

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Gabriel Gurae Guedes Paes

**SARTRE: A TENSÃO DIALÉTICA ENTRE A REALIDADE E
O IMAGINÁRIO**

**São Carlos-SP
2015**

**SARTRE: A TENSÃO DIALÉTICA ENTRE A REALIDADE E
O IMAGINÁRIO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Gabriel Gurae Guedes Paes

**SARTRE: A TENSÃO DIALÉTICA ENTRE A REALIDADE E
O IMAGINÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientação: Thelma Silveira da Mota Lessa da Fonseca

**São Carlos-SP
2015**

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P126s Paes, Gabriel Gurae Guedes
Sartre : a tensão dialética entre a realidade e o
imaginário / Gabriel Gurae Guedes Paes. -- São
Carlos : UFSCar, 2017.
127 p.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São
Carlos, 2015.

1. Existencialismo. 2. Sartre, Jean-Paul, 1905-
1980. 3. Imaginário. 4. Fenomenologia. 5. Arte. I.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Gabriel Gurae Guedes Paes, realizada em 19/02/2016:

Profa. Dra. Thelma Silveira da Mota Lessa da Fonseca
UFSCar

Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho
UFSCar

Prof. Dr. Carlos Alberto Ribeiro de Moura
USP

AGRDECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo financiamento que tornou possível a realização desse trabalho.

À Profa. Dra. Thelma Lessa da Fonseca pelo cuidado e paciência dedicados durante à orientação.

Aos professores Luciano Donizetti da Silva, Luiz Damon dos Santos Moutinho e Carlos Alberto Ribeiro de Moura pela participação nas bancas de qualificação e defesa da dissertação.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	7
2- IMAGEM E REALISMO.....	10
2.1. Problematização.....	10
2.2. Sartre, Discípulo de Husserl?.....	15
2.3. Da psicologia fenomenológica à promessa de um fenomenologia transcendental.....	18
2.4. O ser transfenomenal.....	25
2.5. Enfim, o imaginário.....	31
2.6. Conclusão.....	37
3- DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA E IMPASSE EPISTEMOLÓGICO.....	39
4- A OBRE DE ARTE EM SITUAÇÃO.....	54
5- ENTRE A “VIDA REAL” E A “VIDA IMAGINÁRIA”	89
6- CONCLUSÃO: DE VOLTA A ONTOLOGIA.....	108
7- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
8- BIBLIOGRAFIA.....	124

SOBRE AS CITAÇÕES:

O título das obras citadas no corpo do texto estão em português, salvo quando não houver edição em português do livro usado. Quando utilizamos uma edição francesa, colocamos o título em francês nas notas de rodapé e traduzimos para o português os trechos citados.

1-INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo elucidar o conceito de imaginário em seu tenso contraste com o a realidade na filosofia de Sartre. Para isso, acompanhamos as situações vividas pelo personagem Roquentin de *A Náusea* (1938) em sua busca por “salvação”. O protagonista do romance passa a sofrer crises de Náusea a mediada que o mundo real lhe é revelado como contingente. A esperança de “salvação” da contingência surge quando o personagem descobre a possibilidade de construção de uma obra artística imaginária. Há aqui um impasse ontológico-epistemológico: não é possível explicar as coisas reais, não é possível reduzi-las aos limites do pensamento, deve-se então buscar uma saída estética que é a obra imaginária, a história sobre o que não existiu. Mas o impasse é também estético, pois para Roquentin só o imaginário pode ser belo: viver belas aventuras ou querer transformar sentimentos reais em beleza é impossível. A obra artística que Roquentin procura deve se dar totalmente em um plano irreal.

O imaginário, além de aparecer nesse contexto marcadamente existencial, está ligado a dificuldades fenomenológicas. A apropriação da fenomenologia por Sartre se fará de maneira conflituosa com Husserl. Para Sartre o idealismo de Husserl, ao considerar tanto o imaginário como o real como *constituídos* pela consciência, coloca em risco a transcendência dos objetos intencionados e torna impossível a distinção entre imaginário e realidade. Sartre, desde *A transcendência do Ego* (1937), não aceita a ideia de um Eu que unifica o objeto percebido: “O objeto é transcendente as consciência que o aprendem, é nele que se encontra sua unidade”¹. Sartre também recusa a ideia de uma Hýle como uma materialidade interna que constitui tanto um objeto imaginário ou real segundo um ato de consciência. O objeto real, dado a percepção, é *não constituído* pela consciência que é passiva diante de suas inesperadas perspectivas e relações. Não haverá Hýle interna em *O imaginário*(1949), mas um *analogon* que é formado pelos próprios objetos transcendentais da percepção. O *analogon*, e não a Hýle, permitirá a colocação dos objetos constituídos pela consciência imaginante.

Real significa não constituído, ou não relativo à consciência como diz Sartre em *O ser e o nada*² (1943). Os objetos reais possuem uma infinidade de relações entre si que compõe um *mundo*. É como negação desse mundo real que se colocará o objeto

¹ Sartre, *A transcendência do ego*, p. 47.

²Sartre, *O ser e o nada*, p. 622.

ausente da imagem. Se no mundo real meu amigo está ausente, nego o mundo e coloco como imagem o amigo ausente. Há uma ambiguidade na imagem que quer colocar como presente o que está ausente. O amigo ausente que coloco como objeto da consciência imaginante é irreal, não ocupa o mundo dos objetos reais dados à percepção. A distinção radical entre imaginação e percepção é retomada em *O ser e o nada*: “Como demonstramos em outro lugar, a percepção nada tem em comum com a imaginação: ao contrário, ambas são inversas e mutuamente excludentes. Perceber não é de forma alguma reunir imagens com sensações: essa tese, de origem associacionista, deve ser inteiramente descartada.”³

Roquentin vislumbra a possibilidade de “salvar-se” da contingência real das coisas percebidas orientando sua vida em torno de objetos imaginados que estão fora do mundo, objetos constituídos com uma necessidade rigorosa. Mas esses objetos ausentes, que não são mais do que aquilo que a consciência constituiu, produzem satisfação ao seu criador? Em *O imaginário* Sartre explica que o desejo, ao imaginar o objeto desejado, alimenta-se de seu próprio reflexo⁴.

A questão sobre como o imaginário pode ser uma “salvação” da realidade nos leva ao seguinte problema moral: o imaginário, ao negar o real e produzir o inexistente, não seria uma fuga, uma recusa de enfrentar o mundo em sua contingência? Como veremos, o imaginário é algo muito mais complexo que um mero instrumento de fuga do real. Um simples exemplo põe abaixo essa concepção: se imagino um grande amigo que morreu, não me isolo do real, muito pelo contrário, enriqueço minha consciência do real enquanto mundo onde meu amigo está ausente. Ricoeur, no artigo *Imaginação e metáfora* (1982), destaca o lado negativo do imaginário em Sartre: um dirigir-se ao que não é, uma suspensão que nos ausenta de todas as coisas⁵. Mas na conclusão de *O imaginário* Sartre põe à luz o lado positivo da consciência imaginante que permite a projeção de novas possibilidades. O imaginário é uma *ultrapassagem* em direção a um objeto ausente, mas essa ultrapassagem pressupõe a colocação do mundo que é ultrapassado. O objeto da imagem é ausência, nada, mas o nada só pode ser colocado em relação ao mundo real vivido em situação. Há uma “dialética” entre realidade e imaginário. No caso de Roquentin, essa dialética se mostra do seguinte modo: quanto mais a realidade é revelada como contingente, mais urgente torna-se a necessidade de

³ Idem, p. 732.

⁴ Sartre, *O imaginário*, p. 167.

⁵ Ricoeur, *Imagination et métaphore*, p. 9-10.

uma “salvação” pelo imaginário. E aqui destacamos que essa dialética entre real e imaginário é vivenciada *por Roquentin* em situações singulares que o levam a uma concepção estética singular. É preciso tomar muito cuidado para não fazer uma generalização e considerar a relação entre real e imaginário vivida por Roquentin como a única possível. Se fizermos essa generalização corremos o risco de cometer o grave erro de pensar que para Sartre o imaginário só ocorre em uma conduta inautêntica de fuga do real. As situações vividas pelo personagem de *A Náusea* são o eixo em torno do qual analisamos a vivência da tensão entre real e imaginário, mas contrastamos o caminho do personagem com outros caminhos estéticos possíveis, trazendo para o nosso trabalho artistas como Ernst Kirchner, Mondrian e até mesmo o próprio Sartre e os pintores fictícios dos retratos oficiais de Bouville. Como o imaginário só pode se constituir em um mundo real, precisamos compreender as situações reais nas quais a obra de arte imaginária nasce. E a obra imaginária, por sua vez, nos remeterá ao tipo de relação com o real que possui o artista. Essa estratégia também permite vislumbrar a diferença das situações no mundo de espectadores distintos de uma mesma obra. Porque Roquentin considera uma farsa as imagens do museu oficial que são admiradas por cidadãos de Bouville? A análise da diversidade das concepções estéticas e dos olhares que contemplam a mesma obra é fundamental para a compreensão da amplitude das tensões entre imagem e realidade.

2- REALISMO E IMAGINÁRIO

2.2 Problematização

Quando Roquentin entra no *Café Mably* para abrigar-se de um denso nevoeiro que se espalhava sobre a cidade de Bouville, suspeita que o gerente do estabelecimento, o Sr. Fasquelle, que não apareceu para atender os fregueses no horário de sempre, possa ter morrido.⁶ Esse pensamento incomoda Roquentin que nem mesmo na biblioteca pública consegue deixar de pensar no que poderia ter acontecido. Outro “nevoeiro” invade então a sala de leitura em que Roquentin está, não o verdadeiro nevoeiro que enchia as ruas lá fora, mas “uma espécie de inconsistência das coisas” que o faz sentir que *tudo* pode acontecer. As prateleiras sempre dispostas do mesmo modo, os livros arrumados em ordem alfabética, as lâmpadas e janelas no mesmo lugar de sempre, todos esses objetos que servem para “fixar os limites do verossímil” não conseguem conter a inconsistência das coisas.⁷

Buscando livrar-se do mal-estar que a inconsistência das coisas provoca, Roquentin sai da biblioteca e caminha de volta ao *Café Mably* para saber o que aconteceu com o Sr. Fasquelle. No caminho olhava os objetos à sua volta e dizia para si mesmo os nomes destes para detê-los no meio da metamorfose que sofriam: “dizia com força: é um lampião de gás, é uma bica, e tentava com a força de meu olhar, reduzi-los a seu aspecto cotidiano”⁸. As palavras “não querem pousar” nesses objetos inconsistentes que fogem do sentido habitual que damos a eles: “As palavras se haviam dissipado e com elas o significado das coisas, seus modos de emprego, os frágeis pontos de referência que os homens traçarem em sua superfície”⁹.

A perda do aspecto cotidiano das coisas é descrito em vários momentos de *A Náusea*. Na primeira crise de náusea que acomete Roquentin no *café Rendez-vous des Cheminots*, o sorriso da garçonete não é mais sorriso, é uma coisa com manchas cor-de-rosa que se estira em direção às orelhas¹⁰. Em outra ocasião, Roquentin não consegue reconhecer o Autodidata que vem cumprimentá-lo parecendo ter um grande verme branco no lugar das mãos¹¹. A voz do Autodidata, quando almoça com Roquentin, é

⁶ Sartre, *A Náusea*, p.110-125.

⁷ Idem, p.119.

⁸ Idem, p.120.

⁹ Idem, p.187.

¹⁰ Idem, p.37-38.

¹¹ Idem, p.14.

percebida como um simples zumbido e não é possível mais entender o que ele diz¹². Um banco de bonde é um ventre cheio de patas que parece estar sorrindo¹³. Roquentin tem dificuldades para reconhecer o seu próprio rosto no espelho. O afastamento de Roquentin das rotinas sociais permite a exacerbação do transbordar (*déborder*) que caracteriza as coisas percebidas. Roquentin não dispõe dos mecanismos sociais que, cristalizando o mundo dentro de relações pré-determinadas, disfarçam o absurdo da existência e dão sentido às coisas. A existência é revelada a Roquentin como fatos presentes sem justificativa, sem passado ou futuro, sem utilidade, sem identidade, sem conexão. O que a náusea revela a Roquentin é a *existência* das coisas que se escondia no mundo cotidiano. O mundo cotidiano, paralisando as coisas dentro de relações pré-determinadas e necessárias, nos mantém na *superfície* da existência¹⁴. Mas o essencial da existência é a contingência e não a necessidade. Um círculo é perfeitamente explicável pela rotação de um segmento de reta, mas o círculo não existe, o mundo das explicações e das razões não é o da existência¹⁵. Arthur Danto, em sua introdução à Sartre, explica que as coisas existentes são exteriores a qualquer conceito pelo qual se tenta abarcá-las. As coisas sempre têm propriedades para além do que é expresso no conceito. A singularidade de uma castanheira existente não pode ser reduzida a um conjunto de propriedades partilhadas por uma classe de objetos. A castanheira não é um conjunto de propriedades limitadas e fixas que deve possuir necessariamente para ser o que é. A existência de todas as coisas é contingente.¹⁶

As estratégias racionais como linguagem, causalidade, necessidade, universalidade e finalidade, estratégias que poderiam oferecer a Roquentin ordem e sentido à existência das coisas, entram em colapso. A descoberta da contingência, do transbordar das coisas existentes que não cabem nos limites de uma ordem necessária é também um colapso da razão que pressupunha uma unidade entre as estratégias racionais do sujeito e o mundo existente que de certo modo “espelharia” essa ordem. A razão, ao invés de instrumento de descoberta da verdade, torna-se verniz que dissimula a contingência da existência¹⁷. Roquentin desiste de buscar uma racionalidade na existência real das coisas, não pode justificar o seu presente relacionando-o ao passado, não pode viver uma aventura articulada como uma narrativa e nem, como pretendia

¹² Idem, p.181.

¹³ Idem, p.185-186

¹⁴ Idem, p.188.

¹⁵ Idem, p.191.

¹⁶ Danto, *As idéias de Sartre*, p. 19.

¹⁷ Sartre, *A Náusea*, p.188.

fazer em seu trabalho biográfico de historiador, narrar a vida de alguém que realmente existiu. A própria identidade de Roquentin se desfaz quando o personagem não pode mais articulá-la em relação a um mundo que desaba. Roquentin precisa de uma nova referencia para o estabelecimento de um *eu*. Esta nova referencia não pode mais se constituir em relação às coisas reais que não possuem ordem alguma, mas em relação *irrealidade* do imaginário presente na criação artística.

Essa possibilidade de fuga do real pelo imaginário é comentada por Leopoldo e Silva em *Ética e literatura em Sartre*:

Já vimos com que contundência os objetos da percepção se apresentam a Roquentin depois que ele passou a vê-los como contingentes. Já não pode manter aquela espécie de apatia que caracterizava a sua relação com eles quando os acreditava “previamente dados” na constância das determinações. O mundo contingente é inseparável da inconstância e da incerteza. Por isso o sujeito abre a si mesmo a possibilidade de criar o “seu próprio objeto”, ideá-lo liberto da consciência perceptiva. Deixará assim talvez de ser agressivamente solicitado pelas coisas que existem, “demais” e sem recato (...). Se a consciência depende do que ela visa, ela pode pôr-se como fora do mundo se visar objetos inexistentes, se visar a sua própria produção. Já que é difícil lidar com o mundo percebido, posso inatualizá-lo e instituir a atualidade da não existência, presentificar o nada¹⁸.

Somos assim levados a seguinte questão moral que já apresentamos na introdução: o imaginário, ligado à atitude de recusa do real e à produção do inexistente, é prejudicial a uma conduta autêntica que assume o risco de enfrentar a contingência? Se a resposta a essa questão for afirmativa, a arte, por ser imaginária, é expressão de uma conduta inautêntica. E Gerd Bornheim corrobora essa conclusão ao mostrar que a busca de justificação da existência pela literatura jamais seria aceita por Sartre: “A Sartre, que é precipuamente um moralista, só poderia repugnar a solução pela arte”¹⁹.

Luiz Damon Moutinho, explica que o real, com sua contingência, é onde propriamente se exerce a liberdade. Roquentin descobrirá que narrar a vida para justificá-la é um engodo, pois:

O romanesco introduz a necessidade onde não havia senão liberdade (...). Essa descoberta se dá na base de uma oposição entre necessidade e liberdade, oposição essa que encobre uma outra: aquela

¹⁸ Silva, *Ética e literatura em Sartre* 2004, p. 104

¹⁹ Bornheim, *Sartre: metafísica e existencialismo*, p.24.

entre literatura e vivido, ou antes, entre este e a arte. A literatura, nós vimos, cria necessidade pelo recurso ao finalismo, conferindo aos acontecimentos uma fatalidade própria à arte²⁰.

Estamos aqui diante de uma dificuldade: se a arte é recusa da liberdade, como podemos então explicar o que Sartre entende por artista engajado? Arthur Danto corrobora essa dificuldade ao comentar sobre a “salvação” que Roquentin procura na arte:

Essa visão hiperestética, preciosa, da arte e da criatividade artística parece estar e está extremamente afastada da concepção, que geralmente identificamos como de Sartre, da literatura “engajada” e dos artistas “comprometidos” a revelar a realidade em vez de criar uma realidade alternativa, sendo a questão não ficar fora do mundo, mas transformá-lo²¹.

Assim, se o objetivo de Sartre ao produzir literatura não é isolar-se do real, mas transformá-lo, como isso é possível já que a arte, sendo imaginária, deve afastar-se do real para ser constituída?

Thana Mara Souza está entre os raros comentadores que não concordam que o imaginário é somente fuga do real:

A negação feita pelo imaginário é vista pela maioria dos comentadores como demonstração de alienação. Para eles, o imaginário é negação do real, do que é aqui percebido e, como tal, é abstração e alienação, é uma maneira de se refugiar da condição da realidade humana (...). Pensamos, entretanto, que (...) o caráter nadificador da consciência é ambíguo, que ele pode mostrar-se como alienação e ao mesmo tempo como possibilidade maior de inserção no mundo²².

Precisamos encontrar uma saída para esse desacordo entre comentadores. Para encontrá-la, antes de procurar explicar se o imaginário é ou não uma forma de recusar a liberdade, vamos contextualizar o conceito de imaginário dentro dos problemas em relação aos quais ele é elaborado²³. O papel que o conceito de imaginário exerce na obra de Sartre, forjado num embate fenomenológico e ontológico com Husserl, é muito mais amplo e complexo que a questão moral da autenticidade.

²⁰ Moutinho, *Sartre: psicologia e fenomenologia*, p. 61, 62.

²¹ Danto, *As idéias de Sartre*, 1995, p.31.

²² Souza, *Sartre e a literatura engajada*, p. 90.

²³ Assim como Carlos Alberto de Moura em *Crítica da razão na fenomenologia* mostra que antes de acusar Husserl de idealista é preciso saber qual o contexto dos problemas em que surge para Husserl a questão do idealismo.

A contextualização do problema do imaginário será feita neste primeiro capítulo em torno da questão levantada por Sartre na conclusão de *O imaginário*: “o que deve ser a consciência visto que ela pode imaginar?”. Para tornar possível colocar essa questão, é preciso levar em conta a fenomenologia de Husserl, já que em o imaginário Sartre se declara um discípulo do filósofo alemão. Queremos saber em que medida Sartre segue ou rompe com Husserl quando investiga o imaginário, investigação esta que exige uma “psicologia fenomenológica”.

Em *O imaginário*, Sartre não se aprofunda na explicação do que é uma “psicologia fenomenológica”, então, para compreender as dificuldades que envolvem a elaboração desta disciplina, recorremos ao *Esboço para uma teoria das emoções* (1939). Também utilizamos a Introdução de *O ser e o nada* para mostrar como as dificuldades relacionadas ao tema do imaginário serão retomadas nesta obra. Essa estratégia mostrará como o problema da imaginação se constrói em um contexto de rompimento com Husserl que já aponta para a ontologia fenomenológica de *O ser e o nada* e a necessidade de se estabelecer um ser transfenomenal.

Em *O imaginário* não há a preocupação de desenvolver uma ontologia explícita que afirme o ser do fenômeno como transfenomenal, mas já há a descrição do objeto da percepção como *não constituído* pela consciência. Essa característica do objeto da percepção é para Sartre essencial para distingui-lo do objeto dado pela consciência imaginante que, este sim, *é constituído*. Sartre considera insatisfatório fazer como Husserl que, de maneira idealista, distingue imagem e percepção apenas pelo ato da consciência. Esse desacordo ontológico em relação a Husserl levará a um desacordo metodológico: se os objetos reais percebidos que compõe o *mundo* não são constituídos, não é possível descrever a consciência pura, pois a consciência só pode ser algo em relação a esse mundo não constituído. Para compreender a consciência não é possível colocar o mundo “fora de circuito”, Sartre toma um caminho ontológico que torna inviável a redução transcendental. Mesmo a consciência imaginante precisa do mundo real, pois Sartre a definirá como afastamento em relação a uma situação real.

Essa contextualização das dificuldades fenomenologias e ontológicas que Sartre enfrenta para investigar o imaginário explicitará a tensão entre imaginário e real: a consciência imaginante é afastamento do real, mas esse afastamento depende do real para ser efetuada. É em torno dessa tensão entre real e imaginário que podemos compreender em que medida o imaginário pode ou não inserir-se em uma conduta de fuga do real.

2.2 Sartre, discípulo de Husserl?

Sartre começa a introdução de *O ser e o nada* afirmando que o pensamento moderno realizou um progresso ao mostrar que “o ser do existente é a série das aparições que o manifestam”, o que implica que não há um verdadeiro ser por trás ou interior às aparições como se estas fossem uma falsa manifestação do ser. A força, por exemplo, “não é um *conatus* metafísico e de espécie desconhecida que se disfarça de seus efeitos (acelerações, desvios, etc.): é o conjunto desses efeitos”²⁴. Do mesmo modo a eletricidade é o conjunto de suas reações físico-químicas como a eletrólise, a incandescência de um filamento de carbono ou o deslocamento da agulha do galvanômetro. Não é preciso conhecer uma realidade oculta como uma substância ou uma forma no mundo das ideias para conhecer o ser da eletricidade: basta descrever a série de aparições da eletricidade. O que o existente é, revela-se em seu aparecer. Esse aparecer do existente é o fenômeno: “Porque o ser de um existente é exatamente o que o existente *aparenta*. Chegamos assim à ideia de fenômeno como pode ser encontrada, por exemplo, na ‘Fenomenologia’ de Husserl”²⁵. Assim, em um primeiro momento Sartre reivindica a fenomenologia de Husserl para afirmar que o fenômeno, que não aponta para nada atrás de si, é “totalmente indicativo de si mesmo”. Porém, usar o nome de Husserl para afirmar que é *o próprio ser do existente* que é manifestado no fenômeno é algo controverso. Essa controvérsia será exposta e enfrentada na introdução de *O ser e o nada* onde Sartre recusa o idealismo husserliano.

A tensão em relação ao idealismo de Husserl pode ser encontrada desde as primeiras obras fenomenológicas de Sartre. Segundo Simone de Beauvoir, Sartre passou a interessar-se pela fenomenologia através do famoso encontro com Raymond Aron em 1933 num café de Paris. Raymond Aron, mostrando a Sartre o coquetel sobre a mesa, afirma que com a fenomenologia é possível falar daquele objeto e fazer disso filosofia. Sartre vê na fenomenologia a possibilidade de afirmar a existência do mundo tal como se dá a nós e ao mesmo tempo manter a soberania da consciência, ultrapassando a oposição idealismo-realismo²⁶. Talvez possamos pensar em Sartre, quando este ainda iniciava o seu contato com a fenomenologia, como fazendo parte do que Carlos Alberto de Moura denomina os “primeiros discípulos de Husserl” que se

²⁴ Sartre, *O ser e o nada*, p. 15.

²⁵ Idem, p. 16.

²⁶ Moutinho, *Sartre: psicologia e fenomenologia*, p. 24.

encantaram com o lema “voltar às próprias coisas”, “seduzidos aqui mais pelo significado corrente das palavras do que pelo contexto de seu uso e pela problemática expressa pelo autor”²⁷. Carlos Alberto de Moura argumenta que Husserl, ao afirmar que é preciso voltar às próprias coisas, não está fazendo uma ontologia, pois não se refere ao existente tal como é em si mesmo. Husserl está preocupado com uma teoria do conhecimento e, neste sentido, as “coisas” só interessam a fenomenologia na medida em que são *dadas pela consciência*. Assim, o retorno aos objetos “não é senão um retorno aos atos através dos quais se tem um conhecimento dos objetos”²⁸.

Pela análise dos modos como os objetos são dados à consciência, Husserl conclui que eles não são conteúdos imanentes à consciência. Defendendo que o objeto é *efetivamente* dado à consciência, Husserl elimina o conceito de uma ideia mediadora que, como conteúdo mental imanente, serve de *imagem* intermediária entre a subjetividade e o objeto transcendente. Se dermos direito de cidadania a concepção da ideia intermediária, teremos três elementos envolvidos na constituição de uma ideia: o sujeito que pensa, a ideia interior pensada pelo sujeito e o objeto exterior inacessível referido pela ideia. Esse conceito de ideia que é encontrado, por exemplo, no empirismo de John Locke, torna impossível verificar a relação entre objeto e representação, pois a consciência só teria acesso à mediação das imagens, sendo impossível a experiência das próprias coisas. Nas *Investigações*, a tese da ideia como imagem mediadora será recusada pela afirmação do objeto *efetivo e exterior* à consciência intencional: não vemos cores, mas coisas coloridas, não ouvimos sons, mas a canção da cantora, não percebemos complexos sensoriais subjetivos que são signos de uma cadeira, mas a própria cadeira, não existe diferença entre objeto e representação²⁹. Assim, “voltar às próprias coisas” quer dizer que devemos eliminar as intermediações do representacionismo e investigar diretamente o modo como os objetos são dados à consciência intencional.

Mas “voltar às próprias coisas”, de acordo com o segundo tomo de *Investigações*, não conduz ao realismo que afirma a existência do objeto em si: “a afirmação do objeto intencional não poderá ser senão a afirmação dos vividos a ele referidos, ela deverá limitar-se a dizer que ‘o objeto é visado, quer dizer, é vivido o

²⁷ Moura, *Crítica da razão na fenomenologia*, p.19.

²⁸ *idem*, p.22

²⁹ *Idem*, p.79, 97.

visá-lo”³⁰. *Strictu sensu*, não há nas Investigações “uma afirmação do objeto intencional, mas apenas dos vividos”³¹. Neste sentido, a afirmação de Husserl em *Ideias I* (1901 e 1902) de que o *real* é relativo e dependente frente à consciência³², não é uma afirmação ontológica sobre objetos em si, mas do que só pode ser descrito enquanto dado pela consciência. E o que vale para a realidade vale também para o ser: quando Husserl defende nas *Meditações Cartesianas* (1929) que o mundo retira da consciência o seu *ser*³³, não faz uma ontologia. Esse engano poderia ser cometido pelo leitor ingênuo que compreende a palavra *ser* usada por Husserl em seu sentido metafísico tradicional. Ao contrário da ontologia, a fenomenologia nada pode afirmar sobre o ser do objeto na sua independência em relação à consciência. Por isso Husserl, contrariando seus “discípulos realistas”, afirmará que a fenomenologia é um idealismo transcendental. E essa exigência de idealismo – que segundo Husserl é essencial à fenomenologia – não implica que a natureza só é enquanto dada pela consciência. Talvez essa censura à Husserl fizesse sentido se o autor estivesse fazendo uma ontologia, o que não é o caso. Para Husserl, afirmar algo sobre a natureza e seus objetos é papel da ciência ou da ontologia e não da fenomenologia, o interesse da fenomenologia é no conhecimento e não nos objetos³⁴. É dentro da problemática da teoria do conhecimento que Husserl estabelece a *epoché*: é preciso negar a atitude natural não para negar o ser das coisas, mas para voltar-se ao conhecimento das coisas.

A *epoché* remonta ao cogito de Descartes, à necessidade de partir de um solo seguro e irrefutável que fundamente todas as ciências. Os fundamentos que antecedem as “explicações” teóricas devem ser buscados na “descrição” dos fenômenos concretos, nos fenômenos em relação aos quais se constituem os conceitos abstratos das ciências. Ao contrário da ciência e da ontologia, a fenomenologia parte da ausência de pressupostos, seus conceitos devem ser diretamente verificáveis na intuição e não podem ultrapassá-la através de hipóteses. Já as ciências teóricas serão sempre duvidosas, pois informam mais do que é dado no fenômeno. Compreende-se assim porque nas *Investigações* Husserl distingue “percepção adequada” de “percepção inadequada”, onde a segunda ocorre “quando se atribui ao objeto percebido

³⁰ Idem, p.98.

³¹ idem, p.98

³² idem, p. 13

³³ Idem, p.13

³⁴ Idem, p. 24,25.

determinações que não são efetivamente dadas”³⁵. A “percepção adequada”, limitando-se ao que é dado no fenômeno, cumpre o *critério de evidência*, restringe-se ao que é vivido pela consciência e não aos objetos em si, pois estes escapam aos dados imediatos da percepção. Como explica Marcus Sacrine em relação a *Ideias I*:

Husserl considera que as vivências da consciência, ao contrário dos objetos percebidos, por exemplo, não se manifestam por múltiplos perfis parciais, mas se doam de uma só vez tais como são, revelando diretamente seus componentes. Ao olhar reflexivo, as vivências aparecem tais como são, sem nenhum resto transcendente que exigiria que se adotasse um outro ponto de vista para ser revelado.³⁶

Por tudo isso, Husserl não poderia aceitar a premissa de *O ser e o nada* que citamos no início deste texto: “o ser do existente é a série das aparições que o manifestam”. A fenomenologia, reduzida à perspectiva do que aparece no fenômeno, nada pode dizer sobre o ser dos existentes que transcendem essas perspectivas vividas. A premissa de Sartre afirma mais do que é dado no fenômeno, sai do ser enquanto constituído pela consciência (o *nóema*) para caracterizar o ser do existente em-si, sai dos domínios da fenomenologia para entrar na ontologia.

