient sans cesse et s’en enchante; c’est cette couleur-objet qu’il va transporter sur sa toile et la seule modification qu’il lui fera subir c’est qu’il la transformera en objet *imaginnaire*”.

serem muito propícias ao engajamento, permanecendo somente como guardiãs de uma beleza contemplativa, de uma irrealidade onírica e totalmente desligada da realidade.

Ora, diante da mudez das artes não-significantes, poderíamos citar aqui um questionamento colocado pelo próprio Sartre (1964, p. 27) em “L’Artiste et sa conscience”: “Como essa muda poderia evocar no homem seu destino¹⁵⁴?”.

Já na primeira frase do primeiro capítulo de *Qu’est-ce que la littérature?* encontramos a resposta para essa questão, pois, nessa passagem, Sartre (1972, p. 11) afirma categoricamente não que as artes não-significantes estejam impossibilitadas de serem engajadas, mas que o engajamento nessas artes não se dará da mesma maneira que na literatura. A arte não-significante não deve ser necessariamente alienante, visto que o não-significante não é uma determinação *a priori* que condenaria essas artes a um perpétuo desligamento da realidade; na verdade, esse desligamento depende da relação histórica que cada manifestação artística estabelece com seu tempo.

Assim, as artes não-significantes não equivalem absolutamente ao insignificante, e, apesar de serem mudas, elas são plenas de sentido. Se Sartre insiste na não-significatividade da pintura, da escultura, da poesia e da música, ele não quer indicar que elas não tenham nada a dizer, pelo contrário, nessas artes “[...] alguma coisa é dita que não se pode jamais entender completamente e que exigiria uma infinidade de palavras para exprimir¹⁵⁵” (SARTRE, 1972, p. 16). Aliás, nesse mesmo texto em que questiona o alcance das artes não-significantes, Sartre também nos fala do sorriso da Monalisa, esse sorriso que figura na tela e que aparentemente não significa nada, mas que, a despeito disso, consegue revelar um sentido que excede qualquer significado, um sentido incomensurável. Segundo ele, através desse sorriso “[...] se realiza a estranha mistura de misticismo e de naturalismo; de evidência e de mistério que caracterizam o Renascimento¹⁵⁶” (SARTRE, 1964, p. 30).

Diante disso, se na literatura podemos reproduzir a ideia geral de determinado livro sem recordar sequer uma palavra, diante de uma obra não-significante, por mais que tenhamos o

154. No original: “Comment cette muette pourrait-elle évoquer à l’homme son destin?”.

155. No original: “[...] quelque chose est dit qu’on ne peut jamais tout à fait entendre et qu’il faudrait une infinité de mots pour exprimer”.

156. No original: “[...] se réalise l’étrange mélange de mysticisme et de naturalisme; d’évidence et de mystère qui caractérise la Renaissance”.

intuito de traduzir seu sentido, muitas vezes é como se ficássemos, literalmente, sem palavras. Porém, se não conseguimos traduzir o sentido de uma obra em palavras – mesmo conseguindo de alguma forma apreendê-lo –, isso não quer dizer que ele seja inefável, mas que tal apreensão é similar àquela “síntese irracional e dificilmente exprimível” que ocorre na consciência imaginante. Como explica Coorebyter (apud NOUDELMANN; PHILIPPE, 2004, p. 458), o sentido é inteligível, e não intelectual, ele se revela a partir de “[...] referências intraestruturais inscritas na materialidade do fenômeno, relatos de uma hermenêutica e não de uma lógica¹⁵⁷”. Poderíamos dizer, então, que a apreensão do sentido é pré-reflexiva, pré-judicativa, que ela se dá muito mais como uma interpretação da totalidade irreal que é revelada do que como uma decodificação que nos levaria a um resultado preciso, matemático; a incapacidade da linguagem em explicar o sentido significa que não pode haver uma objetivação total da obra de arte, uma palavra última sobre ela, em suma, que a arte não é uma ciência exata.

Além disso, essa intraduzibilidade do sentido não quer dizer que as artes não-significantes não sejam capazes de comunicar nada ao público, que delas nada possam dizer ou que só existam enquanto algo puramente subjetivo. Sartre rejeita tal incomunicabilidade a partir do momento que ele mesmo se propõe a falar sobre essas obras, mostrando que, apesar de não configurarem uma linguagem, as artes não-significantes não excluem uma comunicação com o público. De fato, o artigo “Le peintre sans privilèges” nos recordará que não é somente através dos signos que o homem pode se comunicar, e que nas artes não-significantes essa comunicação ocorrerá através do sentido. Por isso, é absolutamente necessário que o sentido de uma obra “[...] seja em sua natureza comunicável. Colocar as condições sem oferecer os meios de cumpri-las, é correr o risco do fracasso final e de que a obra caia nas profundezas da indeterminação¹⁵⁸” (SARTRE, 1964, p. 379).

Portanto, será justamente através da comunicação, dessa relação que se estabelece a partir do sentido particular a cada manifestação artística, que poderemos julgar se uma obra é crítica ou alienante. Assim, para que possamos inquirir um pouco mais sobre o caráter que uma obra de arte encarna será preciso entender melhor como nasce essa comunicação, será preciso

157. No original: “[...] renvois intrastructureaux inscrits dans la matérialité du phénomène, relève d’une herméneutique et non d’une logique”.

158. No original: “[...] soit par nature communicable. Poser les conditions sans donner les moyens de la remplir, c’est risquer l’échec final et que l’œuvre sombre dans l’indétermination”.

compreender como acontece essa relação entre o espectador e o artista que se concretiza através obra.

2.3 OS CAMINHOS DA ARTE: UM APELO SEM PALAVRAS

Diante do que vimos até aqui, chegamos à conclusão de que para entendermos como uma obra de arte não-significante pode revelar um sentido que não é totalmente abstrato, como ela comunica algo a seu espectador, se faz necessário entendê-la desde a sua criação, pois é nesse momento inicial que poderemos intuir os fundamentos da relação entre a obra e o espectador. Com efeito, no segundo capítulo de *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre aborda a questão da motivação da criação literária (“Pourquoi écrire?”), de modo que, a partir dessa reflexão, é possível entrever a motivação de toda criação artística. Como nota Astier-Vezon (2013, p. 211), nesse capítulo a separação entre as artes será deixada de lado, assim, artes significantes e não-significantes serão reunidas sob o ponto de vista da intersubjetividade, pois “[...] toda obra de arte solicita a liberdade de uns e de outros, tanto que cada elemento da troca estética torna-se essencial, o sujeito ao objeto e o objeto ao sujeito¹⁵⁹”.

A reflexão sartreana sobre a criação artística irá, inicialmente, se deter sobre a possibilidade variável de motivações históricas que podem impulsionar os mais diferentes artistas a produzirem as mais diferentes obras: alguns criarão para fugir da contingência, outros como uma forma de manifestação política, outros como uma forma de sobrevivência, etc. Contudo, como indica Moutinho (2009, p. 301), para além dessas motivações individuais que podemos decifrar, existe ainda uma escolha mais radical e profunda, uma escolha que é o motivo essencial de toda criação artística, “[...] motivo metafísico, não psicológico, portanto, universal, não singular”: a necessidade que o ser humano carrega em seu âmago de sentir-se essencial diante do mundo.

159. No original: “[...] toute oeuvre d’art requiert la liberté des uns et des autres, tant et si bien que chaque élément de l’échange esthétique devient essentiel, le sujet à l’objet et l’objet au sujet”.

Mas o que isso quer dizer? Trata-se apenas de uma motivação egoísta? De um tipo de *l'art pour l'art*? A obra, enquanto objeto irreal criado para gerar um sentimento de essencialidade no indivíduo que a cria, seria simplesmente um capricho, um dandismo?

A esse respeito, Sartre (1972, p. 50) afirma que a consciência existe enquanto ser que revela e dá sentido às coisas do mundo, já que é graças à sua presença que “[...] esta estrela, morta há milênios, este pedaço da lua e este rio escuro se revelam na unidade de uma paisagem¹⁶⁰”. Dessa forma, ao se relacionar com o mundo a consciência revela e dá sentido às coisas. Todavia, essa capacidade reveladora não é uma capacidade produtora, ou seja, se uma árvore só recebe o sentido do seu ser a partir de uma consciência que lhe confere tal sentido, o fato de que nenhuma consciência intencione tal árvore neste momento não tem o poder de aniquilá-la. De fato, essa árvore possui uma existência em si mesma, certamente não enquanto árvore, mas enquanto algo que é, enquanto um ser em-si.

Nessa perspectiva, a consciência revela o ser das coisas, mas tudo o que é revelado por ela já era antes dela e continuará sendo depois. Em consequência disso, “[...] à nossa certeza interior de sermos ‘reveladores’, se adiciona aquela de sermos inessenciais em relação à coisa revelada¹⁶¹” (SARTRE, 1972, p. 50). Quer dizer, por mais que a consciência revele as coisas do mundo, ela se sabe inessencial nessa relação, pois não há aqui uma dependência da coisa para com a consciência, pelo contrário, se sem a consciência a paisagem continuaria a existir como uma massa indiferenciada, sem as coisas jamais poderia haver consciência, pois, como mostra *L'être et le néant*: “Com efeito, se há consciência de alguma coisa, é preciso que, originariamente, essa ‘alguma coisa’ possua um ser *real*, ou seja, *não relativo à consciência*¹⁶²” (SARTRE, 1943, p. 551, grifado no original).

Com isso, é justamente a relação entre a consciência e o mundo que fundamenta a necessidade da criação artística, visto que se a consciência pode conferir um sentido às coisas, ela não pode criá-las, pois sua criação é fruto da pura contingência. Não obstante tal fato, o homem possui a possibilidade de interferir nessa relação, fazendo com que aquilo que era

160. No original: “[...] cette étoile, morte depuis des millénaires, ce quartier de lune et ce fleuve sombre se dévoilent dans l’unité d’un paysage”.

161. No original: “[...] à notre certitude intérieure d’être ‘dévoilants’ s’adjoint celle d’être inessentiels par rapport à la chose dévoilée”.

162. No original: “S’il y a, en effet, conscience de quelque chose, il faut originellement que ce ‘quelque chose’ ait un être *réel*, c’est-à-dire *non relatif à la conscience*”.

natural e contingente se transforme em uma ordem irreal e necessária. Nesse sentido, a partir do momento em que um pintor transpõe uma paisagem para a tela ou que um poeta cria versos louvando a natureza, a relação entre o homem e o mundo é restabelecida, pois tudo aquilo que é colocado na obra de arte estará lá por algum motivo, de acordo com alguma projeção, formando uma unidade, uma totalidade irreal que se sobrepõe à multiplicidade do real: nada estará na obra por acaso, pois mesmo o acaso, o improvisado, o inesperado fará parte da criação.

De tal modo, a partir da consciência da criação, o artista pode conceber-se como essencial em relação à obra criada. Mas isso significaria então que a criação artística é o momento final e fundamental da arte? Que o artista cria a obra para si, sem nenhuma preocupação com seu público, sem nenhuma responsabilidade sobre os impactos que essa obra pode ter no mundo?

É verdade que o artista cria a fim de superar a inessencialidade experimentada em sua relação com as coisas do mundo, porém, essa criação não é uma criação comum, uma vez que ela se dá a partir do irreal. Para demonstrar a especificidade da criação artística, podemos fazer uma comparação entre a maneira como um artista vê a sua obra e a maneira como um trabalhador vê o resultado do seu trabalho. Um sapateiro, por exemplo, por mais que conheça todo o processo de criação de um sapato, consegue ver o sapato que ele criou como um produto finalizado, como um objeto que poderia ser utilizado como qualquer outro. De certa forma, a produção do sapato é impessoal, no sentido que o trabalhador não cria uma obra a partir de si mesmo, de seu imaginário, mas executa um trabalho já determinado, preestabelecido segundo certas normas e ferramentas já codificadas, por conseguinte, o produto consegue conservar aos olhos de seu produtor alguma objetividade.

No caso da criação artística, mesmo não ignorando que dentro de uma determinada arte existam alguns paradigmas estabelecidos por outros artistas, o criador possui sempre a possibilidade de flexibilizar tais paradigmas, de ignorá-los, de reinventá-los, de estabelecer novos métodos e técnicas, como fizeram muitos artistas antes dele e, possivelmente, outros farão depois. Destarte, é o próprio artista quem deve escolher submeter-se ou não às regras, é ele quem decidirá os instrumentos de sua criação a partir de um projeto criador prefigurado dentro de uma irrealidade. Isso significa que cada gesto do artista se dará em relação a um objeto irreal, visado em um espaço irreal e em um tempo irreal, de sorte que seu trabalho tentará criar um objeto real capaz de permitir que as pessoas tenham acesso a essa irrealidade.

No entanto, se o artista consegue criar esse objeto, ele não é capaz de vivenciá-lo, de revelar seu sentido, pois é impossível para ele realizar uma criação que, ao mesmo tempo, seja também uma revelação. Como nota Sartre (1972, p. 68), o artista “[...] permanece no limite entre a subjetividade e o objetivo, sem jamais poder contemplar a ordenação objetiva¹⁶³” de sua criação.

Logo, enquanto o sapateiro é capaz de criar algo que lhe parece completo, de criar um produto que poderia muito bem servir unicamente a si mesmo, o artista se empenha em uma atividade criadora que lhe aparece como interminável; sua obra é sempre vista como inacabada, como passível de alteração, dado que ele não é capaz revelá-la enquanto objeto estético, que ele não consegue “utilizá-la”, e precisa que o *outro* dê um sentido àquilo que ele criou. Esse sentido da criação interminável é perfeitamente apresentado pelo poema “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, em que o poeta João Cabral de Melo Neto (2008, p. 391) poetiza sobre sua própria obra e o seu processo criativo, mostrando, coincidentemente, muita afinidade com a visão sartreana da criação artística:

Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado,

terminará ganhando outro pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo do datilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:
ele se multiplica e divide,
se pratica as quatro operações
enquanto em nós e de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo

163. No original: “[...] demeure à la lisière de la subjectivité et de l’objectif sans pouvoir jamais contempler l’ordonnance objective”.

parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.

Nesse poema, o poeta pernambucano apresenta sua própria poesia como algo que está sempre sujeito a mudanças, sejam elas “enxertos” ou “amputações”; nessa mesma perspectiva, Sartre (1972, p. 51) dirá que “[...] o objeto criado parece sempre em suspenso: podemos sempre mudar esta linha, esta tinta, esta palavra; assim ele jamais *se impõe*¹⁶⁴”. Vemos que tanto o poema de João Cabral quanto o texto de Sartre parecem querer mostrar que a criação jamais se dá ao artista como uma coisa autônoma, que ela se mostra sempre instável, inacabada. Por tal razão, para o poeta o único modo de interromper o processo criativo é embalsamando o poema, mumificando-o, publicando-o, ou seja, não mais esperando que a obra lhe apareça como terminada, mas oferecendo-a ao leitor. Aliás, segundo Sartre (1972, p. 51), para o artista esse sentimento de ver a obra terminada é algo impossível de se alcançar, já que isso seria equivalente a olhar sua própria obra com olhos de espectador¹⁶⁵, isto é, a considerá-la “[...] com os olhos do outro e revelar aquilo que se criou¹⁶⁶”, a surpreender-se consigo mesmo.

Isso não significa, porém, que a obra de arte exista como parte do artista, pelo contrário, toda obra, enquanto criatura, deve escapar ao seu criador. É isso que mostra a seguinte passagem *L'être et le néant*:

Pode-se conceber uma *criação* desde que o ser criado se retome, se separe do criador para fechar-se imediatamente em si e assumir seu ser: é nesse sentido que um livro existe *contra* seu autor. Mas se o ato de criação deve continuar indefinidamente, se o ser criado é sustentado até as suas mais ínfimas partes, se ele não possui nenhuma independência própria, se é *em si mesmo* apenas um nada, então a criatura não se distingue de modo algum do seu criador, mas se reabsorve nele; estamos lidando com uma falsa transcendência e o criador não pode sequer ter a ilusão de sair da sua subjetividade¹⁶⁷ (SARTRE, 1943, p. 25).

164. No original: “[...] l’objet créé nous semble toujours en sursis: nous pouvons toujours changer cette ligne, cette teinte, ce mot; ainsi ne s’impose-t-il jamais”.

165. A fim de ilustrar essa impossibilidade, em *Qu’est-ce que la littérature?* Sartre (1972, p. 51) oferece o seguinte exemplo: “Un peintre apprenti demandait à son maître: ‘Quand dois-je considérer que mon tableau est fini?’ Et le maître répondit: ‘Quand tu pourras le regarder avec surprise, en te disant: ‘C’est moi qui ai fait ça!’ Autant dire: jamais”. Além disso, Sartre (1972, p. 54) ainda acrescenta que “[...] si l’ouvrage prend un jour pour son auteur un semblant d’objectivité, c’est que les années ont passé, qu’il l’a oublié, qu’il n’y entre plus et ne serait sans doute plus capable de l’écrire”.

166. No original: “[...] avec les yeux d’un autre et à dévoiler ce qu’on a créé”.

167. No original: “On peut concevoir une *création*, à la condition que l’être créé se reprenne, s’arrache au créateur pour se refermer sur soi aussitôt et assumer son être: c’est en ce sens qu’un livre existe *contre* son auteur. Mais si l’acte de création doit se continuer indéfiniment, si l’être créé est soutenu jusqu’en ses plus infimes parties, s’il n’a aucune indépendance propre, s’il n’est *en lui-même* que du néant, alors la créature ne se distingue aucunement de son créateur, elle se résorbe en lui; nous avons affaire à une fausse transcendence et le créateur ne peut même pas avoir l’illusion de sortir de sa subjectivité”.

Vemos nessa citação que, para Sartre, a partir da criação a obra de arte deve necessariamente tornar-se independente de seu criador, existindo contra ele, caso contrário, não haveria obra alguma. A obra escapa ao artista e assume uma existência própria, contudo, isso não significa que ela se colocará diante dele como uma coisa entre tantas outras, como o sapato se mostra ao sapateiro; ora, se, por um lado, a obra existe “contra” seu criador, por outro, ela lhe escapa, impossibilitando assim que ele tenha acesso ao sentido de sua criação. Por isso, ao considerar sua própria obra a única coisa que o artista encontrará serão suas histórias, seus sentimentos, suas regras, suas vontades, seus saberes, seus projetos, em suma, ele encontrará a si mesmo, pois conhece demasiadamente bem os processos que deram origem a ela.

Então, o que acontece nessa busca à essencialidade através da criação artística é que o artista encontra mais uma vez a inessencialidade, de sorte que, como explica Thana Souza (2008, p. 113), “[...] se antes ele se sabia essencial para o desvendamento e inessencial para a existência do objeto, agora, com a criação, é o desvendamento que já não é possível”. De tal forma, a obra de arte não pode se resumir a um movimento autorreferencial realizado pelo artista, porque se assim fosse ela não teria força para existir, e seria somente uma produção abstrata sem impacto algum sobre o mundo. Na verdade, a criação é apenas um dos momentos da concepção de uma obra de arte e, conseqüentemente, o artista sozinho não é capaz de dar vida a um objeto estético, ele precisa de um correlativo dialético, isto é, de um público.

Portanto, ao criar uma obra de arte, o artista não é capaz de revelar sozinho o seu sentido, devendo necessariamente solicitar a participação do *outro*. “Não existe arte senão para e pelo outro¹⁶⁸” (SARTRE, 1972, p. 55), de modo que toda obra só pode nascer envolta pela intersubjetividade: ninguém cria uma obra de arte no deserto, mas toda criação artística é destinada a outra pessoa, a um público. Toda obra de arte carece da participação do *outro*, pois somente o *outro* pode revelar e dar vida ao objeto estético. Se a obra se recusa a revelar seu sentido ao próprio criador, esse sentido “[...] é indissociável da consciência estética do espectador¹⁶⁹” (SARTRE, 1972, p. 73), uma vez que, como observa Astier-Vezon (2013, p. 212), a consciência imaginante do espectador “[...] cria o sentido e faz aparecer algo novo,

168. No original: “Il n’y a d’art que pour et par autrui”.

169. No original: “[...] ne fait qu’un avec la conscience esthétique de spectateur”.

algo que não poderia existir sem ele e que o próprio artista não seria capaz de revelar sozinho¹⁷⁰.”

À vista disso, não encontraremos na concepção sartreana da arte uma abordagem solipsista, egoísta ou caprichosa, uma vez que a obra de arte só se realizará verdadeiramente através de um movimento que se inicia com o artista, mas que só se completa com o público. Somente o público é capaz de terminar aquilo que o artista começou, pois somente uma consciência imaginante, que não seja a do próprio criador, pode conferir àquilo que foi criado o valor de uma obra de arte, somente essa consciência do *outro* pode apreender sobre o *analogon* o objeto estético. Por esse motivo, toda criação artística deve carregar em si um apelo ao público¹⁷¹, um “[...] apelo que ecoa no fundo de cada tela, de cada estátua, de cada livro¹⁷²” (SARTRE, 1972, p. 61). Uma obra de arte não pode ser uma imposição ou uma solicitação a uma liberdade abstrata, mas sim um apelo dirigido a um ser humano concreto e a tudo que ele comporta, isto é, “[...] suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores¹⁷³” (SARTRE, 1972, p. 64).

Ora, o artista espera de seu público uma doação total, uma adesão ao apelo da obra, uma aceitação, uma imersão, uma entrega. Mas, para que o público se entregue, é preciso que a obra apresente um apelo sedutor, visto que, como mostra um dos artigos dedicados ao Tintoretto, “Saint Marc et son double”, muitas vezes vamos a museus e encontramos “[...] centenas de obras insossas, monótonas, tediosas [...]; elas não nos retêm, nós passamos: eis tudo¹⁷⁴” (SARTRE, 1981, p. 172). Quer dizer, para que o público aceite a solicitação de uma obra é necessário que ela o toque, que ela o choque, que ela o impacte de alguma forma. Além disso, como observa Sartre (1987, p. 15) em uma conferência ministrada na Universidade Mackenzie¹⁷⁵, só haverá uma doação completa por parte do espectador, caso ele

170. No original: “[...] crée du sens et fait apparaître quelque chose de nouveau qui n’aurait pas pu exister sans lui et que l’artiste lui-même n’était pas en mesure de dévoiler tout seul”.