2.3 Da psicologia fenomenológica à promessa de uma fenomenologia transcendental.

Vamos agora nos deter no método utilizado em *O imaginário* (exceto na conclusão) que é a psicologia fenomenológica. Como Sartre não se aprofunda sobre esse método em *O imaginário*, utilizaremos o *Esboço para uma teoria das emoções*. Este livro de 125 páginas publicado em 1939 é o que sobrou de *A psique*, obra que Sartre começa a escrever no outono de 1937. A psique chegou a ter mais de 400 páginas, mas as divergências de Sartre em relação a Husserl o obrigaram a abandonar o projeto de escrevê-la³⁷. Em *Esboço*, propondo se restringir aos domínios da fenomenologia de Husserl, Sartre desenvolve uma estratégia que, mesmo não havendo ainda a afirmação ontológica a respeito das coisas-em-si, consegue não abandonar o mundo das coisas.

³⁵ Idem, p. 121

³⁶ Marcus Sacrini, *Sartre, entre a reflexão fenomenológica e a reflexão pura*, p. 115.

³⁷ Sartre, *Diários de uma guerra estranha*, p. 176.

Em *A transcendência do ego* o psíquico, compreendido apenas como um objetivo transcendente que ultrapassava os dados presentes do fenômeno, circunscrevia-se ao campo de estudo da psicologia hipotética e não da fenomenologia eidética. Não é possível, por exemplo, um dado evidente a respeito do ódio enquanto “estado”, mas apenas dos vividos de repulsa que se dão imediatamente à consciência. Os vividos de repulsa serão somados pelo psicólogo para formar o conceito de ódio. O ódio, transcendente aos vividos de repulsa, ultrapassando os dados presentes do fenômeno, é campo de estudo da psicologia hipotética e não da fenomenologia eidética. Essa separação entre os vividos de repulsa e o ódio, que caminha juntamente com a separação entre fenomenologia e psicologia, é resumida por Damon Moutinho:

Entre o vivido de repulsão e o “estado” ódio, não há meio termo, não há passagem. O salto é brusco; de um lado a imanência, “esfera das evidências adequadas”; de outro, o sentido transcendente, o “estado” ódio, que não se reduz a esse vivido de repulsão, afirmando por isso mesmo “sua permanência” (...): não há lugar no Ensaio para uma psicologia eidética.³⁸

Mas, conforme Moutinho, há uma virada na filosofia de Sartre a partir de *A imaginação* (1936) que consiste justamente em apontar a necessidade de uma psicologia eidética (ou fenomenológica) que será desenvolvida nas obras *Esboço pra uma teoria das emoções* e *O imaginário*³⁹. Para ser possível uma psicologia fenomenológica esta deve trazer os “fatos objetivos”, hipotéticos e abstratos a respeito do psíquico para o campo subjetivo dos “fenômenos de consciência”⁴⁰, eidéticos e vividos. Em *Esboço*, por exemplo, a emoção é descrita não como um estado psíquico, mas como uma modificação da intenção da consciência em relação ao objeto apreendido. Em *O imaginário* o ódio, que em *Ensaio* era um objeto transcendente, passa a ser uma consciência afetiva para a qual vale a lei da intencionalidade:

Uma alegria, uma angústia, uma melancolia são consciências. E devemos aplicar a elas a grande lei da consciência: toda consciência é consciência de alguma coisa. Em suma, os sentimentos são intencionalidades especiais, representam uma maneira – entre outras – de transcender-se. O ódio é ódio *de* alguém, o amor é amor *de* alguém.⁴¹

³⁸ Moutinho, *Sartre: psicologia e fenomenologia*, p. 98.

³⁹ Idem, p. 98.

⁴⁰ Aqui é bom lembrar que o “fenômeno de consciência” é diferente do objeto do fenômeno que é dado à consciência, o fenômeno enquanto aparência imediata manifesta-se sob duas perspectivas inseparáveis: a do objeto dado pela consciência e a da consciência que coloca um objeto.

⁴¹ Sartre, *O imaginário*, p.98.

A psicologia fenomenológica, diferente da fenomenologia transcendental, ou fenomenologia pura, não descreve *a consciência*, mas apenas formas que a consciência pode tomar: a emoção, o imaginário, os afetos ou a percepção e não *a consciência*. Assim, no *Esboço* Sartre faz um estudo específico das emoções e confronta os dados fenomenológicos com estudos de correntes distintas da “psicologia contemporânea” (associacionismo, pragmatismo, gestalt, behaviorismo e psicanalise). Outra diferença entre fenomenologia transcendental e psicologia fenomenológica é que esta, ao descrever a consciência nas relações com o mundo, não coloca o mundo entre parênteses:

Nós permaneceremos de acordo com a psicologia que não coloca o homem em questão nem o mundo entre parênteses. Ela toma o homem no mundo, tal como ele se apresenta através de uma multiplicidade de situações: no café, em família, na guerra. De um modo geral, o que lhe interessa é *o homem em situação*⁴².

Deste modo não há uma redução transcendental na psicologia fenomenológica, mas apenas uma redução eidética. Cabestan explica que “diferentemente da fenomenologia, a *psicologia* fenomenológica permanece na atitude natural e, longe de proceder a qualquer redução transcendental, estuda a realidade humana em situação”⁴³. Na psicologia fenomenológica, a redução não significa reduzir o objeto a algo constituído pela consciência, mas em “expulsar” os objetos da consciência. O objeto não é um conteúdo interior da consciência, pois a consciência não tem interior, a consciência é um puro voltar-se em direção aos objetos que estão “fora” dela. Esse procedimento faz com que não se confunda consciência e objeto: a consciência não é um objeto, nem uma coleção de objetos que estão em seu interior, mas um modo de colocar objetos. Sartre faz na psicologia fenomenológica uma *redução eidética* que deve descrever a consciência enquanto doadora de sentido ao mundo, mas *não uma redução fenomenológica* que, como assinala Husserl em *Ideias*, ao se dirigir à consciência pura coloca “o mundo inteiro, com todas as coisas, os seres vivos, os homens, inclusive nós mesmos, ‘fora de circuito’”⁴⁴. Distinguimos assim, concordando com Moutinho, dois tipos de redução: “A redução fenomenológica aparecerá como método e adequado

⁴² Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 27

⁴³ Cabestan, *L'imaginaire de Jean-Paul Sartre*, p. 60.

⁴⁴ Husserl, *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*, p. 117

apenas ao campo da fenomenologia, por oposição a redução eidética, aplicada no terreno da psicologia”⁴⁵.

Apesar de Sartre não colocar o mundo entre parênteses, não descarta a concepção cartesiana presente em Husserl de que o pensamento teórico deve ser precedido de um fundamento. Como vimos, não se trata de fundamentar *a psicologia*, mas, menos pretensiosamente, de fundamentar um estudo específico do psíquico. Todavia a despreensão é apenas aparente, pois toda a psicologia será colocada em questão. Sartre se posiciona contra a psicologia que ao investigar os afetos, as imagens mentais, os pensamentos, as percepções, as lembranças, etc., os reduz a *fatos*. O *fato* é definido da seguinte maneira:

Se nos perguntamos sobre o que é um fato, nós vemos que ele se define por aquilo que encontramos no decorrer de uma pesquisa e que se apresenta sempre como um enriquecimento inesperado e uma novidade em relação aos fatos anteriores.⁴⁶

A partir desta concepção, a coleção de fatos particulares colhidos por um psicólogo, seja através da observação ou experimentação, não possuem sentido neles mesmos, mas só enquanto somados na construção das hipóteses preditivas de suas teorias. O fato é um instrumento metodológico para corroborar, refutar ou modificar teorias e hipóteses. Essa concepção de fato usada por Sartre pode ser aproximada da noção de “fatos virtuais” que Granger elabora em *A ciência e as ciências* (1993). Granger explica que “uma teoria científica em geral não trata diretamente de fatos *atuais*, e sim do que chamarei de fatos virtuais, ou seja, de fatos esquemáticos, *completamente determinados na rede de conceitos* da própria teoria”⁴⁷. Para Granger o fato científico não se reduz “à mera observação de um acontecimento elementar”⁴⁸ e Sartre de modo semelhante escreve que “não se deve esperar dos fatos que eles se organizem por si mesmos numa totalidade sintética que forneceria por si mesma sua significação”⁴⁹. Assim os fatos particulares colhidos por um psicólogo, seja através da observação ou experimentação, não possuem sentido neles mesmos, mas são fragmentos de experiências que serão organizados em favor das mais variadas teses e hipóteses. A emoção, como fato, “se apresentará como uma novidade irreduzível em

⁴⁵ Moutinho, *Sartre: fenomenologia e psicologia*, p.59.

⁴⁶ Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 8.

⁴⁷ Granger, *A ciência e as ciências*, p. 48.

⁴⁸ Idem, p.48.

⁴⁹ Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 8.

relação aos fenômenos de atenção, de memória, de percepção, etc.”⁵⁰. Disso resulta que na psicologia encontra-se um conjunto de fatos heteróclitos em que cabem estudos tão dispares como a ilusão estroboscópica e o complexo de inferioridade⁵¹.

Podemos dizer que Sartre pretende recorrer na psicologia fenomenológica a um tipo de experiência equivalente ao que Granger denomina *fato atual*, ou seja, um tipo de experiência que oferece imediatamente sua organização. Antes de trabalhar com hipóteses psicológicas, Sartre descreve aquilo que *aparece* de modo imediato à consciência. O método consistirá na *reflexão* sobre o modo como o objeto é dado à consciência ou, o que significa a mesma coisa, sobre o modo como a consciência dá o seu objeto. A imagem, a afetividade, o pensamento, a percepção, a memória, não serão considerados pelo fenomenólogo como *fatos* inertes, como objetos, coisas que se relacionam de modo mecânico conforme as previsões teóricas, mas como consciências, como estruturas intencionais vividas que revelam um objeto. A reflexão sobre essas estruturas intencionais nos dará de modo imediato e indubitável a *essência* (*eidos*) da imagem, da afetividade, da percepção, do pensamento, etc. Só depois que fixarmos o certo é que poderemos então passar à construção de hipóteses. Somente as essências permitem classificar e inspecionar os fatos. Se, por exemplo, antes de começar um estudo sobre a emoção o psicólogo não definir a essência dessa consciência e seguir aplicando procedimentos das ciências da natureza na investigação do psíquico, terá dificuldades para distinguir a emoção em meio à massa dos fatos psíquicos e confundirá consciência com objeto⁵². A emoção não pode ser compreendida na fenomenologia como fato, um objeto empírico regulado no interior de teses psicológicas, a emoção é expressão do todo da consciência que se manifesta em suas formas particulares. No seguinte excerto de *Esboço* poderíamos substituir a palavra emoção por imaginação, percepção, pensamento ou qualquer outra palavra que indique uma das formas em que a consciência pode se expressar:

a emoção significa à sua maneira o todo da consciência ou, se nos colocamos sobre o plano existencial, o todo da realidade humana. Ela não é um acidente porque a realidade-humana não é uma soma de fatos; ela exprime sobre um aspecto definido a totalidade sintética humana na sua integridade.⁵³

⁵⁰ Idem, p14.

⁵¹ Idem, p 12.

⁵² Idem p.17.

⁵³ Idem, p. 26.

Apesar de colocar em questão toda a psicologia, Sartre não a abandona. A psicologia fenomenológica retoma a comunicação entre os campos de estudo do psíquico e da consciência que pareciam se separar em *A transcendência do Ego*. Podemos entender a psicologia fenomenológica como um trânsito entre a psicologia e a fenomenologia. Se por um lado o ódio enquanto psíquico é um comportamento observável, por outro é uma consciência que se mostra na reflexão fenomenológica. Mas a psicologia fenomenológica estuda o objeto ódio como tendo origem na consciência ódio. Como a psicologia, trabalha com o que será fornecido pelas experimentações, hipóteses, descrição de comportamentos e reações corporais que pertencem ao campo de estudo do *psíquico*, mas esses dados deverão ser organizados pelos dados da reflexão fenomenológica, ou seja, pelos resultados obtidos no campo de estudos da *consciência*. Os fatos estabelecidos pela psicologia tradicional como as reações corporais e condutas não podem ser isolados para depois determinarmos qual destes é a causa do comportamento, o psíquico será estudado como uma totalidade que tem origem na consciência. Assim, se um psicólogo associacionista descreve o psíquico isolando reações fisiológicas que causam o comportamento, Sartre, buscando a origem do psíquico na consciência, não isola as reações fisiológicas e o comportamento, nem estabelece relações de causa e efeito entre eles, mas os considera como uma unidade que é expressão da intencionalidade da consciência. “Os fatos psíquicos que nós encontramos não são jamais primeiros, eles são, em sua estrutura essencial, relações do homem contra o mundo”⁵⁴.

A psicologia fenomenológica, após um estudo específico da consciência (emoção, afetos, imaginário, etc.), deverá contribuir para o desenvolvimento da *fenomenologia transcendental*. Assim, Sartre explica em *Esboço* que após o estudo específico da emoção, devemos passar para o terreno da fenomenologia transcendental para resolver a seguinte questão: “que deve ser uma consciência para que a emoção seja possível?”⁵⁵. Esse caminho que vai da psicologia fenomenológica para a fenomenologia transcendental, apenas apontado em *Esboço*, Sartre pretendeu concretizá-lo em *O imaginário* quando na conclusão procura descrever o que é *a consciência* visto que ela pode imaginar. Mas como observa Moutinho, apesar da pretensão de uma fenomenologia transcendental, o que vemos na conclusão de *O imaginário* é que “Sartre é posto diante da necessidade de realizar a redução fenomenológica – e simplesmente

⁵⁴ Idem, p. 18.

⁵⁵ Idem, p. 23.

não a opera”⁵⁶. Como veremos, Sartre, seguindo um caminho muito distinto de Husserl, acaba criando na conclusão um método para descrever o que é *a consciência* sem colocar o mundo entre parênteses.

Essa dificuldade em relação à redução fenomenológica se apresenta também na conclusão de *Esboço* onde Sartre, apesar de não negar a possibilidade de uma fenomenologia transcendental, aponta limites para esta, já que ao colocar o mundo entre parênteses, ela nada pode dizer sobre a facticidade das situações concretas nas quais ocorre a emoção. No fim das contas, Sartre acaba seguindo um caminho metodológico que torna impossível descrever a consciência sem colocá-la frente a situações contingentes que não são meramente um produto constituído pela consciência. Marcus Sacrine sugere que a conclusão de *Esboço* indica uma crise de ruptura que já aponta para a ontologia de *O ser e o nada*:

Uma análise transcendental pura não pode esclarecer porque esse ou aquele fenômeno se manifesta concretamente, pois tal análise não considera as circunstâncias factuais da experiência. Há mais na experiência concreta do que a mera atualização de possibilidades puras (...). Para desvelar tal contexto, a fenomenologia transcendental de Husserl é impotente, e aqui o afastamento de Sartre em relação a Husserl é irreversível (...). Será preciso então desenvolver um novo caminho para apreender a consciência em toda a sua riqueza existencial, o caminho ontológico que Sartre elabora nos anos quarenta, principalmente em *O ser e o nada*.⁵⁷

Encontramos aqui uma tensão na filosofia de Sartre que, apesar de almejar uma universalidade, não pode deixar o concreto e cair em uma abstração idealista. Segundo Franklin Leopoldo e Silva a posição existencialista de Sartre “não pode sustentar uma separação entre a generalidade abstrata e a particularidade concreta, bem como a hierarquia que a tradição instituiu entre as duas instâncias”.⁵⁸ Toda realidade particular dada à consciência torna-se universal, pois passa a ser dotada de um significado que remete ao homem na sua totalidade, mas ao mesmo tempo não existe universalidade ou essência a priori, pois a totalidade, exercendo-se em uma realidade particular, nunca pode se fechar. Conforme Donizetti, Sartre não pretende *alcançar* uma totalidade, o que é impossível dada a indeterminação do mundo concreto, mas organizar “todas as experiências a partir da condição humana”⁵⁹. Assim, enquanto os interesses de Husserl

⁵⁶ Moutinho, *Sartre: psicologia e fenomenologia*, p.126.

⁵⁷ Sacrine, *Sartre entre reflexão fenomenológica e reflexão pura*, p. 123.

⁵⁸ Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p. 14

⁵⁹ Donizetti, *Sartre: entre a liberdade e a história*, p.39.

são epistemológicos, os interesses de Sartre caminham para uma antropologia existencial que ao longo do seu percurso procurará abarcar, em um crescendo, do psíquico à história.

2.4 O Ser transfenomenal.

Contudo, como é possível passar ao ser em-si do objeto utilizando essa metodologia? A psicologia fenomenológica não pode ter essa pretensão, a afirmação do ser em-si como transfenomenal só ocorrerá em *O ser e o nada*. Mas essa afirmação, que pressupõe uma ruptura com Husserl, é feita para lidar com problemas já presentes nas obras anteriores. Notamos que Sartre não comete aquela ingenuidade apontada por Moura que consiste em simplesmente constatar que o objeto efetivo é transcendente à consciência e a partir daí concluir que esse objeto é o ser em-si. Sartre compreende que ao falar do ser em-si é obrigado a romper com Husserl. Um dos pontos dessa ruptura se realiza através da afirmação de duas premissas aparentemente contraditórias que tornam possível uma *ontologia fenomenológica*: “o ser é o que aparece no fenômeno” e “o ser não se reduz ao fenômeno”.

Não há em *O ser e o nada* o problema do velamento “do ser” que encontramos em Heidegger. Como explica Yazbec, em Heidegger “o ente enquanto presença se dá sob o fundo do velamento do Ser”⁶⁰. Em *O ser e o nada* não há esse velamento, por isso Sartre pode falar das manifestações do ser como força, corrente elétrica ou como genialidade de Proust⁶¹. Quando falamos do ser da força, da corrente elétrica ou da genialidade, estamos falando do *existente* ou *ente*, ou seja, do ser que se dá de modo específico com determinadas qualidades na série de suas aparições no fenômeno. “O ser que a consciência comporta é o ser desta mesa, deste maço de cigarros, desta lâmpada, do mundo em geral”⁶². Posso atribuir qualidades como cor, odor, etc., à mesa e ao maço de cigarros enquanto *maneiras de ser* que se dão como objeto singular à percepção. Mas, conforme explica Sartre na seção II da introdução de *O ser e o nada*,

⁶⁰ Yazbec, *Itinerários cruzados*, p. 67.

⁶¹ A genialidade de Proust só se torna coisa quando o escritor morre e passa a ser limitado pelo olhar dos outros que continuam vivos. Mas quando Proust estava vivo, sua genialidade era busca der ser, um projeto de Proust enquanto *para-si*. O ser para-si consiste em um dirigir-se *para* o ser. “O para-si, ao contrário do em-si, é o ser que está sempre à distância de si, como já tendo sido ou não sendo ainda” (Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p.120). Nosso objetivo é tratar do sentido do ser do fenômeno na introdução de *O ser e o nada* para chegar à realidade do percebido e distingui-la da irrealidade do imaginário. Por enquanto, não trataremos diretamente do sentido do ser da consciência.

⁶² Sartre, *O ser e o nada*, p.35.

não podemos, *do mesmo modo* que falamos das qualidades do objeto, falar “*do ser*”. Podemos atribuir qualidades ao ser que se mostra como cadeira, mas não ao próprio ser. E essa impossibilidade de falar “do ser” *do mesmo modo* que do existente ocorre não porque o ser não aparece no fenômeno, não porque o ser não foi desvelado, mas porque o ser não é “uma qualidade do objeto captável entre outras”⁶³. O objeto não possui o ser como possui uma cor amarela ou uma localização à minha direita. O ser é o que aparece no fenômeno como existente, e não uma qualidade entre outras do objeto que pudesse ou não ser desvelada como uma pérola no interior de uma concha⁶⁴. O ser é condição para que possamos desvelar as qualidades do objeto, e não uma qualidade. O objeto também não remete ao ser como se este fosse outro objeto que se apresentaria por trás do existente com outras qualidades. Considerar o ser como algo a ser desvelado por trás do existente nos faria cair em uma regressão ao infinito, pois poderíamos afirmar que, por trás do ser que sustenta as qualidades do ente, há ainda um terceiro objeto velado que sustenta as qualidades do ser.

O objeto é, eis o que podemos dizer a respeito “do ser” do objeto⁶⁵. No entanto, Heidegger explica na introdução de *Ser e tempo* (1927) que “a impossibilidade de se definir o ser não dispensa a questão do seu sentido”⁶⁶. Sartre concorda com Heidegger. E também concorda que temos sempre uma compreensão pré-ontológica do ser, “ou seja, não determinada em conceitos ou elucidações”⁶⁷. Sartre utiliza a noção de sentido como uma forma de indicar o ser do qual já temos uma compreensão pré-ontológica sem cair no erro categorial de defini-lo como um objeto ou uma qualidade. O sentido do ser já está no fenômeno, não encontramos o seu sentido ultrapassando o existente rumo a um ser que estaria velado em alguma Cucolândia das Nuvens⁶⁸: “a consciência sempre pode ultrapassar o existente em direção ao seu sentido, não em direção ao ser, mas ao

⁶³ Idem, p.19.

⁶⁴ Podemos aqui traçar um paralelo entre *O ser e o nada* e o *Tractatus* de Wittgenstein: se no *Tractatus* não podemos falar da forma lógica da proposição, mas do estado de coisas ao qual proposição se refere, em o ser e o nada não podemos qualificar o ser, mas suas manifestações como existente. “A proposição mostra a forma lógica (Wittgenstein, *Tractatus*, p. 78)” que compartilha com a realidade, mas nada diz sobre a forma. De modo semelhante o ser *se mostra* como existente no fenômeno, mas não faz sentido descrevê-lo como se ele fosse um existente entre outros.

⁶⁵ Seria melhor escrever (do) ser do objeto, do mesmo modo que consciência (de) si, pois assim como não há separação entre consciência e a consciência de si, o objeto não existe separado do ser.

⁶⁶ Heidegger, *Ser e tempo*, p.29.

⁶⁷ Sartre, *O ser e o nada*, p. 36.

⁶⁸ Nietzsche, *Sobre Verdade e mentira no sentido extra moral*, p. 34. Dentro da perspectiva sartriana para a qual roubamos esse termo, pode-se dizer que Nietzsche tem em *Verdade e mentira* a sua própria Cucolândia, a sua peculiar ilusão dos trás-mundos que é o X da coisa em si que não aparece. Nietzsche está no terreno do representacionismo de John Locke. Como veremos, Sartre, utilizando um conceito de essência muito distinto do usado por Nietzsche em *Verdade e mentira*, pode dirigir-se à essência da folha singular sem recorrer a um conceito de folha geral que a iguala ao não-igual.

sentido desse ser”⁶⁹. O sentido do ser encontra-se na maneira como o ser se dá à consciência, ou seja, no fenômeno: “o sentido do ser vale para o ser de todo fenômeno, compreendendo o próprio”⁷⁰. Qual é então o sentido do ser? O sentido do ser é que ele simplesmente é, é o que é, não remete a nada que não seja si mesmo, pleno de si, não deriva de uma causa, não tem potência, é sem razão de ser, é em-si. Em um paradoxo típico da filosofia de Sartre, o sentido do ser é não ter sentido algum⁷¹.

Passada a dificuldade do velamento do ser, podemos agora falar do ser do existente e acertar as contas com Husserl. Para usar a linguagem de Bento Prado Junior, começamos este item pela *ontologia* fenomenológica e agora vamos para *ontologia fenomenológica* para finalmente chegarmos à plena *ontologia fenomenológica* em um vai-e-vem dialético⁷².

O existente (ou ente) é a maneira como o ser aparece em uma série de manifestações. A série dessas manifestações é a essência do existente. Portanto não há dualismo entre qualidades essenciais e qualidades acidentais ou entre essência e aparência: toda e qualquer qualidade que aparece no fenômeno é reveladora da essência do existente. Podemos observar tese semelhante já em *O imaginário* quando Sartre se refere ao objeto dado na percepção como *coisa*:

No mundo da percepção nenhuma “coisa” pode aparecer sem que mantenha com as outras coisas uma infinidade de relações. Mais ainda, é essa infinidade de relações – e, ao mesmo tempo, também a infinidade de relações que seus elementos sustentam entre si – que constituem a própria essência de uma coisa.⁷³

Todas as aparições do objeto percebido e suas relações revelam a essência. E como as coisas se dão em uma infinidade de relações, elas não podem ser limitadas em um conjunto finito de qualidades necessárias que seriam reveladas “por trás” dos predicados contingentes do objeto. “Daí algo de transbordante [*débordant*] no mundo das ‘coisas’: a cada instante, há sempre infinitamente mais do que podemos ver; para esgotar a riqueza de minha percepção atual, seria necessário um tempo infinito”.⁷⁴ Neste ponto, Sartre esta de acordo com as *Meditações* de Husserl: “o próprio objeto esta aí (diante de mim), mas, nessa presença, o objeto possui, para o sujeito que percebe, um

⁶⁹ Sartre, *O ser e o nada*, p. 35.

⁷⁰ Idem, p. 36.

⁷¹ Lembrando: “esta elucidação do sentido do ser só vale para o ser do fenômeno. Sendo radicalmente outro o ser da consciência (Idem, p. 36)”.

⁷² Prado Júnior, *O Circuito da ipseidade e seu lugar em “O Ser e o Nada”*, p. 35.

⁷³ Sartre, *O imaginário*, p. 22.

⁷⁴ Idem, p. 16.

conjunto aberto e infinito de possibilidades indeterminadas que não são, elas próprias, atualmente percebidas”⁷⁵. A próxima citação de *O imaginário* ilustra concretamente esse infinito que ultrapassa a percepção atual. Aqui Sartre destaca o *excesso* das “coisas” não na infinidade de relações, mas na infinidade de perspectivas em que aparecem:

Quando percebo Pierre, tenho sempre a possibilidade de me aproximar dele até enxergar os sinais de sua pele, de observar seus poros com uma lupa, e tenho ainda a possibilidade teórica de examinar suas células no microscópio, e assim por diante até o infinito.⁷⁶

Em *O ser e o nada*, ao aceitar que o existente é a série de suas manifestações, Sartre é conduzido à seguinte dificuldade que não se apresenta em *O imaginário*: a dualidade entre infinito e finito que torna problemática a relação entre ser e aparecer. Na introdução de *O ser e o nada* Sartre acusa Husserl de ter caído neste dualismo. Para Husserl o fenômeno nos dá acesso há um conjunto finito de aparições, portanto o ser objetivo correspondente a essas aparições jamais é conhecido, pois nunca poderemos contemplá-lo em sua infinidade. O ser que a consciência perceptiva tem acesso é aquele *constituído* pela consciência, ou seja, as perspectivas finitas e imanentes ao fenômeno. É por isso que Sartre diz que Husserl funda a objetividade no não-ser, naquilo que não aparece no fenômeno⁷⁷. Paradoxalmente, se a *objetividade* do fenômeno é garantida pelo não-ser, o ser que aparece no fenômeno é o ser constituído *subjetivamente* pela consciência. Temos então uma dualidade entre o não-ser objetivo com sua infinidade de perspectivas que jamais pode aparecer no fenômeno e o ser subjetivo constituído pela consciência que se resume na finitude de aspectos imanentes à aparição. E se o ser do fenômeno é constituído, como uma criatura passiva que recebe seu ser da consciência, não é possível nem mesmo colocar esse ser como transcendente à consciência: a criatura é absorvida no criador e dele não se distingue⁷⁸. Sartre pretende resolver essas dificuldades afirmando que o ser não tem origem em algo que ele não é (a consciência): o ser não tem origem em nada, não é passivo nem ativo, mas simplesmente é⁷⁹. Passividade e atividade são “duas noções humanas, designando condutas humanas ou instrumentos de condutas humanas”⁸⁰. Os conceitos de passividade e atividade não são

⁷⁵ Husserl, *Meditações Cartesianas: introdução à fenomenologia*, p.40.

⁷⁶ Sartre, *O imaginário*, p. 175.

⁷⁷ Sartre, *O ser e o nada*, p.33.

⁷⁸ Idem, p.30,31.

⁷⁹ Idem, p.37,38.

⁸⁰ Idem, p.37.

propriedades do ser em-si, mas das relações que um sujeito consciente estabelece com o ser em-si. A passividade e atividade que um sujeito estabelece na relação com o ser só podem ocorrer porque o ser existe em-si, independentemente da consciência. “O ser não é ativo: para que haja fins e meios é preciso haver ser. Com mais razão ainda, não poderia ser passivo, pois para isso é necessário também haver ser. A consistência-em-si do ser acha-se para além do ativo e do passivo”⁸¹. Com isso, garante-se a transcendência da consciência intencional em relação ao objeto transcendente, pois a consciência não se absorve em um ser passivo que ela constitui. A independência do ser em relação à consciência é condição necessária para garantir a intencionalidade da consciência, pois a consciência só pode se transcender em direção a um objeto transcendente se houver um ser independente em relação a ela: “A consciência é consciência de alguma coisa: isso significa que a transcendência é estrutura constitutiva da consciência, quer dizer que a consciência *nasce conduzida por* um ser que não é ela”⁸². O ser, independente da consciência, *é real*, não depende da consciência para existir. Assim, se uma coisa é, a sua maneira de ser é a de um ser real: “se há consciência de alguma coisa, é preciso que, originalmente, essa ‘alguma coisa’ seja um ser *real*, ou seja, não relativo à consciência”⁸³. Deste modo não há dualidade entre ser e coisa como se a coisa e suas qualidades, em oposição ao ser, fossem constituídas pela consciência: “a captação da qualidade nada acrescenta ao ser, a não ser o fato de que há ser como *isto*. (...) a qualidade é o ser inteiro revelando-se nos limites do ‘há’. Não é o fora do ser; é todo o ser”⁸⁴. A coisa não está “fora” do ser – “o ser, não tendo um ‘dentro’, não poderia ter um ‘fora’”⁸⁵ –, mas é um perfilar de ser que se mostra em uma série de perspectivas.