171. Como mostramos no primeiro capítulo, alguns objetos reais aos quais comumente chamamos de “imagens” também se apresentam como uma solicitação: eles são uma espécie de *analogon* expressivo que, a partir dessa expressividade, requerem a aparição da consciência imaginante. (C.f. Parte 2, p. 20).

172. No original: “[...] appel qui résonne au fond de chaque tableau, de chaque statue, de chaque livre”.

173. No original: “[...] ses passions, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs”.

174. No original: “[...] certaines des œuvres fades, monotones, ennuyeuses [...]; elles ne retiennent pas; on passe: voilà tout”.

175. C.f. SARTRE, J-P. Conferência de Jean-Paul Sartre - Universidade Mackenzie (1960). In: *Discurso*, São Paulo, n. 16, 1987, p. 7-32.

[...] não esteja sofrendo do estômago nesse momento, ou que pelo menos não esteja preocupado; que não tenha brigado com seu melhor amigo, ou feito algum mau negócio; e até mesmo que não esteja cansado pela visita a algum museu onde viu e admirou outros quadros. [...] que se arranque, por assim dizer, à ordem do mundo, por liberdade, para se pôr diante desta ordem que lhe é apresentada.

De tal maneira, se, por um lado, a obra deve solicitar e seduzir o espectador, por outro, o espectador deve aceitar essa solicitação, empenhando-se para revelar o objeto estético através de sua consciência imaginante. A obra apela para que o espectador lhe dê vida e, se esse apelo for aceito, o espectador se tornará também seu criador, já que ele revelará sobre a obra perceptível um objeto estético, e fará isso criando a partir do *analogon* um objeto irreal. Desse modo, o espectador é aquele que revela e sustenta a obra de arte através de um processo de revelação criadora, pois sua consciência imaginante “[...] não tem somente uma função reguladora, mas constitutiva; ela não joga, ela é chamada a recompor o objeto belo para além dos traços deixados pelo artista¹⁷⁶” (SARTRE, 1972, p. 60).

De fato, podemos encontrar no artigo “Les peintures de Giacometti¹⁷⁷” o exemplo de como esse apelo a uma “revelação criadora” ocorre a partir de estruturas estabelecidas pelo artista. A obra giacomettiana se coloca dentro daquilo que Sartre defende em *Qu’est-ce que la littérature?*, isto é, que a obra de arte é uma matéria que solicita a participação do público, que solicita sua livre contribuição para que o objeto estético possa ganhar vida. Em uma das análises sobre Giacometti feitas pelo filósofo francês, ele nos fala de um esboço em desenho da escultura *Quatre femmes sur socle*, constatando como essa obra conta com a participação do espectador para completar aquilo que supostamente lhe falta. Vejamos:

[...] eis a cabeça e o pescoço, em traços plenos, depois nada, e mais nada, depois uma curva aberta que gira em torno de um ponto: a barriga e o umbigo; eis ainda um toco de coxa, depois nada, e depois dois traços verticais e, mais embaixo, outros dois. É tudo. Toda uma mulher. O que fizemos? Usamos nosso saber para restabelecer a continuidade, nossos olhos para juntar esses *dissecta membra: vimos* sobre o papel branco ombros e braços; vimos porque tínhamos *reconhecido* a cabeça

176. No original: “[...] n’a pas seulement une fonction régulatrice mais constitutive; elle ne joue pas, elle est appelée à recomposer l’objet beau par delà les traces laissées par l’artiste”.

177. Em 1954 Sartre escreveu esse belíssimo texto por ocasião de uma exposição do pintor e escultor suíço Alberto Giacometti. Seis anos antes, também por ocasião de uma exposição, o filósofo francês já havia dedicado uma reflexão à obra do artista suíço, “La recherche de l’absolu”. C.f. SARTRE, Jean-Paul. La recherche de l’absolu. In: *Situations, III. Lendemain de guerre*. Paris: Gallimard, 1949, p. 289-305; _____. Les peintures de Giacometti. In: *Situations, IV. Portraits*. Paris: Gallimard, 1964, p. 347-363.

e a barriga. E esses membros estavam ali, de fato, mesmo que não fossem dados pelas linhas¹⁷⁸ (SARTRE, 1964, p. 356).

Podemos notar nessa passagem como o artista reclama, através de alguns traços, que a consciência imaginante dê vida à obra; encontramos uma estrutura que o pintor-escultor nos convida a seguir: as linhas não são somente riscos gratuitos, são traços representativos que existem *para* que alguma coisa apareça. Com efeito, essas linhas traçadas por Giacometti possuem uma força centrípeta, no sentido de que elas dirigem o olhar do espectador para o centro da tela; contudo, se essas linhas direcionam o espectador, elas não entregam um objeto já terminado, mas apenas oferecem um caminho. O artista conta com a participação do público, conta com a sua consciência imaginante para completar aquilo que ele iniciou, pois, como aponta Sartre (1964, p. 356), se Giacometti “[...] não delimitou o sapato, não é porque acredita que ele não possua limites, mas porque conta conosco para delimitá-lo¹⁷⁹”.

A partir desse recorte sobre a obra giacomettiana, podemos ver como o artista não coage, mas solicita, como ele não impõe, mas sugere um percurso através do qual o espectador poderá revelar e, ao mesmo tempo, criar um objeto estético. Dessa forma, mesmo aceitando a solicitação da obra, o espectador continuará livre, pois o artista jamais conseguirá obrigá-lo a chegar a uma determinada compreensão de sua obra, a um determinado sentido. Como assinala Sartre (1972, p. 62) em *Qu’est-ce que la littérature?*: “[...] é obvio que eu o considero [o espectador] como uma liberdade pura, puro poder criador, atividade incondicionada; por conseguinte, eu não poderia de forma alguma me dirigir à sua passividade, isto é, tentar *afetá-lo*¹⁸⁰”.

No entanto, se o artista não poderia nem deveria impor um sentido ao espectador, isso não significa que o espectador possa ignorar totalmente aquilo que o artista criou, uma vez que a construção do objeto estético, como sublinha Astier-Vezon (2013, p. 207), não se dará como

178. No original: “[...] voici la tête et le cou, en traits pleins, puis rien, puis rien, puis une courbe ouverte qui roule autour d’un point: le ventre et le nombril; voici encore un moignon de cuisse, puis rien, et puis deux traits verticaux et, plus bas, deux autres. C’est tout. Toute une femme. Qu’avons-nous fait? Nous avons usé de notre savoir pour rétablir la continuité, des nos yeux pour accoler ces *disjecta membra*: nous avons vu sur le papier blanc des épaules et des bras; nous les avons vus parce que nous avons *reconnu* la tête e le ventre. Et ces membres étaient là, en effet, bien qu’ils ne fussent pas donnés par des lignes”.

179. No original: “[...] n’a pas délimité le soulier, ce n’est pas qu’il le croie sans limites, c’est qu’il compte sur nous pour lui en donner une”.

180. No original: “[...] il va de soi que je lui considère comme liberté pure, pur pouvoir créateur, activité inconditionnée; je ne saurais donc en aucun cas m’adresser à sa passivité, c’est-à-dire tenter de *l’affecter*”.

“[...] um empreendimento de construção artificial no qual cada um se dedicaria a construir seus significados¹⁸¹”. O espectador não cria um objeto irreal à revelia da obra material: há na obra certas estruturas concebidas pelo artista que servirão como indicações, direções a serem reveladas e seguidas. A consciência do espectador é, por assim dizer, “guiada” pelo *analogon*, pelos rastros deixados na tela, na pedra, no disco; e é graças a esses rastros que um objeto irreal será criado e que um sentido será revelado pela consciência imaginante. Por conseguinte, essa “criação imaginante” do objeto estético se dará a partir de algo que já estava ali, presente na obra, como uma espécie de sentido silencioso que o espectador, simultaneamente, desperta, revela e cria.

Portanto, o artista cria uma obra que é também uma solicitação, um apelo à liberdade do espectador; mas isso não é tudo que o artista pede, ele quer ainda que os espectadores reconheçam sua liberdade enquanto criador, que eles utilizem as estruturas criadas por ele para dar vida à obra. Destarte, mesmo conservando sua autonomia, o espectador deve aceitar as indicações do artista, pois é somente através delas que o objeto estético será criado, somente nelas é que um potencial sentido poderá ser revelado. A livre adesão do espectador deve ocorrer, então, de forma que ele *se deixe levar* pelas estruturas da obra, que ele se faça passivo em certos momentos para que o objeto estético possa se mostrar. Isso não significa que o espectador se torne totalmente passivo, afinal, essa quase-passividade é fruto de um ato, podendo ser comparada, nas palavras de Sartre (1972, p. 63), a “[...] uma Paixão, no sentido cristão da palavra, isto é, uma liberdade que se coloca resolutamente em estado de passividade a fim de obter, através desse sacrifício, um certo efeito transcendente¹⁸²”.

Isso significa que o espectador jamais se reduzirá a um simples acessório reproduzidor das estruturas criadas pelo artista, mas tampouco será um criador solitário: ele será sempre o responsável pela continuação de uma criação iniciada pelo artista, de modo que, se o sentido de uma obra só se revela a partir das estruturas deixadas pelo artista, esse sentido depende também daquilo que o espectador revela e cria sobre essas estruturas. Assim, se estabelece na obra de arte uma relação de necessidade mútua entre espectador e artista, pois, se o espectador não aceitar a solicitação do artista, a obra existirá somente como mais um objeto do mundo,

181. No original: “[...] une entreprise de construction artificielle où chacun s’appliquerait à bâtir ses significations”.

182. No original: “[...] une Passion, au sens chrétien du mot, c’est-à-dire une liberté qui se met résolument en état de passivité pour obtenir par ce sacrifice un certain effet transcendant”.

por outro lado, sem a obra, sem as estruturas *análogas* propostas pelo artista, o espectador não seria capaz de revelar nenhuma irrealidade, nenhum sentido.

A partir disso, poderíamos dizer que a arte envolve tanto a objetividade da obra quanto a subjetividade do espectador, o que significa que a objetividade da obra não elimina a subjetividade do espectador, ela a pressupõe. Em contrapartida, a subjetividade do espectador não suprime totalmente a objetividade daquilo que foi criado pelo artista, mas opera sobre o resultado material dessa criação uma outra criação. Como resume Sartre (1972, p. 55), o objeto criado pelo artista

[...] é rigorosamente transcendente, pois impõe suas próprias estruturas as quais se deve esperar e observar; mas também o sujeito é essencial porque é requisitado, não somente para revelar o objeto (ou seja, para fazer com que *haja* um objeto), mas também para que esse objeto *seja* de maneira absoluta (ou seja, para produzi-lo)¹⁸³.

Para que a arte ganhe vida, é preciso que haja entre o artista e seu público um pacto de confiança em que cada uma das partes “[...] conta com a outra, exige da outra tanto quanto exige de si mesmo. Porque essa confiança é em si mesma generosidade¹⁸⁴” (SARTRE, 1972, p. 70). Desse modo, segundo Sartre, a origem da obra de arte está em um ato generoso do artista, que reconhece a liberdade do espectador, confiando a ele a continuidade de sua criação; o espectador, por sua vez, retribui esse reconhecimento quando aceita o apelo do artista, sendo generoso a ponto de se deixar levar pelas estruturas de sua obra, concluindo aquilo que ele começou.

À vista disso, “[...] é preciso que a obra, mesmo que a humanidade que ela pinta seja malvada e desesperada, tenha um ar de generosidade¹⁸⁵” (SARTRE, 1972, p. 78). Essa generosidade que Sartre afirma existir na arte não é, entretanto, uma peculiaridade de determinadas obras, mas a estrutura fundamental da obra de arte, pois, para ele, “[...] qualquer que seja o tema, uma espécie de leveza essencial deve aparecer por toda parte, lembrando que a obra nunca é

183. No original: “[...] est rigoureusement transcendant, qu’il impose ses structures propres et qu’on doit l’attendre et l’observer; mais le sujet est essentiel aussi parce qu’il est requis non seulement pour dévoiler l’objet (c’est-à-dire faire qu’il y ait un objet) mais encore pour ce que cet objet soit absolument (c’est-à-dire pour le produire)”.

184. No original: “[...] fait confiance à l’autre, chacun compte sur l’autre, exige de l’autre autant qu’il exige de lui même. Car cette confiance est elle-même générosité”.

185. No original: “[...] il faut que l’ouvrage, si méchante et si désespérée que soit l’humanité qu’il peint, ait un air de générosité”.

um dado natural, mas uma *exigência* e um *dom*¹⁸⁶,” (SARTRE, 1972, p. 78). Nessa perspectiva, toda obra de arte depende de uma relação generosa, de uma relação de reconhecimento mútuo entre liberdades, de modo que “[...] a obra de arte, de qualquer lado que se considere, é um ato de confiança na liberdade dos homens¹⁸⁷” (SARTRE, 1972, p. 79).

Assim, a generosidade da obra de arte não é simplesmente uma virtude, uma *politesse*, mas uma gratuidade, um dom gratuito através do qual se pode alcançar o coração da liberdade humana. Na arte encontramos tanto esse dom, quanto uma exigência, ou seja, a obra exige o reconhecimento do público ao mesmo tempo em que lhe reconhece e oferece um sentido. Contudo, se aparentemente a relação que se estabelece na obra é generosa, o seu sentido não será necessariamente uma visão de mundo crítica, visto que, se toda obra é um dom, nem todo dom será igual, e nem toda obra apresentará o mesmo sentido.

Aliás, como mostra Sartre (1983, p. 386) em *Cahiers pour une morale*, o dom pode ser também uma maneira de alienação, uma generosidade reversa, “[...] uma afirmação da minha liberdade contra o mundo e contra o outro¹⁸⁸”. Nesse caso, a obra de arte não se daria enquanto reconhecimento da liberdade do *outro*, e a generosidade não seria “[...] uma afeição que tem a liberdade como origem e como finalidade¹⁸⁹” (SARTRE, 1972, p. 64), como escreve Sartre em *Qu’est-ce que la littérature?*. Operando dessa maneira, o dom se transforma em uma tentativa de subjugar o outro, de ludibriá-lo, de enganá-lo, e a generosidade não se revela como uma gratuidade pura, ou seja, como generosidade verdadeira; pelo contrário, a generosidade assim utilizada funciona como uma forma de alienação, como um interesse predatório, no sentido que, como enfatiza Astier-Vezon (2013, p. 216), ela é simplesmente “[...] um meio de enfeitiçar aquele a quem se doa, ou, até mesmo, de escravizá-lo¹⁹⁰”.

Por tal razão, Sartre dirá (1983, p. 386) que quando uma obra tenta retirar do espectador a possibilidade de recusar a sua solicitação, o dom que a fundamenta não será uma dádiva, mas sim uma tentativa de subjugamento. Tais obras que buscam subverter o dom e se valem de

186. No original: “[...] quel que soit le sujet, une sorte de légèreté essentielle doit paraître partout et rappeler que l’œuvre n’est jamais une donnée naturelle, mais une *exigence* et un *don*”.

187. No original: “[...] l’œuvre d’art, de quelque côté qu’on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes”.

188. No original: “[...] une affirmation de ma liberté contre le monde et contre l’autre”.

189. No original: “[...] une affection qui a la liberté pour origine et pour fin”.

190. No original: “[...] un moyen d’envoûter celui à qui l’on donne et même de l’asservir”.

uma falsa generosidade apresentar-se-ão como uma desconsideração por seu público, de sorte que esses artistas, mesmo sabendo que o espectador é livre, buscarão negar essa liberdade, oferecendo a ele um caminho menos tortuoso, uma técnica eficaz que possa tornar seu apelo quase irrefutável. De tal forma, essa arte jamais se arriscará, jamais buscará o novo, se limitando a repetir estereótipos que apresentem ao público obras totalmente evidentes, convencionais, sem nenhum mistério, em suma, um sentido banal e que geralmente não coloca questionamento algum.

Em contraposição a isso, o verdadeiro dom significa o reconhecimento da liberdade do outro, mas, para que esse reconhecimento seja efetivamente verdadeiro é preciso que ele seja recíproco. Ora, se o artista deve tomar o espectador enquanto liberdade, o espectador deve, em contrapartida, aceitar livremente esse dom, pois, como expõe Sartre (1972, p. 65), o artista não solicita apenas a participação dos espectadores, mas espera também “[...] que eles reconheçam sua liberdade criadora e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso¹⁹¹”. Aceitar o dom de uma obra de arte significa reconhecer que ele não foi provocado por algum interesse, e sim oferecido gratuitamente pela liberdade do artista, por uma liberdade que estabeleceu a partir desse dom uma relação intersubjetiva, inter-humana.

De fato, não é somente o artista que pode subverter a generosidade fundamental da obra de arte, pois, por mais que o artista ofereça ao público um dom verdadeiro, por mais que ele reconheça a liberdade e a essencialidade do espectador e apresente uma obra crítica, nada garante que o espectador irá retribuir sua generosidade. Com isso, mesmo que uma obra de arte seja fruto de um dom autêntico, existe sempre a possibilidade do público não retribuir a generosidade do artista: o público pode ignorar as estruturas sugeridas pela obra e desconsiderar a liberdade que a gerou, pode se relacionar com o objeto artístico de uma maneira totalmente indiferente e não engajar sua consciência imaginante, ou pode ainda dissimular o sentido proposto pelo artista.

Por isso, se como afirma Sartre (1972, p. 80) em *Qu'est-ce que la littérature?*, “[...] o romance ruim é aquele que visa agradar bajulando, enquanto o bom é uma exigência e um ato

191. No original: “[...] qu'ils reconnaissent sa liberté créatrice et qu'ils la sollicitent à leur tour par un appel symétrique et inverse”.

de fé¹⁹²”, podemos estender essa definição também às artes não-significantes, visto que toda boa obra se dará através de uma exigência, de um ato de confiança. Entretanto, essas condições não se aplicam somente ao artista, mas valem igualmente para o espectador, pois é necessária por parte dele uma contrapartida, isto é, um reconhecimento e um entrega total. Portanto, a arte só se concretiza através de uma fé cega, de modo que, se, por um lado, nada garante ao espectador que o artista tenha sido verdadeiramente generoso, por outro, tampouco há garantias para o artista que o espectador retribuirá sua generosidade, já que ambos são livres e imprevisíveis.

De tal forma, por mais que se construa sobre a generosidade, toda obra de arte carrega sempre a possibilidade de ser alienante, podendo não reconhecer a liberdade do espectador, buscando somente dissimular a realidade e justificar o *status quo*. O espectador, por sua vez, pode sempre desconsiderar a liberdade do artista, recusar o sentido que ele lhe apresenta, mesmo que esse sentido seja uma visão crítica da realidade. Por conseguinte, podemos ver como a obra de arte é uma via de mão dupla, algo que pode servir tanto para a alienação da liberdade do outro, quanto para o seu reconhecimento: a arte pode ser o exemplo da verdadeira generosidade, mas pode também ser simplesmente a sua dissimulação.

É nesse sentido que o caráter de uma obra de arte se revelará alienante, crítico, subjetivo, revolucionário; é na estrutura íntima das obras que reside esse caráter e não no fato delas serem significantes ou não-significantes. Como nota Thana Souza (2008, p. 27):

[...] embora estruturalmente a prosa e as artes não-significantes difiram em relação ao engajamento [...], historicamente, dependendo da situação, da época, das relações que se estabelecem entre os artistas e os outros, as artes não-significantes podem tornar-se engajadas, mostrar o comprometimento do artista, enquanto a arte literária, em certa época, pode não ser engajada.

Assim, independente do tipo de arte, o que determina o sentido de uma obra jamais será algo estabelecido *a priori*. Na verdade, somente a relação que se constrói entre o artista, o público e a historicidade é que pode revelar se uma obra é um entretenimento banal ou uma forma sofisticada de crítica. Toda arte, trabalhe ela com cores, formas, palavras ou sons, comportará sempre possibilidades ambíguas. Diante disso, faz-se necessário a partir de agora aprofundar nossa análise sobre essas possibilidades, não a fim de exauri-las (já que seria quase

192. No original: “[...] le mauvais roman est celui qui vise à plaire en flattant au lieu que le bon est une exigence et un acte de foi”.

impossível), mas de mostrar através de alguns exemplos concretos como esses caminhos antagônicos são constituídos.

3 UM ACALANTO ALIENANTE OU UMA INCÔMODA CRÍTICA?

Se inicialmente mostramos como Sartre entende toda obra de arte como um objeto irreal, posteriormente, vimos que nem toda obra irá encarnar essa irrealidade da mesma maneira, e que, por isso, é possível falar de dois tipos de arte: as significantes e as não-significantes. As primeiras expressam sua irrealidade através de signos e significados, enquanto as segundas a exprimem diretamente em sua matéria, trabalhando assim com sentidos e não com significados. Diante dessa diversidade, o caráter crítico ou alienante desses dois tipos de obras não coincidirá totalmente, pois, se os signos possuem uma capacidade de comunicação mais objetiva e são capazes de significar suas intenções, o sentido, por ser intraduzível em palavras, apresenta um caráter hermenêutico muito mais aberto.

Todavia, não obstante essa abertura apresentada pelas artes não-significantes, elas não estarão fadadas à alienação, mas também poderão apresentar-se de uma forma crítica. Contudo, para entendermos como funciona a diferenciação entre a criticidade e a alienação nessas obras será preciso embarcar em uma análise mais profunda, buscando em suas entranhas, em suas estruturas íntimas, aquilo que as define. Ora, como poderíamos distinguir, por exemplo, uma pintura que oferece ao espectador uma imagem crítica do mundo de uma pintura que busca dissimular o peso da realidade, isto é, que tenta direcionar o espectador não para o problema, mas para uma irrealidade que mascara a adversidade?

Tendo como base tais reflexões e as análises de algumas obras de arte feitas por Sartre, tentaremos neste capítulo estabelecer critérios que nos permitam diferenciar aquilo que em uma obra é um verdadeiro movimento de generosidade daquilo que é apenas tentativa de alienação. Buscaremos, então, encontrar na obra sartreana elementos que nos ajudem a entender melhor como uma obra de arte não-significante pode representar tanto uma fuga ou uma mascaração da realidade, quanto revelar uma nova face da existência, possibilitando ao seu espectador uma visão mais clara da sua situação.