Sartre desfaz a dualidade que identifica em Husserl entre o ser constituído que aparece no fenômeno (finito) e o ser objetivo que nunca aparece (infinito), pois o ser do existente, aparecendo ou não no fenômeno, continua sendo ser. Por isso não há também contradição entre as afirmações “o ser não se reduz ao fenômeno” e “o ser é o que aparece no fenômeno”: é o ser mesmo, ser este que não se reduz ao fenômeno, que se mostra nos finitos aspectos que cabem no fenômeno. É por isso que Sartre diz que o ser “é captado através dessa maneira de ser que o manifesta e o encobre ao mesmo

⁸¹ Idem, p.36-37.

⁸² Traduzimos essa passagem conforme Bornheim em seu ensaio sobre Sartre. No original está “la conscience naît portée sur un être qui n’est pas elle (Sartre, *L’être et le néant*, p. 28)”. Na edição brasileira está: “a consciência nasce tendo por objeto um ser que ela não é (Sartre, *O ser e o nada*, p. 34)” fazendo o leitor confundir ser e objeto.

⁸³ Sartre, *O ser e o nada*, p. 622.

⁸⁴ Idem, p. 250.

⁸⁵ Idem.

tempo”⁸⁶. Esta frase não quer dizer que há dualidade entre o ser que aparece e ser que não aparece, mas simplesmente que algo do ser se mostra no fenômeno e algo não se mostra. Não é preciso conhecer a totalidade da série para alcançar o ser do objeto. Se descrevo o encosto de uma cadeira, tenho a presença do ser em um conjunto de aspectos ou maneiras de ser. Não é preciso descrever até o infinito os aspectos da cadeira – cor, posição, relação espacial com todos os objetos ao seu redor, infinidade de possibilidades de mudança de posição, possibilidades de reações químicas, átomos que a compões, etc. – para alcançar o ser da cadeira. É possível descrever a cadeira enquanto maneira de ser e não cair em uma “intuição inadequada”: a *ontologia fenomenológica* descreve o existente tal como aparece no fenômeno. Não é preciso colocar fora de circuito às situações vividas no café, em família ou na guerra para ter delas uma intuição adequada. Sartre pode então falar do copo de cerveja, ou coquetel de abricó, e fazer ontologia.

Em *O ser e o nada* o ser é condição do conhecimento, “o conhecimento não pode por si fornecer a razão do ser”⁸⁷. Portanto, contrariamente a Husserl, Sartre não erige seu pensamento no terreno da teoria do conhecimento, mas da ontologia. E, mais uma vez, Sartre não comete outra ingenuidade apontada por Moura de simplesmente argumentar que, sendo o objeto efetivo transcendente à consciência, a epistemologia torna-se inútil já que o ser em si é dado imediatamente no fenômeno. Sartre defende que é próprio conhecimento que não pode se auto-fundamentar, pois o conhecimento só pode se dar em relação ao ser. O fato de o objeto ser dado na sensibilidade com um devir de aspectos que podem até mudar o julgamento sobre este objeto, não torna o ser do objeto inacessível. O objeto da percepção não se restringe aos limites do conhecimento e isso não significa que não podemos ter dele uma apreensão positiva: ele se revela mesmo em sua indefinição, mesmo quando aparece como absurdo e incomensurável, mesmo quando não é possível emitir qualquer julgamento a seu respeito. Se Sartre fosse colocado frente ao pedaço de cera de Descartes⁸⁸, diria que o que permanece na cera após o seu derretimento no fogo é o *ser* da cera que se mostra no devir de seus aspectos. Se não fosse esse ser, não haveria aspecto algum para perceber e nenhum conhecimento possível sobre a cera. O ser da cera garante que *vemos* a mesma cera. Garante também que a cera continua a ser mesmo quando não a vemos. E se ao ver um autômato julgássemos ver um homem, continuaríamos a ver o mesmo ser. Apesar de

⁸⁶ Idem, p. 35.

⁸⁷ Sartre, *O ser e o nada*, p.20.

⁸⁸ Descartes, *Meditações*, p. 264

emitirmos um julgamento errado sobre o autômato, vemos as mesmas características sensíveis que são a manifestação visível daquele ser que o faz parecer com um homem. Outra série de aparições do autômato poderiam nos fazer julgar que se tratava de um autômato e não de um homem. O ser “transborda [*déborde*] e funda o conhecimento que dele podemos alcançar”⁸⁹.

2.5. Enfim, o imaginário.

Em *O imaginário*, apesar de haver a definição do que é a essência de uma coisa, e de observarmos que essa essência como infinidade de relações e perspectivas é preservada no conceito de *série* em *O ser e o nada*, não há o desenvolvimento de um argumento que afirme explicitamente a transfenomenalidade do ser. Na primeira parte de *O imaginário* Sartre faz a descrição fenomenológica da imagem e paralelamente descreve a percepção das coisas que, contrastando com as imagens, possui características opostas a esta. A descrição das coisas permanece no sentido restrito da fenomenologia, limitando-se ao modo como as coisas se dão à consciência. Mas, mesmo não havendo um argumento ontológico explícito do ser transfenomenal, as coisas reais são descritas não como meramente constituídas por um ato da consciência, o que já prenuncia a necessidade de romper as amarras da fenomenologia husserliana para a elaboração de uma ontologia fenomenológica que afirme claramente que é o ser mesmo da coisa que é dado à percepção. Por fim, a orientação realista de Sartre torna impossível descrever a consciência colocando o ser das coisas e do mundo “fora de circuito” na redução. Em *Diário de uma guerra estranha* Sartre escreve sobre o seu impasse em relação a Husserl e coloca a *Hylé* como uma dificuldade central:

Escrevi um livro inteiro inspirado por ele: “O imaginário”. Contra ele, para dizer a verdade, mas tudo aquilo que um discípulo pode escrever contra o mestre (...). Pouco a pouco, sem que eu me desse conta, dificuldades se acumulavam, um fosso cada vez mais profundo me separou de Husserl: sua filosofia, no fundo, evoluía para o idealismo, coisa que eu não podia admitir, e sobretudo, como todo idealismo ou como toda doutrina simpatizante, sua filosofia tinha sua *matéria passiva*, sua “*Hylé*”, que uma forma vem determinar (categoria kantianas ou intencionalidade)⁹⁰.

⁸⁹ Sartre, *L'être et le néant*, p. 16. Optamos por traduzir “*déborde*” por “transborda” e não por “ultrapassa” como o fez Perdigão (Sartre, *O ser e o nada*, p. 20).

⁹⁰ Sartre, *Diário de uma guerra estranha*, p. 176.

Em Husserl a *hýle* compõe-se de dados sensíveis (sons, cores, impressões táteis, etc.) imanentes à consciência e que não são objetos para os quais a consciência se dirige, mas ao contrário, através desta materialidade interna que é a *hýle*, a consciência se dirige para o objeto exterior⁹¹. Husserl não aceita a tese do empirismo inglês de que a imagem é uma impressão fraca, um dado sensível que se diferencia da percepção apenas em grau de intensidade. A diferença entre percepção e imagem não é apenas uma diferença de grau, mas de essência. E essa diferença não se estabelece a partir de qualidades presentes no objeto imaginado e percebido, mas a partir dos atos da consciência⁹². Assim, ao olhar para a água forte “*O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*” de Dürer, a consciência pode dirigir-se a ela como coisa percebida, isto é, como traços negros, uma placa gravada com determinada dimensão e que é um objeto físico no mundo. Por outro lado quando a consciência toma uma atitude estética que não visa mais coisas reais, mas o cavaleiro, a morte e o diabo, entramos no domínio da imaginação⁹³. A imagem e a percepção da água forte são compostas pela mesma *hýle*, o que as diferencia é a estrutura intencional.

Em *A imaginação*, Sartre concorda com Husserl que a distinção entre imagem e percepção não é de grau, mas de natureza. Porém, não admite a existência de uma mesma *hýle* enquanto materialidade interna que compõe tanto a imagem quanto a percepção. A dificuldade ocorre porque Husserl afirma que o correlato da percepção, assim como o correlato da consciência imaginante, é constituído pela consciência. Sendo assim, segundo a interpretação de Sartre, tanto a árvore percebida quanto o centauro imaginado são irrealis e não poderemos distinguir ficção de percepção⁹⁴. Se seguirmos a concepção de Husserl, a realidade da percepção, tanto quanto a da imaginação, não se encontra no objeto da consciência, mas na materialidade da *hýle*. No segundo capítulo da primeira parte de *O imaginário*, intitulado *A família da imagem*, Sartre não falará de uma *hýle*, conteúdo imanente da consciência, mas de um *analogon* material que é o próprio desenho ou fotografia enquanto objetos reais percebidos. A matéria do objeto percebido está no próprio objeto, nas suas qualidades e relações. Assim, Sartre mantém a tese de que é preciso um ato da consciência para constituir uma imagem, mas, para que esse ato coloque o objeto imaginado no desenho ou na fotografia, é preciso haver coisas, objetos percebidos reais em relação às quais a

⁹¹ Moutinho, *Sartre: fenomenologia e psicologia*, p.116

⁹² Moura, *Crítica da razão na fenomenologia*, p.79.

⁹³ Coelho, *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário*, p. 127.

⁹⁴ Moutinho, *Sartre, fenomenologia e psicologia*, p.119.

imagem se constitui. É uma coisa real transcendente já dada pela percepção que pode servir de *analogon* à imagem e não uma *hýle* interna que pode tomar a forma de um objeto da imagem ou da percepção⁹⁵. Desta maneira, fica mais fácil distinguir imagem e percepção: de um lado temos a coisa percebida *real* que não é criada e diante da qual a consciência é passiva, de outro lado temos o objeto imaginado, criação *irreal* da consciência que pode se constituir a partir de uma matéria fornecida pela percepção.

Na *conclusão* de *O imaginário*, Sartre sai da psicologia fenomenológica para colocar uma questão no campo da fenomenologia transcendental: “o que deve ser a consciência para poder imaginar?”⁹⁶. Após fazer a eidética da imagem e confrontá-la com a psicologia experimental, passa a investigar o que deve *ser a consciência* e vamos notar que a consciência será descrita em relação ao que *é o mundo*. Mas o que é o mundo? Na quarta parte de *O imaginário* Sartre, ao definir o mundo, o distingue da irrealidade dos objetos da imagem:

Um mundo é um todo ligado, no qual cada objeto tem seu lugar determinado e mantém relações com os outros objetos. A própria ideia do mundo implica para os seus objetos uma dupla condição: é preciso que sejam rigorosamente individuados; é preciso que estejam em equilíbrio com um meio. É por isso que não há mundo irreal, pois nenhum objeto irreal preenche essa dupla condição⁹⁷.

Na *conclusão* de *O imaginário*, Sartre não procura apenas mostrar que o mundo, real e observável, é uma totalidade *distinta* do objeto irreal imaginado: o mundo é agora mostrado como algo que *deve ser negado* para a produção do objeto irreal. Quando “vejo” a imagem de Carlos VIII em um quadro, deixo de visar por si mesmas as manchas, cores e linhas reais que compõe a matéria do quadro ou mesmo o museu onde ele foi colocado, ou seja, nego as coisas reais que compõe o mundo *tomando distância* delas. Mas como se dá essa negação do mundo que é necessário para a produção da imagem? Para compreendê-lo vamos discorrer sobre o conceito de *nadificação*, outro termo que Sartre empresta de Heidegger.

⁹⁵ Especificamos aqui os objetos imaginados de desenhos e fotografias que se diferenciam da imagem mental. Na imagem mental não temos a intuição correspondente ao quadro ou a fotografia que formam o *analogon* físico. Sartre então, na segunda parte de *O imaginário*, denominada *O provável*, sairá do campo da fenomenologia e passará a levantar hipóteses a respeito do que constituiria o *analogon* da imagem mental. Em todo o caso, em todos os tipos de imagem, não há *hýle*, o que significa que não há um mesmo conteúdo imanente em relação ao qual se constitui tanto imagens como percepções.

⁹⁶ Sartre, *O imaginário*, p. 234

⁹⁷ Sartre, *O imaginário*, p.175

A nadificação só vai aparecer na conclusão, mas o termo *nada* já é usado no primeiro capítulo quando Sartre descreve o objeto visado pela consciência imaginante não como coisa real, mas como objeto ausente ou inexistente. Esta “ausência” é expressa na seguinte fórmula: “a imagem coloca o seu objeto como um nada”⁹⁸. Esse *colocar*, que é o *ato posicional* da consciência imaginante, se opõe ao ato posicional da consciência perceptiva que coloca o seu objeto como real. Na conclusão é levantado o problema de como a imagem pode colocar o seu objeto como um nada se toda consciência é consciência de alguma coisa: “Faz parte da própria natureza da consciência ser intencional, e uma consciência que deixasse de ser consciência de alguma coisa, deixaria por isso mesmo de existir”⁹⁹. O *nada* que faz parte da imagem só pode ser *nada* em relação a algo, e esse algo é o *mundo*. É preciso que o mundo, como totalidade sintética, *recue*, tome distância para que a imagem seja constituída. Essa colocação do nada exige um ato da consciência que nega a presença do mundo real. Esse ato de negação do mundo que coloca o nada é o que Sartre denomina como *nadificação*¹⁰⁰. A nadificação cria um jogo de perspectivas: o irreal é colocado como um *nada* em relação ao mundo do qual recua e, reciprocamente, o mundo é colocado como um *nada* em relação ao objeto irreal¹⁰¹. A nadificação, ao voltar-se para o nada, é um recuo em relação às determinações do mundo. Uma consciência que não pudesse *nadificar* estaria atolada no mundo como um existente entre outros sofrendo determinações positivas. “Essa concepção de uma consciência atolada no mundo não nos é desconhecida, pois é precisamente aquela postulada pelo determinismo psicológico”¹⁰². Não é possível conceber o ato de imaginar sem a nadificação: “Para que uma consciência possa imaginar, é preciso que por sua própria natureza possa escapar do mundo, é preciso que possa extrair de si mesma uma posição de recuo em relação ao mundo”¹⁰³. A nadificação, colocando à consciência para além das determinações das coisas reais é liberdade. Uma consciência sem liberdade, presa no detalhe do real em que está inserida, nem mesmo poderia visar o mundo como totalidade. Usando uma metáfora, Sartre explica que o ato de colocar o mundo é semelhante ao do pintor impressionista que, para ver a floresta que pintou, deve se afastar da multidão de

⁹⁸ Sartre, *O imaginário*, p. 27

⁹⁹ Idem, p.238.

¹⁰⁰ Conforme Silva, a nadificação “indica que o nada é fruto de um ato porque a contraposição do nada em relação ao ser é ação de negar (Silva, *A conduta indiferente*, p. 25)”

¹⁰¹ Sartre, *O imaginário*, p.242.

¹⁰² Idem, p. 239, 240.

¹⁰³ Idem, p. 240.

pinceladas que deu na tela e assim visualizar todo o quadro. A nadificação do mundo como totalidade, revela como seu avesso à liberdade da consciência¹⁰⁴.

Para imaginar a consciência deve tomar distância não só dos objetos reais imediatamente dados à sua volta, mais do que isso, deve tomar distância da totalidade em relação a qual esses objetos se relacionam, ou seja, do mundo. A tomada de distancia em relação ao mundo posiciona não só o objeto imaginário, mas também o mundo em relação ao qual o imaginário é negação. O nada posicionado pela nadificação só pode ocorrer em relação ao ser. A consciência nega o ser do mundo no recuo nadificador, *mas não o abandona*, pois é preciso, ao mesmo tempo, posicionar o que é negado. Esse processo da consciência que recua do mundo em direção ao nada e ao mesmo tempo permite o posicionamento do real como mundo é denominado *ultrapassagem*. A ultrapassagem é o modo como a consciência é liberdade: “essa ultrapassagem é a própria liberdade”¹⁰⁵.

O imaginário não é a única maneira de efetuar a *ultrapassagem*, “para a consciência há muitas maneiras de ultrapassar o real para fazer dele um mundo: essa ultrapassagem pode ser feita a princípio pela afetividade ou pela ação”¹⁰⁶. Mas o afeto e a ação não colocam a ausência de Pedro como objeto. Não há na nadificação do afeto e da ação, como ocorre na consciência imaginante, a colocação de um objeto ausente, mas uma pura e simples *ausência de objeto*. A tristeza no luto é o vivido de uma consciência afetiva em um mundo onde *realmente* meu amigo não mais existe. A ausência do amigo falecido pode ser vivida de modo afetivo através da tristeza, sem a colocação da “presença irreal” do objeto imaginado. Mas se a consciência produzir a imagem mental do amigo falecido, faz aparecer de modo irreal o amigo que não existe mais no mundo: a consciência imaginante coloca uma “*presença*” de objeto que não está no mundo. A ausência pode ser também vivida por uma ação que visa suprir aquilo que falta: sou marceneiro e faço a cadeira que falta ao meu cliente. O afeto e a ação são formas de apreensão do “real como mundo vazio”¹⁰⁷ de um determinado ponto de vista, mas a única maneira de colocar *como objeto* o que falta, ou seja, aquilo em relação ao qual o

¹⁰⁴ Idem, p. 240.

¹⁰⁵ Idem, p. 240. Traduzimos “*dépassant*” como “ultrapassagem”. Na edição brasileira o tradutor, neste trecho, traduziu “*dépassant*” como “superação”. Posteriormente a esse trecho, na mesma página da edição brasileira, vemos a palavra “*dépassant*” sendo também traduzida por “ultrapassagem”. Essa duplicação feita pelo tradutor mata a possibilidade de compreender claramente o conceito de ultrapassagem. O trecho que citamos está assim no original: “*ce dépasement est la liberté même*” (Sartre, *L'imaginaire*, p. 354)”

¹⁰⁶ Sartre, *O imaginário*, p. 241.

¹⁰⁷ Idem, p. 241.

mundo é nadificado, é através do imaginário. Quando o objeto imaginado não é colocado “a ultrapassagem e a nadificação do existente estão imersos no existente, a ultrapassagem e a liberdade *estão aí*, mas não se descobrem, o homem está esmagado no mundo, transpassado pelo real”¹⁰⁸.

A colocação do objeto irreal da imagem pressupõe a colocação de um mundo real que é ultrapassado: “por exemplo, a aparição de um amigo morto como irreal faz-se sobre o fundo de apreensão afetiva do real como mundo vazio desse ponto de vista”¹⁰⁹. Esse pano de fundo é vivido como *situação*: “Chamaremos ‘situações’ os diferentes modos imediatos de apreensão do real como mundo”¹¹⁰. Assim, para que o amigo Pierre ausente seja dado como imagem, supondo que ele estivesse em Berlim, a consciência é motivada por uma situação “que se define como um ‘estar-no-mundo’ de modo que Pierre não seja dado no presente, e Pierre é aquilo em relação ao qual a totalidade do real é ultrapassada”¹¹¹. Temos aqui mundo e imaginário relacionando-se em uma dialética: a consciência, ao colocar Pierre ausente como imagem, em contrapartida coloca um mundo que se define como mundo em que Pierre não está presente. Como explica Souza, o “imaginário não é uma negação que ignora o que é negado, que esquece de onde partiu”¹¹². A negação do imaginário se aproxima da dialética de Hegel, “ela não é uma simples superação e esquecimento do dado anterior, mas a conservação mesma deste”¹¹³. Logo, a necessidade de que a consciência se liberte do real para produzir a imagem, não significa que ela suprime o mundo:

Pois uma imagem não é *o mundo negado*, pura e simplesmente, ela é *o mundo negado de um certo ponto de vista*, exatamente aquele que permite colocar a ausência ou a inexistência de um determinado objeto que será presentificado “enquanto imagem”¹¹⁴.

Retomando a questão de Sartre, “o que deve ser *a consciência* para que possa imaginar?”, conclui-se que ela *deve ser consciência nadificadora* e que a sua nadificação não pode se dar no vazio, ela só pode ocorrer *em relação ao mundo*. A consciência liberta-se do mundo no recuo nadificador, mas o seu libertar-se só pode ocorrer em relação ao mundo. Ela é ultrapassagem, ou seja, liberdade. A relação com o

¹⁰⁸ Idem, p. 244.

¹⁰⁹ Idem, p. 241.

¹¹⁰ Idem, p. 242.

¹¹¹ Idem, p. 244.

¹¹² Souza, *Sartre e a literatura engajada*, p. 102.

¹¹³ Sartre, *O imaginário*, p. 102.

¹¹⁴ Idem, p. 240.

mundo é característica essencial da consciência, e se não consideramos essa relação com o mundo vivido em situação não é possível compreender a liberdade. Portanto, respondemos afirmativamente a seguinte questão colocada por Moutinho a respeito da redução fenomenológica na conclusão de *O imaginário*:

Não será a ideia mesma de que a consciência está sempre situada, de que ela só pode “ser-no-mundo” a razão mais profunda pela qual a redução não pode ser praticada? Redução (...) que pretende exatamente por o mundo “fora de jogo”, “entre parênteses”?¹¹⁵

Observamos na conclusão de *O imaginário* o desfecho de uma crise metodológica que não consegue levar a cabo a redução fenomenológica por uma razão ontológica: o mundo e as coisas que o compõe são reais e, portanto, não podem se resumir ao que é constituído pela consciência. Mesmo a consciência imaginante, que cria o irreal, só pode produzir o *irreal* em relação a um mundo *real* vivido em situação.

2.6. Conclusão

Temos agora condições de começar a responder a questão que levantamos de início: “o imaginário, ao negar o real dele se afastando, não seria uma fuga, uma recusa de enfrentar o mundo em sua contingência?”. E podemos afirmar que esta é uma falsa questão. O imaginário não é uma atitude ou instrumento de fuga que pode ou não ser utilizado, mas antes de tudo uma estrutura essencial da consciência. Neste sentido, o imaginário é uma facticidade, simplesmente o constatamos, não podemos julgá-lo do ponto de vista moral. Podemos fazer uma análise do ponto de vista moral não da estrutura do imaginário, mas de situações específicas em que ele se exerce.

Vimos que no imaginário o mundo não é negado de forma arbitrária, mas negado a partir de uma determinada situação. A negação do imaginário não é uma negação que abandona o mundo, mas pressupõe sempre o mundo que nega. Como nadaificação, o imaginário só pode “retirar” o nada de uma relação concreta com o mundo. O imaginário pode mesmo inserir-se em uma conduta de maior compreensão do mundo já que, justamente por ser afastamento e contemplação, permite que o nada se descubra e não seja apenas vivenciado cegamente por um sujeito “esmagado no mundo” e “transpassado pelo real”. Como afirma Sartre: “o imaginário representa a cada instante

¹¹⁵ Moutinho, *Sartre: psicologia e fenomenologia*, p.139.

o sentido implícito do real”¹¹⁶. Há uma dialética entre imaginário e real: o imaginário, afastando-se do real, permite compreender melhor as possibilidades do real e o modo como à consciência nele se insere.

Por outro lado, é possível uma conduta que busca anular essa “dialética” entre real e imaginário de tal forma que se dirija unicamente em direção à irrealidade, mascarando a relação entre irreal e real. Para compreender essa conduta precisamos analisar a oposição do imaginário em relação à contingência do real, pois aqui o sujeito quer mascarar essa contingência para se fechar na previsibilidade do imaginário. O indivíduo que recusa o que chamamos “dialética” entre o real e o irreal, fecha-se no *eu* imaginário e pode então desenvolver uma “patologia da imaginação”, título do terceiro capítulo da quarta parte de *O imaginário*.

Nosso trabalho parte do caso específico do personagem Antoine Roquentin no romance *A Náusea*. Há em Roquentin uma tensão entre a vida imaginária e real, já que a pretensão de salvar-se pela imaginação se dá em paralelo a uma profunda compreensão da contingência do real. Essa tensão está presente na desconfiança do personagem em relação à possibilidade salvação.

Sabemos, pela análise que fizemos da conclusão de *O imaginário* que a consciência imaginante permite uma ultrapassagem do real. Mas como ela pode produzir um objeto de limites precisos que se opõe ao transbordar contingente da realidade percebida? Para compreendê-lo devemos analisar o primeiro capítulo da primeira parte de *O imaginário* onde Sartre faz a descrição fenomenológica da imagem mental. A passagem pelo próximo capítulo deste trabalho fornecerá importantes ferramentas conceituais como observação, quase-observação, saber, pobreza essencial, ato posicional, pensamento conceitual, regra, forma representativa, criação e defasagem. Essas ferramentas serão necessárias para compreender nos capítulos seguintes a tensão entre realidade e imagem nos níveis estético, psicológico e ontológico. No segundo capítulo o nível que será destacado será o *fenomenológico*. E partindo da descrição fenomenológica da imagem mental chegaremos ao impasse *epistemológico* de Roquentin: a impossibilidade de compreender o real racionalmente. Daí a importância de nos debruçarmos não só sobre a tensão entre imagem e a percepção, mas também em um terceiro elemento que entrecruza essa tensão: o pensamento.

¹¹⁶ Sartre, *O Imaginário*, p. 244.

3- DESCRIÇÃO FENOMENOLÓGICA E IMPASSE EPISTEMOLÓGICO

A Primeira parte de *O imaginário*, intitulada *O certo*, inicia-se com um pequeno esclarecimento: *Estrutura intencional da imagem*. Neste esclarecimento, Sartre indica que tratará da grande função “irrealizante” da consciência ou “imaginação” que também é nomeada como “consciência imaginante”. O correlato nomeático do ato de imaginar é o “imaginário”. Sartre também usará a palavra “imagem” como sinônimo de consciência imaginante, mesmo considerando que essa palavra pode levar a confusão de pensar o objeto da imagem como imanente à consciência: “A imagem é, como vimos, um termo vago que significa ao mesmo tempo uma consciência e seu correlativo transcendente”¹¹⁷.

Em *O imaginário*, Sartre aponta os problemas de se construir teorias psicológicas hipotéticas sem uma investigação preliminar da *essência* da imagem. Os psicólogos em geral não se preocupam com a essência da imagem: começam a dar por certo o seu objeto de estudo e partem diretamente para a construção de hipóteses, nunca saindo do campo do provável. Isso explica a extrema diversidade das teorias psicológicas que nunca chegam a um acordo sobre a natureza da imagem. Para Sartre devemos partir do certo, da *descrição* da imagem, para só depois produzirmos induções que tocam a sua natureza.

Deixaremos de lado as teorias. Só queremos saber da imagem o que a reflexão vai nos ensinar. Mais tarde, tentaremos, como os outros psicólogos, classificar a consciência da imagem entre as outras consciências, dar-lhe uma “família”, e formaremos hipóteses sobre sua natureza íntima. No momento queremos somente tentar uma “fenomenologia” da imagem¹¹⁸.

No *item I* da primeira parte, intitulada *descrição*, Sartre discorre sobre o método do qual partirá para a investigação da imaginação: trata-se de uma fenomenologia da imagem: “O método é simples: produzir em nós imagens, refletir sobre essas imagens, descrevê-las, isto é, tentar determinar e classificar seus ‘traços distintos’”¹¹⁹. Quando produzimos em nós imagens, como por exemplo, a imagem de um amigo, o amigo será o objeto ao qual a consciência imediatamente se refere. Para descrever a imagem temos então que *refletir*, para assim, num ato de segundo grau, determinar o modo como a

¹¹⁷ Sartre, *O imaginário*, p. 196.

¹¹⁸ Sartre, *O imaginário*, p.16.

¹¹⁹ Idem, p.16.

consciência imaginante dá o seu objeto. Como mostrou Descartes, a consciência reflexiva nos fornece dados absolutamente certos: não podemos nos enganar quando, num ato de reflexão, tomamos consciência de “ter uma imagem”¹²⁰. Esse absoluto dado à consciência, absoluto que nunca nos engana, é a *essência* da imagem.

O ato de reflexão possui, portanto, um conteúdo imediatamente certo que chamaremos a *essência* da imagem. Essa essência é a mesma para qualquer homem; a primeira tarefa do psicólogo é explicitá-la, descrevê-la, fixá-la¹²¹.

A reflexão sobre o que ocorre quando imaginamos um amigo nos mostra que a intenção não é diretamente dirigida para a imagem enquanto tal, mas para um objeto: neste caso, um amigo. Sartre observa que a maioria dos filósofos e psicólogos que tratam da imaginação, não levando isso em conta, concebe a imagem como um objeto que está na consciência. Para estes, a consciência assemelha-se a um lugar onde povoam pequenos simulacros derivados das sensações: as imagens. Sartre denomina essa confusão, que consiste em fazer da imagem um objeto no interior da consciência, de *ilusão da imanência*¹²². Philippe Cabestan lembra que a palavra imanência vem do latim *immanere* ‘residir na’¹²³, e aquele que cai nesta ilusão “coloca a imagem *na* consciência, como se ela fosse um pequeno quadro no espaço da consciência, e, ao mesmo tempo, coloca o objeto da imagem *na* imagem¹²⁴”.