Neste momento, apesar de termos discordado da interpretação de Michel Sicard no capítulo anterior, seguiremos justamente suas indicações a fim de dar continuidade a nossa reflexão. Na leitura feita pelo comentador francês, a oposição que identificamos entre uma arte

alienante e uma arte crítica pode ser sintetizada através de dois conceitos antagônicos: respectivamente, a *art melancholia* e a *art inventio* (SICARD, 1989, p. 292). Segundo Sicard, encontraremos na *art melancholia*, isto é, nas obras alienantes, um tipo de arte que é construída sobre um sentimento nostálgico, sobre lamúrias de glórias do passado. Essa arte é muito mais reprodutiva do que criativa, tornando-se quase uma religião, e insistindo no “prazer do culto”. Para esse tipo de arte, o importante é simplesmente oferecer ao público uma representação tranquila do mundo, pois o que ela busca é reconfortá-lo, dando a impressão de que o real é aquilo que está representado na obra, por mais que isso signifique enganá-lo. Essa arte é identificada por Sicard (1989, p. 292-293) na obra sartreana em alguns momentos: “É a galeria de retratos do museu de Bouville (em *La Nausée*), ou ainda Ticiano, demasiadamente respeitoso para com a ordem e as hierarquias sociais¹⁹³”.

Em contraposição a essa arte melancólica, o comentador francês fala da *art inventio*, ou seja, de uma arte inventiva que seria fruto de uma criação autêntica, de uma perturbação das formas, de uma reinvenção do velho, em suma, de uma inovação. Essa arte surpreende e choca, pois, mesmo quando busca representar o real, ela é genuína. Para ela, representar não significa tranquilizar e, tampouco, apresentar uma aparência que engane o público e que seja tomada como realidade. Ao invés disso, esse tipo de arte intenta apresentar um novo sentido para aquilo que é representado, tenta nos mostrar uma nova visão de mundo, uma visão que, talvez, a situação vivenciada não permitiria constatar. Desse modo, como escreve Astier-Vezon (2013, p. 51) complementando os comentários de Sicard, tal arte inventiva, mesmo quando é figurativa, se assume como uma “[...] re-apresentação que apresenta uma segunda vez, assumindo plenamente essa duplicação do mundo que acrescenta novas camadas de significação à realidade existente¹⁹⁴”.

A partir dessas reflexões preliminares, tentaremos agora mostrar como esses dois tipos de arte se dão concretamente dentro do pensamento de Sartre.

193. No original: “C’est la galerie des portraits du musée de Bouville (dans *La Nausée*), ou même Le Titien, trop respectueux de l’ordre et des hiérarchies sociales”.

194. No original: “[...] re-présentation qui présente une seconde fois, en assumant ce dédoublement du monde qui surajoute de nouvelles strates de significations à la réalité déjà existante”.

3.1 A ALIENAÇÃO OFICIAL DE ALGUNS RETRATOS

Conforme as indicações de Sicard, poderíamos encontrar no romance *La Nausée* uma reflexão que nos permitiria entender o funcionamento de um tipo de arte que intenta simplesmente enganar seu público. De fato, na passagem em que o personagem principal da obra, o historiador Antoine Roquentin, relata sua visita ao museu de Bouville, nos deparamos com uma situação em que a arte parece ser utilizada simplesmente como um meio de justificar e naturalizar as relações de poder. Acreditamos que essa parte do romance descreva perfeitamente o poder de suspensão presente na arte, mostrando como a irrealidade estética pode servir como artifício para a alienação do espectador, ofuscando a realidade e transmitindo um sentido totalmente ludibriante. Por isso, a fim de entendermos melhor o contexto em que essa reflexão ocorre, faremos uma breve descrição dessa passagem.

Segundo os relatos de Roquentin, o museu de Bouville é um local sombrio e silencioso. Ele adentra o recinto não como um visitante comum disposto a apreciar as obras expostas, mas obstinado a encontrar uma obra específica, uma obra que vira pela primeira vez no ano anterior: o retrato do deputado Olivier-Blévigne. Na verdade, Antoine já viera vê-lo várias vezes desde então, mas desta vez havia um fato novo, ele havia lido, em um velho jornal chamado *Satirique Bouvillois*, algo que lhe fizera entender o motivo do seu incômodo para com a obra. Em consequência disso, ele passa depressa pela sala em que se encontram as cerâmicas e outras artes menores, dirigindo-se imediatamente ao grande salão, local em que estão expostos mais de 150 retratos dos homens mais importantes de Bouville, dos fundadores morais dessa cidade.

É justamente nesse grande salão que fica o exposto o retrato de Blévigne, contudo, antes de se confrontar com essa obra é preciso atravessar todo o local, ou seja, é preciso ver outras obras. Logo na entrada, Roquentin vê a primeira delas, mas não se trata de um retrato e sim de uma grande pintura intitulada *La mort du célibataire*. Tal obra figura um jovem celibatário que jaz em sua cama, ao que parece, após uma longa agonia. Além dele, podem ser vistos ainda: uma empregada contando dinheiro, um homem que fuma um cigarro enquanto aguarda e um gato bebendo leite, indiferente aos fatos.

Esse quadro parece configurar-se como um alerta a todo aquele que ousar desrespeitar os preceitos morais que fundamentam Bouville, visto que, salvo poucas exceções, nos retratos do grande salão não figuram celibatários ou homens sem filhos, e tampouco encontram-se homens que morreram sem receber o último sacramento. Os homens retratados são homens de bem, homens que se sacrificaram por sua cidade e que tiveram “[...] direito a tudo: à vida, ao trabalho, à riqueza, ao mando, ao respeito e, para terminar, à imortalidade” (SARTRE, 2011, p. 114). Em contrapartida, o celibatário, esse homem que viveu somente para si, esse homem que não fez sacrifícios e que não gerou frutos, terminou sua vida melancolicamente, e, como que por “[...] um castigo severo e merecido, ninguém viera lhe fechar os olhos no leito de morte” (SARTRE, 2011, p. 114).

Apesar do alerta, o historiador prossegue sua caminhada, e, ao entrar no salão, alguns retratos atraem sua atenção, fazendo com que ele se detenha a fim de observá-los. O primeiro retrato diante do qual Roquentin para é o de um certo negociante, o senhor Pacôme: homem de postura distinta, face límpida, que esboça um sorriso, mas não sorri; não há nele mediocridade, pelo contrário, aparenta ser um homem sem falhas. Essa bela figura do passado se faz presente através da tela-*analogon*, é uma imagem inacessível que, apesar disso, parece julgar seu espectador, questionando até mesmo seu direito de existir: Roquentin existia, mas não poderia existir como aquele retrato, pois o senhor Pacôme já não existia, ele simplesmente julgava. A imagem daquele homem fora pintada para despertar admiração e isso perturbava o historiador, já que a representação pictórica de Pacôme lhe transmitia o sentido de um chefe, de um homem moderado e perfeito que cumprira seus deveres e exigira seus direitos, de um homem que ele, Roquentin, jamais seria.

Com efeito, nos retratos do grande salão, todos pareciam chefes. Talvez decorra daí a grande preocupação com a decência, a ausência de cores vivas e a predominância de uma nuance marrom-escura que ressaltavam o ar sóbrio daquelas figuras. Antoine se sentia como um soldado em meio a tantos comandantes: tanto o general Aubry, com seu sabre, quanto o presidente Hébert, com seu rosto simétrico, apresentavam “[...] o olhar de águia dos chefes” (SARTRE, 2011, p. 119). Além deles, o velho não identificado, com seu colete branco e seus cabelos cor de prata, com aquele olhar vago e aquele ar experiente “[...] que lhe conferia o direito de falar sobre tudo e de dar a última palavra sobre tudo” (SARTRE, 2011, p. 118), era também um chefe.

Havia ainda o roliço professor Rémy Parrottin, com seu olhar espirituoso, que apresentava um rosto afável e sorridente, desprezioso e sábio, como um chefe que não provocava medo. Ao lado, seu irmão, Jean Parrottin, um chefe que tinha olhos extraordinários, olhos abstratos que lhe comiam a face com seu brilho, olhos que provocavam assombro, olhos de um homem que “[...] tinha a simplicidade de uma ideia” (SARTRE, 2011, p. 121). Aliás, todos os retratos vistos por Roquentin pareciam compartilhar essa mesma simplicidade encontrada em Jean Parrottin, pois, mais do que apresentar homens, aquelas telas tentavam mostrar a ideia do “homem de bem”, daquele homem que defende a todo custo a moral e os bons costumes.

Depois de passar por todas essas “ideias” pintadas, Antoine finalmente chega ao retrato de Olivier-Blévine. Ele tinha diante de si uma obra bem executada, uma tela que figurava um homem com um bigodinho preto e um rosto azeitonado, um homem que estava tão rígido que “[...] parecia irromper da tela [...]. Seus olhos faiscavam: a pupila era preta, a córnea avermelhada. Franzia os pequenos lábios carnudos e apertava a mão direita” (SARTRE, 2011, p. 126-127). Todavia, apesar da boa execução, Roquentin observou alguma estranheza no retrato; não que houvesse alguma falha técnica, algum erro na perspectiva ou na proporção do desenho, mas no sentido de que o “[...] deputado não parecia estável em sua tela” (SARTRE, 2011, p. 113), ou seja, ele aparentava variar de tamanho, sendo que algumas vezes ele parecia pequeno, e logo depois parecia grande.

Mas até aí, nada demais, nada a recriminar nessa pintura. No entanto, o historiador sabia muito a respeito desse deputado, pois fizera uma pesquisa sobre ele no *Pequeno dicionário dos grandes homens de Bouville*. Ele sabia que Blévine se licenciou em direito em Paris, e que, nessa mesma cidade, presenciou a insurreição da comuna, fato que lhe impulsionou a dedicar sua juventude ao “restabelecimento da ordem”. Sabia que, de volta a Bouville, Olivier fundou o “Clube da Ordem”, um círculo aristocrático que exerceu grande influência na cidade. Sabia ainda que o jovem ficou conhecido por proferir célebres discursos que o levaram à carreira política. Contudo, apesar desse conhecimento biográfico, não eram esses fatos que haviam revelado a Roquentin a peculiaridade desse retrato, e sim uma descoberta recente reportada pelo *Satirique Bouvillois*, isto é, que o grande deputado Olivier-Blévine, na verdade, tinha uma estatura baixíssima: somente um metro e cinquenta e três. Além disso, a publicação divulgou também que o deputado, conhecido como orador de mão cheia, possuía uma voz coaxante, sendo algumas vezes motivo de risada na Câmara de Bouville.

Assim, a partir dos conhecimentos que Roquentin possuía sobre Blévine, ele conseguiu compreender aquilo que tanto lhe incomodava nesse retrato: o pintor utilizou de um truque de perspectiva para que o pequeno deputado parecesse na tela maior do que na realidade. Ora, “[...] com um cuidado meticuloso, o rodeara de objetos que não deixam sobressair a pequenez; um pufe, uma poltrona baixa, uma prateleira com alguns livros de formato in-doze, uma mesinha persa” (SARTRE, 2011, p. 127). Desse modo, o retrato foi sendo construído sobre uma farsa, o pintor jogou com a irrealidade da arte a fim de transformar um homenzinho de um metro e meio e de voz engraçada em um grande homem tão ameaçador quanto um touro enfurecido, quer dizer, o artista utilizou a capacidade do irreal a fim de enganar o espectador, de mistificar um homem, de mascarar a realidade.

Entretanto, mais do que a simples falsificação da altura de um homem, é preciso notar que existe ainda uma falsificação mais profunda, que é a falsificação da pessoa como um todo. Não só a tela de Olivier-Blévine, mas todos os retratos do museu de Bouville operam, através do irreal, um trabalho de mistificação que, como sublinha Astier-Vezon (2013, p. 45), intenta não somente mostrar um homem grande, no sentido da sua estatura, mas, sobretudo, “[...] fazer passar por um grande homem aquele que, como todos os burgueses, pensa de modo vil¹⁹⁵”. Em decorrência disso, podemos afirmar que o pintor desses retratos não buscou em momento algum uma criação autêntica, mas se submeteu às imposições de sua clientela burguesa, utilizando a arte a fim de transformar essa clientela em um artefato imortal e intocável.

Nesse ponto de vista, mais do que exaltar os méritos e qualidades de um homem, tais retratos funcionam como uma espécie de

[...] espelho deformador que dissemina a necessidade histórica dos grandes homens: tal pessoa terá sempre sido esse personagem e não um outro, e a arbitrariedade do chefe apagará assim a contingência do existente. Justificar a posição de poder, até torná-la incontestável¹⁹⁶ (ASTIER-VEZON 2013, p. 52).

195. No original: “[...] faire passer pour un grand homme celui qui, comme tous les bourgeois, pense bassement”.

196. No original: “[...] miroir déformant qui mine la nécessité historique des grandes hommes: telle personne aura toujours déjà été ce personnage et pas un autre, l’arbitraire du chef gommant ainsi la contingence de l’existant. Justifier la position de pouvoir, jusqu’à la rendre incontestable”.

Então, através dos retratos, esses pintores não tentam se afirmar como criadores, e não buscam, tampouco, gravar suas impressões na tela, pelo contrário, eles estão a serviço da classe dominante e fazem aquilo que lhes é ordenado. Por tal razão, esses pintores já sabem, antes mesmo de começar a pintar, aquilo que deve figurar na tela, pois eles pintam uma ideia, e essa ideia será basicamente a mesma em todas as obras: um retrato oficial deve ser sempre como um “objeto religioso”, apresentando, ao mesmo tempo, um ar calmo, sereno, severo e justo.

A partir dessa constatação sobre os retratos, é possível encontrar no artigo “L’artiste et sa conscience” uma crítica ao *modus operandi* desse tipo de obra. Na passagem que citaremos a seguir Sartre não falará sobre retratos, e tampouco sobre pintura, mas sua reflexão sobre a música encaixa-se perfeitamente àquilo que mostramos até aqui:

Quando se reconhecem limites *a priori*, a música, a despeito de si mesma, reforça a alienação, celebra o *donné*, e, ao mesmo tempo em que manifesta, a sua maneira, a liberdade, frisa que essa liberdade recebe seus limites da natureza; não é raro que os “fazedores de mitos” a utilizem para mistificar o auditório, comunicando-lhes uma emoção sagrada, como se vê, por exemplo, na música militar ou nos corais¹⁹⁷ (SARTRE, 1964, p. 20).

Da mesma maneira que uma música se torna alienante quando concebida segundo regras pré-estabelecidas, se contenta em imitar ou se submete às regras da ordem vigente, também os retratos, quando feitos sob medida a fim de imortalizar personagens ilustres, não visam minimamente apresentar ao público um sentido crítico, mas agem como os “fazedores de mitos”, tentando sacralizar alguns homens e mistificar seu público. Assim, como enfatiza Sartre em um pequeno artigo chamado “Portraits officiels¹⁹⁸”, esses retratos tentam sugerir “[...] através da imagem que o governante possui o direito de governar¹⁹⁹” (SARTRE, 1970, p. 558).

197. No original: “Lorsqu’elle se reconnaît des limites *a priori*, la musique, en dépit d’elle-même, renforce l’aliénation, célèbre le *donné*, et, en même temps qu’elle manifeste à sa manière la liberté, elle marque que cette liberté reçoit ses bornes de la nature; il n’est pas rare que les ‘faiseurs de mythes’ l’emploient à mystifier l’auditoire en lui communiquant une émotion sacrée, comme il apparaît par l’exemple de la musique militaire ou des chœurs”.

198. Publicado em 1939 na revista *Verve*, esse pequeno artigo, originalmente anônimo, “[...] constitue un commentaire original sur quate portraits reproduits dans le volume [...]. Ce commentaire est à mettre en relation avec la fameuse description des portraits du musée de Bouville dans LA NAUSÉE” (CONTAT; RYBALKKA, 1970, p. 75). C.f. SARTRE, Jean-Paul. Portraits officiels. In: CONTAT, Michel; RYBALKKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970, p. 557-559.

199. No original: “[...] par l’image que le gourvenant a le droit de gouverner”.

De fato, tais obras são criadas com o intuito de justificar não só o direito à existência, como também o direito ao poder dos personagens retratados. Por essa razão, o que encontramos nessas telas são expressões desencarnadas, e, por mais que se reconheça nelas uma boa técnica e a exatidão dos traços, é como se a face dos retratados tivesse “[...] perdido a misteriosa fragilidade dos rostos humanos” (SARTRE, 2011, p. 123). Esses retratos parecem sem rostos e feitos de maneira impessoal, pois neles não é tanto a semelhança com o modelo que preocupa o artista, e sim a semelhança com uma ideia preconcebida, quer dizer, com uma imagem abstrata que, como escreve Astier-Vezon (2013, p. 51), transporta sobre a tela não um homem, mas “[...] a ideia que se tem do poder, a ideia que o poder tem de si mesmo²⁰⁰”

A partir da explicação oferecida por Sartre em um outro pequeno artigo chamado “Visages²⁰¹”, poderíamos dizer ainda que esses retratos não buscam apresentar ao espectador a face de um homem, mas a face de uma estátua. Esses artistas pintam os retratos para que eles apresentem “[...] corpos sem rostos; corpos cegos e surdos, sem medo e sem cólera, preocupados unicamente em obedecer às leis da justiça, isto é, do equilíbrio e do movimento²⁰²” (SARTRE, 1970, p. 560). Destarte, além de transformar aqueles homens em ideias, tais retratos também transformam suas faces em coisas, de modo que as expressões humanas já não possam habitá-las. Ora, se as expressões costumam trair os homens, eles se encontram protegidos.

Diante disso, se nos retratos oficiais os rostos são apresentados como seres em-si, isto é, enclausurados na imanência, esse não é o verdadeiro sentido de um rosto. Segundo Sartre, “[...] o sentido de um rosto é de ser a transcendência *visível*²⁰³” (SARTRE, 1970, p. 564). Isso significa que toda face apresenta sempre uma aura futura, uma brisa de devir que lhe permite estar um passo adiante daquilo que podemos apreender. Um rosto é imprevisível, podendo ir em direção a “[...] mil conclusões particulares, ao deslizamento furtivo de uma olhadela, ao

200. No original: “[...] l’idée qu’on se fait du pouvoir, l’idée que le pouvoir se fait de lui-même”.

201. Esse artigo também data de 1939, e foi publicado, juntamente com “Portraits officiels”, na revista *Verve*. Como atesta Astier-Vezon (2013, p. 51), os artigos “Les portraits officiels” e “Visages” são “[...] textes éponymes, parus l’un à la suite de l’autre, ne sont donc pas séparables, puisque l’un est un vernis de surface que l’autre s’emploie à dissoudre pour en dévoiler la profondeur; ils sont comme l’envers et l’endroit l’un de l’autre”. C.f. SARTRE, Jean-Paul. Visages. In: CONTAT, Michel; RYBALKKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970, p. 560-564.

202. No original: “[...] des corps sans visages; des corps aveugles et sourds, sans peur et sans colère, uniquement soucieux d’obéir aux lois du juste, c’est-à-dire de l’équilibre et du mouvement”.

203. No original: “[...] le sens d’un visage est d’être la transcendence *visible*”,

final de um sorriso²⁰⁴” (SARTRE, 1970, p. 562). A verdadeira face não se entrega como uma coisa, e, para decifrá-la, é preciso antecipá-la, é preciso projetar-se no futuro, que é onde ela também se projeta, e onde se pode, mesmo que minimamente, compreendê-la.

Por isso, se no mundo dos homens a face reina soberana como um “fetiche natural”, se eu experimento meu rosto como uma confiança transcendente que me escapa, nos retratos oficiais as faces se parecem com colunas dóricas, apresentando-se impassíveis como realezas, como um fato deslizado no passado. Mais do que com a semelhança, o pintor oficial se preocupa com a supressão do caráter interpretativo que habita um rosto, ele quer produzir uma face impessoal que possa provocar em todos os espectadores quase o mesmo o efeito, ou seja, um efeito quase místico. Logo, não são olhos que devem ser mostrados pela tela, mas o conceito de olhos, pois olhos demasiadamente realistas poderiam ser muito reveladores.

Portanto, o retrato oficial é uma recusa à condição humana, e, como afirma Astier-Vezon (2013, p. 54), ele é também uma maneira “[...] para se refugiar na natureza de um ser definido, delimitado e imobilizado por uma figura objetiva²⁰⁵”. Nesse sentido, a arte serve para esconder, para enganar, para passar a imagem de um homem como uma verdade inquestionável, para fazer com que o espectador não possua muita margem de interpretação, mas sinta-se protegido “[...] contra a ingênua impressão que vai de si mesma ao desrespeito; os bem intencionados nunca são irreverentes voluntariamente²⁰⁶” (SARTRE, 1970, p. 558).

Além disso, os pintores oficiais buscam uma pintura segura, isto é, um objeto que não surpreenda, mas que seja uma garantia. Suas obras, consoantes com esse preceito, apresentar-se-ão como fachadas, como máscaras que tentam, sobretudo, dissimular a realidade. O resultado disso é uma espécie de canonização através do retrato, de sorte que o objeto estético se transforma então em objeto histórico – em *La Nausée*, ao ver o retrato de Parrotin, o visitante comenta com sua esposa: “Isso é História” (SARTRE, 2011, p. 124) –, ou em objeto sagrado – esse mesmo casal entra no museu como se entrasse em uma igreja, ou em um cemitério: ambos reverentes, vestidos de preto, de modo que, ao entrar no grande salão, como

204. No original: “[...] mille achèvements particuliers, vers e glissement à la dérodée d’un coup d’oeil, vers la fin d’un sourire”.

205. No original: “[...] pour se réfugier dans la nature d’un être défini, délimité et figé par une figure objective”.

206. No original: “[...] contre l’impression naïve qui va d’elle-même à l’irrespect; les bien-pensants ne sont jamais irrévérencieux de leur plein gré”.

quem entra em um lugar santo, “[...] o senhor maquinalmente tirou o chapéu” (SARTRE, 2011, p. 123).