Sartre nega a duplicação que, remontando ao empirismo inglês, faz pensar a imagem como uma “impressão fraca” ou um objeto derivado do objeto percebido que viria “ocupar o espaço” da consciência. Quando percebemos uma cadeira não dizemos que temos uma cadeira percebida na consciência. Do mesmo modo, não podemos dizer que temos uma imagem de cadeira na consciência quando a imaginamos.

Na realidade, quer eu perceba, quer eu imagine a cadeira de palha na qual estou sentado, ela permanece sempre fora de minha consciência. Nos dois casos, ela está ali, no espaço, nesta peça, em frente à escrivaninha. Ora, – isto, antes de tudo, é o que nos ensina a reflexão –, quer eu perceba, quer eu imagine essa cadeira, o objeto de minha percepção e de minha imagem são idênticos: é a cadeira de palha na qual estou sentado. Simplesmente a consciência *se relaciona* com essa mesma cadeira de dois modos diferentes¹²⁵.

¹²⁰ Idem, p.15.

¹²¹ Idem, p.16.

¹²² Idem, p.17.

¹²³ “*residir dans*”.

¹²⁴ Cabestan, *L’imaginaire*, Sartre, p. 7.

¹²⁵ Sartre, *O imaginário*, p.19.

Repetindo mais uma vez o que nos mostrou a reflexão, quando imaginamos um amigo, o amigo é objeto intencionado pela imaginação. Mas esse objeto dado pela consciência imaginante não é em si mesmo a imagem:

A palavra *imagem* não poderia, pois, designar nada mais que a relação da consciência ao objeto; dito de outra forma é um certo modo que o objeto tem de aparecer à consciência ou, se preferirmos um certo modo que a consciência tem de se dar um objeto¹²⁶.

A imagem, como um modo de o objeto aparecer à consciência ou um modo que a consciência tem de se dar um objeto, não se confunde com um objeto. Na última página de *A imaginação* Sartre já indicava o que desenvolve em *O imaginário*: a imagem não é uma coisa que pode aparecer na consciência, mas uma estrutura complexa que tem como intenção certos objetos. “Não há, não poderia haver imagens na consciência, mas a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa”¹²⁷.

Toda consciência é consciência de alguma coisa, de objetos que estão fora dela e que com ela não se confundem. Os objetos da imagem, como os objetos de toda e qualquer consciência, são heterogêneos a consciência:

Toda consciência é consciência de alguma coisa. A *consciência irrefletida* visa objetos heterogêneos à consciência: por exemplo, a consciência imaginante da árvore visa uma árvore, isto é, um corpo que por natureza é exterior à consciência; ela sai de si mesma, ela se transcende.¹²⁸

Sartre fala na citação acima de *consciência irrefletida*. A consciência imaginante não refletida é inteiramente consciência do objeto imaginado que é transcendente: a árvore no caso da citação anterior. E neste ponto Sartre observa que a consciência imaginante, mesmo sendo irrefletida, não é inconsciente de si mesma. Toda consciência é consciência não posicional de si mesma, é o que Sartre expressa em *O imaginário* quando diz que “toda consciência é consciência de parte a parte”¹²⁹. Em *O imaginário*

¹²⁶ Idem, p.19.

¹²⁷ Sartre, *A imaginação*, p.107.

¹²⁸ Sartre, *O imaginário*, p.25, grifo nosso.

¹²⁹ Idem, p.25.

Sartre não trata especificamente do tema da consciência de si não posicional ou não-refletida. Para elucidar esse tema recorreremos à introdução de *O ser e o nada*.

Sartre explica que se em um momento atrás eu estivesse contando meus cigarros e após terminar essa atividade alguém me perguntasse “o que você estava fazendo?” eu logo responderia: “contando”¹³⁰. Se eu não tivesse consciência de que estava contando cigarros, não seria capaz de responder a pergunta “o que você estava fazendo?”. Podemos simplificar o argumento de Sartre da seguinte maneira: o objeto x me apareceu. Se me perguntam “o que apareceu a você?”, responderei: “x apareceu”. E aqui é fundamental compreender que no momento em que x apareceu, eu não estava refletindo sobre o fato de que x aparecia. Como então sei que x aparecia? Só pode ser porque havia uma consciência não-reflexiva de que x aparecia. Há uma consciência de si que não se coloca como um objeto refletido pela consciência reflexiva. A consciência irrefletida é “primeira”, sem ela não seria possível a reflexão, não haveria sobre o que refletir.

Em *O ser e o nada* Sartre expressa essa consciência de si não posicional com o termo “consciência (de) si”, com o *de* entre parênteses, para contornar os problemas de sintaxe e deixar evidente que na consciência irrefletida (de) si não há separação entre a consciência e si mesma. Deste modo, o imaginar, o perceber, o emocionar, etc., são consciência do objeto exterior à consciência e, ao mesmo tempo, consciência não posicional (de) si mesmos. A consciência (de) perceber, por exemplo, não é uma qualidade posteriormente acrescentada o objeto percebido. Do mesmo modo, a consciência (de) si não é uma coisa à qual posteriormente pudesse ser acrescentado o perceber, o imaginar ou o emocionar. É da natureza da consciência ser (de) si como é da natureza de um corpo extenso possuir três dimensões¹³¹. A consciência (de) si não é uma coisa ou um objeto, mas um modo de ser inseparável da consciência. A consciência não se confunde com as coisas, a consciência é sempre consciência de (e aqui é preciso atentar que o de não está entre parênteses) alguma coisa. A consciência é vazia, os objetos estão fora dela, a consciência precisa se transcender, “ir para fora” para alcançar o objeto transcendente¹³². Deste modo, a consciência jamais poderia ser a *res cogitans* de Descartes, pois a consciência, para Sartre, não é uma coisa, não é uma substância

¹³⁰ Sartre, *O ser e o nada*, p. 34.

¹³¹ *O ser e o nada* p. 25-26.

¹³² *O ser e o nada* p. 22.

pensante que pode ser identificada tal como um objeto pela consciência reflexiva. “A consciência nada tem de substancial, é pura ‘aparência’, no sentido de que só existe na medida em que aparece”¹³³. E a consciência só aparece a si, como consciência (de) si, quando é consciência de objeto que ela não é, ou – para nos exprimirmos como em *O imaginário* – quando é consciência de um objeto heterogêneo à consciência. A consciência (de) si, como escreve Thana Mara de Souza, permite que a consciência imaginante se saiba “imagem no momento mesmo em que surge”¹³⁴. Por isso, não é possível confundir a consciência imaginante com a percepção. Se imagino uma árvore e não refletir sobre esse imaginar, tenho uma consciência não-tética de *colocar* a árvore enquanto imaginada. Alguém sozinho em seu quarto que imagina um amigo que está em outro país, não precisa refletir para saber que o amigo que lhe aparece não é real.

Para ir além do objeto imediatamente dado à consciência não-tética e compreender o modo como o objeto transcendente é *colocado* pela consciência imaginante, devemos então refletir. Mas o método da reflexão nos coloca uma dificuldade: o risco de transformar a consciência em um Eu. Como a consciência (de) si é irrefletida, um puro posicionar do objeto transcendente, a consciência (de) si não se coloca como um Eu. O Eu surge posteriormente a esse puro posicionar do objeto transcendente, quando a consciência, refletindo sobre si mesma, se coloca como um objeto do qual derivam os atos da consciência. Nesse momento, a consciência refletida deixa de ser consciência e passa a ser o *objeto* de uma nova consciência não posicional de si mesma. Esse objeto refletido é o Eu. O Eu é um objeto posicionado pela consciência não posicional de si. Logo, é impossível descrever a consciência como um Eu. Se tentássemos fazê-lo, cairíamos em uma regressão ao infinito. Sartre nos dá uma clara ilustração da consciência não posicional em *A transcendência do Ego*: “enquanto lia, havia consciência do livro, dos heróis do romance, mas o Eu não habitava essa consciência, ela era somente uma consciência de objeto e consciência não-posicional de si mesma”¹³⁵. Posteriormente, quando refletimos sobre a leitura, nos colocamos como um Eu, ou seja, como um objeto do qual derivam os atos da leitura. Franklin explica a posterioridade do *eu* às unificações da consciência:

¹³³ *O ser e o nada*, p. 28.

¹³⁴ Souza, *Sartre e a literatura engajada*, p. 83.

¹³⁵ Sartre, *A transcendência do Ego*, p. 51.

Não há, pois, Eu no plano da consciência irrefletida: Há o apelo dos objetos, estou no mundo dos objetos e são eles que constituem a unidade que posso encontrar na consciência que deles tenho (...). O *Eu* é exterior a consciência espontânea e captado sempre pela consciência reflexiva, Não é originário (...). O *Eu* é um existente e sua realidade transcende a consciência, tal como a realidade dos objetos.¹³⁶

Assim, o método da reflexão fenomenológica utilizada por Sartre em *O imaginário* se distingue da consciência reflexiva que transforma a consciência em objeto. A reflexão fenomenológica não toma a imagem como objeto, mas como uma maneira de *colocar* um objeto. Na reflexão fenomenológica não devemos nos voltar para nós mesmo enquanto o Eu, mas para o modo como colocamos os objetos que são percebidos, pensados e imaginados. Não há um Eu anterior a consciência que descobriríamos já estar na consciência antes mesmo de darmos conta de sua existência. Para investigar o imaginário devemos imaginar e nos atermos de modo imediato para a especificidade em que colocamos objetos ao imaginar. O imaginar se revela imediatamente quando imaginamos, o imaginar não é um objeto anterior ao ato de imaginação.

O *colocar* do objeto imaginado é também designado como *ato posicional* e *ato de crença*¹³⁷. Podemos ilustrar de varias maneiras o ato posicional da imagem. Se estou em Paris posso imaginar meu amigo Pedro que não está aqui comigo, mas se encontra em Berlin: o objeto da imagem é colocado como *ausente* ou *presente em outra parte*. Se imaginar alguém que já morreu, o objeto da imagem é colocado como algo que *não mais existe*. E posso mesmo *neutralizar* a existência do objeto da imagem, isto é, simplesmente coloca-lo sem levar em conta se existe ou não existe. Todos esses exemplos mostram que o ato posicional da imagem tem um caráter *negativo*: o objeto não está *realmente* presente à percepção. Esse caráter negativo da imagem que coloca o seu objeto não como um ser real, mas como “um nada de ser”, faz parte da constituição essencial da imagem, não é algo acrescentado posteriormente:

Por exemplo, se a imagem de um morto que eu amava me aparece bruscamente, não há necessidade de uma redução para que eu sinta um choque desagradável no peito: esse choque faz parte da imagem, é a consequência direta de que a imagem dê seu objeto *como um nada de ser*¹³⁸.

¹³⁶ Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p. 41.

¹³⁷ Sartre, *O imaginário*, p.25.

¹³⁸ Idem, p.27, grifo nosso.

A essência da imagem é muito diferente da percepção que coloca o seu objeto não como ausência, mas como presença real. No primeiro capítulo desta dissertação vimos que os objetos reais da percepção são colocados como coisa e que a coisa se define como uma infinidade de relações e perspectivas em que aparece. Com isso concluímos que as coisas são contingentes, pois não se limitam a um conjunto finito de predicados necessários que a definiriam. Podemos limitar a essência da ideia abstrata de um círculo como a figura formada pela rotação de um segmento de reta. Para essa ideia de círculo, seria accidental se ele fosse amarelo ou tivesse um raio de 5 cm. Mas, para um círculo real dado como objeto da percepção, a cor, o diâmetro e mesmo o fato de ter sido desenhado no caderno que está em cima da escrivaninha são parte de sua essência. E as qualidades do círculo percebido podem ser alteradas de tal maneira que ele pode deixar de ser círculo: um círculo real pode parecer oval de outra perspectiva e me deixar em dúvida quanto a sua forma. Esse caráter duvidoso do objeto percebido se dá porque ele é *observado*, “é preciso compreender por isso que o objeto, ainda que entre por inteiro em minha percepção, só me é dado de um lado de cada vez¹³⁹”. Há algo de inescapável no modo como o objeto se dá à percepção. O objeto percebido deve ser constantemente apreendido:

Devemos *apreender* os objetos, isto é, multiplicar sobre eles os pontos de vista possíveis. O objeto em si mesmo é síntese de todas essas aparições. A percepção do objeto é, pois, um fenômeno com uma infinidade de faces. O que isso significa para nós? A necessidade de *Dar a volta* aos objetos, de esperar, como diz Bérson, que o “açúcar derreta”¹⁴⁰.

Muito diferente da percepção é o *pensamento* que não observa o seu objeto. Através do pensamento o objeto é possuído por um só ato de consciência como *saber*. O cubo enquanto objeto percebido é um objeto duvidoso: se passo da observação das faces ABC para as faces BCD, há a possibilidade de que a face A se anule. Muito diferente é o pensamento conceitual do cubo:

Quando, ao contrário, eu penso no cubo através de um conceito concreto, penso nos seis lados e nos seis ângulos ao mesmo tempo; penso que seus ângulos são retos e seus lados, quadrados. Estou no centro de minha ideia, eu a possuo inteira de uma só vez.¹⁴¹

¹³⁹ Sartre, *O imaginário*, p.20.

¹⁴⁰ Idem, p. 20-21.

¹⁴¹ Idem, p 21, grifo nosso.

Podemos tomar o que Artur Danto escreve sobre o conceito de círculo em *A Náusea* para esclarecer o *saber* referente ao conceito de cubo em *O imaginário*: a ideia de círculo, como *saber*, é perfeitamente explicável pela rotação de um segmento de reta e não possui propriedades além daquelas atribuídas pela sua definição. A caracterização do círculo é, em termos kantianos, “uma questão mais de análise do que já existe em nosso entendimento do que um acréscimo ao conhecimento¹⁴²”. O objeto do pensamento conceitual, seu correlato, tem como característica essencial o dar-se como saber, isto é, como evidência imediata que se esgota nas propriedades que apresenta: não há aprendizado a fazer. A todo o momento produzimos pensamentos em relação aos objetos dados à percepção para fixa-los e dar a eles uma função, mas a percepção, síntese de sucessivos e cumulativos pontos de vista que se estendem ao infinito, jamais se reduzirá à abstração do pensamento. Como explica Sartre, “não poderemos jamais perceber um pensamento nem pensar um percepção”¹⁴³.

Não por acaso Sartre se refere ao exemplo do “açúcar” de *A evolução criadora* de Bergson para explicar a experiência da percepção e sua irredutibilidade ao pensamento. Para compreender o processo da dissolução do açúcar na água, a inteligência recorta a continuidade entre o momento sólido e líquido em dois estados fixos, representando o devir como uma sucessão de estados pré-definidos. Deste modo, a ciência, expressão do mais alto grau do intelecto “só considera sistemas isolados, posta-se nas extremidades dos intervalos e não ao longo dos próprios intervalos”¹⁴⁴. A divisão da realidade em “instantâneos” ilustra como “o mecanismo de nosso conhecimento usual é cinematográfico”¹⁴⁵. E mesmo se os “instantâneos” se modificassem por um processo de dissolução, o intelecto e sua vocação mecânica dividiria novamente esses “instantâneos” em outras partes imutáveis para fixar o devir e “aquilo que se apresenta aos sentidos como uma história contínua decompõe-se em estados sucessivos”¹⁴⁶. A originalidade da experiência é anulada por esse processo de decomposição dos fatos em unidades pré-definidas, em “aspectos que sejam aproximadamente a reprodução do passado”¹⁴⁷. Essa maneira mecânica de proceder explica a habilidade preditiva do intelecto: um conjunto de elementos fixos que compõe um estado pode retomar novamente um estado anterior após o deslocamento de suas

¹⁴² Danto, *As idéias de Sartre*, p. 19.

¹⁴³ Sartre, *O imaginário*, p. 21.

¹⁴⁴ Idem, p.10.

¹⁴⁵ Bergson, *A evolução criadora*, p. 331.

¹⁴⁶ Idem, p. 33.

¹⁴⁷ Idem, p.32.

partes. Com isso, o que um estado de coisas será no futuro, já está contido no que ele é no presente¹⁴⁸. Laplace pôde então afirmar que se um calculador divino conhecesse a velocidade e a posição de todas as partículas do universo, seria capaz de conhecer todos os estados em que as coisas assumiriam no futuro, pois a ciência “retém das coisas apenas o aspecto *repetição*”¹⁴⁹ e calcula o futuro como uma retomada do passado. A inteligência, operando com a retomada do que já foi dado, “deixa escapar o que há de *novo* em cada momento de sua história. Não admite o imprevisível.”¹⁵⁰ Por outro lado, a vivência da percepção nos dá um perpétuo e imprevisível escoamento que transborda a fixidez dos conceitos *aproximativos* da ciência. E assim, caminhando por uma jornada onde a biologia exerce um papel fundamental, Bergson retoma a linha evolutiva do instinto para encontrar na intuição uma via de acesso ao que inteligência não pode compreender: “a intuição poderá nos fazer apreender o que os dados da inteligência têm aqui de insuficiente e nos deixar entrever o meio de completá-los”¹⁵¹. Essa jornada não é a de Sartre, mas, seguindo o seu próprio itinerário, o filósofo existencialista passa por algumas veredas abertas por Bergson. Podemos dizer que Sartre, trazendo algo de Bergson para sua distinção entre percepção e pensamento em *O imaginário* e *A Náusea*, descreve a experiência perceptiva como um perpétuo escoamento que não se deixa reduzir aos procedimentos de fixação e repetição do pensamento¹⁵².

A compreensão de que as coisas reais dadas à percepção não se reduzem ao pensamento é vivenciada pelo Personagem Roquentin. Podemos analisar a sua obsessão em nomear os objetos para reduzi-los ao aspecto cotidiano como um esforço para reduzi-los ao pensamento, esforço que se revela como inútil. Bancos, copos, garfos, folhas de papel, esses objetos não são mais coisas fabricadas que podemos usar como já tínhamos usado para realizar determinadas funções¹⁵³. A intensidade com que as coisas percebidas aparecem não permite reduzi-las ao pensamento:

¹⁴⁸ Idem, p. 9.

¹⁴⁹ Idem, p. 32.

¹⁵⁰ Idem, p. 177.

¹⁵¹ Idem, p. 192.

¹⁵² No entanto, uma das duras críticas que Sartre faz à concepção de imagem em Bergson poderia também ser aplicada ao seu conceito de percepção: “nos escritos de Bergson, procuraríamos em vão uma descrição positiva da intencionalidade (Sartre, *O imaginário*, p.87)”. Temos então uma intuição perceptiva que não é uma intencionalidade, que não “aparece claramente como um ato: é uma coisa (idem)”.

¹⁵³ Sartre, *A Náusea*, p.26, p.185, p.191.

Todos esses objetos... como dizer? Incomodavam-me; teria desejado que existissem com menos intensidade, de uma maneira mais seca, mais abstrata, com mais recato. O castanheiro me entrava pelos olhos. (...); a casca preta, empolada, parecia de couro fervido. O ruído discreto da fonte Masqueret penetrava em meus ouvidos, fazia neles um ninho, enchia-os de suspiros; minhas narinas transbordavam de um odor verde e pútrido.¹⁵⁴

Essa intensidade faz com que o *transbordar* da percepção se exacerbe e extrapole os limites das relações em que contemos os objetos no cotidiano.

Tentava inutilmente *contar* os castanheiros e *situa-los* com relação à Veleda; tentava comparar a sua altura com a dos plátanos: cada um deles escapava das relações em que procurava encerrá-los, isolava-se, extravasava. Eu sentia o arbitrário dessas relações (que me obstinava em manter para retardar o desabamento do mundo humano, das medidas, das quantidades, das direções); elas já não tinham como agir sobre as coisas¹⁵⁵.

Até a qualidade mais simples e indecomponível que por ventura se queira atribuir a um objeto, como a cor, encerra um excesso:

Aquilo se assemelhava a uma cor, mas também... a uma equimose ou ainda a uma secreção, a uma suarda – e a outra coisa, um odor, por exemplo, aquilo se fundia em odor de terra molhada, em odor preto espalhado como um verniz sobre aquela madeira vigorosa, em sabor de fibra mascada, adocicada¹⁵⁶.

O transbordar das coisas reais percebidas que com sua intensidade jamais se reduzem ao saber do pensamento é o que Roquentin nomeia como *existência*. A vida cotidiana, limitando o mundo dentro de funções e relações pré-determinadas nos ilude, nos mantém na superfície das coisas, cegos para a existência. Como a realidade não se reduz ao saber dado pelo pensamento, Roquentin desiste de compreendê-la pelo pensamento.

O saber que mostramos como característica essencial do pensamento também faz parte da imagem. Como no pensamento, o objeto da imagem é dado como um saber, portanto, é também “assimilado” num único ato de consciência:

Quando digo “O objeto que percebo é um cubo”, faço uma hipótese que o curso ulterior de minhas percepções podem me obrigar a abandonar. Quando digo “o objeto cuja imagem tenho agora é um

¹⁵⁴ Idem, p.189.

¹⁵⁵ Sartre, *A Náusea*, p.189-191.

¹⁵⁶ Idem, p.193.

cubo”, emito um julgamento de evidência: é absolutamente certo que o objeto de minha imagem é um cubo. (...) Na percepção, um saber se forma lentamente; na imagem, o saber é imediato. Vemos agora que a imagem se dá inteira como aquilo que ela é, desde seu aparecimento. Se você quiser se divertir fazendo girar no pensamento a imagem de um cubo, se finge que ele lhe apresenta as suas diversas faces, você não terá avançado em nada no fim da operação: não terá aprendido nada¹⁵⁷.

O objeto da imagem, assim como o objeto do pensamento, não é observado. Todas as qualidades que entram na constituição da imagem, seus elementos e relações, são por nos colocados como *saber*. Posso reter pelo tempo que quiser uma imagem em minha consciência, encontrarei sempre o que tiver colocado¹⁵⁸. Mesmo no caso em que tenho uma imagem indeterminada, como a lembrança de um rosto anônimo do qual não me lembro a quem pertence, o anonimato será uma determinação da imagem, “e nenhuma observação, por mais prolongada que seja, poderia dar-me o conhecimento que me falta”¹⁵⁹. Há na imagem o que Sartre denomina *pobreza essencial*. “A imagem mais determinada não possui senão um número finito de determinações, precisamente aquelas de que temos consciência¹⁶⁰”. A imagem dá em um só bloco o que ela possui e tudo o que encontro nela é por mim colocado, nela tudo é previsível:

A imagem não ensina nada, não dá jamais a impressão de novo, não revela jamais uma face do objeto. Ela oferece-se num só bloco. Nenhum risco, nenhuma espera: uma certeza. Minha percepção pode enganar-me, mas não minha imagem¹⁶¹.

Contudo, o saber da imagem não é o mesmo do pensamento conceitual, pois este visa essências universais ou puras relações. E há ainda outra diferença: as relações dadas como saber no pensamento, contrariamente ao que se verifica na imagem, podem ser colocadas como fazendo parte do objeto *real*. E aqui verificamos que não é apenas na presença das coisas colocadas pela percepção que a consciência se dirige a realidade, pois o pensamento conceitual também pode se dirigir a ela.

Mas o modo como o pensamento conceitual se dirige ao real é muito distinto da percepção. Essa distinção não significa que temos duas realidades (a cadeira pensada e a cadeira percebida), mas uma mesma realidade colocada de maneiras diferentes. Diferente da percepção, o pensamento conceitual não busca colocar o seu objeto como

¹⁵⁷ Sartre, *O imaginário* p.21-22.

¹⁵⁸ Idem, p.22.

¹⁵⁹ Idem, p.23.

¹⁶⁰ Idem, p.30.

¹⁶¹ Idem, p.23-24.

presente diante de si. O conceito visa à natureza do seu objeto – natureza da qual as palavras se referem nas definições –, sem se preocupar com a existência singular “em carne e osso” do objeto¹⁶². Posso, de maneira neutra, visar o conceito círculo como pura relação, como *regra*, através da definição “a figura cujas extremidades são equidistantes do centro”, ou mesmo usar essa definição para me referir as propriedades de um objeto circular realmente existente: nos dois casos, não preciso ter diante de mim a presença do círculo para pensar suas relações. Da perspectiva de Roquentin, a realidade verdadeiramente existente é a da presença das coisas sensíveis reveladas como existência absurda, portanto, a “pretensão” do pensamento conceitual de alcançar a realidade das coisas por meio de relações limitadas não passa de uma *ilusão superficial*. É o que constatamos no relato que Roquentin faz da maneira como *percebe* as raízes da castanheira do jardim público:

O absurdo não era uma ideia em minha cabeça, nem um sopro de voz, mas sim aquela longa serpente morta aos meus pés, aquela serpente de lenho. Serpente ou garra ou raiz, ou gafa de abutre pouco importa. (...) diante daquela grande pata rugosa, nem a ignorância, nem o saber importavam: o mundo das explicações e das razões não é o da existência. Um círculo não é absurdo, é perfeitamente explicável pela rotação de um segmento de reta em torno de uma de suas extremidades. Mas um círculo não existe. A raiz, ao contrário, existia na medida em que não podia explica-la (...) reconduzia-me constantemente para a sua própria existência. Era inútil que repetisse: “É uma raiz” – Isso não surtia efeito.¹⁶³

Talvez Roquentin, que busca escapar da existência, pudesse encontrar “salvação” no mundo inexistente das relações matemáticas. Mas o personagem pensa em refugiar-se no campo da literatura, pois escrever é a única coisa que sabe fazer. E a imaginação mostra-se mais interessante para a busca de “salvação” por ser menos abstrata que o saber do pensamento. Como vimos, quando *penso* nas relações que fariam parte de um objeto real, penso nestas relações sem me importar com a presença do objeto. Mas, quando quero visar o círculo como imagem, busco “ver”, “cheirar”, “ouvir” o objeto como uma *presença intuitiva*, como coisa sensível que pode ser observada¹⁶⁴. Quando *penso* em meu amigo colocando nele definições como “está

¹⁶² Idem, p.27.

¹⁶³ Sartre, *A Náusea*, p. 190-191.

¹⁶⁴ “O que usualmente se chama pensamento é uma consciência que afirma essa ou aquela qualidade do objeto, mas sem realiza-la nele. A imagem, ao contrário, é uma consciência que visa produzir seu objeto (Sartre, *O imaginário*, p. 140)”.

viajando”, “está em Berlim”, “é advogado”, etc., o saber visa relações como tais¹⁶⁵. O pensamento pode motivar a imaginação, mas quando *imagino* Pierre, saio do pensamento conceitual e entro na síntese imaginante para procurar “vê-lo” sentado na poltrona vermelha de seu escritório¹⁶⁶. O saber no imaginário não se dá como pura relação, mas é colocado como qualidade sensível no objeto. Sartre expressa isso dizendo que na imagem o saber é colocado na *forma representativa*:

Essa consciência imaginante pode ser dita *representativa*, no sentido de que vai buscar seu objeto no terreno da percepção, e de que visa os elementos sensíveis que a constituem. Ao mesmo tempo, orienta-se em relação a ele como a consciência perceptiva em relação ao objeto percebido¹⁶⁷.

A consciência imaginante, marcada pela contradição, coloca o seu objeto como uma presença intuitiva de algo que não está presente, um irreal que se coloca como presença: “o objeto como imagem é um irreal. Sem dúvida está presente, mas, ao mesmo tempo, está fora de alcance. Não posso tocá-lo, não posso muda-lo de lugar – ou melhor, posso sim, mas com a condição de fazê-lo irrealmente”¹⁶⁸. Nos colocamos frente ao objeto imaginado *como se* o observássemos, mas essa “observação” não ensina nada, constitui-se das relações finitas que são o saber que nós mesmos colocamos na forma representativa no objeto da imagem: “Se faço uma imagem da página do livro, estou na atitude do leitor, *olho* as linhas impressas. Mas não *leio*. E, no fundo, nem olho sequer, pois já sei o que está escrito¹⁶⁹”. Essa atitude de observador que visa qualidades sensíveis do objeto imaginado que nada nos ensina é o que Sartre chama de *quase-observação*.

Na quase-observação do objeto, não há, como diz Sartre, a menor defasagem entre a consciência imaginante e as qualidades do objeto que ela visa. O “mundo” das imagens é assim um “mundo” onde nada acontece, onde o objeto não pode nos

¹⁶⁵ Idem, p.27.

¹⁶⁶ No terceiro capítulo de *O imaginário* Sartre defende que as imagens não exercem o papel de ilustração nem de suporte do pensamento. Podemos até realizar julgamentos por meio de imagens. É o que ocorre no que Sartre chama de *asserções imaginantes*. Posso, por exemplo, tentar representar na imagem uma escada que não vejo há muito tempo. Essa escada inicialmente aparece de forma muito nebulosa e sinto que falta nela alguma coisa. Então, num esforço consciente, produzo uma nova imagem da escada que agora aparece com um tapete vermelho, representando com mais eficácia a escada que vi. Realizo assim um julgamento que não passa pelo pensamento conceitual, um julgamento “em imagem” e não “pela imagem”. (idem, p.131-140).

¹⁶⁷ Idem, p.30, grifo nosso.

¹⁶⁸ Idem, p. 166.

¹⁶⁹ Idem, p.24.

surpreender, pois nunca precede a intenção¹⁷⁰. Diante do objeto percebido a consciência é passiva, não podemos prever as qualidades que o objeto percebido constantemente oferece, há defasagem entre objeto e consciência. Ao contrário, uma consciência imaginante é espontânea: da a si mesma as qualidades do seu objeto. Podemos compreender a necessidade da espontaneidade da imagem se lembramos de que seu ato posicional coloca o objeto como uma nada: o objeto não está aqui oferecendo as suas qualidades sensíveis, então, minha consciência imaginante *constitui* as qualidades sensíveis do objeto para, de modo irreal, torná-lo presente. Espontaneidade aqui quer dizer que a imaginação deve criar o seu objeto. A característica criadora da imagem a difere da percepção que não cria, mas apenas constata a existência real das coisas.