Assim, nessas obras consagradas e desencarnadas encontramos uma arte desvitalizada, quase morta, totalmente suspensa da realidade, paralisada e fechada em si mesma, desconectada do mundo e ancorada no passado. Nesses retratos, o artista não reconhece a liberdade do espectador, uma vez que eles não fazem verdadeiramente um apelo, não oferecem um sentido aberto, pelo contrário, buscam limitar a possibilidade de interpretação do público. Eles querem encarnar na tela uma imagem incontestável de homens elevados, acobertando suas fraquezas e ressaltando suas qualidades, eles tentam pintar homens não humanos, quase divinos. Com isso, se esses semideuses olham em nossos olhos não é para buscar a compreensão de um igual, mas para impor sua superioridade. Tudo que figura no retrato visa conferir a esses homens um ar de quem é rei por direito, de quem possui o poder inquestionável, dessa forma, toda tela será uma grande *mise en scène* perversa que visará o engano e a alienação do espectador.

Todavia, a despeito dessas intenções, o espectador tem sempre a possibilidade de ir além dessa encenação, de desmascarar a farsa e encontrar, mesmo nessas obras propositalmente alienantes, algo de revelador. Dessa maneira, se a passagem do museu de Bouville serve como paradigma daquilo que seria uma arte alienante, ela serve também para mostrar que é sempre possível superar essa alienação. É justamente isso que faz Roquentin ao desmistificar o retrato de Olivier Blévigne e, a partir dele, todos os outros retratos do museu: ele consegue “[...] desmistificar os homens de direito através de uma falsa apologia dos direitos do homem²⁰⁷” (ASTIER-VEZON, 2013, p. 34).

De tal forma, o historiador opera um trabalho de desmistificação que só é possível a partir da mistificação apreendida nos retratos oficiais. Ou seja, é ao apreender o sentido falseado daquelas telas que Antoine consegue fazer uma crítica à sociedade, ao seu modo de funcionamento e a sua hierarquia paralisada. Prova disso é que ao se despedir daqueles “belos lírios tão delicados” que repousam “em seus pequenos santuários pintados”, Roquentin os reconhece, não enquanto homens superiores, mas enquanto salafrários (SARTRE, 2011, p. 129).

207. No original: “[...] démystifier les hommes de droit à travers cette fausse apologie des droits de l’homme”.

3.2 TICIANO VECELLIO OU A LEVE BELEZA DA DISPERSÃO

Como foi possível observar até aqui, a crítica sartreana aos retratos oficiais é muito contundente, de sorte que se pode pensar que todo retrato oficial será uma forma de alienação. No entanto, podemos afirmar desde já que nem todo retrato tentará enganar o espectador, pois a própria obra sartreana nos revelará como esse tipo de obra de arte pode apresentar-se de uma maneira crítica e autêntica. Contudo, antes de abordarmos essa possibilidade, gostaríamos de aprofundar um pouco mais nossa reflexão sobre o caráter alienante que as obras de arte podem assumir.

Seguindo ainda as indicações de Sicard, podemos notar que, além dos retratos oficiais, o pintor italiano Ticiano Vecellio também é apontado como outro expoente dessa arte que busca enganar o espectador²⁰⁸. De fato, o *maestro* italiano aparece em vários textos de Sartre, principalmente naqueles dedicados a um pintor contemporâneo de Vecellio, Jacopo Robusti, mais conhecido como Tintoretto. Os artigos sobre o Tintoretto são permeados de alusões a Ticiano, de modo que ao construir sua reflexão sobre a obra tintorettesca, Sartre acaba por oferecer também uma visão sobre a pintura de Ticiano.

Ticiano Vecellio talvez seja o mais célebre representante da arte veneziana. Apesar de não ter nascido na *Sereníssima*²⁰⁹, foi lá que ele se estabeleceu enquanto artista, aprendendo o ofício da pintura com grandes mestres, como, por exemplo, os irmãos Gentile e Giovanni Bellini. Vecellio foi adotado por Veneza e ainda muito jovem assumiu o posto de pintor oficial da cidade, reinando soberano por aproximadamente sessenta anos. Essa posição privilegiada lhe garantiu não só um salário anual e a isenção dos impostos, como também muito prestígio. Tais fatos, somados ao imenso talento de Ticiano, fizeram com que o pintor alcançasse rapidamente uma fama que excedeu os limites venezianos e italianos. Como relata Stefano

208. Com efeito, como menciona Simone de Beauvoir (1972, p. 101) em *La force de l'âge*, desde o primeiro encontro com a obra de Ticiano, em 1931 no Museu do Prado de Madri, Sartre demonstrou certa aversão: enquanto Simone se espantava com a virtuosidade técnica e “[...] restais volontiers plantée devant les toiles du Titien [...], Sartre fut tout de suite radical: il s’en détournait avec dégoût. [...] et il ajoutait: ‘Titien, c’est de l’Opéra’”.

209. Conforme relata Zuffi (2008, p. 10), Ticiano nasceu em Pieve di Cadore, pequena comuna localizada na província de Beluno. Por falta de documentação oficial, não se sabe ao certo a data do nascimento, mas estima-se que gire em torno de 1490.

Zuffi (2008, p. 14), as telas de Vecellio se tornaram cada vez mais requisitadas, permitindo-lhe o luxo de só aceitar novos trabalhos “[...] mediante pagamentos cada vez mais altos, ou de honorarias e presentes que contentam sua vaidade²¹⁰”. À vista disso, como acrescenta Sartre (1964, p. 337) em “Le séquestré de Venise”, Ticiano conseguirá algo muito raro àquela época, isto é, “[...] tornar-se empregado da corte, mantendo a independência de um pequeno patrão²¹¹”.

Ora, se, por um lado, Ticiano consolida seu talento internacionalmente, por outro, a Veneza em que ele vive é uma cidade em plena decadência, e, conseqüentemente, sedenta por prestígio. Esse contexto é mais uma razão para que a *Sereníssima* se orgulhe desse “filho adotivo”, visto que ela o consagrou como seu pintor oficial, como o pintor dos doges e o doge dos pintores. Para Veneza, é como se as glórias de Vecellio trouxessem à superfície suas glórias submersas, é como se ela pudesse encontrar no sucesso do *maestro* um pouco da sua magnificência perdida. Dessa maneira, Ticiano representa como que um patrimônio da ilha, e, como foi Veneza quem lhe permitiu alcançar o incontestado sucesso, “[...] quando ele trabalha, o direito divino se propaga através do tabique e irradia até a Praça de São Marcos, ela sabe, então, que ele lhe restitui o cêntuplo daquilo que recebeu²¹²” (SARTRE, 1964, p. 336). Diante de tais fatos, em seus quase cem anos de vida, Ticiano não terá rivais, reinando soberano, e, como uma grande academia de um homem só, ele jamais será contestado.

Vecellio ama os doges e os reis, e também é amado por eles; ele os reverencia em suas telas, pois almeja ser como eles: ele os pinta sem contestar-lhes. Em tempos difíceis, os nobres necessitam de um pouco de otimismo, e até mesmo pagam por isso, para que os artistas mostrem os “[...] palácios, o esplendor das carnes, dos tecidos, a bonança dos ricos²¹³” (SARTRE, 1981, p. 174). Por tal razão, o *maestro* não colocará em suas telas nenhuma crítica à sociedade veneziana, às relações de poder ou aos problemas da cidade, pelo contrário, como especifica Sartre (1964, p. 340), “[...] ele atravessa a burguesia sem vê-la e se junta, no céu,

210. No original: “[...] davanti a compensi sempre più alti oppure onori e regali che solleticano la sua vanità”.

211. No original: “[...] se faire employé de cour en gardant l’indépendance d’un petit patron”.

212. No original: “[...] quand il travaille, le droit divin fuse à travers la cloison et rayonne jusqu’à Saint-Marc, elle sait alors qu’il lui rend au centuple ce qu’il a reçu d’elle”.

213. No original: “[...] palais, la splendeur des chairs, des étoffes, le bonheur des riches”.

aos seus verdadeiros mestres, ainda mais seguro de agradar-lhes porque lhes respeita sinceramente²¹⁴”.

A relação que se estabelece entre Ticiano e Veneza é uma relação de perfeita complacência: de um lado, a cidade transforma o homem em mito, em contrapartida, o homem pinta uma cidade perfeita. O trabalho de Vecellio conquista a todos e sob seu reino a pintura parece tocar os limites da perfeição. Ele pinta com a cerimônia de quem conta uma história, preferindo a ordem ao movimento, buscando sempre a unidade: suas obras são como uma carícia. Ticiano manipula sua técnica a fim de transmitir ao espectador um sentido sereno, um sentido capaz de mascarar a realidade e de transmitir uma tranquilidade que não reflete o mundo, mas que, ao contrário, suspende seu peso. E é justamente esse poder reconfortante das obras de Vecellio que, segundo Sartre (1964, p. 338), cativa o público veneziano e faz com que suas obras sejam aclamadas: “[...] Ticiano zomba deles: eles o adoram²¹⁵”.

Com efeito, aquilo que Ticiano faz em suas telas assemelha-se muito àquilo que vimos sobre os retratos oficiais, de modo que alguns de seus retratos poderiam muito bem estar expostos no museu de Bouville. É o caso, por exemplo, do *Ritratto postumo del doge Andrea Gritti*²¹⁶, que é construído como uma forma de monumento, como uma tentativa de sacralização do finado doge retratado (ZUFFI, 2008, p. 100). Ademais, no *Ritratto equestre di Carlo V*²¹⁷ temos a manipulação do espaço como forma de dar ao personagem características que na realidade ele não possuía; partindo desses pressupostos, Ticiano apresenta o imperador espanhol como “[...] um herói solitário no limiar de uma paisagem que, aquecida pelo sol, se perde no horizonte. [...] A imagem da passagem das horas no dia que morre se transforma em uma perspectiva de eternidade nas páginas da história²¹⁸” (ZUFFI, 2008, p. 112). Aliás, em outro retrato de Carlos V (*Ritratto dell'imperatore Carlo V in piedi*²¹⁹), encontramos ainda a representação do retratado como alguém superior ao público, como alguém que se impõe de tal maneira que “[...] sobrepõe materialmente o espectador, encontrando-se em uma posição

214. No original: “[...] il traverse la bourgeoisie sans la voir et rejoint au ciel ses vrais maîtres, d’autant plus assuré de leur plaisir qu’il les respecte plus sincèrement”.

215. No original: “[...] Titien se moque d’eux: ils l’adorent”.

216. 1543, óleo sobre tela, 133 x 103 cm, Washington, National Gallery of Art.

217. 1548, óleo sobre tela, 332 x 279 cm, Madri, Museu Nacional do Prado.

218. No original: “[...] un eroe solitario, al limiare di un paesaggio che si perde nell’orizzonte, arroventato dal sole. [...] l’immagine del trascorrere delle ore nel giorno che muore si tramuta in una prospettiva di eternità nelle pagine della Storia”.

219. 1532-1533, óleo sobre tela, 192 x 111 cm, Madri, Museu Nacional do Prado.

dominante e marcando assim a ‘distância’ física e simbólica entre o retrato oficial e os súditos²²⁰” (ZUFFI, 2008, p. 84).

Ticiano se coloca à disposição dos poderosos, retratando-os de maneira solene e cerimoniosa; seus retratos não querem ser confrontados pelo público, mas buscam simplesmente justificar o *status quo*, revelando incontinenti a superioridade do retratado em relação ao seu espectador. Recorrendo mais uma vez aos atentos comentários de Astier-Vezon (2013, p. 54), podemos acrescentar que:

Ticiano, mais do que qualquer outro pintor oficial, coloca assim a questão da conivência entre um artista e a sociedade que o viu nascer; quando o primeiro se põe ao serviço da segunda, surge, então, a antinomia entre a beleza das formas e a autenticidade do gesto: tudo acontece como se a beleza se tornasse uma desculpa, ou mesmo, uma justificativa para o pior²²¹.

Não temos aqui o intuito, e tampouco os meios, de aprofundar o exame dos retratos realizados por Ticiano, já que são muitos, porém, mesmo que de maneira muito breve e superficial, as análises que fizemos com base nas descrições de Stefano Zuffi nos permitem atestar a consonância entre os métodos de alienação do espectador característicos de um certo tipo de retrato oficial, e os métodos utilizados pelo pintor italiano.

Mas se, através dos retratos, pudemos apenas entrever o método ticianesco, Sartre nos oferece mais alguns elementos para aprofundá-lo. Segundo o filósofo francês, Ticiano se esforça para que suas telas não pareçam pinturas, para que seus quadros sejam tomados como objetos naturais²²², como algo que não é fruto do trabalho humano. Nesse sentido, suas obras tentam apresentar um estilo impessoal, como se o autor não importasse, como se ele fosse suprimido pela obra. Vecellio não quer se mostrar através de suas obras, pelo contrário, ele busca dar a elas o ar mais objetivo possível, já que o público não quer lidar com sua subjetividade, pois, como afirma Sartre (1964, p. 343), “[...] se o pintor se mostra, ele se contesta; e se ele se

220. No original: “[...] sovrasta materialmente lo spettatore, venendosi a trovare in posizione dominante e marcando così la ‘distanza’ fisica e simbolica tra il ritratto ufficiale e i sudditi”.

221. No original: “Titien, plus que tout autre peitre officiel, pose ainsi la question de la connivence entre un artiste et la société qui l’a vu naître; lorque le premier se met au service de la seconde, surgit alors l’antinomie entre la beauté des formes et l’authenticité du geste: tout se passe comme si la beauté devenait une excuse, voire une justification du pire”.

222. Como revela Zuffi (2008, p. 84), o *Ritratto dell’imperatore Carlo V in piedi* foi confundido com o próprio imperador: “[...] Filippo II sarebe confuso da un ritratto del padre [...], ingannato dall’artificio dei colori cominciò a trattare seco negozi”.

contesta, coloca o público em questão²²³”. O público de Veneza não quer ser questionado, ele quer a tranquilidade, quer que o façam pensar que os problemas reais não existem, que o que existe são as imagens serenas das telas de Ticiano. Diante disso, a fim de agradar seu público, Vecellio dará

[...] um acabamento cuidadoso à sua tela: raspagens e polimentos, lacas e vernizes. Ele não poupará esforços para esconder seu trabalho, para, por fim, escamotear-se: entra-se em uma tela deserta, caminha-se em meio a flores, sob um sol límpido, o proprietário está morto; o passante está tão sozinho que se esquece de si e desaparece, ficando a traição maior, a beleza²²⁴ (SARTRE, 1964, p. 340).

A beleza das telas de Ticiano é tranquilizante, e, enquanto se está diante dela, a sensação é de que nenhum mal acontecerá. O belo ticianesco é capaz de dissolver o medo, dado que, se o feio é profético e gera horror, esse belo “[...] parece indestrutível; sua imagem sacra nos protege: enquanto ele estiver entre nós a catástrofe não acontecerá²²⁵” (SARTRE, 1964, p. 342-342). Por isso, os cidadãos venezianos sentem-se seguros quando veem as telas de Vecellio, elas irradiam segurança e eles acreditam que sua salvação esteja nessa beleza leve que delas emana. O sentido transmitido por essas telas é reconfortante, e o belo serve, então, como um alento:

[...] tudo caminha para o melhor dentro do melhor dos mundos possíveis. A discórdia é apenas uma aparência, os piores inimigos são secretamente reconciliados pelas cores de seus mantos. A violência? Um balé dançado sem muita convicção por falsos brutos com macias barbas de lã: eis as guerras justificadas²²⁶ (SARTRE, 1964, p. 339).

Dessa maneira, na obra de Vecellio, não só as guerras, mas tudo que é temerário se justifica: sua arte é quase apologética, e nela todo sofrimento, toda dor, toda injustiça, enfim, tudo que é mal está descartado. Em decorrência disso, sua arte será unânime não somente entre os nobres, uma vez que, por mais que ele não pinte para a burguesia, por mais que ele trabalhe sem dirigir o seu olhar para ela, os burgueses também gostam de ser acalentados por sua

223. No original: “[...] si le peintre se montre, il se conteste; s’il se conteste, il met le public en question”.

224. No original: “[...] se met à lécher sa toile: grattages et polissages, laques et vernis. Il n’épargnera rien pour cacher son travail; il finit par s’escamoter: on entre dans un tableau désert, on marche au milieu des fleurs, sous un juste soleil, le propriétaire est mort; le promeneur est si seul qu’il s’oublie et disparaît, reste la plus grande trahison, la Beauté”.

225. No original: “[...] paraît indestructible; son image sacrée nous protège: tant qu’il demeurera parmi nous, la catastrophe n’aura pas lieu”.

226. No original: “[...] tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. La discorde n’est qu’une apparence, les pires ennemis sont secrètement réconciliés par les couleurs de leurs manteaux. La violence? Un ballet dansé sans trop de conviction par de faux durs aux tendres barbes de laine: voilà les guerres justifiées”.

beleza. As telas de Ticiano reconfortam a todos, dado que todos encontram nelas um álibi perfeito para justificar a situação em que vivem. Como escreve Sartre (1964, p. 340-341), suas pinturas são representações

[...] de bonança, de glória, de harmonia prévia no momento em que eles [os espectadores venezianos] fazem esforços louváveis para mascarar sua decadência. Todos os mercantes – sejam eles nobres ou plebeus – se encantam com essas telas beatas que lhes refletem a quietude dos reis. Se tudo vai bem, se o mal é apenas uma bela aparência, se cada um ainda mantém seu lugar hereditário dentro da hierarquia divina e social, é porque nada aconteceu em cem anos²²⁷.

Com isso, enquanto a sociedade veneziana vai de mal a pior, as telas de Vecellio, através do irreal, encarnam a melhor das realidades. Desse modo, malgrado as mudanças que ocorrem no mundo nesse período, malgrado a decadência da *Sereníssima* e a hierarquia imóvel que rege sua sociedade, as pinturas de Ticiano parecem poder paralisar o tempo; as obras do *maestro* dão a impressão de que Veneza está imune a todas essas mudanças, a todos esses problemas, em suma, de que a cidade ainda reina soberana sobre o Mediterrâneo e, mais que isso, de que ela é inatingível, perpetuamente forte, rica e grandiosa.

O que se vê em Ticiano é, portanto, uma majestosa *mise en scène*: o caos é domado e mascarado, pois prevalece a ordem; as hierarquias de poder são sempre respeitadas e fundamentadas, e a perspectiva busca, a todo momento, evidenciar e justificar a superioridade dos nobres, dos ricos e dos santos. Por conseguinte, o estridente vermelho ticianesco será reservado a esses personagens ilustres, assim como a leveza e os primeiros planos; em contrapartida, o povo será figurado com cores nubladas, dado que, como escreve Sartre (1964, p. 339), “[...] essa penumbra corresponde à obscuridade de sua condição; ademais, isso é necessário para avivar as claridades do primeiro plano²²⁸”.

Ora, como relata Sartre em “Saint Marc et son double”, essa ordem ticianesca é derivada do fato de que a Veneza do *cinquecento* é uma cidade aristotélica, isto é, acredita-se ainda na teoria dos lugares naturais, que cada coisa possui um lugar determinado: a pedra tende para

227. No original: “[...] de bonheur, de gloire, d’harmonie préalable au moment où ils font les efforts les plus louables pour se masquer leur déchéance. Tous les marchands – qu’ils soient nobles ou roturiers –, s’enchangent de ces toiles béates qui leur reflètent la quiétude des rois. Si tout va pour le mieux, si le mal n’est qu’une belle apparence, si chacun garde pour toujours sa place héréditaire dans la hiérarchie divine et sociale, c’est que rien ne s’est produit depuis cent ans”.

228. No original: “[...] cette pénombre correspond à l’obscurité de sa condition; au surplus elle est nécessaire pour aviver les clartés du premier plan”.

baixo, enquanto o fogo tende para o alto. Tal teoria não será adotada somente em sentido físico, mas será reproduzida também na sociedade veneziana, de forma que o lugar natural, ou melhor, o destino dos nobres será sempre elevar-se, ao passo que os menos favorecidos serão incessantemente rebaixados. Em decorrência disso, as relações de poder não serão vistas como o fruto de uma sociedade desigual e injusta, mas como uma lei natural, como um simbolismo inscrito na natureza que “[...] revela a quem sabe entender a unidade da Religião, da Moral e do Regime. Pede-se aos artistas para restituir esse simbolismo²²⁹” (SARTRE, 1981, p. 175), e é justamente isso que Ticiano faz com excelência, restituindo e justificando a ordem social através do irreal.

É possível constatar essa ordem, que privilegia os poderosos em detrimento dos menos favorecidos, a partir de algumas indicações feitas por Sartre sobre uma das mais conhecidas obras do *maestro*, o grande retábulo da Basílica de *Santa Maria dei Frari: L'Assunta*²³⁰. Nessa pintura, vemos a Virgem Maria vestida com um manto vermelho flutuando sobre uma nuvem; alguns anjos infantis se aglomeram ao seu redor, mas não parecem carregá-la; sobre ela, Deus está à espera em um céu amarelado; sob ela, os apóstolos olham para o alto e erguem as mãos, envoltos pela escuridão. Como nota Sartre (1981, p. 175) em “Saint Marc et son double”, nessa figuração a Virgem Maria é a encarnação do poder, flutuando com leveza apesar da volumosidade do seu corpo: “Nada a sustenta: ela cede à doce solicitação do Pai e sobe ao Firmamento, seu lugar natural²³¹”.

O oposto da Virgem Maria são os apóstolos, que encarnam nessa tela as pessoas comuns²³². Eles permanecem em seu lugar natural, isto é, na terra, na penumbra, levantando os braços e dirigindo a face ao céu, como quem também quer subir, mas não pode, como quem espera que a salvação venha do alto. Pode-se dizer que esse contraste é apenas fruto do milagre que a tela apresenta; todavia, na interpretação de Sartre, a penumbra dos que estão na terra reflete a condição dos mais pobres, mostrando que esse é o lugar deles, não por acaso, mas por escolha divina. Prova disso é que as pessoas que clamam pela Virgem Maria não representam muita

229. No original: “[...] révèle à qui sait l’entendre l’unité de la Religion, des Mœurs et du Régime. On demande aux artistes de restituer ce symbolisme”.

230. 1516-1518, óleo sobre táboa, 690 x 360 cm, Veneza, Basílica de *Santa Maria dei Frari* (ANEXO B).

231. No original: “Nul ne la soutient: elle cède à la douce sollicitation du Père et gagne au Firmament son lieu naturel”.

232. Como menciona Zuffi (2008, p. 52), “[...] considerando che gli Apostoli erano per lo più pescatori e persone di umile origine, Tiziano andò a cercare i propri modelli tra i pescatori e i barcaiolli della laguna”.

coisa dentro dessa figuração, mas só existem enquanto uma massa, enquanto um grupo sem individuação, pois, nas telas de Ticiano, a individuação é um privilégio dos poderosos. Ao ofuscar os apóstolos na parte inferior da obra, Vecellio “[...] coloca todas as cores para, juntas, cantar a glória de Deus²³³” (SARTRE, 1964, p. 340). E é por isso que as cores vivas são utilizadas para representar Deus e a Virgem Maria em assunção, porque elas não somente iluminam um milagre, mas, sobretudo, refletem “[...] aos Poderosos o milagre cotidiano da Potência²³⁴” (SARTRE, 1981, p. 175).

Assim, o que se vê na tela é uma construção hierárquica que não se dá no intento de revelar a ação dos poderosos, mas de justificar e perpetuar esse poder, transmitindo ao espectador a naturalidade e o benefício dessa relação. Nessa perspectiva, como observa o historiador italiano Roberto Longhi (2005, p. 106) em sua *Breve mas verídica história da pintura italiana*, Ticiano procura traçar em suas telas um

[...] caminho de calma opulência embebida nos homens e nas coisas; refiro-me às criações de vastas justaposições de zonas coloristas de tons contrapostos (massas claras e massas escuras), que aspiram à vida serena e por excelência antidramática.

Ou seja, Vecellio não quer mostrar a seu público, através da contraposição de tons, o sentido dramático da existência, tampouco intenta ele desnudar o caos que embebe sua cidade ou as injustiças que acometem sua realidade. Longe disso, Ticiano busca enganar seu espectador através de uma pintura reconfortante, da justaposição da prudência com a delicadeza, da ideia de perfeição que se oferece dentro da “harmonia preestabelecida” de suas telas, do equilíbrio capaz de esconder a decadência e da cor capaz de mascarar os problemas, de “[...] tornar os terrores tranquilos, as dores sem dor e os mortos sem morte²³⁵” (SARTRE, 1964, p. 367).

Portanto, o caráter alienante das obras ticianescas não se deve à ausência da beleza, pelo contrário, é justamente sua beleza que ludibria o público: suas obras apresentam uma beleza fácil, totalmente legível e convencional, afável como um acalanto. Dessa maneira, Vecellio consegue, ao mesmo tempo, apaziguar a alma dos plebeus e oferecer um prazer instantâneo aos nobres, afinal, é essa nobreza que lhe paga, e eles não querem se empenhar muito para revelar o objeto estético. Como relata Sartre (1981, p. 191):

233. No original: “[...] met toutes les couleurs à chanter ensemble la gloire de Dieu”.

234. No original: “[...] aux Puissants le miracle quotidien de la Puissance”.

235. No original: “[...] rendre des terreurs tranquilles, des douleurs sans douleur et des morts sans mort”.

Os grandes querem o seu prazer instantâneo. Eles despendem com a Arte seus ducados, mas não seu tempo. Ticiano é o homem deles: salpica com suas cores uma extensão sem partes; essa indivisível unidade garante o encantamento imediato e sempre renovável. Beleza plana, volúpia pungente: basta uma olhadela no muro; tudo desperta e canta à luz dessa estrela cadente; ela desaparece, o príncipe reencontra as trevas de suas preocupações²³⁶ (SARTRE, 1981, p. 191).

De tal modo, o que Sartre enxerga nas telas de Ticiano é a continuidade da tradição, ou, mais que isso, a tentativa de justificação e perpetuação dessa tradição. Nesse sentido, aquilo que o autor francês recrimina na pintura de Vecellio não é simplesmente a omissão dos fatos, mas, sobretudo, a tentativa de encobrir a realidade, de enganar o espectador. Como registra Sartre (1964, p. 367) em “Le peintre sans privilèges”, que um pintor, “[...] em um quarto cujas janelas dão em um campo de triagem, pinte compoteiras, não é tão grave: ele peca por omissão. O verdadeiro crime é pintar o campo de triagem como se fosse uma compoteira²³⁷”. E é justamente isso que faz Ticiano: dissimula a realidade, pinta massacres como se fossem bailes, guerras como se fossem festas; tudo está maquiado sob suas cores e formas, tudo parece seguro com sua beleza irrepreensível. Essa beleza ticianesca trai os homens, renega sua história e se coloca ao lado dos nobres, dos clérigos e dos doges. A pintura de Vecellio é um trabalho de alienação e mistificação, seus procedimentos e técnicas visam aniquilar todo o peso, toda a dramaticidade, toda visão crítica que uma arte pode oferecer. De fato, seu intento é de encarnar em suas obras uma imagem totalmente deturpada da realidade a fim de que o espectador se conforme com a sua condição.

Aquilo que encontramos na obra ticianesca é, então, a cumplicidade entre o artista e seu público, pois, se é verdade que o *maestro* italiano engana o público, é verdade também que esse público exige ser enganado. Ora, se em Roquentin é possível individuar um espectador crítico que recusa os enganos de uma arte alienante, no público de Ticiano encontramos precisamente o contrário, isto é, a procura pela alienação. Assim, pintor e público mostram

236. No original: “Les grands veulent leur plaisir à l’instant. Ils donnent à l’Art des ducats, pas une minute. Le Titien, c’est leur homme: il éclabousse de ses couleurs une étendue sans partie; cette indivisible unité garantit l’éblouissement immédiat et toujours renouvelable. Beauté plate, poignante volupté: il suffit d’un coup d’œil au mur; tout s’éveille et tout chante à la lumière de cette étoile filante; elle disparaît, le prince retrouve les ténèbres de ses soucis”.

237. No original: “[...] dans une chambre dont les fenêtres donnent sur un camp de triage, peigne des compotiers, ce n’est pas si grave: il pêche par omission. Le vrai crime est de peindre le camp de triage comme si c’était un compotier”.

uma sintonia alienante, relacionando-se com condescendência, de modo que não há entre eles conflito algum, já que um solicita e sustenta a dissimulação do outro.

3.3 JACOPO ROBUSTI OU O PESO DO DESCONFORTO

Até o presente momento nos dedicamos a mostrar somente a possibilidade de alienação oferecida pela concepção sartreana da obra de arte. Entretanto, como mencionamos em vários momentos deste trabalho, existe ainda a possibilidade de que a arte se apresente enquanto uma forma de crítica à realidade, ou seja, como uma obra que se propõe a encarnar as contradições do mundo. Esse tipo de arte terá como seu paradigma maior na reflexão sartreana sobre a arte a obra do pintor veneziano Jacopo Robusti, ou simplesmente, o Tintoretto. E é justamente esse tipo de arte que analisaremos daqui para frente.

Jacopo Robusti nasceu em Veneza no ano de 1518 e de lá quase nunca saiu. Filho de tintureiro²³⁸, ele utilizava as tinturas do pai para pintar as paredes, e, através dessa ingênua brincadeira, descobriu-se o enorme talento do garoto. Contudo, na *Sereníssima* do início do século XVI, a pintura, mais do que um saber, era uma prática, uma arte manual, uma profissão complexa que envolvia não somente o pintor, mas uma equipe. A pintura era uma técnica cerimoniosa, cheia de receitas e ritos, de regras rígidas, tradições e segredos: “O artista é o supremo operário: ele se cansa e esgota a matéria para produzir e vender visões²³⁹” (SARTRE, 1964, p. 319). Por isso, o jovem Robusti foi levado por seu pai à *bottega* de Ticiano Vecellio, com o intento que seu filho aprendesse com o mais célebre pintor da cidade de Veneza. Todavia, como relata Sartre (1964, p. 292, grifado no original) em “Le séquestré de Venise”, “[...] *ao final de alguns dias, o ilustre quinquagenário descobre no menino certa*

238. É justamente da profissão do pai que Jacopo Robusti recebe o apelido de Tintoretto. Como relatam Villa e Villa (2012, p. 27), ao começar a pintar o jovem Jacopo ganhou logo dois apelidos: “[...] per ascendenza il ‘Tintor’ e per statura il ‘Tintoretto’”. Não se deve pensar, contudo, que tais apelidos representassem para o jovem pintor motivo de vergonha, pelo contrário, Jacopo se orgulhava muito da profissão do pai, de modo que adota o apelido como assinatura: “[...] prima come ‘Iacomo Tinto’ e poi come ‘Tintoretto’” (VILLA; VILLA, 2012, p. 37).

239. No original: “L’artiste, c’est l’ouvrier suprême: il s’épuise et fatigue la matière pour produire et pour vendre des visions”.

*genialidade e o manda embora*²⁴⁰”. Com efeito, a Ticiano não interessava formar uma escola de pintura, pelo contrário, ele preferia contar com “[...] colaboradores afidáveis e modestos, que não possuissem um estilo próprio, um estilo que pudesse, de algum modo, ser distinto do seu²⁴¹” (ZUFFI, 2008, p. 17).

Mas a despeito dessa recusa inicial, o jovem filho de tintureiro sobreviveu, tornou-se um grande pintor, um discípulo maldito de Vecellio, um discípulo impecável, um profissional capaz até mesmo de imitar, quando necessário, o estilo do *maestro* que o renegara²⁴². Robusti conseguiu assim se estabelecer enquanto pintor e tornar-se em pouco tempo conhecido por sua habilidade e, sobretudo, por sua rapidez: ele era capaz de pintar um quadro no curto espaço de tempo em que outros artistas só seriam capazes de fazer um esboço. Ademais, muito esperto nos negócios, Jacopo acumulava o maior número de trabalhos possíveis, mesmo que para isso fosse preciso utilizar-se de métodos nem um pouco ortodoxos²⁴³: “[...] presenteando pinturas, impondo telas, enganando encomendas, antecipando os concorrentes contanto que estivesse presente nas dezenas de igrejas, nas grandes e pequenas escolas²⁴⁴” (VILLA; VILLA, 2012, p. 17).

Assim, apesar de pouco leal com seus concorrentes e, conseqüentemente, pouco amado por seus companheiros de profissão, Jacopo Robusti fez de Veneza sua grande tela. E por mais que não tenha alcançado a glória e o reconhecimento de Ticiano Vecellio, o Tintoretto, como escrevem Villa e Villa (2012, p. 18) “[...] nos deixou uma obra colossal e fundante da arte moderna, que provavelmente não é tão famosa e admirada pela simples razão que está em

240. No original: “[...] *au bout de quelques jours, l'illustre quinquagénaire lui découvre du génie et le fout à la porte*”.

241. No original: “[...] *collaboratori fidati e modesti, non in possesso di uno stile personale, che possa in qualche modo essere distinto dal suo*”.

242. Como relata Sartre (1981, p. 172) em “*Saint Marc et son double*”, algumas vezes o Tintoretto, com a preocupação “[...] *de livrer au client une toile 'goût vénitien' [...] suit le Titien à la trace*” (SARTRE, 1981, p. 172).

243. Foi com esses métodos que o Tintoretto conseguiu o seu maior trabalho: foi contratado para pintar obras para a *Scuola Grande di San Rocco*. Sartre (1964, p. 297) relata que essa grande escola convidou alguns pintores para um concurso: eles deveriam apresentar esboços de obras que ornariam a sala de reuniões e o melhor dentre eles seria escolhido para o prestigiado serviço. Todavia, enquanto todos os aspirantes ao posto apresentaram apenas desenhos, como foi requerido, Jacopo “[...] *grimpe à une échelle, ôte un carton, démasque au-dessus des têtes un tableau aveuglant, déjà placé, déjà fini*” (SARTRE, 1964, p. 297). Ora, para não precisar ser avaliado, o Tintoretto ofereceu a obra como um presente a São Roque, patrono da *Scuola Grande*, de modo que os jurados não tiveram outra opção senão a de contratá-lo para executar todo o trabalho, já que “[...] *les statuts de la Confrérie interdisaient de refuser les donations pieuses*” (SARTRE, 1964, p. 297).

244. No original: “[...] *regalando dipinti, imponendo teleri, ingannando commissioni, anticipando i concorrenti pur di essere presente nelle decine di chiese, nelle scuole grandi e in quelle piccole*”.

Veneza, é Veneza, e para conhecê-la é preciso viver Veneza²⁴⁵”. Sartre compartilha totalmente a visão dos comentadores italianos, tanto que, segundo ele, o Tintoretto é o maior dos pintores venezianos, é o seu filho mais autêntico, aquele que melhor a compreendeu, que melhor a encarnou em sua arte, que preencheu todos os canais da *Sereníssima*, cada *via*, cada *calle*, com suas cores, que pintou não somente os nobres, mas todos aqueles que habitavam em Veneza:

Os mais pobres, a quem se dá o pão na *Ultima Cena*²⁴⁶ da igreja de San Trovaso, os doentes e os abandonados, os loucos e os prisioneiros com os quais se mistura São Roque; mas também as esplendidas cortesãs, as *Dânaes*, as *Vênus* e as *Susanas* dos estudados penteados com o irrepitível loiro veneziano; e ainda padres e médicos, todos os magistrados e todos os patrícios, os cultos e os potentes, os charlatães adorados pela plebe e os polígrafos aviltantes: Tommaso Rangone e Pietro Arentino, os protagonistas da vida social de um século e as meninas, as mais populares e as virtuosas matronas, os comerciantes e os taberneiros²⁴⁷ (VILLA; VILLA, 2012, p. 17).

Além dessa indiscriminação característica do seu trabalho, Robusti é um artista totalmente pessoal, colocando-se sempre em discussão e, por causa disso, colocando em discussão também o seu espectador. Porém, como mostramos no capítulo anterior, não é isso que esperam os seus concidadãos venezianos, eles querem ser tranquilizados e não alertados sobre o perigo. Apesar de tal exigência, o Tintoretto, ao pintar sua cidade, se torna uma testemunha crítica de sua época, buscando encarnar em suas telas não um sentido reconfortante, mas o peso da realidade.

Certamente, tais revelações não eram assim tão evidentes; elas tinham um limite, visto que todas as pinturas dessa época compartilhavam uma característica fundamental: eram feitas sob encomenda. Isso significa que os pintores deviam trabalhar a partir de um esquema pré-determinado, isto é, a partir das vontades do cliente, uma vez que em 1550 todo pintor era submisso, não por gosto, mas por uma questão de necessidade:

245. No original: “[...] ci ha lasciato un’opera colossale e fondativa dell’arte moderna, che non è probabilmente così nota e ammirata per la semplice ragione che è a Venezia, è Venezia, e per conoscerla bisogna vivere Venezia”.

246. 1563-1564, óleo sobre tela, 221 x 413 cm, Veneza, Igreja de San Trovaso.

247. No original: “I più poveri, cui si dona il pane nell’*Ultima Cena* di San Trovaso, i malatti e i derelitti, i folli e i carcerati cui si mischia San Rocco, ma anche le splendide cortigiane, le *Danae* e le *Venere* e le *Susanna* dalle studiate acconciature nell’irripetibile biondo veneziano; e poi preti e medici, tutte le magistrature e tutti i patrizi, i colti e i potenti, i ciarlatani adorati dal volgo e i poligrafi sprezzanti: Tommaso Rangone e Pietro Arentino, i protagonisti della vita sociale di un secolo e le ragazzine, le popolane e le virtuose matrone, i commercianti e gli osti”.

[...] seus clientes, patrícios ou prelados, são os mestres do mundo ou seus representantes. Para se fazer obedecer era suficiente que pagassem: eles pagam – mal – e, ainda por cima, reinam. [...] Enfim, a singularidade está do lado do mestre – que, aliás, a reivindica ou se adapta muito bem. E o pintor, como a pequena costureira de hoje, só pode fazer apelo a outros mestres²⁴⁸ (SARTRE, 1981, p. 182).

O Tintoretto irá desenvolver sua arte sob essas condições, cedendo a certos caprichos, afinal, a pintura é, antes de tudo, o sustento de sua família. Não se deve pensar, porém, que diante dessas imposições os trabalhos de Vecellio e Robusti sejam equivalentes, dado que, apesar da existência dessas regras, o pintor guarda sempre a possibilidades de subordinar-se totalmente às vontades do cliente, como faz Ticiano, ou, como faz o Tintoretto, inventar uma insubordinação mascarada. Com isso, se aparentemente Jacopo, tal qual Ticiano, cede às convenções aceitando até mesmo trabalhos que não lhe agradam, diferentemente do pintor oficial da *Sereníssima*, ele sempre acrescenta algo imprevisto a suas figurações, como que burlando o combinado e sugerindo algo mais profundo. De tal modo, como observa Sartre (1964, p. 312), “[...] todas as suas grandes obras possuem um duplo sentido: seu utilitarismo estreito mascara uma interrogação sem fim²⁴⁹”.

Então, enquanto Ticiano oferece aquilo que seus clientes desejam, isto é, uma maquiagem para a realidade, Jacopo tentará encarnar em suas obras uma interrogação crítica, quer dizer, mostrar aquilo que seus clientes não querem ver. Dessa maneira, como acrescenta Wittmann (2001, p. 192): “O Tintoretto, apesar e em virtude da tutela à qual está submetido, é capaz de criar uma obra que deve ser compreendida como sua resposta pessoal à situação de Veneza²⁵⁰”. Quer dizer, o pintor veneziano consegue dissimular sob o tema proposto por sua clientela um outro tema, algo que reflita sobre seu público e sua época. Todavia, se Robusti coloca em questão seu público, ele faz isso de uma maneira velada, ou seja, ele jamais se rebela totalmente, jamais entrega aos clientes criações totalmente à revelia do combinado. Não há nas telas do filho de tintureiro uma revolta completa, pois “[...] ao inscrever sua busca como parte de uma encomenda paga, ele é obrigado a desestabilizar a pintura respeitando

248. No original: “[...] ses clients, patriciens ou prélats, sont les maîtres du monde ou leurs représentants. Pour se faire obéir, il suffirait qu’ils payassent : ils paient – mal – et, par-dessus le marché, règnent. [...] Bref la singularité est du côté du maître – qui d’ailleurs la réclame ou s’en accommode fort bien. Et le peintre, comme la petite couturière d’aujourd’hui, ne peut qu’en appeler aux autres maîtres”.

249. No original: “[...] toutes ses grandes œuvres sont à double sens: son utilitarisme étroit masque une interrogation sans fin”.

250. No original: “Le Tintoret est en mesure, en dépit et en vertu de la tutelle à laquelle il est soumis, de créer une oeuvre qui doit être comprise comme sa réponse personnelle à la situation de Venise”.

aquilo que foi estipulado pelo cliente²⁵¹” (SARTRE, 1964, p. 312). Nessa perspectiva, as insubordinações das telas tintorettescas geralmente serão silenciosas, sutis, quase criptografadas, de sorte que, como mostra Sartre (1981, p. 182), “[...] a inquietude do pintor permanece bem escondida sob o revestimento acadêmico que não nos inquieta. No entanto, tudo está lá: as trevas, a luz, a solidão em comum e, sobretudo, o peso²⁵²”.

Mas, se é verdade que a crítica se apresentará de forma sutil nas telas do Tintoretto, isso não significa que suas insubordinações passarão despercebidas, pelo contrário, elas provocarão certo desconforto no público. Como observa Sartre (1964, p. 342):

O Tintoretto desagrada a todo mundo: aos patrícios porque lhes revela o puritanismo e a agitação sonhadora dos burgueses; aos artesãos porque destrói a ordem corporativa e revela, sob a aparente solidariedade profissional, a agitação desordenada dos ódios e das rivalidades; aos patriotas porque a aflição da pintura e a ausência de Deus lhes revelam, sob seu pincel, um mundo absurdo e incerto em que tudo pode acontecer, até mesmo a morte de Veneza. Ao menos, se dirá, esse pintor aburguesado agrada a sua classe adotiva. Na verdade, não! A burguesia não o aceita incondicionalmente; fascina-lhes sempre, mas frequentemente lhes assusta²⁵³.

À vista disso, esse pintor, esse filho de tintureiro, será capaz de incomodar todas as classes sociais da *Sereníssima*, visto que, através da sua arte, ele faz com que seu público tome consciência de si mesmo e de sua situação. Se as telas de Vecellio agradavam porque mistificavam a realidade, as de Robusti são desagradáveis justamente por seu radicalismo desmistificador. Logo, todos aqueles que não querem reconhecer sua própria realidade encontrarão somente falhas no trabalho de Jacopo, negando sua autenticidade e recusando o seu testemunho, preferindo navegar nos mares tranquilos de Ticiano.

Assim, se Vecellio tentava fazer com que suas telas fossem vistas como realidade, preferindo modelos estáticos e subtraindo a dramaticidade do que era figurado a fim de atenuar o peso da situação real, o Tintoretto buscará justamente o contrário, e, com isso, suas telas serão

251. No original: “[...] inscrivant sa recherche dans le cadre de la commande payée, il est obligé de bouleverser la peinture en respectant les stipulations du client”.

252. No original: “[...] l’inquiétude du peintre y demeure si bien murée sous un revêtement académique que nous n’en sommes pas inquiétés. Tout est là, pourtant: les ténèbres, la lumière, la solitude en commun, la pesanteur surtout”.

253. No original: “Le Tintoret déplaît à tout le monde: aux patriciens parce qu’il leur révèle le puritanisme et l’agitation rêveuse des bourgeois; aux artisans parce qu’il détruit l’ordre corporatif et révèle, sous l’apparente solidarité professionnelle, le grouillement des haines et des rivalités; aux patriotes parce que l’affolement de la peinture et l’absence de Dieu leur découvrent, sous son pinceau, un monde absurde et hasardeux où tout peut arriver, même la mort de Venise. Au moins, dira-t-on, ce peintre embourgeoisé plaît-il à sa classe d’adoption. Eh bien non! la bourgeoisie ne l’accepte pas sans réserves; toujours il la fascine mais souvent il l’effraie”.

constituídas pelo movimento ininterrupto das formas, por uma agitação que, por mais que se tente individuar, permanecerá sempre invisível, inexistente. Na verdade, Robusti solicitará o olhar do próprio espectador, pedindo que ele empreste “[...] às formas pintadas um movimento real no qual ele se atola e do qual ele se esquece²⁵⁴” (SARTRE, 1981, p. 197). Portanto, esse movimento ocular é o que unificará a tela, e o espectador acreditará ver não só um movimento que não existe, mas também a profundidade em uma superfície plana.