Até aqui descrevemos a imagem enquanto imagem mental. Mas quando estamos diante de uma pintura, de uma fotografia ou de um reflexo, também dizemos que vemos imagens. A atitude de nossa consciência diante desses objetos é assimilável a da imagem mental. É o que mostra Sartre no segundo capítulo da primeira parte de *O imaginário*, intitulado *A família da imagem*. Quando quero “encontrar” Pierre na fotografia, não o visio como coisa real, não vejo um objeto retangular que possui determinada flexibilidade e que pode estar um pouco desbotado. Procuro na fotografia o amigo que não está presente e que, portanto, só pode ser visado como irreal na imagem. Na caricatura a consciência também não se dirige a linhas de determinada espessura ou ao tipo de papel em que esta foi desenhada, o que quero ver é colocado como um nada na imagem e não como coisa real. Os elementos reais da fotografia e da caricatura como as linhas, cores, materiais, etc., não são visados por si mesmos como *coisas*: eles passam a integrar a síntese imaginante como *analogon*. Como já explicamos, o *analogon* é uma presença real que deixa de ser visada por si mesma e passa a integrar a consciência imaginante visando algo que não está presente. As qualidades sensíveis reais dadas em um retrato, deixando de ser visadas como componentes do mundo real e passando a substituir as características sensíveis de alguém ausente ou inexistente, tornar-se-ão *analogon material* da imagem. Com o conceito de *analogon* expandimos a noção de imagem: não só a representação mental é imagem, mas também a fotografia, um quadro pintado, a interpretação de um ator, o desenho esquemático, as formas de animais das nuvens, e, por fim, até a música. “A intenção profunda não variou. Nos

¹⁷⁰ Idem, p.24-25.

diferentes casos que estudamos, tratava-se sempre de animar certa matéria para fazer dela a *representação* de um objeto ausente ou inexistente”¹⁷¹.

Ao analisar a reflexão fenomenológica da percepção e da imagem concluímos que Roquentin descobre no imaginário um modo de constituir uma obra que lhe permite não só o afastamento do real pela criação de um objeto inexistente. Com sua pobreza essencial, contrariando a contingência transbordante das coisas reais percebidas, o objeto inexistente da imagem possui limites precisos que serão colocados pela própria consciência. Querer traçar limites pra tornar as coisas reais explicáveis consiste em um erro. Para não cair nesse erro, Roquentin pretende buscar uma saída estética que se limita à forma da obra imaginária. Já que o real não se reduz a qualquer forma, Roquentin compreende que não deve buscar uma forma na existência real das coisas, mas na obra estética que constitui o que não existe.

A reflexão fenomenológica da percepção e do imaginário não é suficiente para elucidar a especificidade da saída estética de Roquentin. As possibilidades de produção de uma obra imaginária se multiplicam de acordo com a situação vivida por cada artista e espectador. No próximo capítulo analisamos a tensão entre realidade e imaginário na criação artística para compreender a especificidade da estratégia estética que Roquentin busca para a sua “salvação”.

¹⁷¹Idem, p.76

4. A OBRA DE ARTE EM SITUAÇÃO

Sartre, ao considerar a obra de arte um irreal, contesta a ideia de que uma pintura, escultura ou música seriam a *realização* de uma imagem concebida na mente do artista que a criou. Os objetos da Pintura, escultura e música são contemplados pela consciência imaginante, são irreais, portanto seria contraditório dizer que são a *realização* de uma imagem. E não há necessidade de uma passagem da imagem mental para a imagem na obra de arte, nada impede que um pintor ou escultor concebam diretamente a imagem no *analogon* material em que trabalham. O que no máximo pode ocorrer é que o artista utilize um *analogon* real que lhe permita compartilhar com outras pessoas a imagem irreal que concebeu mentalmente já que a representação mental, composta por *analogas* psíquicos, não pode ser compartilhada. Se esse artista escolher, por exemplo, a pintura para compartilhar sua produção imagética, não empregará as pinceladas, as camadas de tinta, as cores ou o verniz passado na tela para construir algo real percebido, mas para compor o irreal imaginado:

Cada pincelada não foi dada *para si própria* nem também para constituir um conjunto *real coerente* (no sentido em que se poder dizer que determinada alavanca numa máquina foi concebida para o conjunto e não para si própria). Foi dada em ligação com um conjunto sintético irreal, e o fim do artista era constituir um conjunto de tons *reais* que permitissem a esse irreal manifestar-se.¹⁷²

A matéria de um retrato produzido por um pintor é um elemento neutro que pode funcionar tanto como suporte de uma consciência perceptiva como de uma consciência imaginante, “não faz parte de sua natureza que ela deva funcionar como matéria da imagem”¹⁷³. Mas é preciso fazer certo esforço para ver o retrato como coisa, pois a consciência é fortemente solicitada a vê-lo como imagem.

As cores e linhas dispostas no quadro pelo pintor podem se assemelhar de maneira idêntica à riqueza das cores e perspectivas de um objeto real¹⁷⁴. Não há no retrato o mesmo tipo de pobreza que verificamos na imagem mental pois o espectador

¹⁷² Sartre, *O imaginário*, p.247.

¹⁷³ Idem, p.34.

¹⁷⁴ A semelhança da imagem de um quadro com um objeto real “não é uma força que tenderia a nos fazer evocar a imagem mental de Pierre. Mas é uma tendência que o quadro tem de oferecer-se como Pierre em pessoa. (Idem, p.40)”. Visamos no quadro os olhos, os lábios ou o franzir de sobrancelhas de Pierre e não uma imagem mental que seria “causada” pela semelhança do quadro com Pierre real. (Idem, p.39-41).

pode se surpreender: “detalhes novos são constantemente acrescentado ao objeto: essa ruga de Pierre que eu não conhecia e que passo a atribuir a ele desde que a vejo em seu retrato”¹⁷⁵. No entanto, o objeto da imagem de um retrato aparece em relação ao objeto percebido com um número limitado e infinitamente menor de determinações. Não há na imagem pintada o transbordamento das coisas reais. As qualidades sensíveis que podemos observar em um quadro, por mais ricas que sejam, já foram plenamente constituídas pelo pintor. Um retrato aparece com uma série de determinações a menos que o objeto real que representa: “o relevo, a mobilidade, às vezes a cor, etc”¹⁷⁶. A matéria da imagem, objeto único no espaço e no tempo, adquire certa generalidade ao passar da percepção à imagem. Diremos diante do retrato de Pierre:

“Sim, é *assim mesmo que ele sorri*”, dando a entender que o sorriso por si só contém uma porção de sorrisos individuais de Pierre. Apreendemos as diferentes qualidades da matéria como representantes que valem por um conjunto de qualidades de Pierre: essa cor rosa torna-se o *rosa* de seu rosto; esse verde, o *verde* de seus olhos. O que procuramos através do quadro não é Pierre tal como ele poderia ter aparecido anteontem ou em tal dia do ano passado: é *Pierre em geral*, um protótipo que serve de unidade temática para todas as manifestações individuais de Pierre.¹⁷⁷

E se consideramos que o modo como esse “Pierre em geral” aparece no quadro é belo, mais uma vez não estaremos atribuindo uma qualidade ao Pierre concreto tal como poderíamos tê-lo percebido em um dia específico. A beleza não é aqui um atributo real de um objeto percebido, mas o modo como o objeto irreal é apresentado no retrato. O *belo*, como qualidade estética da obra de arte que é um irreal, não poderia dar-se à percepção¹⁷⁸. Sartre não o explicita em *O imaginário*, mas podemos dizer que se a beleza aparece como unidade, ela não pode ser a realidade percebida, pois o percebido, dado em uma infinidade de perspectivas e relações que transbordam, nunca se fecha em uma unidade. A imagem, ao colocar o seu objeto como saber, apresenta uma unidade. E essa unidade não é a do pensamento que coloca a natureza do seu objeto como regra, pois o saber da imagem é representativo, é intuído *como se* fosse um objeto percebido. A imagem do retrato é assim uma unidade que subsumi o transbordar das qualidades sensíveis à forma intuitiva da imagem. Portanto, não contemplamos a beleza da tinta real vermelha no quadro, mas a unidade imaginária que ela adquire enquanto analogon

¹⁷⁵ Idem, p.40

¹⁷⁶ Idem, p.41.

¹⁷⁷ Idem, p.77.

¹⁷⁸ Idem, p.246.

do objeto pintado. Sartre explica que ao ver uma obra de Matisse, poderíamos constatar que certos vermelhos de sua tela nos provocam satisfação sensual. Mas essa satisfação sensual nada tem a ver com um sentimento provocado por um vermelho real dado na natureza: nesse caso o vermelho não nos provocaria um prazer estético, mas um prazer dos sentidos. “Quando apreendemos, pelo contrário, o vermelho no quadro, essa apreensão, apesar de tudo, faz parte de um conjunto irreal, e é nesse conjunto que ele é belo”¹⁷⁹.

Sartre estende para outras modalidades artísticas, como o teatro, o que vale para a beleza na pintura: no teatro o ator mobiliza todos os seus sentimento e gestos para viver intensamente o personagem irreal que representa, “E pouco importa se chora *realmente*, arrebatado por esse papel. Essas lágrimas ele as apreende – e o público com ele – como lágrimas de Hamlet, quer dizer, como *analogas* de lágrimas irreais”¹⁸⁰.

No caso da música, quando vamos a um concerto ouvir a Sétima Sinfonia de Beethoven, procuramos nos certificar se os instrumentistas e o maestro são competentes: queremos ouvir a sinfonia executada com a maior perfeição possível. “Os erros de uma orquestra que ‘toca depressa demais’ ou é ‘lenta demais’, que ‘não segue o movimento’, etc., parecem-me esconder, ‘trair’, a obra interpretada”¹⁸¹. Mas com o que comparamos as interpretações para dizer que algumas são melhores do que outras? Sartre dirá que a referencia para julgar as interpretações é *a Sétima Sinfonia, ela mesma*. A Sétima Sinfonia é um todo sintético, não a apreendemos como notas isoladas, mas como grandes conjuntos temáticos. Essa unidade que é a sinfonia não se dá no tempo e espaço das coisas reais:

não a apreendo como um acontecimento datado, como uma manifestação artística que se desenrola na sala do teatro Châtelet a 17 de novembro de 1938. Se amanhã, se daqui a oito dias, escuto Furtwängler dirigir outra orquestra que interpreta essa sinfonia, estarei de novo em presença da *mesma sinfonia*¹⁸².

A sinfonia tem *o seu próprio tempo*, “um tempo interno que transcorre da primeira nota do *allegro* até a última nota do final”¹⁸³ e que se extingue quando deixamos de ouvi-la. Apreendemos a sucessão de temas “como uma sucessão absoluta, e não como uma sucessão real que se desenrolaria, por exemplo, nesse tempo em que

¹⁷⁹ Idem, p.247.

¹⁸⁰ Idem, p.249.

¹⁸¹ Idem, p.249.

¹⁸² Idem, p.250.

¹⁸³ Idem, p.250.

Pierre, simultaneamente, faz uma visita a um de seus amigos”¹⁸⁴. Não podemos agir sobre essa sinfonia que transcorre de modo irreal. No entanto, ela depende do real para aparecer: os sons produzidos pelos músicos com seus instrumentos, em uma sala com determinada acústica, servirão como *analogon* da sinfonia. “Mas para apreendê-la *nesses analoga*, é preciso efetuar a redução imaginante, ou seja, apreender precisamente os sons reais como *analogia*. Dá-se, portanto, como um perpétuo estar em outra parte, uma perpétua ausência”¹⁸⁵. E o fato de a música se dar como um ausente através dos “*analogia* sonoros”, não significa que ela existe num outro mundo, num céu inteligível. Ela está simplesmente “fora do real, fora da existência. Eu não a escuto realmente, ouço-a no imaginário”¹⁸⁶.

A passagem de *A náusea* onde Roquentin ouve *Some of these days* no *Rendez-vous des Cheminots* em seu último dia em Bouville, mostra de forma literária que a música é ouvida como irreal. Roquentin quer reter com as mãos as notas reais da música, mas percebe que isso só o faria ter um som apagado entre os dedos: é preciso desejar que as notas “morram”, deixar que “uma de lugar a outra” para que constituam a sua firme unidade irreal¹⁸⁷. Roquentin observa que não pode encontrar a melodia do saxofone de *Some of these days* nos sons reais que a compõe uma vez que a melodia do saxofone não existe:

Ela não existe. É até irritante; se me levantasse, se arrancasse esse disco do prato que o sustenta e o quebrasse em dois, ela não seria atingida por mim. Ela está para além – sempre para além de alguma coisa, de uma vós, de uma nota de violino. Revela-se, delgada e firme, através de espessuras e espessuras de existência e, quando queremos captá-la, encontramos apenas existentes desprovidos de sentido. Ela está por trás deles: sequer a ouço, ouço sons, vibrações reais que a revelam. Ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é muito em relação a ela.¹⁸⁸

Os sons, o disco, a possibilidade de a cantora do disco estar morta, a espera do trem que vai para Paris, a cerveja morna no copo, as manchas escuras no espelho, todos os existentes que compõe o *mundo* de Roquentin estão “por trás” da música e não podem agir sobre ela. O mundo, com o transbordar sem recato das coisas existentes que o compõe, é nadificado para dar lugar à unidade irreal da melodia:

¹⁸⁴ Idem, p.250.

¹⁸⁵ Idem, p.251.

¹⁸⁶ Idem, p.251.

¹⁸⁷ Sartre, *A Náusea*, p.42.

¹⁸⁸ Idem, p.254.

Devem ter arranhado o disco nesse lugar, pois há um barulho estranho. E há algo que deixa o coração apertado: é que a melodia absolutamente não é afetada por essa tossezinha da agulha sobre o disco. Ela está tão longe – tão lá atrás. Também isso eu compreendo: o disco se arranha e se gasta, a cantora talvez esteja morta; eu vou embora, vou tomar meu trem. Mas por trás do existente¹⁸⁹ que cai de um presente para o outro, sem passado, sem futuro, por trás desses sons que dia a dia se decompõe, se lascam e deslizam para a morte, a melodia permanece a mesma, jovem e sólida, como uma testemunha implacável.¹⁹⁰

Em *O imaginário* Sartre termina as suas observações sobre a arte concluindo que o real nunca é belo: “A beleza é um valor que só poderia ser aplicado ao imaginário e que comporta a nadificação do mundo em sua estrutura essencial”¹⁹¹. No entanto “podemos assumir a atitude de contemplação estética diante de acontecimentos ou objetos reais”¹⁹². Quando isso acontece, o objeto com a sua presença real torna-se uma espécie de “*analogon* de si mesmo”, ou seja, “uma imagem irreal do que ele é manifesta-se para nós através de sua presença atual”¹⁹³. O mundo, com tudo o que tem de absurdo e contingente é assim nadificado para que a beleza possa ser contemplada. A beleza de uma pessoa, dando-se fora do mundo, é “intocável”. O desejo sexual de “possuir fisicamente” uma pessoa, tendo como correlato o real, não se confunde com a admiração da beleza:

Com efeito, não podemos colocar-nos ao mesmo tempo no plano estético em que aparece essa “ela própria” irreal que admiramos e no plano realizante da posse física. Para desejá-la, será preciso esquecer que é bela, pois o desejo é um mergulho no coração da existência no que ela tem de mais contingente e absurdo.¹⁹⁴

Em um trecho de *Diário de uma guerra estranha* escrito em 29 de fevereiro de 1940, Sartre explica que não entende por beleza “somente o encanto sensual dos instantes, mas sobretudo a unidade e a necessidade, no correr do tempo. Os ritmos, a harmonia dos períodos ou dos refrãos me trazem lágrimas aos olhos”¹⁹⁵. Sartre relata que para ele a beleza deve ser temporal, pois a simetria espacial lhe deixa indiferente. A música é a forma artística que mais diretamente lhe dá acesso à beleza. A sua vivência

¹⁸⁹ Traduzimos *existant* por “existente” e não por “ente” como o fez Rita Braga.

¹⁹⁰ Idem, p.255.

¹⁹¹ Sartre, *O imaginário*, p.251.

¹⁹² Idem, p.251.

¹⁹³ Idem, p.252.

¹⁹⁴ Idem, p.252.

¹⁹⁵ Sartre, *Diário de uma guerra estranha*, p. 264.

da beleza e diferente de Simone de Beauvoir, indicada no diário com o apelido Castor: “Vejo que Castor emociona-se especialmente pela presença, fora dela, completamente inumana – digamos, uma fuga de Bach, um quadro de Braque; ela não deseja que sua vida seja a matéria de sua necessidade”¹⁹⁶. Como vemos no seguinte excerto, em Sartre ocorre o contrário de Castor:

No fundo, o que sempre desejei apaixonadamente, o que desejo ainda, embora hoje sem nenhuma esperança, é estar no centro de uma bela *ocorrência*. Uma ocorrência, isto é, um desenvolvimento temporal que me *aconteça*, que não se *apresente* para mim como um quadro ou uma ária musical, mas que seja feita, em volta da minha vida e na minha vida, com o meu tempo.¹⁹⁷

Sartre deseja ser o autor de uma ocorrência bela como o pintor é autor de seu quadro. Para ser belo o acontecimento deve ter a necessidade de uma tragédia, de um ritmo, de uma melodia, “de todas essas formas temporais que avançam majestosamente através de harmonias regulares, para um fim que levam nos seus flancos. Já expliquei tudo isso na Náusea”¹⁹⁸. Sartre relata suas experiências amorosas como o campo em que esse jogo com a beleza ocorre. A busca por esse jogo com a beleza relaciona-se com sua feiura: “Não sei se, durante algum tempo, procurei a companhia das mulheres para aliviar o peso de minha feiura”¹⁹⁹. Sartre queria fazer nascer na face das mulheres com que se envolvia uma expressão que o fizesse esquecer de si para se perder nelas. Compensava a feiura captando o mundo com mais força e beleza para a sua amada recorrendo às palavras. A beleza está ligada ao desejo de ser reconhecido pelo outro²⁰⁰: como Sartre não era belo, precisava criar a beleza para ser desejado. E não bastava falar, “era preciso manejar habilmente os silêncios e escolher os pontos de vista. No fundo era um trabalho literário”²⁰¹. Sartre termina o registro do dia 29 de fevereiro de 1940 reprovando a farsa das representações dessa época encerrada: “voltava dos encontros

¹⁹⁶ Idem, p. 265.

¹⁹⁷ Idem, p. 264-265.

¹⁹⁸ Idem, p.265. Esses relacionamentos amorosos de Sartre que são como um trabalho literário de criação da beleza, trabalho que não se exerce no isolamento contemplativo e que faz o outro ver o mundo através das palavras, tem algo de semelhante ao que vemos em *Que é a literatura?*.

¹⁹⁹ Idem, p. 264.

²⁰⁰ A criação da beleza como forma de ser reconhecido é descrita na conferência *La responsabilité de l'écrivain* de 1946: “O escritor usa a linguagem juntando as palavras de uma maneira que ele espera ser bela. Por que ele faz isso? Eu creio que um escritor fala para ser reconhecido pelos outros no sentido em que Hegel fala do reconhecimento das consciências umas pelas outras (Sartre, *La responsabilité de l'écrivain*, p. 22)”.

²⁰¹ Idem, p. 266.

com a boca seca, os músculos do rosto cansados de tanto sorrir, a voz ainda untada de mel, todo impregnado de uma repugnância que não queria reconhecer”²⁰².

Os momentos belos de que fala Sartre nos remetem aos “momentos perfeitos” de Anny, a personagem inglesa de *A Náusea* com que Roquentin teve um relacionamento amoroso no passado. Anny explica que para ocorrer um momento perfeito é preciso estar em uma situação privilegiada, como no enterro de seu pai ou na ocasião em que deu primeiro beijo em Roquentin. Era preciso organizar essas situações, “Se todas as condições tivessem sido cumpridas, o momento teria sido perfeito”. Os momentos perfeitos tinham uma beleza que Anny compara as gravuras do livro de história de Jules Michelet que a encantavam na infância. Aliás, de todos os objetos que Anny costumava trazer em suas viagens para dar personalidade ao quartos em que se hospedava – xales, turbantes, máscaras japonesas, estampas de Épinal²⁰³ – conservou apenas o livro de Michelet. Os desenhos eram toscos e desproporcionais, mas possuíam uma unidade rigorosa. No passado Anny tentava criar essa unidade rigorosa na vivência de situações amorosas com Roquentin, mas seu namorado estragava tudo fazendo os gestos errados, usando um chapéu que ela não gostava ou destoando do ambiente com seu cabelo ruivo. Percebemos que a beleza desses momentos só pode ocorrer com a atuação livre das pessoas envolvidas que fazem surgir a “obra”. Sendo a beleza algo que se dá no campo específico do imaginário, ela é criação espontânea da consciência. Todavia Anny desiste de criar momentos perfeitos. Como Sartre que relata o esforço que o deixava com o rosto cansado de tanto sorrir para criar momentos belos, Anny conta que no primeiro beijo que deu em Roquentin teve que ser estoica para suportar o desconforto de ter sentado em urtigas e fingir que Roquentin lhe agradava. A unidade da criação bela não consegue conter o transbordar do real. O próprio corpo, enquanto *analogon*, é revelado em seu cansaço e esforço real quando terminam os momentos belos. Essa decepção da queda da vivência estética para dar lugar à vivência real é descrita também em *O imaginário* quando Sartre compara a decepção de sair da contemplação de uma peça de teatro ou sinfonia com o despertar de um sonho: a consciência “vê-se de repente liberada pela interrupção brusca da peça da sinfonia e retoma subitamente contato com a existência. Não é preciso mais nada para provocar o fastio nauseante que caracteriza a consciência realizante”²⁰⁴.

²⁰² Idem, p.267.

²⁰³ Infelizmente “images d'Épinal” foi traduzido como “estampa” na edição brasileira.

²⁰⁴ Sartre, *O imaginário*, p. 251.

A contemplação da beleza de uma pessoa descrita em *O imaginário*, a vivência de um momento belo relatado em *Diário de uma guerra estranha*, os momentos perfeitos de Anny e as *aventuras* relatadas por Roquentin são maneiras de transformar uma *situação* vivida em *analogon* de uma obra bela. Em *A Náusea* a ordem bela em que se encadeiam as aventuras é comparada a música. Quando Madeleine coloca para tocar o velho disco de jazz, Roquentin sente que a música “enche” o café onde ele está: as coisas a sua volta aparecem “com a necessidade de uma conclusão”. Ao pegar o copo de cerveja, parece que o braço de Roquentin desliza como um tema majestoso ao longo da voz da cantora. Os jogadores de cartas, que antes executavam gestos frouxos que se esgotavam em si mesmos, agora realizam movimentos encadeados no tempo da música. Os movimentos que desaparecem no passado são conservados, pois prepararam os movimentos seguintes²⁰⁵. A música extingue a Náusea e faz Roquentin lembrar suas aventuras:

Posso dizer que tive verdadeiras aventuras. Não recordo de seus detalhes, mas percebo o encadeamento rigoroso das circunstâncias. Atravessei os mares, deixei cidades para trás e subi rios, ou então me embrenhei em florestas, e sempre me dirigia a outras cidades. Tive mulheres, me meti em brigas; e nunca pude voltar atrás, do mesmo modo que um disco não pode girar ao contrário²⁰⁶.

Como o estribilho que prepara a entrada da cantora, a aventura começa quando um simples fato cotidiano parece anunciar um acontecimento extraordinário. Quando Roquentin houve o *ragtime*, deve desejar uma notas de lugar a outra para que surjam as melodias²⁰⁷. Algo semelhante ocorre na aventura:

Dentro em pouco partirei para outro país. Não tornarei a encontrar essa mulher, nem essa noite, nunca mais. Debruço-me sobre cada segundo, tento esgotá-lo; nada se passa que eu não capte, que não fixe para sempre em mim, nada, nem a ternura desses belos olhos, nem os ruídos da rua, nem a claridade titubeante do amanhecer: e no entanto o minuto se esgota e não o retenho, gosto que passe.

E depois, subitamente, algo se quebra. A aventura terminou, o tempo retoma sua languidez cotidiana²⁰⁸.

Roquentin aos poucos compreende que a aventura possui a mesma ordem que se encontra na *narração* de acontecimentos vividos. Roquentin deseja viver aventuras

²⁰⁵ Sartre, *A Náusea*, p.40-44.

²⁰⁶ Idem, p.44.

²⁰⁷ Idem, p.41.

²⁰⁸ Idem, p.64.

novamente, mas conforme os acontecimentos lhe aparecem de modo cada vez mais contundente como existência contingente, a narrativa se torna impossível, e com ela, a aventura. Roquentin relata o fracasso da narração quando em um dancing uma mulher que o acompanhava o deixa um momento para ir ao toalete. Durante a ausência da mulher Roquentin começa a *narrar* para si mesmo:

“Na terceira noite, ao entrar num dancing chamado La Grote Bleu, minha atenção foi despertado por uma mulher grandalhona, meio bêbada. E é essa a mulher que estou aguardando nesse momento, a ouvir ‘Blue sky’, e que vai voltar a se sentar à minha direita e me enlaçar o pescoço com seus braços”. Senti então com violência que vivia uma aventura. Mas Erna retornou, se sentou ao meu lado, me enlaçou o pescoço com seus braços e detestei-a sem saber bem por quê. Agora compreendo: é porque era preciso recomençar a viver e a expressão de aventura acabava de dissipar.²⁰⁹

Os acontecimentos parecem não querer se encadear na ordem bela que a narrativa lhes propõe, mesmo quando os acontecimentos se sucedem numa ordem idêntica ao narrado.

A dificuldade de Roquentin para narrar suas experiências e encadeá-las em uma unidade coerente pode ser aproximada com um sintoma social identificado por Walter Benjamin em *O narrador*, ensaio escrito em 1936, dois anos antes da publicação de *A Náusea*²¹⁰. Neste texto Benjamin trata da narração ficcional, mas também escreve sobre a narração de experiências vividas. Benjamin constata que a arte de narrar está em vias de extinção: “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências”²¹¹. A dificuldade de narrar ocorre com a impossibilidade de encontrar um ponto de orientação com a velocidade crescente de transformações “numa paisagem em que nada permanece inalterado, exceto as nuvens”²¹². Benjamin se refere às mudanças drásticas da paisagem territorial, política e econômica na Europa pós Primeira Guerra. Sartre, na França que ao lado da Tríplice Entente impõe um armistício humilhante à Alemanha no Tratado de

²⁰⁹ Sartre, *A Náusea*, p.66.

²¹⁰ Talvez o leitor considere brusco o aparecimento de Benjamin nesse momento do texto, mas o diálogo com o filósofo alemão será fundamental não só para compreendermos a situação concreta na qual o personagem Roquentin se depara com as questões da narrativa, mas também, em um segundo momento, para pensarmos a própria obra *A Náusea* enquanto romance. Tivemos o cuidado de mostrar que, apesar dos pontos convergentes em relação à narração, o problema filosófico dos dois autores não é o mesmo. Queremos um diálogo entre os dois filósofos e não uma simbiose.

²¹¹ Benjamin, *Magia, técnica, arte e política* p. 197-198.

²¹² Idem, 198.

Versalhes, vive um período de paz e estabilidade aparente nos anos que se seguiram a Primeira Guerra. Em um exame retrospectivo feito em *Que é a literatura?*, Sartre reconhece que só a partir de 1930 começa a perceber uma mudança radical da paisagem que destrói suas ilusões individualistas: “a crise mundial, o surgimento do nazismo, os acontecimentos na China, a guerra civil espanhola nos abriram os olhos; pareceu-nos que o chão ia faltar debaixo de nossos pés”²¹³. Mas não vemos nenhum acontecimento histórico impactante em *A Náusea* que foi publicada em 1938. Bouville, a pacata cidade fictícia inspirada na cidade portuária do Havre em que Sartre lecionou entre 1931 e 1936²¹⁴, representa uma paisagem que é o oposto da turbulência descrita por Benjamin em *O narrador* e por Sartre em *Que é literatura?*:

Eles estão saindo dos escritórios, depois de seu dia de trabalho, olham para as praças e para as casas com ar satisfeito, pensam que essa é a *sua* cidade, uma “bela urbe burguesa”. Não têm medo, sentem-se em casa. (...). Eles comprovam cem vezes por dia, que tudo se faz por mecanismos, que o mundo obedece a leis fixas e imutáveis. Os corpos abandonados no vazio caem todos na mesma velocidade, o jardim público é fechado todos os dias às dezesseis horas no inverno e às dezoito horas no verão, o chumbo funde a 335°, o último bonde sai da prefeitura às vinte e três e cinco. Eles são sossegados, um pouco taciturnos, pensam no amanhã, isto é, simplesmente num novo hoje; as cidades dispõem de um único dia que retorna igualzinho todas as manhãs. Só o enfeitam um pouco aos domingos.²¹⁵

Nessa paisagem estática, ninguém está mudo²¹⁶ com a experiência traumática da guerra, todos têm histórias para contar: “bebendo seu café, contam histórias inteligíveis e verossímeis. Se lhes perguntam o que fizeram ontem, não se perturbam: informam-nos em duas palavras. No lugar deles, eu gaguejaria”²¹⁷. Pode parecer que esse mundo de cidadãos com histórias pra contar e onde tudo acontece segundo uma ordem esperada de repetição do mesmo em pleno período entre guerras é incompatível com a investigação

²¹³ Sartre, *Que é a literatura?*, p. 157.