Não se trata, contudo, de um simples *trompe-l’oeil*, pois, mais do que a visão, é todo o corpo do espectador que será encarregado “[...] de sentir à sua maneira o invisível, isto é, de dar suporte aos efeitos imaginários²⁵⁵” (SARTRE, 1981, p. 197). Na verdade, não deveríamos dizer que o Tintoreto engana seu público, pois ele sabe que a consciência perceptiva intenciona o que está presente, enquanto a consciência imaginante intenciona objetos ausentes ou inexistentes. Por isso, se sua tela é uma presença e a objetividade é resultante dessa presença, a irrealidade que encarnará nela só poderá ser uma ausência,

[...] mas não a ausência de uma propriedade particular, e sim a ausência fundamental, a ausência desta umidade quente e selvagem, mistura de todos os santos e de todas as mirras, que nos salta à vista a fim de restituir um corpo e que parece ser, de algum modo, aquilo que não está dado, aquilo que perdemos no nascimento²⁵⁶ (SARTRE, 1981, p. 198).

Robusti não buscará, então, trabalhar como Vecellio, já que ele não tentará fazer com que a verdade da imagem se confunda com a realidade. Na verdade, ele trabalhará com um objeto irreal, solicitando à consciência imaginante do espectador que revele e anime esse objeto. O espectador será convidado, assim, a entrar na tela, contudo, como destaca Sartre (1981, p. 197), esse não é um modo de mascarar o mundo, “[...] sublinhando os elementos reais da ficção: ele mostra uma imagem e nos obriga a aprofundá-la afetando-nos com determinações imaginárias – isto é, desenvolvendo os elementos fictícios das nossas percepções reais²⁵⁷”. Em decorrência disso, nas telas de Jacopo o perceptível será sempre inconfundível: serão as

254. No original: “[...] aux formes peintes un mouvement réel qui s’y enlise et qu’il oublie”.

255. No original: “[...] ressentir à leur manière l’invisible, c’est-à-dire d’en supporter les imaginaires effets”.

256. No original: “[...] non pas l’absence d’une propriété particulière mais l’absence fondamentale, l’absence de cette moiteur chaude et fauve, mélange de tous les saints et de toutes les myrrhes, qui crève nos yeux pour nous restituer un corps et qui se trouve être, en tout cas, ce qui n’est pas donné, ce que nous avons perdu de naissance”.

257. No original: “[...] en soulignant les composantes réelles de la fiction : il montre une image et nous oblige à l’approfondir en nous affectant de déterminations imaginaires – c’est-à-dire : en développant les composantes fictives de nos perceptions réelles”.

cores, as formas, as luzes e as sombras. Já o que não se pode perceber será sugerido ao imaginário, como uma espécie de sonho objetivo que nem por um instante deverá ser tomado como real.

Por tal razão, o Tintoretto jamais agradará aos venezianos, pois suas telas sempre restituirão aquilo que será projetado nelas. Quer dizer, o público da *Sereníssima* verá seus sonhos perturbados, se encontrará chocada perante uma obra que lhes propõe algo a que não estão acostumados. As telas de Robusti, ao solicitar uma participação ativa do público, acabarão por inovar muito e por propor demasiadas críticas, fazendo com que seu espectador vislumbre aquilo que Vecellio esconde tão bem, aquilo que seus clientes pagam para não ver.

O melhor exemplo dessa indisposição causada pelo trabalho do Tintoretto é exposta por Sartre no texto “Saint Marc et son double”, em que o filósofo francês, entre outras coisas, apresenta uma longa análise da tela *Il miracolo di San Marco*²⁵⁸. Como evidencia o nome da obra, ela propõe a figuração de um milagre de São Marcos, ou, mais precisamente, mostra um escravo que, dirigindo-se a Veneza a fim de visitar o corpo de São Marcos, é condenado ao suplício e à tortura, mas, antes que isso ocorra, o Santo intervém, rompendo as armas dos algozes.

A figuração é cheia de afinidades, sendo construída a partir de uma simetria totalmente equilibrada: São Marcos, de ponta cabeça, forma com o corpo nu do escravo estirado no chão um espécie de coluna invisível que divide o quadro ao meio; entre eles, é possível encontrar um arco que vai da cabeça do homem com turbante, no lado esquerdo superior, passa pelo dedo do pé do Santo, e termina na cabeça calva do soberano, no lado direito superior; sob esse arco, as cabeças da multidão que se aglomeram sobre o corpo do escravo formam outro arco, concêntrico ao primeiro; além disso, no lado direito²⁵⁹ da figuração os homens estabelecem uma espécie de “[...] campo de forças centrífugas, estriado por vetores e setas²⁶⁰” (SARTRE, 1981, p. 171), dando origem a linhas de fuga que se detém no soberano, de maneira que a irradiação oblíqua, pintada a fim de compensar a solidificação do ar e das sombras, “[...]”

258. 1548, óleo sobre tela, 415 x 541 cm, Veneza, Galeria da Academia (ANEXO C).

259. Entenda-se sempre o lado direito do espectador.

260. No original: “[...] champs de forces centrifuges, strié de vecteurs e de flèches”.

ricocheteia, levando o Cadi, o homem com o martelo e os militares no funil de um vórtice marginal²⁶¹” (SARTRE, 1981, p. 171).

Aparentemente, o Tintoretto produz uma obra segundo as leis de Vecellio, uma figuração que não excede a tela, um trabalho totalmente delineado que apresenta curvas sinuosas e balanços envolventes, tudo simetricamente integrado, unificado segundo a ordem social e teocrática de Veneza. Desse modo, o poder divino ocupa a parte mais alta da tela, abaixo dele o Cadi, representante da soberania secular, sob eles, a multidão, ou seja, o povo, e na parte mais inferior do quadro, deitado no solo, o escravo. Eis a ordem ticianesca reproduzida à perfeição, reconhecida por Pietro Arentino, amigo íntimo do grande *maestro*, que descreve a obra como colossal, impecável, e afirma que suas cores parecem feitas de carne, que a tela tem a aparência de um corpo vivo. Villa e Villa (2012, p. 73) destacam ainda o valor plástico dessa tela: “A violência das massas em movimento, a singular individualidade das figuras, a relação entre claros e escuros, os efeitos pictóricos²⁶²”. Sartre (1981, p. 171-172), por sua vez, observa como a figuração consegue apresentar o divino e o social conciliados, uma vez que

Robusti

[...] representa a sociedade veneziana como ela desejaria que a representassem, com sua justiça, o equilíbrio de seus poderes, seus órgãos de coerção e de assimilação, sua hierarquia imutável. Ele não negligencia nada afim de tranquilizar, impulsiona o conformismo até acomodar esse sábio tumulto em uma cena, entre as dobras do manto do Arlequim, diante de uma decoração de inspiração greco-latina monumental²⁶³.

De tal maneira, o Tintoretto parece reproduzir em sua tela a ordem ticianesca, porém, sob essa ordem reina, imperceptível, uma outra ordem, “[...] a ordem cega e surda da vida²⁶⁴” (SARTRE, 1981, p. 198). Nesse sentido, se inicialmente vemos os procedimentos de Ticiano escrupulosamente aplicados no *Miracolo*, tais procedimentos, na verdade, revelam-se, aos poucos, como que virados pelo avesso. Com isso, à medida que o verdadeiro sentido da tela vai sendo apreendido pelos venezianos, origina-se um escândalo, de forma que, apesar das

261. No original: “[...] rebondit, entraînant le Cadi, l’homme au marteau et les militaires dans l’entonnoir d’un tourbillon marginal”

262. No original: “La violenza delle masse in movimento, la singolare individualità delle figure, i rapporti fra chiari e scuri, il picttoricismo”.

263. No original: “[...] représente la société vénétienne comme elle souhaitait qu’on la représentât, avec sa justice, l’équilibre de ses pouvoirs, ses organes de contrainte et d’assimilation, son immuable hiérarchie. Il ne néglige rien pour rassurer, pousse le conformisme jusqu’à loger ce sage tumulte sur une scène, entre les plis du manteau d’Arlequin, devant un décor monumental d’inspiration gréco-latine”.

264. No original: “[...] l’ordre aveugle et sourd de la vie”.

inúmeras qualidades dessa obra, ela não provoca muitas reações positivas, pelo contrário, o público permanece desconcertado e os clientes²⁶⁵ não souberam o que fazer: “[...] alguns queriam que o quadro permanecesse, outros não, [...] o Tintoretto fez com que o tirassem do lugar em que fora colocado e levou-o para casa²⁶⁶” (VILLA; VILLA, 2012, p. 74).

Com efeito, basta uma rápida comparação com uma tela de Vecellio para nos darmos conta de como o Tintoretto subverte as leis da pintura. Em *L’Assunta*, por exemplo, temos uma iluminação que privilegia os personagens divinos, conseqüentemente, enquanto a Virgem Maria aparece muito bem iluminada, os personagens que se encontram na terra são engolidos pela sombra. Já no *Miracolo*, o Tintoretto inverte essa lógica, de sorte que a face de São Marcos permanece oculta, encoberta pela escuridão; e, se por de trás de sua cabeça uma forte luz emana, ela não ilumina, servindo mais como uma espécie de adereço. Como se não bastasse eclipsar o Santo, o corpo nu do escravo emana uma grande luminosidade, sendo evidenciado, quase que brilhando, como se Robusti quisesse mostrar que essa “[...] nudez tão pouco pagã, é a fé, é a prece; ela toma o lugar do olhar desaparecido e testemunha que o homem permanece, mesmo na abjeção, uma criatura divina²⁶⁷” (SARTRE, 1981, p. 176).

Além disso, a iluminação conferida à figuração por Robusti é inovadora, sendo esse mais um motivo de desconforto para o público de sua época. Ao descentralizar a fonte luminosa da tela, ele acaba por dar a impressão de que a luz que ilumina a figuração é exterior ao quadro, de maneira que, como comenta Sartre (1981, p. 176), “[...] temos a impressão que o sol completa seu curso ou, talvez, o inicia, à direita, atrás de nós²⁶⁸”. Corroborando com o comentário do filósofo francês, Villa e Villa (2012, p. 75) dizem que essa inovação deixa o público veneziano desconcertado, pois é através dela que o espectador descobre que sua participação é solicitada pela obra, “[...] visto que a luz que ilumina os atores no proscênio é externa²⁶⁹”, ou seja, é uma luz que vem do próprio espectador. Ora, para um público

265. A tela foi encomendada pela *Scuola Grande di San Marco*.

266. No original: “[...] volendo alcuni e altri no, che il quadro vi rimanesse, [...] il Tintoretto, lo fece distaccare dal luogo posto e a casa lo riportò”.

267. No original: “[...] cette nudité si peu païenne, c’est la foi, c’est la prière; il tient lieu du regard disparu et témoigne que l’homme, jusque dans l’abjection, reste créature divine”.

268. No original: “[...] nous avons le sentiment que le soleil achève sa course ou, peut-être, la commence, à droite dans notre dos”.

269. No original: “[...] poiché la luce che illumina gli attori in proscenio è esterna”.

acostumado com as carícias de Vecellio, soa estranho ter sua participação solicitada por uma obra de arte, ter que empenhar-se para que o sentido de um quadro se revele.

Mas as audácias do Tintoretto não se limitam a isso. Como relatam Villa e Villa (2012, p. 74), a teatralidade da obra “[...] a muitos parecia forçada, ou até mesmo blasfema²⁷⁰”. Com efeito, soa estranho para a sociedade veneziana o fato de que São Marcos encarne não para resgatar um Doge, ou um pontífice, mas para salvar um escravo qualquer. Ademais, se o Santo aparece sobre a tela, dentro da figuração ninguém parece percebê-lo, já que todos os personagens olham para baixo, ignorando a presença divina, como se Jacopo quisesse afirmar com isso que o ser humano não pode se relacionar com o céu. Lembremos que na *L’Assunta* a atenção de todos os personagens se dirige para a Virgem Maria, todos aqueles que estão na terra olham para o céu. De modo inverso, no *Miracolo*, além do Santo aparecer para salvar um escravo, sua presença não serve a mais nada, dado que nem mesmo o escravo, favorecido pela sua aparição, nota sua presença: “[...] se ao menos afetasse pelo terror, ele serviria à causa cristã, registrar-se-iam algumas conversões²⁷¹” (SARTRE, 1981, p. 175).

O Santo não aterroriza aqueles homens, o que os aterroriza é o fato de que suas armas foram misteriosamente destruídas: São Marcos é discreto, limitando-se a quebrar as armas dos carrascos à distância. Certamente, ele poderia ter operado esse milagre sem a necessidade de precipitar-se do céu. Aliás, tal precipitação é muito problemática, já que o Santo não é representado enquanto um ser sobrenatural, mas enquanto um ser material, um colosso demasiadamente humano. São Marcos não flutua levemente, como faz a Virgem Maria na obra de Ticiano, mas se mostra pessoalmente com todo seu peso, lançando-se de ponta cabeça para salvar um escravo. A impressão que se tem é que o Santo destruiu todas aquelas armas com seu peso e que, caso ele continue a queda, esmagará toda a multidão.

Diante disso, se ao representar o escravo iluminado o Tintoretto revela aos seus concidadãos que até o menos importante dos seres é uma criação divina, ao representar São Marcos em queda livre e acobertado pelas sombras, ele mostra “um privilegiado sem privilégios”, isto é, que até mesmo um Santo, hierarquicamente o extremo oposto do escravo, está sujeito às leis da natureza, que mesmo esse personagem sagrado carrega um peso. E o peso não é aqui

270. No original: “[...] a molti appariva forzata o addirittura blasfema”.

271. No original: “[...] si du moins, il frappait de terreur, il servirait la cause chrétienne, on enregistrerait des conversions”.

somente um elemento científico, na verdade, ele é muito mais do que isso, pois, se Jacopo quer mostrar o peso é porque, como destaca Sartre (1981, p. 179), ele espera revelar o sentido “[...] de nossas fraquezas demasiadamente humanas²⁷²”.

Nessa perspectiva, se, por um lado, até mesmo o escravo possui uma fagulha de divino, por outro, até mesmo os seres mais divinos possuem fraquezas. Por conseguinte, é como se nessa tela o mundo humano se misturasse ao mundo espiritual, como se Robusti quisesse nos mostrar que tudo é feito de matéria e está sujeito a ela, inclusive a santíssima trindade. O peso, esse “tenebroso coração do ser”, é condição *sine qua non* para que o divino se coloque entre nós. Por isso, como registra Sartre (1981, p. 176), São Marcos, o mensageiro de Deus, “[...] não testemunha a onipotência divina; vemos, ao invés disso, os limites do Poder: o próprio Deus deve fazer um truque na matéria e não pode condicioná-la senão por intermédio da materialidade²⁷³”.

Dessa maneira, o Tintoretto consegue encarnar em sua tela “[...] a indestrutível densidade das massas tal qual ele experimenta no corpo a corpo cotidiano²⁷⁴” (SARTRE, 1981, p. 174). O resultado disso é que sua obra restitui ao espectador o sentido da realidade, da aparência das coisas, mostrando a relatividade de suas formas e evidenciando não só a distância abissal entre o homem e as coisas, mas o exílio que caracteriza a própria condição humana. Segundo Sartre (1981, p. 174), no *Miracolo*, “[...] homens e coisas entregam sua *absoluta* presença no coração de sua *representação*²⁷⁵”, e, por isso, a multidão, que em *L’Assunta* forma uma massa impessoal, apresenta na tela de Robusti uma natureza ambígua, fruto da individualidade de cada personagem. Com isso, se os clientes esperavam uma beleza indivisível, encontraram personagens espalhados, individualidades dispersas, mas não só, encontraram também a solidão que lhes é comum. O Tintoretto mostra nessa pintura que “[...] o gênero humano é somente um arquipélago em que todas as ilhas se equivalem e estão confinadas dentro do mesmo exílio²⁷⁶” (SARTRE, 1981, p. 175).

272. No original: “[...] de nos faiblesses trop humaines”.

273. No original: “[...] ne témoigne pas de la toute-puissance divine; nous y voyons plutôt les limites du Pouvoir: Dieu lui-même doit ruser avec la matière et ne peut la conditionner que par l’intermédiaire de la matérialité”.

274. No original: “[...] l’indestructible densité des masses telle qu’il l’éprouve dans le corps à corps quotidien”.

275. No original: “[...] hommes et choses livreront leur absolue *présence* au cœur de leur *représentation*”.

276. No original: “[...] le genre humain n’est qu’un archipel dont tous les îlots se valent et sont confinés dans le même exil”.

Portanto, se o quadro do Tintoretto causa tanto desconforto é porque os espectadores encontram nele um conflito que lhes remete à realidade, um conflito que realmente lhes atormenta e que eles gostariam de esquecer. O público é capaz de apreender, mesmo que de maneira obscura, o sentido da tela, e é isso o que lhes incomoda, esse sentido que não se adequa àquilo que foi encomendado. Os contratantes desejavam uma pintura cujo tema fosse o milagre de um santo, Robusti lhes entregou o que estava no contrato, entretanto, adicionou algo mais. E é justamente esse “algo mais” que faz com que o quadro seja detestável, uma vez que ele obriga o público veneziano a colocar questões que gostaria de evitar:

[...] onde está Deus? Em todo lugar? Em lugar nenhum? Em lugar nenhum e em todo lugar? Um Santo não é um taumaturgo deplorável se precisa atravessar os espaços interestelares para romper o cabo de um martelo em nossas mãos? E aonde iremos se os milagres se reduzem a alguns danos materiais que podem muito bem ser provocados por causas não milagrosas? Tudo isso se resume em uma só palavra: é feio²⁷⁷ (SARTRE, 1981, p. 177).

Assim, segundo Sartre, tudo o que escandaliza nessa tela pode ser condensado pela manifestação do feio. Todavia, o feio não deve ser entendido aqui enquanto uma composição mal realizada ou como alguma falha na execução, pois, como ressaltamos anteriormente, a pintura é feita com maestria pelo Tintoretto. Na verdade, o feio é a encarnação de um conflito, de uma espécie de contradição, que nada mais é do que a encarnação da imagem contraditória da sociedade veneziana, ou seja, daquilo que permeia o contexto e a consciência de Robusti.

Nesse sentido, o feio é como uma ordem corroída por uma desordem recôndita, como “[...] uma ordem cerimonial atormentada pelo câncer da materialidade²⁷⁸ (SARTRE, 1981, p. 175). E se, como mostramos anteriormente²⁷⁹, no irreal não há espaços para o acaso e para a contingência, isso implica que na tela do Tintoretto toda desordem faz parte de uma ordem imaginária, de modo que existirá nela uma ordem profunda que estrutura toda obra. O que faz o pintor veneziano é criar uma ordem imaginária capaz de encarnar o sentido da desordem real, quer dizer, ele ordena uma desordem que manifesta o sentido conflituoso de sua realidade, o sentido feio que encarna “[...] um combate furioso entre a ordenança de nossas

277. No original: “[...] où est Dieu? partout? nulle part? nulle part et partout? Un Saint n’est-il pas un piteux thaumaturge s’il a besoin de traverser les espaces interstellaires pour briser dans nos mains le manche d’un marteau? et où va-t-on si les miracles se réduisent à quelques dégâts matériels que peuvent tout aussi bien provoquer des causes non miraculeuses? Tout cela s’est résumé par un seul mot: c’est laid”.

278. No original: “[...] un ordre de cérémonie rongé par le cancer de la matérialité”.

279. C. f., parte 1.3, p. 42 e parte 2.3, p. 79.

cerimônias, de nossas tradições, e a ordem inflexível de nossa materialidade²⁸⁰” (SARTRE, 1981, p. 172).

Desse modo, Jacopo revela uma ordem corrompida e superficial, a ordem imposta pela sociedade, pela moral e pelos bons costumes. Porém, essa ordem se dissolve sob uma desordem profunda, encarnando o verdadeiro sentido da tela, isto é, o caos, a solidão e o peso da condição humana. Por isso, com Sicard (1989, p. 294), poderíamos dizer que, no *Miracolo*, “[...] o feio não é mais estrangeiro à categoria do belo²⁸¹”, pelo contrário, belo e feio se confundem a fim de testemunhar a “[...] monstruosidade fundamental do Homem e da Natureza que se unem em uma copulação grotesca onde a matéria retoma a prioridade sobre o espírito²⁸²” (SICARD, 2008, p. 14). Nessa perspectiva, o feio encarna na tela como uma manifestação da beleza, ele é uma beleza que questiona e que provoca escândalo, chocando constantemente seu público e revelando imagens indesejáveis. Além disso, como coloca Astier-Vezon (2013, p. 232), é justamente porque “[...] o feio se dissimula e se mistura ao belo que ele nos incomoda e nos perturba²⁸³”.

Ora, se a beleza ticianesca passa segurança, a beleza tintorettesca será totalmente instável, de sorte que, ao se contrapor ao conformismo despertado por Ticiano, ela permitirá que o público tome consciência de sua condição, mostrando-lhes algo novo, e, sobretudo, algo que não desejariam ver. Se Vecellio permite que o público se esqueça da fragilidade de sua condição, fazendo com que ele não sinta o peso da existência, mas experimente uma leveza, o Tintoretto também utilizará essa fragilidade do humano para construir sua obra, mas ao invés de dissimulá-la, ele a assumirá e a reforçará para que seu público não a esqueça. Por isso, sua beleza jamais será reconfortante, mas provocará incomodo, ela nunca apaziguará os ânimos do público, mas será perturbadora, não se entregando facilmente e recusando-se a ser simplesmente uma mercadoria.

À vista disso, como nota Sicard (1989, p. 260), o escândalo provocado pela tela do Tintoretto não é casual, mas é fruto

280. No original: “[...] un combat furieux entre l’ordonnance de nos cérémonies, de nos traditions, et l’ordre inflexible de notre matérialité”.

281. No original: “[...] la laideur n’est non plus étrangère à la catégorie du Beau”.

282. No original: “[...] monstruosità fondamentale dell’Uomo e della Natura che si uniscono in una copulazione grottesca in cui la materia riprende piede sullo spirito”.

283. No original: “[...] la laideur se dissimule et s’entremêle au beau qu’il nous dérange et nous trouble”.

[...] desta audácia insuportável, desta transgressão dos códigos de gosto da época, desta subversão insuportável, desta subversão das ideologias cristãs com suas representações instituídas. Esse escândalo não é em si mesmo senão o eco de algo que explode na tela²⁸⁴.

Por tal razão, o trabalho do Tintoretto jamais será totalmente aceito pela sociedade veneziana, que optará pela calma e tranquilizante beleza ticianesca. Assim, se em *La Nausée* a recusa do espectador, isto é, de Roquentin se dava pelo caráter alienante dos retratos oficiais, no caso do pintor veneziano será justamente o caráter crítico e revelador de suas telas a provocar aversão. Robusti buscou revelar contradições, problemas e injustiças, mas seu público encontrava-se confortável diante de uma ignorância conveniente. Por isso, enquanto constatamos a convivência entre esse público e a obra de Ticiano, dado que existia entre eles uma procura mútua pela alienação, no Tintoretto o que se vê é exatamente o contrário, ou seja, um pintor que encarna incertezas e dissemina dúvidas através de sua arte, gerando, com isso, um desconforto nunca antes experimentado por seus contemporâneos, mas, justamente por essa razão, o público recusa-se a admirar sua obra, despreza seu poder revelador e seu alto grau de criticidade. Ora, se Vecellio encena uma ilusão distante e os espectadores o glorificam por isso, Robusti é malquisto por fazer precisamente o contrário.

3.4 O AUTORRETRATO DERRADEIRO: TINTORETTO, SOLIDÃO

A partir da análise de *Il miracolo di San Marco* foi possível constatar como um artista é capaz de utilizar a arte para encarnar as contradições de sua época, revelando a seus espectadores um sentido crítico e indesejável. Como constata Wittmann (2001, p. 189), as telas de Robusti mergulham “[...] os venezianos na angústia e no terror. O Tintoretto pinta seu tempo e, sobretudo, as perturbações que agitam sua cidade e que os habitantes se recusam a ver²⁸⁵”. Com efeito, como mostra *Le séquestré de Venise*, a “[...] pintura do Tintoretto é, em primeiro

284. No original: “[...] de cette audace insupportable, de cette transgression des codes de goût de l'époque, de cette subversion insupportable, de cette subversion des idéologies chrétiennes avec leurs représentations instituées. Ce scandale n'est lui-même que l'écho de quelque chose qui éclate dans la toile”.

285. No original: “[...] les Vénitiens dans l'angoisse et dans la terreur. Le Timoret peint son temps et surtout les troubles qui agitent sa ville et que les habitants se refusent à voir”.

lugar, o caso passional de um homem e uma cidade²⁸⁶” (SARTRE, 1964, p. 335), todavia, essa paixão não é recíproca, visto que o público da *Sereníssima* opta por contemplar e estimar obras mais reconfortantes, como as de Ticiano Vecellio.

Dessa forma, o pintor veneziano é preterido por grande parte do público de Veneza, mas não por falta de talento, e sim por sua criticidade, pela extrema autenticidade de sua pintura. De fato, suas telas continuam muito pulsantes ainda hoje, de modo que, como observa Sartre (1981, p. 172), por mais que muito tempo tenha se passado desde que o *Miracolo* escandalizou a sociedade de Veneza, “[...] ele permanece chocante. À ausência da beleza pode-se habituar: o que provoca as gargalhadas e o desprezo é a presença do feio²⁸⁷”. Mas, se, por um lado, essa pintura consegue chocar o espectador até hoje, por outro, ela representou para Robusti um verdadeiro fracasso, e o trauma causado pela polêmica em torno dessa obra fez com que ele repensasse sua forma de trabalho, que ele alterasse a maneira de inserção das críticas à sociedade veneziana em suas obras.

Como consequência disso, em obras posteriores o pintor veneziano se tornará mais prudente, mascarando ainda mais o verdadeiro sentido de suas telas. A partir daí todo risco será calculado, visto que, antes de tudo, é preciso receber encomendas e garantir o sustento da família, e, para isso, é preciso agradar à clientela:

[...] seu fracasso provou que uma roda de cores e formas no primeiro plano não era suficiente para dissimular o trabalho corrosivo e preciso da matéria; então, para cada invenção material ele adaptará um truque específico que escamoteia sem diminuir sua virulência²⁸⁸ (SARTRE, 1981, p. 181).

Através desse novo método mais prudente, o Tintoretto conseguirá recuperar um pouco de seu prestígio, deixando-nos uma obra monumental como herança. Certamente, a união contraditória que manifesta o feio será mantida, uma vez que, como revela Sartre (1981, p. 15) na entrevista “Penser l’art”, o feio não é uma peculiaridade do *Miracolo*, mas uma característica das obras de Robusti, é algo que pertence “[...] à natureza do movimento em

286. No original: “[...] peinture du Tintoret c’est d’abord la liaison passionnelle d’un homme et d’une ville”.

287. No original: “[...] il reste choquant. L’absence de la Beauté, on s’en arrangerait: ce qui provoque le fou-rire ou la détestation c’est la présence de la Laideur”.

288. No original: “[...] son échec a prouvé qu’il ne suffisait pas d’une roue de couleurs et de formes, au premier plan, pour dissimuler le travail rongeur et précis de la matière; il appropriera donc à chaque invention matérielle un truquage singulier qui l’escamote sans en diminuer la virulence”.

suas telas: o peso de certos corpos ou objetos, em geral, é imediatamente ligado a uma força que os impulsiona, que os expulsa, que os transforma ou os rompe²⁸⁹”.

As telas Jacopo serão sempre caracterizadas por um movimento, por uma combinação ambígua e incessante entre a ordem e o caos profundo, elas serão sempre desconcertantes, com formas excessivas e abundantes, com composições que se assemelham a partituras indecifráveis, com questões, meandros e armadilhas que se impõem e nos conduzem vertiginosamente por seu sentido. Em suma, as obras do Tintoretto continuarão a encarnar o feio, pois o feio, assim como a violência e o peso, representa a forma encontrada por ele para restituir a seu público o sentido da existência. Quer dizer, o feio é um novo tipo de beleza, uma beleza que, como assinala Astier-Vezon (2013, p. 233), é uma mistura de “[...] perturbação da ordem e de desordem, de cerimônia e de irreverência, de equilíbrio e de desequilíbrio, correndo o risco de permanecer incompreendida por seus contemporâneos²⁹⁰”.

Com efeito, por mais que tenha alterado seu método de trabalho, Jacopo nunca atingirá uma aceitação total por parte do público veneziano, e suas obras jamais serão totalmente compreendidas e aceitas. E é exatamente essa incompreensão por parte de seus concidadãos que motivará uma das últimas obras do filho de tintureiro, o *Autoritratto*²⁹¹, ao qual Sartre dedica um pequeno artigo intitulado “Un veillard mystifié”. Esse autorretrato carrega em si uma força capaz de compensar toda a alienação presente nos retratos de *La Nausée* e nas obras de Ticiano. Aliás, como revela Sicard (2008, p. 10), esse texto é, na verdade, apenas um fragmento daquilo que deveria ser “[...] um estudo sobre os retratos feitos pelo Tintoretto²⁹²”. Logo, não seria absurdo pensar que a primeira parte desse artigo apresentasse uma contraposição entre os retratos realizados pelo Tintoretto e os retratos realizados por Vecellio.

Diante disso, se anteriormente apontamos algumas características dos retratos oficiais ticianescos, identificando neles certos artifícios alienantes, podemos neste momento, mesmo que de forma breve, mostrar como os retratos feitos por Robusti oferecem uma outra possibilidade para se pensar esse tipo de obra.

289. No original: “[...] à la nature du mouvement dans ses toiles: la lourdeur de certains corps, ou objets, est en général immédiatement liée à une force qui les propulse, les envoie promener, les transforme ou les brise”.

290. No original: “[...] trouble de l’ordre e désordre, de cérémonie et d’irrévérence, d’quilibre et de déséquilibre, au risque de demeurer incompris de ses contemporains”.

291. 1588, óleo sobre tela, 62,5 x 52 cm, Paris, Museu do Louvre (ANEXO D).

292. No original: “[...] uno studio dei ritratti fatti dal Tintoretto”.

Primeiramente, é preciso dizer que é possível notar em alguns retratos do Tintoretto um estilo ticianesco, no entanto, para além dessa semelhança, as figurações de Robusti serão, por um lado, menos adornadas do que as do *maestro*, e, por outro, muito mais ambíguas. Nesse sentido, não obstante algumas concessões, Jacopo não se limitará a executar os retratos conforme um modelo pré-estabelecido, mas aproveitará cada oportunidade para mostrar algo mais, não se deixando levar pelo *a priori* que fundamenta a retratística oficial, mas buscando revelar em cada tela “[...] a alma secreta de quem teve a coragem de lhe pedir um retrato”²⁹³ (VILLA; VILLA, 2012, p. 56). Ora, o pintor veneziano nunca buscará somente agradar seus clientes ou enganar o público, ele jamais irá, por exemplo, maquiar as rugas que cortam a face dos retratados, pelo contrário, ele fará questão de mostrá-las, como se isso fosse um sinal de humanidade, como se quisesse nos revelar que aquele personagem retratado na tela também compartilha das nossas angústias.

Por tal motivo, encontraremos na retratística tintorettesca figurações que buscarão anular a oficialidade da pose e mostrar o retratado quase que surpreendido, como se, através dessa surpresa, Jacopo conseguisse encarnar no retrato não somente a imagem fiel de um indivíduo, mas, sobretudo, revelar uma imagem do lento naufrágio da sociedade veneziana. Com isso, os retratos oficiais do Tintoretto jamais almejarão alcançar o tom heroico privilegiado pelo Ticiano, ao invés disso, eles mostrarão personagens inquietos e abertos ao diálogo com o espectador. Como acrescentam Villa e Villa (2012, p. 152-153):

Os personagens tintorettescos não respiram mais a serenidade interior dos personagens ticianescos: não são mais indiferentes. Parecem interrogar o espectador, solicitando um colóquio repentino no qual possam derramar suas inquietações, suas ânsias secretas. Diante dos retratos de Ticiano, onde o personagem se fecha em uma dignidade áulica e impenetrável, os retratos do Tintoretto perturbam muito mais, mesmo sendo menos objetivos e majestosos, eles saltam para fora da sombra através de luzes imprevistas e misteriosas²⁹⁴.

Dessa maneira, os retratos oficiais realizados por Robusti não mostrarão os elementos criticados até agora nesse tipo de obra, pois, longe do ar de superioridade ou das faces desencarnadas dos retratos de Bouville, eles encarnarão um sentido que não é evidente, algo

293. No original: “[...] l’animo segreto di chi há avuto il coraggio di chiedergli un ritratto”.

294. No original: “I personaggi tintoretiani non respirano più la serenità interiore di quelli tizianeschi: non sono più indifferenti. Sembrano interrogare lo spettatore, sollecitandone un colloquio improvviso nel quale riversare la loro inquietudine, il loro segreto affanno. Di fronte ai ritratti di Tiziano, dove il personaggio si chiude in un’aulica e impenetrabile dignità, i ritratti di Tintoretto turbano di più, anche se meno oggettivi e maestosi, sgusciando fuori dell’ombra per via di luci improvvise e misteriose”.

que, provavelmente, apenas o Tintoretto apreendeu e transportou para tela. Destarte, utilizando-se das cores, Jacopo buscará construir dinâmica e dramaticamente todo o ímpeto das expressões faciais humanas, de forma que, como sublinha Astier-Vezon (2013, p. 153), seus retratos nunca apresentarão “[...] espaços ou encenações no plano de fundo em direções as quais o olhar do espectador possa ser desviado, o que permite ainda sublinhar a solidão e a profundidade²⁹⁵”.

A fim de entendermos de maneira um pouco mais concreta essas peculiaridades dos retratos tintorettescos, podemos recorrer a uma rápida descrição do *Ritratto di senatore*²⁹⁶, por exemplo. Nessa obra, vemos a figura de um senador, ou seja, um personagem que ocupa um cargo importante na sociedade veneziana. No entanto, não obstante a importância do retratado, Jacopo não o apresenta enquanto alguém superior, enquanto um homem que possuiria o poder por direito divino, e tampouco cria uma atmosfera cheia de cerimônias ou mostra esse personagem em um espaço ornamentado. Ora, isso se dá porque a obra não busca impor sobre o espectador um sentido autoritário, mas, como descrevem Villa e Villa (2012, p. 152, grifo nosso),

[...] as rapidíssimas pinceladas na toga e a violência do *chiaroscuro* que esconde parte do rosto na penumbra, colocam em cena uma animação impetuosa e emocionante. A figura parece quase querer regressar à sombra, em um forte sentido de instabilidade e dramaticidade²⁹⁷.

Por conseguinte, se um dos principais artifícios dos retratos oficiais de Ticiano e de *La Nausée* era justamente a supressão de toda carga dramática dos retratados e a valorização do plano de fundo, nos retratos de Robusti essas duas características serão praticamente abolidas. Isso pode ser comprovado no *Ritratto di Alvise Cornaro*²⁹⁸, tela que apresenta um nobre literato paduano. Nessa pintura veremos novamente o personagem retratado em um espaço praticamente vazio, sobre um fundo quase que uniformemente engolido pela escuridão. Isso confere ao retrato grande simplicidade e se contrapõe ao esquema normalmente utilizado nesse tipo de obra, isto é, um esquema áulico que visa conferir ao personagem um ar solene e

295. No original: “[...] d’espace ou de mises en scène en arrière-fond vers lesquels le regard du spectateur puisse être détourné, ce qui permet encore de souligner la solitude et la profondeur”.

296. 1564, óleo sobre tela, 112 x 85 cm, Florença, Galeria Palatina di Palazzo Pitti.

297. No original: “[...] le rapidissime pennellate sul robone e la violenza del chiaroscuro che nasconde parte del viso in penombra, mettono in scena un’animazione impetuosa ed emozionante. La figura sembra quasi voler rientrare nell’ombra, in un forte senso di instabilità e di drammaticità”.

298. 1570, óleo sobre tela, 118,5 x 100 cm, Madri, Museu Thyssen-Bornemisza.

nobre. Recorrendo mais uma vez aos comentários de Villa e Villa (2012, p. 146), podemos constatar que esse breu que preenche quase toda a tela acaba por revelar o personagem perdido em si próprio, já que seus olhos não miram o espectador, mas parecem paralisados, hipnotizados pelo vazio: “Somente o rosto emerge da sombra e é realizado com a mobilidade hábil de luzes que restituem a verdade da velhice, de uma existência vivida²⁹⁹”.

Se nos retratos realizados pelo Tintoretto é possível vislumbrar um modo de trabalho que diferencia suas obras daquilo que Sartre critica nos retratos oficiais, essas mesmas técnicas estarão presentes da maneira ainda mais intensa em seu *Autoritratto*. De fato, como frisa Astier-Vezon (2013, p. 55), esse autorretrato é um autêntico “[...] retrato oficial, com a diferença de que ele é realizado pelo próprio modelo que se olha pelo lado de dentro, não para afirmar sua potência diante da posteridade, mas para anunciar que seu fim se aproxima³⁰⁰”. Ora, assim como nos retratos oficiais realizados por Robusti, não veremos em seu autorretrato um homem intimidador. Longe disso, teremos diante de nós um semelhante, um homem que se auto reapresenta sobre um fundo escuro, um velho de rugas evidentes que testemunham uma vida impetuosa. Além disso, seu cabelo escasso e grisalho, e sua barba, também grisalha, mas espessa e cheia de movimento, não buscam esconder sua idade, e o longo bigode cobrindo completamente a boca, somado às grandes olheiras que estabelecem moradia sob seus olhos, imprimem na face desse ancião um ar cansado.

O velho Jacopo parece precisar de nós, parece fazer questão que saibamos do seu desespero, nos mostrando um homem que sabe da proximidade do seu fim. Desse modo, diferentemente da maioria dos anciãos retratados oficialmente, a imagem de Robusti não transmite serenidade alguma. Esse velho barbudo e com olhos gigantescos não possui um ar tranquilo de quem já cumpriu o seu papel, aquele ar de quem poderia nos ensinar tantas coisas, pelo contrário, ele nos encara, como se nos olhando frontalmente ele nos permitisse ver através de seus olhos toda sua fragilidade. O Tintoretto não coloca sobre a tela uma máscara, mas a sua própria

299. No original: “Solo il volto emerge dall’ombra ed è realizzato com l’abile mobilità di luci che restituiscono la verità della vecchiaia, di una esistenza vissuta”.

300. No original: “[...] portrait officiel, à cette différence qu’il est réalisé par le modèle lui-même et qu’il se regarde au-dedans, non pas pour affirmer sa toute-puissance devant la postérité, mais comme pour annoncer sa fin proche”.

“[...] experiência plena e completa iluminada pela morte, por esta eternidade que está por engoli-lo³⁰¹” (SARTRE, 2005, p. 105).

Não se deve pensar, porém, que a expressão que o velho pintor apresenta nesse autorretrato seja somente o medo da morte, pois, como testemunha Sartre (2005, p. 109), Robusti sabe que a morte é apenas uma “[...] luz escura que entra por uma fresta nos permitindo acertar as contas e fechar a porta³⁰²”. Por isso, ele não teme a morte, e tampouco tenta prolongar sua vida através da arte. Aliás, se quisesse ganhar uma sobrevida na memória dos venezianos, ele deveria ter assumido nessa tela “[...] um comportamento público e uma postura adequada³⁰³” (SARTRE, 2005, p. 109), quer dizer, ele deveria ter assumido a postura e o comportamento comumente apresentados nos retratos oficiais. Mas esse nunca foi o objetivo de Jacopo. Ele queria unicamente apresentar a imagem que tinha de si mesmo, isto é, revelar-se, mostrar-se com a “solidão de um cadáver”, de um quase-cadáver que inscreve seu testamento sobre a tela em forma de uma interrogação, de uma paciente e vã interrogação.

Essa interrogação se revela através dos olhos do velho pintor, pois, se nos retratos oficiais o Tintoretto já apresentava seus ilustres personagens como “coisas dotadas de olhar”, no *Autoritratto*, para além disso, ele transformará seu próprio de olhar em coisa, ou seja, ele fará com que seus olhos encarnem o sentido dessa interrogação. Em consequência disso, a construção do autorretrato será feita em torno desses imensos olhos, como se Jacopo quisesse evidenciá-los, como se ele tentasse “[...] abrir o seu olhar como uma ostra e fazê-lo penetrar pelo nosso olhar³⁰⁴” (SARTRE, 2005, p. 109). Ademais, esse olhar é destinado não aos seus contemporâneos, que temem suas revelações e possivelmente fugiriam dele, mas aos espectadores futuros, isto é, a nós: “Pela primeira vez na sua vida ele se dirige diretamente a nós, à posteridade. E com uma insistência patética: ele tem alguma coisa a nos dizer, nos fala³⁰⁵” (SARTRE, 2005, p. 104).

301. No original: “[...] esperienza piena e completa illuminata dalla morte, da quell’eternità che sta per inghiottirlo”.

302. No original: “[...] luce scura che entra da uno spiraglio per darci modo di fare i conti e tirare una linea”.

303. No original: “[...] un atteggiamento publico e una postura adeguata”.

304. No original: “[...] aprire il suo sguardo come un’ostrica e di farlo penetrare dal nostro”.

305. No original: “Per la prima volta nella sua vita si rivolge direttamente a noi, ai posteri. E com quale patetica insistenza: ha qualche cosa da dirci, ci parla”.

O velho Tintoretto nos olha com intensidade, e, mais do que comunicar, ele nos interroga através desses dois astros negros que lhe devoram a face, e que, principalmente, parecem querer nos devorar: isso nos choca! Com isso, se quisermos fugir desse olhar, se tentarmos cobrir esses olhos buscando não ver sua chocante interrogação, o retrato simplesmente perderá todo o seu sentido; em contrapartida, se fixarmos esse olhar com avidez, tal sentido se revelará: decifraremos sua interrogação. Contudo, essa interrogação não se mostrará de uma maneira clara, pois ela não nos interroga, mas é direcionada ao próprio Robusti: “[...] ele se procura fora de si e é essa intencionalidade que produz no espectador uma tensão muda³⁰⁶” (ASTIER-VEZON, 2013, p. 55).

Portanto, Jacopo olha para nós à procura de uma resposta, mas aquilo que ele encontra é apenas a imagem de si mesmo. Ele se coloca em questão, e, ao mesmo tempo, nos questiona, sem, todavia, esperar uma resposta: ele sabe que jamais poderíamos respondê-lo, que ele jamais poderia receber nossa resposta. O que ele quer é simplesmente nos mostrar que tem ciência “[...] do seu crime e que se coloca uma pergunta, somente uma, sempre a mesma, sem jamais receber uma resposta: o que eu fiz?³⁰⁷” (SARTRE, 2005, p. 110). Tal revelação não deve, porém, ser entendida em um sentido confessional, visto que Robusti não está pedindo perdão por seus pecados, visto que não é diante de Deus que ele está se colocando, mas diante de nós, diante dos homens. Ele se coloca diante de nós como se fossemos um espelho, como se nossos olhos pudessem revelar “[...] a face dura e curiosa de um pintor que está espreitando-se³⁰⁸” (SARTRE, 2005, p. 110). Quer dizer, o velho pintor veneziano se procura em nós, mas, como escreve Sartre (2008, p. 110), essa é “[...] a procura vã de um reflexo muito distante, que foge³⁰⁹”.

Então, o que o Tintoretto busca em seu derradeiro autorretrato é deixar-nos uma interrogação capaz de girar inutilmente em torno de si mesma antes de atingir seu objetivo. E o seu objetivo é fazer uma espécie de autocrítica, é defender-se, como se estivesse em um julgamento, ou, como brinca Sartre (SARTRE, 2005, p. 110), como se estivesse diante do processo “[...] Tintoretto, ou a República Sereníssima e o Gênero Humano contra Jacopo

306. No original: “[...] il se cherche hors de lui et c’est cette intentionnalité qui produit une tension muette avec le spectateur”.