²¹⁴ Dominique Rouet mostra locais no Havre da década de 30 que inspiraram a paisagem de Bouville. A rua *Tournebride* é a *rue de Paris*, a biblioteca de Bouville foi baseada no prédio onde hoje fica o *Lycée François 1er*, o café *Mably* é a *brasserie Guillaume Tell*, o jardim público é o *square Saint Roch*. Há também o bonde, a garagem em construção, os balaústres em cimento branco, o hotel da Companhia Transatlântica, entre outros locais inspirados no Havre. (Rouet, *Jean-Paul Sartre enseignant au Havre*, p. 38-47).

²¹⁵ Sartre, *A Náusea*, p. 231.

²¹⁶ É claro que o “mutismo” descrito por Benjamin não é o da supressão da fala. As pessoas ainda falam, mas utilizando um discurso pobre que não diz nada. Um sintoma dessa crise é a consolidação da *informação*. Como não há experiências a narrar, reproduz-se a pobreza fragmentada das informações onde “os fatos já vem acompanhados de explicações (Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 203)”.

²¹⁷ Sartre, *A Náusea*, p. 22.

histórica de Benjamin. Mas Benjamin não localiza o absurdo apenas no trauma da guerra e nas catástrofes econômicas e políticas, há também o tédio do mundo da produção em série em que o novo “não é feito de outra matéria que essa fantasmagoria do ‘sempre o mesmo’”²¹⁸. Michael Löwy explica que a repetição do mesmo serve “às classes dominantes de camuflagem para ocultar seu horror a qualquer mudança radical”²¹⁹. Löwy fala em “classes”, mas para o mundo apresentado em *A Náusea* seria mais apropriado falar de papéis sociais. Roquentin é um historiador que observa os cidadãos de Bouville na multiplicidade de papéis que representam para esconder a existência: camponeses, soldados, operários, cabelereiros, estivadores, biscateiros, garçonetes, caixeiros-viajantes, doceiros, charcuteiros. Esses são os amadores. De outro lado temos os padres, advogados, políticos, médicos, engenheiros, e chefes. Os chefes – esses “homens de bem” também nomeados no romance como “elite”, “boas vontades”, “os importantes” e “*salauds*” – são o grande exemplo de onde provem os valores que devem ser seguidos. Essa multidão de objetos guiados pelos chefes pode ser incorporada às análises sobre o “*Nós*” objeto em *O ser e o nada*: “a multidão foi constituída como *multidão* pelo olhar do líder ou do orador; sua unidade é uma unidade objeto”²²⁰. Os papéis objetificados exercidos pela multidão já foram definidos antes mesmo de serem representados por um sujeito. Nessa coletividade os sujeitos tornam-se objetos intertrocáveis, qualquer um poderia exercer “um entre mil projetos idênticos”²²¹. Em Bouville cada papel tem também seu local de representação pré-determinado: cafés, lojas, fábricas, bordéis, igrejas, ruas, bulevares, escritórios, prefeitura, livrarias, esquinas, bondes, biblioteca, jardins, praia, porto. E além das representações nos espaços públicos, há também as representações nos espaços privados que se aproximam do que Jeanne Gagnebin, comentando o texto *Experiência e pobreza*²²² (1933) de Benjamin, descreve como “tentativas ilusórias de apropriação privada que deveriam compensar a desapropriação coletiva: recolher-se em sua casa, em sua família, com seus filhos, sua mulher, seu homem, seus bens, seu cachorro, seus livros, etc.”²²³. Os habitantes das cidades modernas se esforçam para construir em torno de si um refúgio interior, um “casulo”²²⁴ cheio de acessórios produzidos em série que compõem um

²¹⁸ Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, p. 15.

²¹⁹ Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de incêndio*, p. 120.

²²⁰ Sartre, *O ser e o nada*, p. 523.

²²¹ Idem, p.525.

²²² Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 114-119.

²²³ Gagnebin, *Lembrar, esquecer, escrever*, p. 115.

²²⁴ Matos, *Pórticos e Passagens*, p. 100.

espaço privado. Esses artigos são exemplo do novo que é sempre o mesmo. Os moradores de Bouville também se preocupam em construir os seus casulos colecionando objetos. Em *A Náusea* Sartre não escreve sobre a novidade dos objetos e nem os toma como mercadorias, apenas destaca o fato de serem objetos que devem ser guardados para impedir a perda do passado.

Vivem no meio de legados, de presentes, e cada um de seus móveis é uma recordação. Relógios de sala, medalhas, retratos, conchas, pesa-papeis, biombos, xales. Tem armários cheios de garrafas, de tecidos, de velhas roupas, de jornais; guardam tudo. O passado é um luxo de proprietários.²²⁵

Roquentin, apesar de estar na mesma cidade que os habitantes de Bouville, parece não ocupar a mesma paisagem estática: “Como me sinto longe deles, do alto dessa colina. Parece-me que pertenço a uma outra espécie”²²⁶. O protagonista de *A Náusea* não toma parte nos rituais públicos e privados que dão familiaridade ao mundo: está só de passagem em Bouville, não tem residência fixa, não acumula objetos que nem mesmo teria onde guardar²²⁷, não exerce nenhuma função prática na cidade, não compõe nenhuma de suas classes sociais, não participa de seus eventos e festividades, não tem família, não tem herdeiros, não tem amigos em Bouville, não se veste da mesma maneira que seus habitantes²²⁸. Em suas crises de Náusea, Roquentin já não consegue nem mesmo dar utilidade aos objetos que lhe aparecem como nojenta monstruosidade e até a linguagem não é mais capaz de nomear as coisas percebidas que transbordam os limites da racionalidade. Roquentin não tem nenhuma utilidade na cidade de Bouville, o que se expressa na epígrafe de Louis-Ferdinand Céline que inicia *A náusea* e depois é parafraseada por Roquentin no *café Camille*: “É um rapaz sem importância coletiva; é apenas um indivíduo”. Entre os rituais práticos e coletivos que Roquentin não toma parte está o hábito de narrar: “Quando se vive sozinho, já nem mesmo se sabe o que é narrar”²²⁹.

Walter Benjamin explica da seguinte maneira o caráter pragmático da narrativa:

²²⁵ Sartre *A Náusea*, p. 102.

²²⁶ *Idem*, p. 231.

²²⁷ “Não se pode colocar o passado no bolso; preciso de uma casa, arrumá-lo nela. Só possuo meu corpo; um homem sozinho, só com seu corpo, não pode reter as lembranças; elas passam através dele. (Sartre, *A Náusea*, p.102)”.

²²⁸ Um comentário de Roquentin sobre a maneira de se vestir em Bouville: “Quando um sujeito está usando um casaco novo em folha, chapéu de feltro flexível, camisa resplandecente, não há o que errar: é alguém do bulevar Maritime (*Idem*, p. 73)”.

²²⁹ *Idem*, p. 22.

O senso prático é uma característica de muitos narradores natos. (...) Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.²³⁰

Utilizar essa estratégia narrativa descrita por Benjamin para narra o mundo burguês de Bouville como se ele tivesse sentido seria, utilizando palavras de Adorno, reproduzir a fachada e auxiliar na produção do engodo²³¹. Mesmo o mundo estático de Bouville não trás condições para a elaboração de uma narrativa. Mas os cidadãos de Bouville narram à vida burguesa e convertem a “experiência” em utilidade e sabedoria. O resultado ridículo produzido por essa narração é retratado em *A Náusea* pela figura do Dr. Rogé.

Dr. Rogé entra no *café Camille* seguro de si com o seu físico avantajado saudando os presentes, entre eles, Roquentin. No café também estava o Sr Achille que, como Roquentin, era um solitário que não se encaixava nos padrões dos cidadãos de Bouville. Dr. Rogé, ao ver Achille o chama de “velho maluco” e não “se dá o trabalho de mostrar que está brincando. Sabe que o velho maluco não se zangará, que vai sorrir. É o que ocorre.”²³². O Sr Achille que se sentia um estranho agora sorri com humildade, grato por ser chamado de “velho maluco”, está tranquilo consigo próprio como se o “importante” Dr. Rogé, ao classifica-lo como um tipo social que se encontra em várias outras cidades e que é facilmente definido, lhe trouxesse de volta o conforto de possuir um sentido na vida coletiva. Dr. Rogé é um “profissional da experiência”: “os médicos, os padres, os magistrados e os oficiais conhecem o homem como se os tivessem feito”²³³. Já o Sr. Achille é oriundo da classe dos “amadores”:

os secretários, os empregados de escritórios, os comerciantes, os que ouvem os outros no café: sentem-se inflados, ao se aproximar dos quarenta anos, por uma experiência a que não podem dar vazão. Felizmente fizeram filhos e obrigam-nos a consumi-la ali mesmo²³⁴.

²³⁰ Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 200.

²³¹ Adorno, *Notas de literatura I*, p.57.

²³² Sartre, *A Náusea*, p. 104-105.

²³³ Idem, p. 106.

²³⁴ Idem, p.107.

Mas Achille tornou-se um deserdado, não soube ouvir os conselhos dos amadores experientes “cujas melhores histórias se referem a imprudentes, a tipos originais que foram punidos”²³⁵. Em contrapartida, Dr. Rogé não falhou na vida: do alto da utilidade de sua posição social tem o *direito* de falar e classificar os indivíduos como tipos que podem aparecer como coadjuvantes de suas experiências narradas. Roquentin sente-se envergonhada pelo Sr. Achille: “Somos da mesma espécie, deveríamos nos unir contra eles. Mas ele me abandonou, passou para o lado deles”²³⁶.

Roquentin, que comia uma omelete e pensava na carta de Anny que acabara de receber, é surpreendido com o terrível olhar classificatório do Dr. Rogé: “ele me olha de alto a baixo, se fazendo de míope, me classifica. Na categoria dos malucos? Na dos vagabundos?”²³⁷. Mas Roquentin devolve o olhar, ainda tem algum orgulho, odeia os “homens importantes” de Bouville. Dr. Rogé, em um momento de fraqueza, acaba desviando o olhar. Agora é Roquentin que classifica o Doutor entre os “profissionais da experiência” que arrastaram a vida casando-se precipitadamente e fazendo filhos ao acaso. “Tudo que ocorreu a sua volta começou e terminou fora da sua vista; longas formas obscuras, acontecimentos que vinha de longe os roçaram rapidamente e, quando eles quiseram olhar, tudo já terminara”. Tanto “amadores” como “profissionais” buscam desesperadamente resgatar um passado perdido em meio a acontecimento que se acumularam ao acaso: “Gostariam de nos fazer acreditar que o passado deles não se perdeu, que suas recordações se condensaram, convertendo-se suavemente em Sabedoria”²³⁸. Essa Sabedoria equivale aos objetos que se acumulam no interior das casas como estratégia para conter o passado. Mas a estratégia da “experiência” esta condenada ao fracasso:

trata-se da última defesa deles. O doutor bem gostaria de acreditar nela, gostaria de esconder de si mesmo a realidade insustentável: que ele está sozinho, sem cabedal, sem passado, com uma inteligência que se embota, um corpo que se desfaz. (...) E quanto a esse terrível rosto de cadáver, para poder suportar sua imagem nos espelhos, esforça-se para acreditar que as lições da experiência estão gravadas nele.²³⁹

Assim, a tranquilidade segura e estática semelhante a leis imutáveis dos hábitos regradados de Bouville não passa de uma máscara que esconde o profundo tédio de uma

²³⁵ Idem, p. 108.

²³⁶ Sartre, *A Náusea*, p. 106.

²³⁷ Idem, p. 105.

²³⁸ Idem, p. 107.

²³⁹ Idem, p. 109.

vida absurda. Roquentin, sozinho em meio à multidão de Bouville e assumindo sua solidão, consegue observar o que ficou escondido, como o inabitado *bulevar Noir*, um corredor gelado e sujo que, semelhante a um mineral, nada tem de humano com suas poças d'água que só secam no mês de agosto. O *bulevar Noir* se localiza “nesses bairros estranhos onde se fabricam as cidades, perto das estações de carga, das estações de bondes, dos matadouros, dos gasômetros”²⁴⁰. O olhar de Roquentin que se distingue do olhar da multidão é um atributo dos solitários: “tudo o que é inverossímil, tudo o que não seria acreditado nos cafês, não nos escapa”²⁴¹. E esse olhar se dirige não só aos lugares inóspitos de Bouville, mas também para a vida desprovida de sentido de seus cidadãos que se escondem atrás de uma narrativa. Essa narrativa pretende subsumir a experiência real da contingência a uma ordem que remonta ao passado. Mas conforme Roquentin: “Quando queremos entender alguma coisa, colocamo-nos diante dela sozinhos, sem auxílio; todo o passado do mundo de nada adiantaria. E depois ela desaparece e o que pudemos entender desaparece com ela”²⁴². Estamos assim *desamparados* quando buscamos entender o mundo, não há uma natureza humana, um conjunto de regras *a priori* que possam nos orientar. Conforme Leopoldo e Silva, “não há uma ordem narrativa servindo como sustentáculo temporal do que aparece”²⁴³. A narração, encadeando os acontecimentos e dando a eles conexão e teleologia, esconde a gratuidade da existência.

Assim, Diferente do que descreve Benjamin em *O narrador*, em *A Náusea* o problema da narrativa se coloca não porque as transformações históricas atingiram um ritmo destrutivo das antigas referências ou porque o mundo sem experiências da produção em série só oferece fatos que já vem acompanhados de explicação²⁴⁴. É a própria narrativa como mecanismo para intercambiar experiências que é posto em cheque por Roquentin. Querer atribuir à experiência um encadeamento narrativo é cair em uma confusão de ordem fenomenológica-ontológica que consiste em dar sentido à existência real atribuindo-lhe uma ordem imaginária. A narrativa é invalidada não só quando é instrumento de um moralismo que transforma os homens em objetos e justifica o poder dos chefes, mas também quando transforma as experiências em aventura. É por isso que Roquentin desiste de viver aventuras, pois para viver uma

²⁴⁰ Idem, p.48.

²⁴¹ Idem, p.22.

²⁴² Idem, p. 108.

²⁴³ Leopoldo e Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p. 82.

²⁴⁴ Conforme Adorno: “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice (Adorno, *Notas de literatura I*, p. 56)”.

aventura é preciso confundir o encadeamento necessário da narrativa com a existência contingente das coisas²⁴⁵. A aventura é uma ilusão que consiste em fazer com que os conteúdos reais “transbordantes” dos acontecimentos sejam reduzidos aos limites precisos da narrativa. A aventura transporta “para o conteúdo o que pertence à forma”²⁴⁶. Até a narrativa histórica é contestada em *A Náusea*: Roquentin não pode escrever a biografia de Rollebon, pois se pretendesse narrar a vida de alguém que realmente existiu, também cometeria o erro de confundir realidade e narrativa.

Mas a música, que extingue a Náusea de Roquentin, faz com que o personagem não perca a esperança de “salvar-se” da existência. A descoberta da *não existência* da música que “atravessa o nosso tempo de um lado ao outro, e o recusa e o dilacera com suas pontas secas e aguçadas”²⁴⁷, faz Roquentin compreender que não deve tentar justificar a existência real – o que seria impossível – mas criar uma obra imaginária que trata do que não existe:

Será que poderia tentar... Naturalmente não se trataria de música... mas será que não poderia, num outro gênero? Teria que ser um livro: não sei fazer outra coisa. Mas não um livro de história, isso fala do que existiu – jamais um ente pode justificar a existência de outro ente. Meu erro foi querer ressuscitar o Sr. de Rollebon. Outro tipo de livro. Não sei bem qual – mas seria preciso que se adivinhasse, por trás das palavras impressas, por trás das páginas, algo que não existisse, que estaria acima da existência. Uma história, por exemplo, como as que não podem acontecer, uma aventura.²⁴⁸

Como vimos no segundo capítulo deste trabalho, há na esperança de uma saída imaginária um impasse epistemológico: não é possível explicar as coisas reais, não é possível reduzi-las aos limites do pensamento, deve-se então buscar uma saída estética que é a obra imaginária, a história sobre o que não existiu. Mas há também um impasse de ordem estética: Roquentin construía suas aventuras narrando os acontecimentos reais em uma ordem bela, mas a beleza pertence ao imaginário e querer atribuir beleza as coisas reais também constitui um erro. A opção estética de Roquentin possui uma especificidade onde a estetização do real, por exemplo, é uma alternativa que não funciona. Para situarmos melhor a especificidade da “salvação” estética de Roquentin vamos ampliar nosso espectro e buscar outros contextos em que a obra de arte pode ser

²⁴⁵ Sartre, *A Náusea*, p.62.

²⁴⁶ Idem, p.90.

²⁴⁷ Sartre, *A Náusea*, p. 42.

²⁴⁸ Idem, p.258

elaborada. Cada artista, e mesmo cada espectador da obra, coloca de maneira distinta a imagem de acordo com a *situação* concreta em que se encontra.

Uma situação possível será a do artista de má-fé que em sua obra justifica as relações político-sociais existentes como se fossem dados da natureza. De maneira fictícia, encontramos esse caminho em *A náusea* nos quadros presentes no museu de Bouville que retratam os antepassados da elite burguesa da cidade²⁴⁹. As impressões de Roquentin frente ao quadro de um membro da família mais rica de Bouville ilustram não só um caminho possível para a expressão artística, mas também como o espectador da obra, a partir de uma *situação* específica, dá a sua “contribuição” particular para a posição da imagem no retrato:

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

Compreendo então tudo que nos separava: o que eu podia pensar a seu respeito não o atingia; não passava de psicologia como a que se faz nos romances. Mas seu julgamento me transpassava como um gládio e questionava até o meu direito de existir. E era verdade, sempre me apercebera disso: não tinha o direito de existir. Surgira por acaso, existia como uma pedra, uma planta um micróbio.²⁵⁰

Roquentin, em um primeiro momento, sente ao colocar a imagem de Blévine algo violento que lhe nega a possibilidade de uma vida com sentido fora da ordem social construída pelos grandes homens de Bouville. Não pode julgar esses “homens de bem”, mas é por eles julgado. Ao colocar a imagem de Blévine, Roquentin ao mesmo tempo posiciona um mundo real em que sua liberdade é negada. Recorrendo a *O ser e o nada*, podemos dizer que Roquentin vê Blévine como um *Não* que pretende negar sua liberdade, “e é efetivamente como um Não que um escravo vê de saída seu amo, ou o

²⁴⁹ Astier-Vezon comenta que Sartre detestava os museus de arte oficial e que “a descrição do museu de Bouville foi provavelmente inspirado por uma visita ao museu de Rouen com Simone de Beauvoir”

(Astier-Vezon, *Sartre e la peinture*, p. 4).

²⁵⁰ Sartre, *A Náusea*, p.128-129.

prisioneiro vê a sentinela que o vigia”²⁵¹. Mas em um segundo momento Roquentin tem um *insight* e percebe claramente a farsa presente no museu ao notar que o retrato do deputado fundador do “Clube da Ordem”, Oliver Blévigne, foi feito de maneira a dissimular os seus um metro e cinquenta e três de altura. Conforme um jornal satírico de 1905, esse deputado era motivo de zombaria da Câmara não só pela sua baixa estatura, mas também por ter “uma voz coaxante que mais de uma vez fizera morrer de rir a Câmara inteira”²⁵². Blévigne, pintado por Bordurin ao lado de objetos pequenos como um pufe e uma poltrona baixa, parecia ter o mesmo tamanho de seu vizinho Parrottin que foi pintado junto com objetos maiores: “Admirável poder da arte. Desse homenzinho de voz esganiçada, nada passaria para a posteridade, a não ser um rosto ameaçador, um gesto soberbo e olhos sanguinolentos de touro”²⁵³. Roquentin não consegue segurar o riso, ofendendo sem intenção um casal que assumia uma atitude respeitosa diante daquelas representações. Ao se despedir do museu, Roquentin é sarcástico: “Adeus, belos lírios tão delicados em seus pequenos santuários pintados; adeus, belos lírios, nosso orgulho e nossa razão de ser. Adeus, Salafrários”²⁵⁴. O casal que admira os retratos do museu respeita um conjunto de valores que é prescrito de antemão. Roquentin, após a experiência do absurdo vivenciada em sua Náusea, não pode exercer essa mesma conduta de má-fé que faz os personagens dos retratos de Bouville serem representados como “homens de bem”. A *situação* de Roquentin o faz colocar as imagens dos homens nos retratos do museu como “*salauds*” representados em uma estética de mau gosto. Esses retratos de mau gosto servem para esconder o absurdo da existência e justificá-la. Os retratos de Bouville “tinham sido pintados com grande exatidão; e, no entanto, sob o pincel, seus rostos haviam perdido a misteriosa fragilidade dos rostos humanos. Suas faces, mesmo as menos vigorosas eram nítidas como faianças”²⁵⁵. Os retratos oficiais querem nos fazer acreditar que o imaginário que eles constituem são a manifestação de uma natureza imutável da realidade que dá aos chefes o direito de ocupar o poder. Podemos usar o que Leopoldo e Silva escreve sobre o escritor que justifica o poder da burguesia para nos referirmos ao pintor dos retratos oficiais: esses artistas devem mostrar “que não pode haver conhecimento do verdadeiro, fruição do belo e culto da justiça que não seja ao mesmo tempo justificação do

²⁵¹ Sartre, *O ser e o nada*, p. 92.

²⁵² Sartre, *A Náusea*, p.140.

²⁵³ Idem, p. 141.

²⁵⁴ Idem, p.143.

²⁵⁵ Idem, p. 136.

existente”²⁵⁶. Parodiando Adorno mais uma vez, pintar o mundo burguês como se ele tivesse sentido é reproduzir a fachada e auxiliar na produção do engodo²⁵⁷. Esses quadros podem ressaltar em pessoas como o personagem Lucien Fleurier de *A infância de um chefe* (1939) – que ao final do conto se torna um fascista juntando-se aos *Camelots du Roi* – a certeza de que já nasceram com o direito de mandar: “gerações de operários poderiam (...) obedecer escrupulosamente as ordens de Lucien, nunca esgotariam o direito que ele tinha de mandar; os direitos estavam além da existência, como as equações matemáticas e os dogmas religiosos”²⁵⁸. Astier-Vezon comenta que “o artista oficial, ao olhos de Sartre, é somente um pequeno artesão ao serviço das classes dirigentes. Não se trata de um verdadeiro criador, pois ele sabe exatamente o que vai pintar antes de começar”²⁵⁹. Souza destaca o caráter ambíguo do imaginário entre a pobreza e a riqueza: “ao mesmo tempo em que a imaginação é pobre por ter um saber imediato e completo em seu objeto, por nada aprender com ele; ela é rica justamente porque pode tudo colocar no objeto”²⁶⁰. Ao constituir obras segundo padrões estéticos pré-determinados, os artistas oficiais retiram do imaginário a riqueza da liberdade criadora.

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

Kirchner faz um quadro amargo, quase desagradável. (...) O corpo é apenas algo nu, frágil, dolorosamente contraído sob o rosto emagrecido, devorado pela enormidade dos olhos e da boca, pela massa dos cabelos soltos. (...) Kirchner procura colocá-la num estado de não-equilíbrio, que cria no espectador uma sensação de mal-estar, quase de angústia. (...) A figura de Kirchner é uma imagem que o autor exprime ou extrai penosamente de si, um fragmento vivo de sua própria existência²⁶¹.

Também em *A náusea*, o desequilíbrio está presente nos objetos descritos poeticamente, sugestionando a imaginação do leitor com metáforas carregadas de sinestésias e aspectos sensíveis intensos e monstruosos. Nos momentos de náusea a

²⁵⁶ Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p. 207.

²⁵⁷ Idem, p.57.

²⁵⁸ Sartre *O muro*, p.233.

²⁵⁹ Astier-Vezon, *Sartre e la peinture*, p. 5.

²⁶⁰ Souza, *Sartre e a literatura engajada*, p. 89-90.

²⁶¹ Argan, *Arte moderna* p.253.

saliva é uma poça esbranquiçada e espumosa que roça na língua, as mãos aparecem como um caranguejo de ventre gordo com as patas para o ar, a poltrona do trem tem dentes e está sorrindo. A raiz da castanheira é uma serpente, garra de abutre que possui uma cor que é uma equimose, uma suarda com odor preto e sabor de fibra mascada²⁶².

Outro exemplo desta “estética do desagradável” encontramos no trecho de *Idade da Razão* em que Mathieu sai preocupado à procura de Ivich e a encontra bêbada em um *dancing*. Nesta cena Mathieu, ao usar as palavras “pura” para expressar admiração amorosa não correspondida, não está distante do lirismo romântico²⁶³. Mas Sartre não relaciona essas palavras a algo “nítido como faiança”, mas ao vômito de uma jovem bêbada. Sartre faz o amor – o desejo que tem Mathieu de ser Ivich sem deixar de ser ele mesmo²⁶⁴ – combinar com o desagradável:

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

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

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

– chegamos – avisou.

Ivich ergueu-se penosamente.

– Tenho vergonha

Mathieu desceu primeiro e estendeu-lhe a mão para ajudá-la, mas ela recusou e pulou com vivacidade na calçada. Ele pagou o motorista apressadamente e voltou-se para ela. Ela olhava-o com uma expressão neutra. Um cheiro azedo de vômito exalava de sua boca tão pura. Mathieu respirou apaixonadamente esse cheiro²⁶⁵.

²⁶² Sartre, *A Náusea*, p.193.

²⁶³ Alvares de Azevedo nos dá um exemplo do uso das palavras pureza no lirismo romântico. Neste poema também temos um odor, mas o odor do perfume do jasmineiro, e não do vômito.

“Toda aquela mulher tem a pureza
Que exala o jasmineiro no perfume,
Lampeja seu olhar nos olhos negros
Como, em noite d'escuro, um vagalume”

(Azevedo, *Lira dos vinte anos*, p. 177,).

²⁶⁴ Sartre, *A idade da razão*, p. 78.

²⁶⁵ Idem, p. 294.

Temos assim nos exemplos que demos de *A Náusea*, *A idade da razão* e da pintura de Kirchner algo paradoxal que é a tentativa de fixar em imagens o que jamais pode ser fixado: o absurdo transbordante da existência. Nessa tarefa impossível a imagem é mais eficiente que o conceito. O conceito, por intermédio do signo, faz referência a um conjunto de relações que compõem um objeto. Posso compreender as relações que o conceito articula sem estar presente à realidade que ele possa indicar. Já na imagem o objeto é dado (mesmo que de modo ausente) imediatamente na intuição e nos esforçamos (mesmo que inutilmente) para “ver”, “tocar”, “ouvir” o objeto imaginado. Como veremos no próximo capítulo, há na intuição do objeto imaginado uma mobilização da consciência afetiva que é parte essencial da síntese imaginante. Além disso, a imaginação não obedece o princípio de identidade²⁶⁶. Um mesmo objeto imaginado pode aparecer simultaneamente em tempos e lugares distintos, podemos imaginar um rosto de frente e perfil ao mesmo tempo ou uma caixa fechada que é “vista” em seu interior. O objeto imaginado pode ser uma mistura de coisas diferentes um “suporte de qualidades contraditórias”²⁶⁷. Sartre descreve em *O imaginário* a “contaminação de rostos”²⁶⁸ que também aparece em *A Náusea* quando a imaginação de Roquentin mescla os rostos de um montanhês e de um médico, ambos caolhos, que conheceu em suas viagens passadas: “Esses dois homens, como as Normas, têm apenas um olho que trocam entre si alternadamente”²⁶⁹. Assim, “imagens extremamente pobres e truncadas, reduzidas a algumas determinações do espaço, podem ter para mim um sentido rico e profundo”²⁷⁰. A ambiguidade da imagem “constitui a única profundidade do objeto enquanto imagem. Ela representa uma espécie de aparência de opacidade”²⁷¹. O caráter intuitivo, afetivo e contraditório do imaginário – mesmo com a fixidez de seus objetos que possuem uma pobreza essencial – pode exprimir de modo mais contundente e direto a experiência do absurdo que o conceito.

Outro caminho artístico possível é o do racionalismo presente na pintura abstrata de Piet Mondrian (1872-1944). Como comenta Argan, os quadros de Mondrian feitos entre 1920 e 1940 buscam mostrar que “todas as experiências da realidade, por mais diversas que sejam, devem ao cabo revelar a estrutura constante da consciência”²⁷².

²⁶⁶ Cf. *O Imaginário*, p. 124-128.

²⁶⁷ Idem, p. 175.

²⁶⁸ Idem, p. 126.

²⁶⁹ Sartre, *A náusea*, p.56.

²⁷⁰ Sartre, *O imaginário*, p.24.

²⁷¹ Idem, p. 175.

²⁷² Argan, *Arte moderna*, p.409.

Mondrian parte de elementos simples como traços ortogonais negros sobre um fundo branco (ou quadrados brancos sobre um fundo negro), formando vários retângulos de diferentes tamanhos que podem ser preenchidos aleatoriamente com azul, vermelho, amarelo, ou cinza claro (o cinza dá a impressão de um branco escuro). Mudando ao acaso a colocação desses elementos singulares, obtêm-se uma grande multiplicidade de composições. Mas o acaso não é absurdo em Mondrian, pois ele é subsumido a uma estrutura harmônica de precisão matemática. Há em Mondrian, uma reação à pintura modernista de seu tempo que exacerba a experiência do “desequilíbrio” ou do incomensurável:

As próprias sensações devem traduzir-se *imediatamente* em pensamento. É um preconceito romântico julgar que as sensações são confusas e que a lógica é ordenada, que a confusão das sensações não-refletidas seja realidade e que a ordem lógica seja abstração. (...). O postulado moral de Mondrian é “eliminar o trágico da vida”; e é trágico tudo o que provem do inconsciente, dos complexos de culpa e de poder, da inferioridade e superioridade. É trágico o que Mondrian chama, com acrimônia, de “barroco moderno”; o expressionismo, o surrealismo, mas também a eterna alegria de viver de Matisse, as explosivas deformações de Picasso, o riso entre lágrimas de Chagal²⁷³.

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

é próprio da percepção artística e da transfiguração do mundo em obra a irredutibilidade das coisas ao pensamento. É esse confronto que está na base da negação e da posição do objeto imaginário. Essa

²⁷³ Idem, p. 412.

irredutibilidade significa a diferença no real e na obra. O artista parte da diferença e produz a diferença²⁷⁴.

Mas se num primeiro momento Argan analisa Mondrian do ponto de vista de uma epistemologia que, contra o “barroco moderno”, identifica nas sensações uma ordem que deve ser imediatamente traduzida em pensamento, no excerto abaixo toma um ponto de vista existencial que nos faz entender a obra do pintor neerlandês não como a descoberta de uma verdade, mas como um projeto estético e moral que pode ser compreendido dentro da filosofia de Sartre como uma tarefa permanente:

Côncio da responsabilidade cultural do artista, [Mondrian] faz da pintura um projeto de vida social, o que imagina não é uma sociedade utópica sem contradições, mas uma sociedade capaz de resolver suas contradições dia a dia, com o raciocínio e sem o recurso à violência. Por isso, em sua mente, sua pintura se enquadra num perfeito *urbanismo*; a cidade com que sonha é o espaço vital de uma sociedade cujos atos, sendo puros produtos da consciência em sua unidade, sejam ao mesmo tempo racionais, morais e estéticos²⁷⁵.

Nas páginas iniciais do romance *Com a morte na alma* (1939), terceiro livro da trilogia *Os caminhos da liberdade*, Sartre faz dois personagens, Gomes e Ritchie, dialogarem no andar térreo do *Modern Art Museum* de Nova Iorque sobre a pintura de um artista abstrato denominado “Maudrian”. Como nota Astier-Vezon, Sartre, de modo nem um pouco cavalheiresco, ao escrever “Maudrian” ao invés de “Mondrian” faz uma alusão ao termo francês “maudit”²⁷⁶. Os personagens do romance *imaginam* de modo diferente a pintura de “Maudrian”, pois não vivem a mesma *situação*. Gomes é um espanhol que em Paris dedicou-se à carreira de pintor e agora se encontra como refugiado na Nova Iorque de 1940. Abandonou a arte em 1936 para lutar contra os falangistas na Guerra Civil Espanhola. As tropas alemãs estão tomando Paris e Gomes preocupa-se com a mulher e filho que lá deixou, lamenta pela cidade que fez parte de sua vida e, ao mesmo tempo, sente-se vingado: “Quando Franco entrou em Barcelona, eles [os franceses] meneavam a cabeça, diziam que era uma pena, mas ninguém ergueu um dedo sequer. Pois bem, chegou a vez deles agora, que experimentem!”²⁷⁷. Gomes, que pingava de suor sob o calor úmido de Nova Iorque enquanto todos permaneciam secos, era um estranho naquela cidade onde ninguém dá importância a guerra que

²⁷⁴ Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p. 208,209.

²⁷⁵ Argan, *Arte moderna*, 412 e 414.

²⁷⁶ Astier-Vezon, *Sartre e la peinture*, p. 1.

²⁷⁷ Sartre, *Com a morte na alma*, p.13-14.

ocorria na Europa. Quando sobe com Ritchie em um ônibus, querendo ter notícias da guerra, Gomes procura espiar os jornais que se abrem nas mãos de alguns passageiros:

La Guardia recebe o governador do Delaware; Loreta Young; incêndio no Illinois; Ray Milland; meu marido me amou a partir do dia em que usei o desodorante Pitts; Compre Chrisargyl, o laxativo das luas de mel; um homem de pijama sorria para a jovem esposa; “Não haverá bolo para os mineiros”, declara Buddy Smith. Liam: as grandes páginas brancas e pretas falavam deles próprios, de suas preocupações, de seus prazeres; eles sabiam quem era Buddy Smith e Gomes não sabia; voltavam para o chão ou para as costas do motorista os títulos em caixa alta da primeira página: “Tomada de Paris” ou “Montmartre em chamas”. Liam e os jornais gritavam nas mãos deles sem que os ouvissem. Gomes sentiu-se velho e cansado. Paris estava longe, era o único a preocupar-se entre cento e cinquenta milhões de homens; aquilo já não passava de uma pequeníssima preocupação pessoal, nem sequer muito mais importante do que a sede que lhe queimava a garganta²⁷⁸.

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

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

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

Uma vertical preta, cortada por dois traços horizontais, transparecia de um fundo cinzento. A ponta esquerda do traço superior era encimada por um disco azul²⁷⁹.

Ritchie censura Gomes por este não gostar de “Maudrian” e recomenda que ele seja prudente e não choque o público americano em sua coluna: “diga coisas simples e de bom senso, e diga-as agradavelmente. E, se quiser absolutamente atacar alguém, não escolha Maudrian: é o nosso Deus”²⁸⁰. Gomes diz a Ritchie que “Maudrian” não apresentava problemas incômodos. Ritchie responde com um comentário que reflete um utilitarismo incompatível com a *situação* vivenciada por um refugiado de guerra:

²⁷⁸ Ibidem, p.13-14

²⁷⁹ Ibidem, p.27

²⁸⁰ Ibidem, p.28

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

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

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

– Que tem ela?

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

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

A língua de Ritchie estalou de novo:

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

– Nem um só minuto – disse Gomes – nem um só minuto!²⁸¹

Depois de ver as telas de “Maudrian”, Gomes apressa-se em ir para outras salas. Gomes pretende ver Klee, Rouault, Picasso, artistas que levantam problemas incômodos. Mas ao folhear um álbum de reproduções, Gomes se mostra desiludido com a pintura. Vê uma mulher gritando sobre o filho morto. Essa mãe e filho são as figuras do quadro de Picasso que retratam o bombardeio em *Guernica*. A imagem no álbum de reproduções revela a Gomes que a arte é otimista: “os sofrimentos justificam-se porque servem pra fazer beleza. Eu não sou um homem tranquilo, *não quero* justificar os sofrimentos que vi”²⁸². Gomes conclui que não se pode pintar o Mal e que se a pintura não é *Tudo*, então é uma brincadeira.

Sartre, em entrevista feita em 1966 por Bernard Pingaud, assume uma postura semelhante a do personagem Gomes: “Quando eu defendia o *engagement*, não era para

²⁸¹ Idem, p. 28,29.

²⁸² Idem, p. 31.

reduzir o alcance da literatura, mas, pelo contrário, para lhe permitir conquistar todos os domínios da atividade humana”²⁸³. Como resume Astier-Vezon, o escritor, enquanto intelectual engajado toma parte nos acontecimentos sociais, “nos debates políticos e na história para defender suas posições e valores (...). No caso mais preciso do escritor, isso significa que ele escreve somente para sua época, e não para a posteridade e que a pura literatura é uma fantasia”²⁸⁴. Esse engajamento literário não se dá de maneira fácil já que, conforme Sartre, há uma diferença entre obra e realidade:

Entre a fome da criança e o livro a distância é incomensurável. Mesmo que seja a emoção que senti diante da fome que me leva a escrever, não chego nunca a preencher esse vazio. Para lutar contra a fome, é preciso mudar o sistema político e econômico, e a literatura não pode desempenhar nesse combate senão um papel muito secundário. Um papel secundário e que, no entanto, não é nulo²⁸⁵.

O escritor engajado deve sustentar firmemente essa ambiguidade entre estética e realidade, deve saber jogar com ela. Se houver uma valorização excessiva de um destes aspectos em detrimento de outro, ou o escritor produzirá uma obra distante do mundo, ou terminará fazendo literatura de propaganda. Leopoldo e Silva comenta que o escritor não pode fazer transparecer a deliberação do engajamento através de personagens que se aproximam da caricatura, como a figura idealizada de um operário ou camponês que não existe em parte alguma. “A totalidade (...) da obra se desequilibra quando a deliberação do engajamento transparece, como se fosse inoculada na obra. Por isso, os procedimentos formais são importantes, e o desequilíbrio passa por eles”²⁸⁶. Moutinho lembra que o engajamento forçado é um embuste contra a liberdade. Esse embuste mata o prazer estético que se dá pela criação livre do autor e do espectador²⁸⁷.

O engajamento ao qual Sartre se refere na entrevista que citamos, como nos indica o início de *Que é literatura?*, é específico da literatura: “nós não queremos ‘engajar também’ a pintura, a escultura e a música, pelo menos não da mesma maneira”²⁸⁸. Diferente das outras artes, a literatura, por meio da linguagem significativa, aponta para uma situação no mundo que se quer mudar, nomeia os indivíduos que passam a ver a si mesmo diante dos outros e precisam decidir se continuam obstinados

²⁸³ Sartre, entrevista in: *Sartre hoje*, p. 117.

²⁸⁴ Astier-Vezon, *Sartre e la peinture*, p. 9.

²⁸⁵ Sartre, entrevista: *Sartre hoje*, p. 117.

²⁸⁶ Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p. 222.

²⁸⁷ Moutinho in: Souza, *Sartre e a literatura engajada*, p. 12.

²⁸⁸ Sartre, *que é literatura*, p. 9.

na mesma conduta ou a abandonam²⁸⁹. Em *O imaginário*, Sartre procura evitar que se confunda o signo com a representação mental: “na imagem mental, a função de *analogon* não tem nada em comum com a do signo verbal”²⁹⁰. O signo é uma “intenção vazia” que pode ser “preenchida” quando está diante do objeto ao qual se refere: a relação do signo com o seu objeto é exterior. Ao contrário, quando produzimos a representação mental de uma árvore, colocamos a sua *presença* na imagem e não há o que ser preenchido. A imagem da árvore, com a sua pobreza essencial, desaparece diante da riqueza de uma árvore real. Na convenção acústica ou óptica que constitui o signo, não encontramos nada que se refira ao próprio objeto: não procuramos as cores ou formas de uma árvore nos traços ou na sonoridade da palavra árvore como o faríamos diante da imagem de uma árvore. O signo é uma “intenção vazia” que possui uma relação externa com o objeto que indica. Já as cores, sons, formas e texturas das artes não-simbólicas, e mesmo as palavras na poesia, não são signos que apontam para objetos externos a eles mesmos, mas compõe o próprio objeto da obra que é imaginário. Se tomamos um casebre como objeto de uma obra não-significante, teremos um casebre que se incorpora nas cores da pintura, nos sons da música ou nas palavras da poesia. O casebre, como representação imaginária, está como que “atolado” nos limites da representação²⁹¹. Já na literatura a palavra não é contemplada como objeto, mas atravessada pelo significado que aponta para o mundo. Em *Que é a literatura* Sartre utiliza o quadro *Crucificação* de Tintoretto como exemplo da arte não-significante:

Aquele rasgo amarelo no céu sobre Gólgota, Tintoretto não o escolheu para *significar* angústia, nem para *provocá-la*; ele *é* angústia, e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia, nem céu angustiado; é uma angustia feita coisa, uma angústia que se transformou num rasgo amarelo do céu²⁹²

Mas a literatura não é apenas linguagem significativa. Conforme Souza, há na literatura uma ambiguidade entre o imaginário e o significativo: “embora seja imaginário – e esteja, portanto, do lado das artes do irreal, ela também é significativa, o que a faz distinta das outras artes”²⁹³. Em *O imaginário* Sartre explica que no romance há sínteses

²⁸⁹ Idem, p. 20.

²⁹⁰ Sartre, *O imaginário*, p. p.116.

²⁹¹ E mesmo se o artista pintar rosas brancas para *significar* “fidelidade”, o espectador deve conhecer de antemão a convenção desse significado, deixar de ver o desabrochar aveludado das rosas e dirigir-se para uma virtude abstrata que está fora do quadro. Terá, portanto, que deixar de contemplar o quadro (Sartre, *Que é a literatura?*, p. 10)

²⁹² Idem, p.11.

²⁹³ Souza, *Sartre e a literatura engajada*, p. 20.

de “coisas” irrealis como plantas, animais, campos, cidades, homens, etc. Estas sínteses se dão como se fossem sínteses perceptivas²⁹⁴, pois pretendemos “vê-las”, “cheirá-las”, “ouvi-las”. Temos na literatura uma consciência representativa que coloca o seu objeto como uma presença intuitiva de algo que não está presente²⁹⁵. Com isso a palavra no romance “desempenha muitas vezes o papel de representante sem abandonar o de signo, e estamos lidando, na leitura, com uma consciência híbrida, meio significante e meio imaginante”²⁹⁶. Em um relato de *Diários de uma guerra estranha*, vemos como as imagens poéticas de Sartre são dominadas pela prosa: “A escolha das palavras me trai, se começo a encontrar uma frase poética, desliza sobre ela uma palavra que a rasga, uma palavra muito aguda, muito exata; o movimento da frase é oratório”²⁹⁷. Assim, as figuras monstruosas de *A Náusea* não se esgotam nelas mesmas enquanto colocadas pela consciência imaginante, mas se articulam com uma linguagem significante que “fala” sobre o mundo real do leitor. O leitor é convidado a encarar a “monstruosidade” de sua própria existência e questionar um mundo de significações, instrumentos e papéis sociais pré-determinados nas situações reais em que vive. Temos assim em *A Náusea* um exemplo de prosa literária cuja função é “fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”²⁹⁸. O escritor desvenda o mundo efetuando uma *ultrapassagem* para o que quer mudar²⁹⁹ e o leitor, num ato de generosidade, faz essa ultrapassagem com o escritor doando na leitura a singularidade de “sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. (...) o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para

²⁹⁴ Sartre, *O imaginário*, p.92.

²⁹⁵ Essas “presenças” intuitivas do romance não se dão necessariamente como representação mental. As imagens mentais, em geral, “aparecem fora da atividade de leitura propriamente dita, quando, por exemplo, o leitor volta atrás e se lembra dos acontecimentos do capítulo anterior, quando sonha com o livro, etc” (Sartre, *O Imaginário*, p.91). Mas há uma forte tendência de que a palavra no romance tome a forma poética e passe a desempenhar o papel de *analogon* de objetos imaginados. “A fisionomia da palavra torna-se representativa daquela que o objeto possui. (...) Quando leio ‘essa bela pessoa’, sem duvida as palavras *significam* uma certa jovem, heroína do romance. Mas *representam* numa certa medida a beleza dessa jovem. (Idem, p.95)”. O objetivo de Sartre ao falar do romance na segunda parte de *O imaginário* é construir hipóteses sobre um *saber imaginante* que se dá como um esforço para passar representação; um saber *degradado* que não visa puras relações como o saber puro, mas que é um *esforço* para chegar ao intuitivo (Idem, p 94). As frases do romance são “impregnadas de *saber imaginante*”, motivando-nos a produzir a representação que falta usando as palavras como *analoga* (Idem, p.94-95). Sartre procura não se estender sobre a “função híbrida” da palavra: “num estudo mais completo, seria conveniente definir as relações entre sua antiga função de signo e sua nova função de representante. Mas este não é o lugar para empreender tais pesquisas (Idem, p.119)”.

²⁹⁶ Idem, p. 96.

²⁹⁷ Sartre, *Diário de uma guerra estranha*, p. 294.

²⁹⁸ Sartre, *Que é a literatura*, p. 21.

²⁹⁹ Idem, p. 20.

fazer existir a sua obra”³⁰⁰. Incorporamos assim Roquentin, desenvolvemos afetos por esse personagem, concordamos ou lamentamos suas atitudes, relembremos os retratos oficiais que vimos em exposições, percorremos Bouville com Roquentin e passamos a identificar em nossa própria cidade a “lama” e os insuportáveis “cidadãos de bem”. Desvendamos o mundo com Roquentin. Certamente não o desvendamos “segundo as perspectivas de uma mudança possível”³⁰¹ que mostra o nosso “poder de fazer e desfazer”³⁰², mas ao menos colocamos abaixo o fatalismo e não temos mais desculpas.

Podemos então afirmar que as “artes não-significantes” são engajadas? Sartre não o afirma cabalmente em *Que é a literatura?*, apenas mostra que não pode engajar essas artes da mesma maneira que a literatura. Não cabe aqui discorrer sobre o modo específico em que o engajamento das “artes não-significantes” poderia ocorrer. O que queremos destacar é a importância da relação das “artes não-significantes” com o mundo real. O artista não-significante pode querer educar para um olhar racional e ordenado no caso da pintura de Mondrian, ou focar na fragilidade misteriosa das expressões humanas como nas pinturas expressionistas, pode denunciar uma sociedade injusta ou estetizar o real transformando sofrimentos em beleza. O “artista não-significante” pode mesmo sacrificar a estética de sua obra colocando-a a serviço da propaganda superficial ou do *status quo*. Neste último caso, quebra-se o equilíbrio entre real e imaginário: a obra aparece como um instrumento real no meio do mundo e, ao mesmo tempo, como uma caricatura obviamente irreal que não alcança os efeitos desejados. A constatação da falsidade nessas obras que não conseguem jogar com a ambiguidade entre imaginário e realidade provoca o riso sarcástico de Roquentin.

O sobrevoos por outros caminhos estéticos possíveis nos faz notar que há uma diferença capital entre Roquentin e esses artistas reais e fictícios: Roquentin não produziu obra artística alguma. Não sabemos se ele vai escrever o seu romance de aventuras. Como escreve Souza, apesar de Roquentin desejar salvar-se pela arte “nada nos indica que ele satisfizesse esse desejo, que o realizou”³⁰³. Bornheim também observa que *A Náusea* termina com um talvez³⁰⁴. Nas últimas linhas do romance, quando Roquentin já resolveu abandonar Bouville e ir para Paris, encontramos a seguinte

³⁰⁰ Idem, p.42-43.

³⁰¹ Idem, p. 213

³⁰² Idem.

³⁰³ Souza, *Sartre e a literatura engajada*, p. 100.

³⁰⁴ Bornheim, *Sartre, metafísica e existencialismo*, p. 25.

manifestação de indecisão quanto à possibilidade de escrever um romance de aventuras: “Vou embora, sinto-me vago. Não me atrevo a tomar uma decisão. Se tivesse certeza de ter talento... Mas nunca escrevi nada nesse gênero; artigos históricos sim – e mesmo assim...”³⁰⁵.

Poderíamos considerar o diário como a obra de Roquentin, no entanto o diário não é para o personagem uma história imaginária, mas o relato de acontecimentos reais. O diário possui uma estética bastante diferente das aventuras que Roquentin almejava escrever. Mesmo havendo no livro algo como uma aventura policial em que Roquentin investiga os motivos que levaram à sua Náusea até solucionar o mistério, não há na descoberta da existência contingente, conforme Leopoldo e Silva, “uma rearticulação de todas as manifestações anteriores de *Náusea*, pois isso seria dar a elas uma ordem e uma finalidade”³⁰⁶. Ao contrário, o que vemos é “um processo de *desordenação do sujeito*: pois as mudanças nos objetos e nos sujeitos consistem em rasgar o véu da ordem do curso das coisas”³⁰⁷. E “o caráter brusco e repentino desse ‘resultado’ retira dele a vinculação a etapas anteriores ordenadas”³⁰⁸. Para acentuar a distinção entre a obra *A Náusea* e a obra literária que o personagem Roquentin pretende escrever, podemos questionar se o *romance de aventuras* é mesmo um *romance*. E aqui, Walter Benjamin novamente nos ajuda com uma concepção de romance que se encaixa perfeitamente em *A Náusea*:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites.³⁰⁹

Benjamin opõe o romance à narrativa: o romance é o “primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa”³¹⁰. Temos assim em *A Náusea* o paradoxo de um personagem de romance que quer escrever uma narrativa. Quem escreve o romance *A Náusea* é Sartre. O personagem Roquentin não escreve um romance, mas um diário com o objetivo terapêutico de compreender a sua assustadora

³⁰⁵ Sartre, *A Náusea*, p. 258.

³⁰⁶ Leopoldo e Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p. 85.

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ Idem.

³⁰⁹ Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p.201.

³¹⁰ Idem.

Náusea³¹¹. Roquentin não sonhava em publicar seu diário como sonhava que publicaria um romance de aventuras, por conseguinte, não publicou o diário que foi *encontrado* pelos editores fictícios³¹². Ao final de *A Náusea* não vemos Roquentin esperançoso com a possibilidade de “salvar-se” escrevendo um romance que leve o incomensurável a seus últimos limites, mas com a esperança de escrever uma história “como as que não podem acontecer, uma *aventura*”³¹³. Roquentin quer transpor para a literatura a mesma forma narrativa das aventuras que viveu em suas viagens. Já que é um erro estetizar o real ao trazer para o conteúdo o que pertence a forma, a forma da narração deve ser assumida como puro imaginário, acima da existência real. A forma da narração literária assemelha-se a forma da música ouvida no *Rendez-vous des Cheminots* e consiste em fazer com que os instantes presentes caminhem inexoravelmente para um final já definido. Quando se narra uma aventura

o fim, que transforma tudo, já está presente. Para nós o sujeito já é o herói da história. Sua depressão, seus problemas de dinheiro são bem mais preciosos que os nossos: doura-os a luz das paixões futuras. (...). Os instantes deixam de se empilhar uns sobre os outros ao acaso, foram abocanhados pelo fim da história que os atrai.³¹⁴

Philippe Roussin, citando Robert Stevenson (1850-1894), o autor de *A ilha do tesouro* e *O médico e o monstro*, explica que o romance de aventuras, diferenciando-se do romance, é uma narrativa (*récit*) que apresenta uma combinação de intrigas e eventos para gerar suspense, surpresa e curiosidade com o objetivo de prender a atenção do leitor. Não é o personagem, mas antes o evento que prende a atenção, eventos fantásticos que o leitor desejaria viver. Um bom romance de aventuras deve fazer o leitor esquecer a vida cotidiana e mergulhar na história contada como se fosse por ele mesmo vivida³¹⁵. Em *As palavras* (1964) Sartre relata a felicidade com que lia na infância livros desse gênero como *Os três mosqueteiros* de Jean de la Hire, *A Volta do Mundo em Aeroplano* de Arnould Galopin, *O Último dos Moicanos* de Nicolas Nickleby, *Os Filhos do Capitão Grant* de Júlio Verne, entre muitos outros. Sartre conta que esses livros eram como caixas mágicas que proporcionaram os seus primeiros

³¹¹ “O melhor seria anotar os acontecimentos dia a dia. Manter um diário para que esses possam ser percebidos com clareza (Sartre, *A Náusea*, p. 13)”.

³¹² “Esses cadernos foram encontrados entre os papéis de Antoine Roquentin. Publicamo-los sem nenhuma alteração (Idem, p. 12)”.

³¹³ Sartre, *A Náusea*, p. 258, grifo nosso.

³¹⁴ Idem, p.67.

³¹⁵ Philippe Roussin, *Généalogies de la narratologie*, p. 50-51

encontros com a beleza³¹⁶. “Abrindo-as, eu esquecia tudo: isso era ler? Não, mas morrer de êxtase: de minha abolição nasciam imediatamente indígenas armados de zagaiais, a selva, um explorador de capacete”³¹⁷. A narrativa dessas aventuras que faziam Sartre esquecer a vida real era organizada em torno de personagens já pré-estabelecidas como o mocinho, a mocinha e o bandido. O bem e o mal são claramente demarcados e já esperamos a vitória do bem que ocorrerá no final. É o mesmo tipo de narrativa da qual fala Roquentin em *A Náusea*, onde o início da história já nasce com o objetivo de levar ao *grand finale*:

Enfim, eu retinha o que devia: o Inimigo detestável, mas no fim das contas inofensivo, pois seus projetos não se consumavam e, apesar de seus esforços e de sua astúcia diabólica, serviam à causa do Bem; eu constatava, com efeito, que o retorno à ordem vinha sempre acompanhado de um progresso: os heróis eram recompensados, recebiam honrarias, marcas de distinção, dinheiro; graças à sua intrepidez, um território era conquistado, um objeto de arte subtraído aos nativos e transportado para nossos museus; a mocinha se apaixonava pelo explorador que lhe salvara a vida, tudo acabava em um casamento. Dessas revistas e desses livros extraí minha fantasmagoria mais íntima: o otimismo.³¹⁸

Não há neste projeto de escrever aventuras o engajamento de Gomes, nem a revelação do absurdo da existência que ocorre na obra literária em que Roquentin é personagem. Roquentin não quer dar sentido a uma sociedade que despreza, nem dar consolo ao sofrimento: “Pensar que há imbecis que tiram consolo das belas artes. Como minha tia Bigeois: ‘Os *Prelúdios* de Chopin representaram uma tal ajuda para mim na morte do seu pobre tio”³¹⁹. O gosto estético de Roquentin está mais próximo de Beauvoir que de Sartre, pois o personagem “não deseja que sua vida seja a matéria de sua necessidade”³²⁰. Quando Roquentin ouve *Some of these days* sente que a música não é compassiva com sua existência, mas que ela a ultrapassa: “tenho vergonha por mim e pelo que existe diante dela”³²¹. A arte para Roquentin não deve justificar a existência, mas se colocar acima desta. O personagem não quer compromisso com o real, não quer levantar problemas incômodos, está farto de seu excesso de compreensão da realidade e por isso mesmo quer produzir uma aventura que o faça esquecer o real. Roquentin inveja os autores de *Some of these days*: “Talvez se tenham julgado perdidos de todo,

³¹⁶ Sartre, *As palavras*, p. 46.

³¹⁷ Idem, p. 46.

³¹⁸ Idem, p. 47.

³¹⁹ Sartre, *A Náusea*, p. 252.

³²⁰ Idem, p. 265.

³²¹ Idem, p. 253.

afogados na existência”, no entanto conseguiram se “purificar do pecado de existir. Não completamente, é claro – mas na medida em que um homem pode fazê-lo”³²².

O projeto imaginário de Roquentin de salvação pela arte e a situação real nauseante do personagem é expressão de crises vividas pelo próprio Sartre na época em que escreve o romance. Sartre relata em *Diário de uma guerra estranha* que na década de vinte almejava ser um grande homem. O desejo de alcançar esse ideal, que ele emprestara do romantismo, o fazia se dedicar à literatura: “essa vida poética e sedutora, como a de Liszt, a de Wagner, a de Stendhal, o destino encarregaria de me dar, contanto que eu escrevesse bons livros”³²³. Todas as vicissitudes da existência eram justificadas pelo futuro dia de glória que como um sol invisível lhe aquecia o coração³²⁴. Mas aos poucos Sartre se decepciona com esse ideal de vida romântico e o abandona na década de trinta. “O que sentia, obscuramente, é que não se pode formar uma opinião sobre a vida enquanto se está vivendo; ela nos apanha por trás e nos vemos dentro dela. Mas se nos voltarmos, vemos que somos responsáveis pela vida que vivemos e que ela é irremediável”³²⁵. Um evento que faz acentuar essa consciência foi o “duro golpe” de ter se tornado professor de liceu no Havre. Nessa época, como escreve Cohen-Solal, “Sartre cai de chofre no mundo da realidade, no trabalho e na vida cotidiana, nos horários, nos salários, nas relações sociais rígidas, hierárquicas”³²⁶. Mas paradoxalmente, essa existência irremediável foi o resultado de suas próprias escolhas. Sartre escreve em seu diário que a liberdade não o levou a uma vida romântica em que os momentos de tédio e melancolia se justificam por ser a preparação da glória final: “o que me ofereciam era uma existência lenta e malograda – longe, muito longe da famosa ‘vida de grande homem’ com que eu sonhava”³²⁷. A decepção decorrente da compreensão de que os acontecimentos não ocorrem como em uma biografia – “isto é, quando já se conhece o fim da história” – é relatada em *A Náusea*: “é essa a decepção a que me referi a propósito da aventura em *A náusea*”³²⁸. Assim, no início dos anos trinta, Sartre conclui – como sempre dissera, mas sem acreditar – que a vida é uma causa perdida. Nesse momento, Sartre desiste de justificar a vida e passa a elaborar uma

³²² Idem, p.257.

³²³ Sartre, *Diário de uma guerra estranha*, p. 76.

³²⁴ Idem, p. 77.

³²⁵ Idem, p. 78.

³²⁶ Cohen-Solal, *Sartre, uma biografia*, p. 111.

³²⁷ Idem, p. 80.

³²⁸ Idem, p. 82.

“moral da salvação pela arte”: “doravante, para mim, o escritor era julgado por sua obra – objetivamente – e sua vida em nada diferia das vidas mais mediocres”³²⁹. Vida e obra, real e imaginário se separam:

Não se podia trazer a obra para a vida, ela escapa à vida desliza para fora dela e fica fora, para sempre (...). A partir daí dediquei-me a escrever com empenho obstinado. O único fim de uma existência absurda seria produzir indefinidamente obras de arte que fugiriam dela (...). Quanto à vida, é preciso vive-la ao vou-como-posso, de qualquer modo³³⁰.