307. No original: “[...] del suo crimine e che si pone una domanda, una sola, sempre la stessa, senza mai ricevere una risposta: che cosa fatto?”.

308. No original: “[...] la faccia dura e curiosa di un pittore che si sta spiando”.

309. No original: “[...] la vana ricerca di un riflesso troppo lontano, che sfugge”.

Robusti³¹⁰”. Entretanto, antes mesmo que esse pseudojulgamento tenha início, o próprio pintor reconhece a sua culpa, ele estampa em seu rosto a imagem de um velho assassino. O Tintoretto, contudo, nunca teve certeza do seu crime: ele nunca soube se a pintura foi sempre uma impossibilidade ou se foi ele a torná-la impossível solicitando mais do que ela podia lhe dar. Consequentemente, ele morrerá sem ter a certeza de que foi realmente o culpado por assassinar a pintura.

Mas, se Jacopo não tem certeza de seu crime, ele quer que saibamos que esse crime o fez maldito, e que isso não se resume à polêmica em torno do *Miracolo*, mas à sua pintura como um todo. Ora, ele nunca foi um mau pintor, pelo contrário, ele sempre foi ótimo – até porque, se não fosse ótimo não haveria julgamento algum, mas apenas um rápido esquecimento. É justamente isso que lhe faz sofrer e, além disso, faz com que, ao tentarmos apreender em sua face “[...] mais a desorientação de uma besta do que a tristeza de um homem, nele permaneça alguma coisa que nos obriga a manter a distância: o orgulho austero do seu desespero³¹¹” (SARTRE, 2005, p. 112). Desse modo, o que nos separa de Robusti é o fato de que ele se sente derrotado, de que ele prova o gosto do fracasso até o último instante da sua existência. No entanto, é isso também que nos aproxima dele, impulsionando-nos a abandonar as esperanças: com ele “[...] desceremos ao Inferno Sereníssimo e traremos de volta à luz, com discrição, o mais notável dos seus malditos³¹²” (SARTRE, 2005, p. 112).

Assim, nós sabemos que o Tintoretto não é simplesmente uma vítima dos homens, mas uma vítima de si mesmo, do seu misterioso desastre pessoal; contudo, ao pintor veneziano falta a lucidez e o fôlego para chegar a essas conclusões em seus momentos derradeiros. Por tal razão, ele se dirige a nós, para que façamos esse julgamento. Dessa forma, quase cinco séculos depois, com a ajuda de Sartre (2005, p. 112), nós somos capazes de lhe dar uma resposta: sim, ele assassinou a pintura! Mais que isso, ele foi o primeiro. Contudo, depois dele, tantos outros também o fizeram. Picasso, mais recentemente. Na verdade, a arte é feita para isso, ou melhor, ela é feita disso: do desrespeito das leis e do rompimento dos limites, da negação das essências e da constituição de um caminho próprio, em suma, a arte é feita do

310. No original: “[...] Tintoretto, o la Repubblica Serenissima e il Genere Umano contro Jacopo Robusti”.

311. No original: “[...] lo smarrimento di una bestia più che la tristezza di un uomo, resta in lui qualche cosa che ci obbliga a mantenere le distanze: l’orgoglio austero della sua disperazione”.

312. No original: “[...] scenderemo all’Inferno Serenissimo e riporteremo alla luce, con discrezione, il più notevole dei suoi dannati”.

assassinato do velho e da criação do novo, mesmo que isso signifique o fracasso, afinal, como nos ensina Roquentin, a vida “[...] é uma partida perdida, eis tudo. [...] Só os salafrários pensam que ganham” (SARTRE, 2011, p. 208)

À vista disso, longe da culpa que aflige o velho Tintoretto, o que Sartre (2005, p. 112) reconhece nesse *Autoritratto* é que o crime do filho de tintureiro foi, na verdade, a sua maior virtude: “[...] ele era verdadeiramente o maior pintor do seu tempo, um dos maiores de todos os tempos³¹³”. E é precisamente ao se oferecer de maneira tão desarmada ao espectador que Robusti consegue estabelecer com ele uma relação de igualdade, de modo que, se, por um lado, o semblante de abandono e desespero poderia ser interpretado como um artifício utilizado por ele para despertar nossa compaixão, por outro, esse semblante acaba revelando a autenticidade do questionamento desse velho homem. Ora, como conclui Astier-Vezon (2013, p. 56), ao se apresentar dessa maneira “[...] o reflexo imaginário na superfície do retrato só nos faz ver nossa própria inconsistência existencial³¹⁴”. Diante disso, se inicialmente podemos ter a impressão de que o *Autoritratto* revela apenas uma questão subjetiva, com o auxílio de Sartre é possível notar que ele vai muito além disso, colocando em questão não só os limites da pintura, mas a própria fragilidade da existência humana.

Dessa maneira, esse pintor maldito e renegado por seus contemporâneos nos mostra como a arte pode funcionar de forma crítica, como ela pode ser muito mais do que um passatempo, levando o público a colocar-se em questão, possibilitando uma visão diferenciada da realidade. Obviamente, isso só é possível através da participação do público, da aceitação do apelo do artista e de uma disposição para com as intenções da obra. Diante disso, se nos exemplos anteriores acabamos sempre por concluir que existia uma certa impossibilidade da crítica – seja por parte do artista, seja por parte do público –, Sartre nos mostra através da análise desse autorretrato que uma relação autêntica entre público e artista é possível. Aliás, mais do que possível, essa relação é necessária, já que é somente através dela que a arte consegue inserir-se de maneira positiva dentro da sociedade. É somente através de um esforço imaginário conjunto e verdadeiramente generoso que mudanças concretas podem nascer em

313. No original: “[...] egli era veramente il più grande pittore del suo tempo, uno dei più grandi di tutti i secoli”.

314. No original: “[...] le reflet imaginaire à la surface du portrait ne nous donne à voir que notre propre inconsistance existentielle”.

nossa realidade, que nosso modo de se relacionar com os outros pode tornar-se autêntico, que nosso mundo pode ser alterado.

CONCLUSÃO

A obra de arte, provida de uma dimensão irreal, revelou-se tanto como uma possibilidade de fuga do real, quanto como uma possibilidade de imersão ainda mais aguda na concretude do mundo. Nesse sentido, na mesma medida que a arte pode esconder, ela também pode revelar. Dentro do pensamento de Sartre essas possibilidades contrastantes acentuaram-se, de modo que a arte foi sendo definida como um espaço cheio de ambiguidades, já que, ao invés de tentar resolver essas diferenças, ou de buscar, ao menos, relativizá-las, o intelectual francês preferiu sempre levá-las às últimas consequências. Isso se mostrou tanto na definição da arte enquanto irrealidade e em sua relação com o real, quanto na distinção entre obras significantes e obras não-significantes, e também na oposição entre obras alienantes e obras críticas.

Assim, se, a princípio, o que mais chamava atenção na definição da arte enquanto objeto irreal era o fato de que o imaginário apresentava uma capacidade de suspensão da realidade, essa capacidade não se revelou totalmente desligada da concretude. Justamente por isso, ao mesmo tempo em que se pode reconhecer uma capacidade alienante no irreal, isso não significa necessariamente que toda obra de arte será uma forma de alienação, ou seja, não se trata de um caminho unívoco. Na verdade, em contraposição à arte que aliena, existe um tipo de arte que se recusa a ser simplesmente uma fuga, uma arte que mostra a outra face do imaginário, isto é, a possibilidade de apontar para o imperceptível, de mostrar algo novo.

A partir disso, pode-se pensar que, para Sartre, essas possibilidades variem simplesmente conforme os tipos de arte, no sentido de que as artes não-significantes seriam alienantes, enquanto literatura seria engajada e crítica. Ora, se nas artes não-significantes o sentido crítico pode não ser tão evidente – visto que ele não se revela através de significados, mas encarna na materialidade da obra –, isso não quer dizer que esse sentido não exista. Uma obra de arte crítica não é impreterivelmente uma obra que trabalha com significados, mas uma obra que busca revelar ao seu espectador, seja através de signos ou de sua própria materialidade, uma nova imagem do mundo.

Diante disso, o artista crítico, seja ele significativo ou não, será aquele que cria uma obra de arte que solicita a liberdade do outro, que insinua um sentido, que não se submete a um ideal

que lhe seja imposto, que está para além do utilitário. A arte crítica será, portanto, uma arte que não se deixa limitar exteriormente, mas que se reinventa a todo momento, pois, como escreve Sartre (1964, p. 19-20) no texto “L’artiste e sa conscience”, uma arte (nesse caso, a música) só se libera da alienação quando nega aquilo que dizem ser sua essência, isto é, “[...] ao final de uma evolução rigorosa e, ainda assim, livre³¹⁵”, em que se permite não só criar suas próprias leis, mas também estabelecer seus próprios limites.

Nessa perspectiva, como escreve Sicard (1989, p. 222), criar uma obra de arte crítica é

[...] olhar seu rosto através do mundo – seu mundo? Para o artista, viver aqui é engajar-se totalmente, até a morte, e fazer-se puro meio de sua arte. Causa e meio ao mesmo tempo: se consumir, se consumir: ser, ele próprio, o enigma e a solução, a consciência e o mundo³¹⁶.

Portanto, na visão de Sartre, o artista, mais do que se submeter, deve perturbar, já que é somente ao perturbar a ordem estética que ele perturbará a ordem do mundo. E, dentro da obra sartreana, o Tintoretto é quem melhor personificará essa perturbação. Ora, Jacopo Robusti será o assassino da pintura, aquele que reconstrói os valores dessa arte, e que, a partir disso, coloca em cheque também os valores do seu mundo. O pintor veneziano desobedece não só as leis estéticas, mas também as leis sociais: rompendo com o que está dado ele revela aquilo que seus concidadãos não querem ver, ou seja, ele os choca através da proposição novo.

Dessa forma, Sartre define a arte como um movimento conjunto entre os homens, como um exercício de generosidade e de reconhecimento, como uma maneira que o ser humano possui de ressignificar sua própria situação, de dar a ela um novo sentido. No entanto, esse caminho esclarecedor que a arte pode revelar não depende unicamente do artista, uma vez que todo artista cria para um público. Esse público, por sua vez, é livre não somente para aceitar a solicitação operada pela obra de arte, mas também para ignorá-la, para adotar diante dela uma postura alienante, para dissimular toda revelação que não lhe for conveniente. É exatamente essa a relação que se desenvolve entre o público veneziano e as obras do Tintoretto:

315. No original: “[...] au terme d’une évolution rigoureuse et pourtant libre”.

316. No original: “[...] regarder son visage à travers le monde – son monde? Vivre ici, pour l’artiste, c’est s’engager totalment, à mort, et se faire pur moyen de son art. Cause et moyen à la fois: se consommer, se consumer: être soi-même l’énigme et la solution, la conscience et le monde”.

demasiado desconfortantes para espectadores acostumados com obras reconfortantes, os trabalhos de Robusti nunca alcançarão, em sua época, um grande reconhecimento.

De fato, nada garante que uma obra de arte crítica obtenha sucesso em seu empreendimento, pois toda obra só existe efetivamente através de relações complexas e ambíguas. Sartre faz dessas ambiguidades o móbil de sua reflexão sobre a arte, e, mais do que constituir uma estética, essa reflexão nos oferece perspectivas, caminhos e instrumentos. De tal maneira, Sartre não tentará enquadrar as diferentes manifestações artísticas em um sistema fechado, mas buscará pensá-las de uma maneira mais aberta, como um movimento que segue a multiplicidade de experiências que cada obra pode proporcionar, visto que, como dissemos na introdução, ele buscará sempre uma visão existencial da obra de arte.

Essa visão existencial não deve ser confundida, contudo, com uma espécie de relativização da arte, ela é, na verdade, a sua domesticação, isto é, uma forma de pensamento que permite vê-la como uma construção humana que é passível de ser constantemente reconstruída, reinventada a partir de seu contexto. Prova disso é o fato de que as reflexões sartreanas sobre a arte buscam sempre evidenciar um caráter moral das obras, de sorte que o autor francês deixará explícito seu desprezo por um tipo de arte que quer simplesmente agradar o público, uma arte que se coloca a serviço das classes dominantes e serve como uma forma de opressão. É isso que vemos, por exemplo, em sua inflexível crítica a Ticiano Vecellio. Em contrapartida, a reflexão sobre o 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. Por conseguinte, à calma e gloriosa beleza ticianesca, Sartre preferirá o modesto belo tintorettesco: um belo caótico, desordenado, que se confunde até mesmo com feio a fim de restituir ao seu espectador uma visão crítica da realidade.

Sartre nos mostra, então, que a arte pode ser muito mais do que o entretenimento com o qual estamos acostumados na sociedade contemporânea, que ela pode ser uma forma de intensificar nossa experiência do mundo. Com efeito, esse tipo de arte possibilita uma visão renovada do mundo, pois o irreal que ela nos apresenta não quer nos tirar da realidade, mas potencializar nossa percepção, realçar nossa apreensão do real. Por isso, por mais que essas obras revelem por vezes imagens desconfortantes, por mais que elas nos mostrem toda angústia da condição humana, todo o caos e toda efemeridade de nossa existência, elas são

necessárias, porque nos tiram do nosso lugar de conforto e nos propõem uma nova possibilidade. Essa é uma arte grande – o que não quer dizer que ela se identifique com aquilo que se estabeleceu como “a grande arte” – uma arte fenomenológica, pois, assim como a fenomenologia, ela nos arremessa “[...] na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens³¹⁷” (SARTRE, 1947, p. 32).

317. No original: “[...] sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes”.

REFERÊNCIAS

- ALAIN. *Système des Beaux-Arts*. Paris: Gallimard, 2003. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Alain/systeme_beaux_arts/alain_systeme_BA.pdf>. Acesso em 15 de jul. 2015.
- ALLOA, Emmanuel. Suspension et gravité: L’imaginaire sartrien face au Tintoret. *ALTER: Revue de Phénoménologie*. Dijon: Éditions ALTER, n. 15, 2007.
- ASTIER-VEZON, Sophie. Sartre et la peinture: Sartre préférait-il les mots aux images?. *Sens Public*, Paris, 2009. Disponível em: <http://www.sens-public.org/article.php?id_article=617>. Acesso em 01 de ago. 2015.
- _____. *Sartre et la peinture: Pour une redéfinition de l’analogon pictural*. Paris: L’Harmattan, 2013.
- BARROS, Manuel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BEAUVOIR, Simone de. *La force de l’âge*. Paris: Gallimard, 1960.
- CABESTAN, Philippe. *L’imaginaire Sartre*. Paris: Ellipses, 1999.
- _____. *L’être et la conscience: Recherches sur la Psychologie et l’ontolophénoménologie sartrienne*. Bruxelles: OUSIA, 2004.
- CASTRO, Paulo Alexandre. *Metafísica da Imaginação: estudos sobre a consciência irrealizante a partir de Sartre*. Portugal: Bond, 2006.
- CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970.
- COOREBYTER, Vincent de. *Sartre face à la phénoménologie: Autour de “L’intentionnalité” et de “La transcendance de l’Ego”*. Brouxelles : OUSIA, 2000.
- _____. *Sartre avant la phenomenologie: Autour de “La nausée” et de “Légende de la vérité”*. Paris: OUSIA, 2005.
- _____. De Husserl à Sartre. La structure intentionnelle de l’image dans L’Imagination et L’Imaginaire. *Methodos*, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://methodos.revues.org/2971> ; DOI : 10.4000/methodos.2971>. Acesso em 20 de jul. 2015.
- COELHO, Ildeu Moreira. *Sartre e a interrogação fenomenológica*. 1978, 472 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1978.

DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique: I – L'objet esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

HOSTE, Vinicius Xavier. Sartre e as regiões do Ser: da consciência ao Em-si. *Kínesis*, v. 7, n. 15, p.104-119, 2015. Disponível em <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/8_viniciusxavier.pdf>. Acesso em 19 de jan. 2016.

HOSTE, V. X. O problema do Nada e sua relação com a liberdade humana em Sartre. *Clareira*, v. 2, n. 2, 2015, p. 120-133. Disponível em <<http://www.revistaclareira.com.br/index.php/clareira/article/view/50>>. Acesso em 19 de jan. 2016.

KIRCHMAYR, Raoul. La cesura dell'immagine. Introduzione a *L'immaginario* di J.-P. Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. *L'immaginario: Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino: Einaudi, 2007.

LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. A lógica do engajamento: literatura e metafísica em Sartre. *Discurso*. São Paulo, n. 39, 2009, p. 291-320.

MELO NETO, João Cabral de. *João Cabral de Melo Neto: poesia e prosa*. Organizado por Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

NOUDELMANN, François. *Sartre: l'incarnation imaginaire*. Paris: L'Harmattan, 1996.

_____; PHILIPPE, Gilles (Org). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Honoré Champion, 2004.

PUCHEU, Alberto. Do esbarro entre Poesia e Pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros. *Sofia*. Vitória, n. 8, 2001, p. 7-36.

QUINTILIANO, Denise. *Engenho e arte: pós-modernidade e relatividade em Sartre*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SARAIVA, Maria Manuela. *L'imagination selon Husserl* (Collection Phaenomenologica). La Haye: Martinus Nijhoff, 1970.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943.

_____. Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité. In: *Situations, I: Essais critiques*. Paris: Gallimard, 1947, p. 29-32.

_____. L'artiste e as consciences. In: *Situations, IV: Portraits*. Paris: Gallimard, 1964, p. 17-37.

_____. Le Séquestré de Venise. In: *Situations, IV: Portraits*. Paris: Gallimard, 1964, p. 291-346.

- _____. Les peintures de Giacometti. In: *Situations, IV: Portraits*. Paris: Gallimard, 1964, p. 347-363.
- _____. Le peintre sans privilèges. In: *Situations, IV: Portraits*. Paris: Gallimard, 1964, p. 364-386.
- _____. *L'imagination*. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- _____. Portraits officiels. In: CONTAT, Michel; RYBALKKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970, p. 557-559.
- _____. Visages. In: CONTAT, Michel; RYBALKKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1970, p. 560-564.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1972.
- _____. La recherche de l'absolu. In: *Situations III: Lendemain de guerra*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. Penser l'art. Entretien avec Michel Sicard. In: SICARD, Michel (Org.). *Obliques: Sartre et les arts*, Paris, Ed. Borderies, n. 24-25, 1981, p. 15-20.
- _____. Saint Marc et son double (Le Séquestré de Venise). In: SICARD, Michel (Org.). *Obliques: Sartre et les arts*, Paris, Ed. Borderies, n. 24-25, 1981, p. 171-202.
- _____. *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. L'écrivain et sa langue. In: *Situations, IX: Mélanges*. Paris: Gallimard, 1987, p. 40-82.
- _____. Saint Georges et le dragon. In: *Situations, IX: Mélanges*. Paris: Gallimard, 1987, p. 202-226.
- _____. Conferência de Jean-Paul Sartre - Universidade Mackenzie (1960). In: *Discurso*, São Paulo, n. 16, 1987, p. 7-32. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurs o/article/viewFile/37918/40645>>. Acesso em 05 de jul. 2015.
- _____. Consciência de si e Conhecimento de si. In: *A Transcendência do Ego seguido de Consciência de si e Conhecimento de si*. Tradução de Pierre M. S. Alves. Lisboa: Colibri, 1994.
- _____. Un vecchio ingannato. In: *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*. Milano: Christian Marionotti Edizioni, 2005, p. 102-113.
- _____. *L'imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 2010.
- _____. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SAWADA, Nao. Sartre et la photographie: autour de la théorie de l'imaginaire. *Études françaises*, v. 49, n. 2, p. 103-121, 2013. Disponível em <<http://id.erudit.org/iderudit/1019494ar>>. Acesso em 06 de abr. 2016.

SILVA, Franklin Leopoldo e. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: UNESP, 2004.

SOUZA, Thana Mara. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. Ética e estética no pensamento de Sartre. *Revista Estudos Filosóficos*, São João del-Rei, n. 4, p. 84 – 96, 2010. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4.pdf>>. Acesso em 25 de jul. 2015.

_____. O estatuto do sonho em *O imaginário* de Sartre. *Revista Dissertatio*, Pelotas, n. 42, 2015, p. 129-154. Disponível em: <<http://www2.ufpel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/42/7.pdf>>. Acesso em 26 de fev. 2016.

SICARD, Michel. *Essais sur Sartre*. Paris, Ed. Galilée, 1989.

_____. Accostamenti al Tintoretto (Introduzione). In: SARTRE, Jean-Paul. *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2005, p. 7-45.

_____. L'occhio pensante (Introduzione). In: _____. *Pensare l'arte*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2008, p. 7-77.

TAMASSIA, Paolo. *Politiche della scrittura: Sartre nel dibattito francese del novecento su letteratura e politica*. Milano: Francoangeli, 2006.

TINTORETTO. *La crocefissione*. 1565. Disponível em: <<http://www.scuolagrandesanrocco.org/home/tintoretto/sala-dellalbergo-tintoretto/>>. Acesso em 26 de jan. 2017.

_____. *Il miracolo di San Marco*. 1548. Disponível em: <<http://www.gallerieaccademia.it/san-marco-libera-uno-schiavo>>. Acesso em 26 de jan. 2017.

_____. *Autoritratto*. 1588. Disponível em: <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22875>. Acesso em 26 de jan. 2017.

VILLA, Renzo; VILLA, Giovanni C. F. *Tintoretto*. Milano: Silvana Editoriale, 2012.

VECELLIO, Tiziano. *L'Assunta*. Disponível em: <http://www.francescomorante.it/pag_2/207ce.htm>. Acesso em 26 de jan. 2017.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WITTMANN, Heiner. *L'esthétique de Sartre: artistes et intellectuels*. Paris: L'Harmattan, 2001.

ZUFFI, Stefano. *Tiziano*. Milano: Mondadori Arte, 2008.

ANEXO A – La crocefissione

Fonte: scuolagrandesanrocco.org

ANEXO B – L'Assunta

Fonte: francescomorante.it

ANEXO C – Il miracolo di San Marco

Fonte: gallerieaccademia.it

ANEXO D – Autoritratto

Fonte: louvre.fr