Mais a frente Sartre escreve que, nessa época, o homem era uma criatura absurda que não valia nada e que sua oposição ao humanismo se intensificou. A única “salvação” possível era a arte, e “não se tratava de uma subversão que se dava no íntimo do homem (...). A salvação vinha de fora”³³¹. Temos nessas passagens que se referem ao início dos anos trinta, época em que *A Náusea* foi concebida, um Sartre sem engajamento, anti-humanista, individualista e com uma moral estética muito distante do Sartre que conhecemos a partir de *O ser e o Nada*. Esse Sartre melancólico é muito semelhante ao personagem Roquentin, mas não é possível traçar um sinal de igual entre Sartre real e seu personagem imaginário: Sartre buscava nessa época a sua “salvação” pela arte não escrevendo um romance de aventuras em que já se conhecesse o fim da história, mas *A Náusea*. *A Náusea* não é uma obra que, como o aspirado romance de aventuras de Roquentin, nos faz esquecer o real e nos envergonhar da existência, muito pelo contrário, é uma obra que nos convida a olhar mais de perto o absurdo. Temos em *A Náusea* um exemplo de uma obra em que o imaginário não é usado como fuga da realidade. E se o homem fictício Roquentin nos é apresentado como alguém que não chega a tomar uma decisão concreta quanto à produção do seu livro, Sartre mergulha totalmente na escrita³³².

Sabemos que o imaginário sempre se dá em relação ao real e que a todo o momento produzimos imagens para posicionar como objeto aquilo que não é dado no mundo. Neste sentido o imaginário, ao nos distanciar do mundo, pode em contrapartida proporcionar uma maior compreensão do real: daquilo que foi perdido, do que

³²⁹ Idem, p. 80.

³³⁰ Idem, p. 80.

³³¹ Idem, p. 89.

³³² O próprio Sartre explica, que apesar de ser Mathieu e Roquentin, é diferente deles: “retirei de minhas personagens minha paixão maníaca de escrever, meu orgulho, minha fé no seu destino, meu otimismo metafísico, e provoquei nelas um pululamento sinistro. Elas são o meu eu decapitado (Idem, p. 316)”. Sartre retira de si uma tristeza que é inofensiva no conjunto de seus sentimentos e a amplifica no mundo artificial que cria para seus personagens.

buscamos e ainda não ocorreu, daquilo que não pode existir, de sensações que passaram despercebidas por um cotidiano que define *a priori* o que deve ser digno de atenção. Há, como dissemos na introdução, uma dialética entre real e imaginário. Quando nessa dialética a imaginação tem mais importância que a realidade, Sartre diz que se optou por uma “vida imaginária”. No limite a “vida imaginária” torna-se uma conduta patológica que visa o total aniquilamento da “vida real”.

A opção pela estética de “salvação” por meio de um romance de aventuras em torno do qual Roquentin construiria uma identidade de artista, é uma opção pela “vida imaginária”. Mas poderia essa opção estética ser também considerada uma conduta patológica próxima à esquizofrenia? Para responder essa questão, vamos no próximo capítulo analisar a tensão entre imaginário e real enfrentada por Roquentin tendo como eixo orientador a perspectiva psicológica. Para isso, examinamos no capítulo seguinte a distinção da afetividade em sua composição com a percepção e o imaginário. Essa distinção é feita na quarta parte de *O imaginário* e nos possibilita compreender como os comportamentos diante da imagem se desenvolvem como constituição de uma identidade que se dá fora da contingência do real.

5- ENTRE A “VIDA REAL” E A “VIDA IMAGINÁRIA”

No primeiro capítulo deste trabalho a descrição da imagem que coloca o seu objeto como um nada nos indicou um caminho para relacionarmos a imagem com a afetividade:

Se a imagem de um morto que eu amava me aparece bruscamente, não há necessidade de uma “redução” para que eu sinta um choque desagradável no peito: esse choque faz parte da imagem, é consequência direta de que a imagem de seu objeto como um nada do ser.³³³

No exemplo acima, o “choque desagradável no peito”, é um afeto sinteticamente ligado ao objeto dado como ausente *e não um efeito da imagem* sobre a consciência. Vimos que as qualidades “sensíveis” do objeto imaginado também são sinteticamente ligadas à imagem. A análise reflexiva efetuada na primeira parte de *O imaginário* mostrou que nós mesmos colocamos como saber as qualidades “sensíveis” do objeto imaginado. Não podemos admitir uma relação causal que iria da imagem à consciência: fazer isso seria considerar a imagem como uma peça do mundo real³³⁴, um objeto que excede a consciência com desdobramentos imprevisíveis sobre esta. Não há a menor defasagem entre a consciência e o objeto imaginado. Do mesmo modo que não observamos um objeto cujas propriedades já conhecemos, *não podemos ser afetados pelo mesmo objeto*. “Disso resulta que nossa atitude diante da imagem vem a ser radicalmente diferente de nossa atitude diante das coisas. O amor, o ódio, o desejo serão quase-amor, quase-ódio, etc., assim como a observação do objeto irreal é uma quase-observação”³³⁵.

Não é esta a posição do psicólogo Frances Piéron, citado por Sartre na quarta parte de *O imaginário*: “a evocação de imagens desencadeadas por um mecanismo central de excitações sensoriais pode ter o mesmo efeito que um estímulo direto”³³⁶. Segundo Piéron, um dos fatos que confirma essa tese é que a imagem mental de um objeto muito próximo *causa* o comportamento de convergência dos olhos. Esta verificação contradiz o que nos mostra a descrição fenomenológica da imagem. Sartre, seguindo o método da psicologia fenomenológica, deve trazer o fato psicológico estudado por Piéron para o campo fenomenológico e elaborar outra hipótese “não é

³³³ Sartre, *O imaginário*, p.27.

³³⁴ Idem, p.180.

³³⁵ Idem, p.162.

³³⁶ Idem, p.179.

porque os objetos aparecem tão perto de mim que meus olhos convergem, mas é a convergência de meus olhos que imita a proximidade do objeto”³³⁷. No primeiro capítulo da segunda parte de *O imaginário* há no item três o relato de uma experiência onde pessoas, ao imaginarem um balanço em movimento, tendem a deslocar levemente os olhos. Do mesmo modo que no caso anterior, não é o movimento da imagem que faz com que desloquemos os olhos: os olhos é que são deslocados para “dar movimento” ao objeto imaginado³³⁸. Sartre levanta a hipótese de que movimentos corporais, em sua maioria imperceptíveis, dão forma e movimento às imagens mentais. Servindo como “substitutos” dos movimentos que faríamos diante de objetos reais percebidos, os movimentos corporais que compõem a síntese imaginante são denominados por Sartre como *analogon sinestésico*.

Para deixar claro que o objeto irreal da imagem não pode causar modificações corporais reais, lembramos que o objeto da imagem é irreal. Quando imagino um objeto próximo e faço convergir os olhos para imitar essa proximidade, não posso dizer que esse objeto encontra-se a dez centímetros de distância de meus olhos pelo simples fato de que meus olhos são reais e o que imagino não está presente³³⁹. Além do mais, o objeto da imagem, ao ser visado como saber, é possuído de modo imediato como uma totalidade pela consciência. A distância não é, portanto, *observada* como distância real da imagem em relação a mim, mas é uma qualidade absoluta da imagem. Esse caráter *absoluto* da imagem que se dá de modo imediato como totalidade à consciência é bem exemplificado por Sartre na experiência de imaginar o Partenon. Quando imaginamos o Partenon, não conseguimos contar as suas colunas, pois o objeto irreal não tem partes, dá-se como um todo absoluto³⁴⁰. O objeto irreal não possui nenhuma relação com a infinidade inesgotável de objetos reais, não ocupa o espaço das coisas.

Também seria absurdo dizer que as imagens causam reações afetivas. O afeto não é para Sartre um objeto, uma modificação fisiológica posteriormente percebida de modo reflexivo e que permanecia encerrada no sujeito independentemente da consciência. Já explicamos no primeiro capítulo que a afetividade é uma consciência. A consciência afetiva se expressa na particularidade dos vários sentimentos: a alegria, a angústia e a melancolia são consciências e para elas vale a fórmula: “toda consciência é consciência de alguma coisa”. Assim “O ódio é ódio *de* alguém (...). Odiar Paul é ter a

³³⁷ Idem, p.181.

³³⁸ Idem, p.113.

³³⁹ Idem, p.169.

³⁴⁰ Idem, p.122 e p.170.

intenção de Paul como objeto transcendente de uma consciência”³⁴¹. Como o afeto é uma consciência, não podemos aceitar a tese associacionista de que o afeto possui uma relação de causalidade com as imagens. Como se dá então a relação entre afeto e imagem?

O afeto, assim como o saber e os movimentos sinestésicos, não é algo acrescentado “de fora” à imagem, mas faz parte da unidade sintética desta enquanto intencionalidade. As qualidades da imagem são inseparáveis da relação que possuem com a afetividade a ponto de não distinguirmos o que é afetivo e o que é representação na imagem: um rosto, uma cor, um sabor ou uma paisagem só são colocados na imagem como representações que se ligam a certas reações afetivas, e não como puras representações sensíveis. Sartre cita *Vida de Henri Brulard* de Stendhal para exprimir a síntese entre representação e afetividade na imagem mental:

“Não posso”, diz Stendhal, “ver a fisionomia das coisas. Só tenho minha memória de menino. Vejo imagens, lembro-me dos efeitos em meu coração; mas, quanto às causas e a e à fisionomia, nada. Vejo uma série de imagens bem nítidas, mas sem fisionomia particular. Ou melhor, só vejo essa fisionomia pela lembrança do efeito que produziam em mim”³⁴².

Mas o que ocorre com a consciência afetiva quando o seu objeto está ausente e nem mesmo um pensamento ou uma imagem do objeto são colocados? No item *afetividade* do primeiro capítulo da segunda parte de *O imaginário*, Sartre fala de um homem que tem um sentimento amoroso pela *finesse* das mãos delicadas e brancas de uma mulher. A mulher está ausente e o homem, tendo uma consciência afetiva pela mulher ausente, vai beber algo doce e fresco e tem vontade de dormir. Há um objeto visado pelo afeto, mas o homem não sabe do que se trata: “não é nem a bebida, nem sono, nem nada real, e qualquer esforço para defini-lo, está destinado ao fracasso”³⁴³. Como escreve Sartre na terceira parte de *O imaginário* “esses sentimentos tateiam no escuro”³⁴⁴.

Vimos que na conclusão de *O imaginário* Sartre escreve que “para a consciência há muitas maneiras de ultrapassar o real para fazer dele um mundo: essa ultrapassagem pode ser feita a princípio pela afetividade ou pela ação”³⁴⁵. Mas quando o afeto não

³⁴¹ Idem, p.98.

³⁴² Idem, p.103.

³⁴³ Idem, p. 101.

³⁴⁴ Idem, p.186.

³⁴⁵ Sartre, *O imaginário*, p. 241.

coloca o seu objeto como representação na imagem, temos uma consciência esmagada no mundo: “a ultrapassagem e a liberdade *estão aí*, mas não se descobrem”³⁴⁶. Por isso a consciência afetiva, estando presente, tende a colocar como imagem seu objeto ausente. Como explica Cabestan: “o amante imagina a amada a partir do sentimento que ele experimenta por ela”³⁴⁷. Para fazer “aparecer” o objeto ausente é preciso imaginar. Sartre, na terceira parte de *O imaginário*, explica que o amor por Annie e a indignação contra Paul que “tateiam no escuro” na ausência de Annie e Paul, torna-se nítidos ao colocar na imagem o seu objeto. Neste processo, um afeto que existia apenas como presença difusa, ao projetar como imagem o seu correlato transcendente, organiza-se de forma mais nítida³⁴⁸. Sartre pode assim dar uma explicação fenomenológica para experimentos psicológicos em que são observadas alterações físicas e afetivas em indivíduos que são sugestionados a produzir imagens. Mais uma vez, não ocorre, como gostaria de acreditar um psicólogo associacionista, uma relação de causa e efeito entre afeto e imagem, mas a é consciência enquanto totalidade sintética que faz os afetos e sensações corporais “aumentarem o seu terreno” na consciência:

Não poderíamos desconhecer o seguinte fato: antes de produzir um frango assado enquanto imagem, eu tinha fome, mas mesmo assim não salivava; antes de produzir uma cena voluptuosa enquanto imagem, eu estava talvez perturbado, talvez meu corpo, após uma longa castidade, estivesse com uma espécie de desejo difuso do ato sexual – no entanto, não tinha ereção. Não poderíamos pois negar que minha fome, meu desejo sexual, meu desgosto tenham sofrido uma modificação importante ao passar pelo estado imaginante. Concentram-se, tornam-se precisos, e sua intensidade cresceu³⁴⁹.

A intensidade da síntese imaginante que faz crescer o campo da afetividade na consciência explica o hábito de produzir imagens de uma pessoa ausente que desejamos estar conosco: toda a consciência é mobilizada para “presentificar” a pessoa ausente. Mas o objeto imaginado não pode trazer satisfação, pois não está realmente presente, a ausência faz parte da essência do objeto imaginado. “Entretanto não é inútil: constituir um objeto irreal é uma maneira de enganar por um instante os desejos para exasperá-los em seguida, um pouco como a água do mar faz com a sede”³⁵⁰. O imaginário, na ausência do objeto desejado, funciona como substituto da satisfação que ocorreria com a

³⁴⁶ Sartre, *O imaginário*, p. 144.

³⁴⁷ Cabestan, *L'imaginaire de Sartre*, p. 17.

³⁴⁸ Sartre, *O imaginário*, p.183.

³⁴⁹ Idem, p.183

³⁵⁰ Idem, p.166-167.

presença da pessoa desejada. Mas o objeto imaginado não dá nada a consciência que o deseja, pelo contrário, é a própria consciência que constitui o objeto imaginado. Tudo o que o desejo consegue ganhar ao constituir o objeto irreal desejado, é uma consciência mais nítida do próprio desejo. O desejo, em um esforço inútil, nutre-se de si mesmo, de seu próprio reflexo³⁵¹.

A consciência afetiva, voltada para o objeto da imagem mental, é muito distinta da consciência afetiva que tem o real como objeto. Vimos que ao *observarmos* um objeto real, temos que aprender constantemente as suas qualidades que precedem a consciência. Essas qualidades que surgem de modo imprevisível fazem com que a afetividade em relação ao objeto real se torne também imprevisível. O afeto “segue o progresso da atenção, desenvolve-se com cada nova descoberta da percepção, assimila todos os aspectos do objeto”³⁵². Já os afetos diante da imagem se auto-sustentam por uma espécie de auto criação contínua. Falta ao sentimento que se dirige à imagem “essa parte de passividade que faz a riqueza dos sentimentos que constituem o real”³⁵³. Há uma diferença de natureza entre os sentimentos diante do real e os sentimentos diante do imaginário³⁵⁴. Para ilustrar essas diferenças Sartre traz, em *O imaginário*, a figura de Annie³⁵⁵.

O amor que sinto por Annie é *rico* diante de sua presença. “Meu amor-paixão estava subordinado ao seu objeto: era um aprendizado incessante, de maneira incessante ele me surpreendia, a cada instante eu devia refazê-lo, readaptar-me a ele”³⁵⁶. Esse amor nutre-se da própria presença de Annie. Já o amor imaginário só pode ser constituído pelo saber que já tenho a respeito de Annie. Esse saber que se coloca como qualidades representativas na imagem, além de ser o já conhecido, não pode ser observado, possui uma pobreza essencial. “Assim, o sentimento que a cada instante se ultrapassava estava cercado por uma vasta aura de possibilidades. Mas essas possibilidades desaparecem junto com o objeto real”³⁵⁷.

A Annie de *O imaginário* nos remete Anny de *A Náusea*, a amiga inglesa de Roquentin. Quando Roquentin tinha com Anny uma relação concreta, o amor intenso que sentiam um pelo outro se ligava as experiências reais que viviam. Essa relação era

³⁵¹ Idem, p. 167.

³⁵² Idem, p.184.

³⁵³ Idem, p.185.

³⁵⁴ Idem, p.189.

³⁵⁵ Annie, e não Anny como em *A Náusea*.

³⁵⁶ Idem, p. 190.

³⁵⁷ Idem.

tão intensa que se tornou *difícil* de suportar. Quando eles se separam, a realidade que alimentava o amor está agora ausente, no passado, não tem mais relação com o momento vivido por Roquentin:

Será possível pensar em alguém no passado? Enquanto nos amamos, não permitimos que o mais ínfimo de nossos instantes, a mais leve de nossas dores se desligassem de nós e ficassem para trás. Os sons, os odores, os matizes do dia, até os pensamentos que não nos tínhamos contado, tudo isso nos acompanhava e permanecia vivo: não cessávamos de desfrutá-los ou de sofrer por eles no presente. Nenhuma lembrança; um amor implacável e tórrido, sem sombras, sem recuo, sem refúgio. Três anos presentes ao mesmo tempo. Foi por isso que nos separamos: já não tínhamos forças suficientes para suportar esse fardo. E então, quando Anny me deixou, de uma só vez, os três anos, como um todo, desmoronaram no passado. (...) E aí está: meu passado é apenas um enorme buraco. Meu presente: essa empregada de corpete preto entregue a seus devaneios perto do balcão, esse homenzinho³⁵⁸.

Através de uma fala de Anny a Roquentin que citaremos a seguir, podemos indicar a insuficiência da imagem como meio para retornar ao passado. Observamos ainda que no “mundo imaginário”³⁵⁹ o amor, também para Anny, deixa de ser *um fardo*, deixa de *doer* com a distância em relação ao real que a imagem produz :

– Vivo no passado. Recordo tudo o que me aconteceu e ordeno-o. Assim de longe não dói, e quase nos deixaríamos enganar. Toda a nossa história é bastante bela. Dou-lhe uns retoques e o que fica é uma sequência de momentos perfeitos. Então fecho os olhos e tento imaginar que ainda vivo dentro deles. (...).

– Pois bem, isso absolutamente não me satisfaria – digo.

– E acha que a mim satisfaz?³⁶⁰

Em *O imaginário*, Sartre diz que o sentimento, possuindo apenas a *pobreza* do objeto irreal para se auto-sustentar, perde com o tempo a sua nuance particular: “Annie não está mais aqui para conferir-lhe essa individualidade que fazia dele um sentimento

³⁵⁸ Sartre, *A Náusea*, p.100-101.

³⁵⁹ “Quando falamos do *mundo* dos objetos irrealis, estamos empregando por comodidade uma expressão inexata. Um mundo é um todo ligado, no qual cada objeto tem seu lugar determinado e mantém relações com os outros objetos. A própria idéia do mundo implica para os seus objetos uma dupla condição: é preciso que sejam rigorosamente individuados; é preciso que estejam em equilíbrio com um meio. É por isso que não há mundo irreal, pois nenhum objeto irreal preenche essa dupla condição” (Sartre, *O imaginário*, p.175).

³⁶⁰ Sartre, *A Náusea*, p.223.

irredutível”³⁶¹. Conforme o tempo da ausência da amada se amplia, o amor enfraquece e tende a se tornar uma mera representação. Escrevemos cartas, sofremos por estarmos sozinhos, escutamos uma música que lembra a amada, mas o amor sofre “um empobrecimento radical. Seco, escolástico, abstrato, voltado para um objeto irreal que perdeu a sua individualidade, evolui lentamente para o vazio absoluto”³⁶². Com o enfraquecimento dos afetos, nem imaginar a amada é mais possível. “É nesse momento que escrevemos assim: ‘não me sinto mais perto de você, perdi sua imagem, sinto-me distante como nunca me senti antes’”³⁶³. Mas as cartas podem fazer a consciência afetiva reavivar as imagens. Isso ocorre porque, com a chegada da carta, a consciência afetiva tem um objeto concreto para se direcionar: “o papel cheio de letras, o signos negros, o perfume, etc.”³⁶⁴ A carta não é visada apenas como coisa com determinadas características sensíveis que se relaciona de determinadas maneiras com as outras coisas ao meu redor: a consciência visa nesses objetos reais presentes alguém que não se encontra presente. Em *A Náusea*, quando Roquentin recebe das mãos da “patroa” da pensão onde se instalou em Bouville uma carta de Anny que há cinco anos não mandava notícias, sente seus afetos renascerem e, com eles, as imagens mentais. Roquentin revê as letras de Anny que conserva o mesmo tipo de papel em suas cartas, decepciona-se, como no passado, com o estilo lacônico dela escrever, pensa com ansiedade que em breve irá se encontrar com ela, observa a tinta roxa com que a carta foi escrita.

Numa espécie de bruma revi um daqueles sorrisos, adivinhei seus olhos, sua cabeça inclinada: quando estava sentado, ela se postava a minha frente sorrindo, me tomava pelos ombros e me sacudia me estendendo os braços³⁶⁵.

Mas a inesperada presença concreta da carta que mobiliza os afetos, apesar de motivar um lampejo inicial de consciência imaginante, não funciona por muito tempo. Um pouco depois, no mesmo capítulo do trecho acima (*Terça-feira gorda*), Roquentin lamenta ter perdido a imagem de Anny. Ao ter em suas mãos a carta enviada por esta, Roquentin tenta reavivar, sem sucesso, a ternura que sentia no passado para produzir uma imagem de seu sorriso.

³⁶¹ Sartre, *O imaginário*, p.191.

³⁶² Idem, p. 192.

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ Sartre, *A Náusea*, p.95-96.

Perdi primeiro a lembrança de seus olhos, depois a de seu corpo esguio. Guardei o mais que pude seu sorriso, e finalmente, há três anos, perdi-o também. Ainda agora, bruscamente, no que pegava a carta das mãos da patroa, ele retornou; julguei ver Anny sorrindo. Tento lembrá-lo novamente, preciso sentir toda a ternura que Anny me inspira; essa ternura está presente, está bem perto, desejosa de nascer. Mas o sorriso não retorna; terminou. Permaneço vazio e seco³⁶⁶.

A estratégia de reviver o amor do passado pela imaginação está condenada ao fracasso. O amor, ao perder a individualidade do objeto real que o sustentava, sofre um empobrecimento radical: “torna-se o amor em geral e se racionaliza de algum modo; é agora esse sentimento elástico que o psicólogo e o romancista descrevem: converteu-se em algo típico”³⁶⁷. Pouco a pouco o sentimento se esquematiza e cristaliza-se em formas cada vez mais rígidas. O mesmo ocorre quando Roquentin tenta imaginar os lugares em que esteve: “Às vezes, em meus relatos, ocorre que pronuncie esses nomes bonitos que se leem nos livros: Aranjuez ou Canterbury. Provocam em mim imagens totalmente novas como as que formam, a partir de suas leituras, pessoas que nunca viajaram”³⁶⁸. As imagens do passado que vêm à memória de Roquentin se encontram fragmentadas e já não é possível saber o que representam ou se ocorreram de fato. Com o tempo, as memórias do passado desaparecem enquanto imagens. Nem mesmo a pobreza da imagem mental para viver um amor ausente e lembrar aventuras está disponível para Roquentin. As imagens – que mesmo essencialmente pobres ainda guardam algo de afetivo – são substituídas pela abstração das palavras:

Essas [imagens] são evocadas por mim com precaução, algumas vezes, não com muita frequência, por medo de desgastá-las. Pesco uma, revejo seus personagens, seu cenário, as atitudes. De repente paro: senti uma deterioração, vi apontar uma palavra sob a trama das sensações. Posso adivinhar que essa palavra em breve tomará o lugar de várias imagens que amo. Paro imediatamente, penso rápido em outra coisa; não quero fatigar minhas recordações. É inútil; da próxima vez que as evocar, boa parte delas se terá congelado³⁶⁹.

Quanta diferença entre esse “mundo” pobre de imagens e o mundo real onde Roquentin reencontra Anny! Anny cortou os cabelos, engordou, seus seios estão volumosos, perdeu antigos hábitos que para Roquentin faziam parte da essência de

³⁶⁶ Idem, p. 99-100.

³⁶⁷ Sartre, *O imaginário*, p.191.

³⁶⁸ Sartre, *A Náusea*, p. 57.

³⁶⁹ Idem, p.57-58.

Anny. Em *O imaginário* Sartre explica da seguinte maneira esse “choque” que ocorre quando encontramos uma pessoa amada que há muito tempo não víamos:

o objeto irreal, ao se banalizar, vai tornar-se cada vez mais conforme os nossos desejos de que Annie fosse exatamente dessa maneira. A volta de Annie vai explodir essa construção formal. Depois de um período de adaptação que pode ser mais ou menos longo, o sentimento degradado vai dar lugar ao sentimento real.³⁷⁰

Mais adiante Sartre escreve:

Eu desejava a vinda de Annie – mas a Annie que eu desejava era apenas o correlativo de meu desejo. Agora ela está aqui, mas ultrapassa o meu desejo de todas as maneiras, é preciso um reaprendizado³⁷¹.

Do mesmo modo, o amor de Roquentin em relação à Anny muda de natureza quando ele a encontra em Paris, deixa de ser reflexo de si mesmo e passa a ter como correlato a riqueza do objeto real que o ultrapassa e que exige sempre esforços renovados de aproximação: “Bruscamente dei um salto! Deixo de procurar uma Anny desaparecida. É essa moça, essa moça gorda de aparência deteriorada que me toca e que eu amo”³⁷².

Não só com relação ao amor observamos essa dissipação dos afetos imaginários diante do objeto real, mas em relação a qualquer outro sentimento, como por exemplo, o ódio. Em *O imaginário* Sartre descreve um sujeito que obsessivamente se imagina dando um soco em alguém odiado. Dominada pela raiva, essa pessoa planeja bater realmente em seu desafeto. Mas quando o objeto do seu ódio aparece em carne e osso, ele não faz nada. Assim, quando tentamos antecipar um acontecimento pelo imaginário, podemos ser surpreendidos quando o acontecimento passa a nos afetar de modo real com toda a sua imprevisibilidade e *exigindo* de nós atitudes que até então não esperávamos. Essa imprevisibilidade das consequências de nossas ações no mundo real pode inclusive fazer com que adiemos a nossa ação por medo do que possa ocorrer:

Se bato imaginariamente em meu amigo o sangue não vai correr ou então vai correr tanto quanto eu quiser. Mas diante do inimigo real, diante dessa carne real, posso pressentir que o sangue vai correr realmente, e isso pode fazer com que eu me detenha.³⁷³

³⁷⁰ Sartre, *O imaginário*, p.191.

³⁷¹ Idem, p.194.

³⁷² Sartre, *A Náusea*, p.211.

³⁷³ Sartre, *O imaginário*, p.192.

Vimos que a relação real que Roquentin tinha com Anny tornou-se um fardo, algo intenso que se ligava a tudo o que viviam. Quando o amor empobrece e se esquematiza torna-se *mais fácil* – ou até *menos doloroso* conforme diz Anny quando revê Roquentin – não exige a constante adaptação diante do real. Algumas pessoas podem preferir viver um amor imaginário com o que ele tem de *fácil* do que se arriscarem a viver uma relação amorosa real³⁷⁴.

Em *O imaginário* a infinidade de faces e relações de uma coisa não se focaliza no sujeito e suas infinidade de visadas em relação aos objetos, mas na própria coisa. Mas a impossibilidade de abarcar a totalidade do mundo, que só pode ser dado de uma perspectiva finita em relação a qual as coisas transbordam, anuncia também o inacabamento da consciência que a todo o momento é “chamada” a coloca as coisas de outra perspectiva. É por isso que Sartre diz em *O imaginário* que as coisas são exigentes. A impossibilidade de prevermos totalmente como o mundo será dado nos obriga a mudar ou mesmo a abandonar certas condutas que planejemos. O mundo dado à percepção, contingente e sempre nos exigindo atitudes a tomar, pode levar alguns indivíduos a uma “fuga imaginária” do transbordar do real. Sartre escreve em *O imaginário* que podemos pensar em classificar os indivíduos em duas categorias, segundo a preferência que demonstram em levar uma vida imaginária ou uma vida real. Mesmo em um único sujeito encontra-se um conflito entre um eu imaginário e um eu real:

Torna-se necessário distinguir em nós mesmos duas personalidades separadas: o eu imaginário com suas tendências e desejos – e o real. Há sádicos ou masoquistas imaginários, há violentos em imaginação. A cada instante, em contato com a realidade, nosso eu imaginário explode e desaparece, dando lugar ao eu real. Pois o eu real e o imaginário, por essência, não podem coexistir. Trata-se de dois tipos de objetos, de sentimentos e de comportamentos inteiramente irreduzíveis.³⁷⁵

Quando escolhemos o mundo imaginário, não escolhemos esta ou aquela imagem, escolhemos o *estado* imaginário. Os esquizofrênicos ou os sonhadores mórbidos, por exemplo, mergulham em uma vida imaginária não tanto pelo fato de que no mundo que constroem sejam ricos, importantes, ou tenham uma relação amorosa, mas por causa da *pobreza essencial* desse mundo previsível e esquemático. Não há no mundo do esquizofrênico uma torrente de imagens ricas e brilhantes: “é um mundo

³⁷⁴ Idem, p.195.

³⁷⁵ Idem, p.193-194.

pobre e meticuloso, em que as mesmas cenas se repetem incansavelmente, até o mínimo detalhe, acompanhadas pelo mesmo cerimonial”³⁷⁶. Mas apesar de sua pobreza, a vida imaginária do esquizofrênico oferece uma fuga da própria forma do real com seus objetos presentes e suas relações inesgotáveis e exigentes. “Essa vida fictícia, cristalizada, diminuída, escolástica que, para a maior parte das pessoas é a pior possível, é exatamente a ela que o esquizofrênico deseja”³⁷⁷.

O esquizofrênico busca viver o *mágico* do imaginário cortando todos os laços com o real. Sartre explica logo no início da terceira parte de *O imaginário* que a imaginação é um ato mágico que procura tomar posse do objeto que ela mesmo criou. “Nesse ato, há sempre algo de imperioso e infantil, uma recusa de dar conta da distância, das dificuldades”³⁷⁸. Em *Esboço para uma teoria das emoções*, Sartre também fala em *mundo mágico*: “há emoção quando o mundo dos utensílios desaparecem bruscamente e o mundo mágico aparece em seu lugar”³⁷⁹. O mágico da emoção não é o mesmo da vida imaginária. A emoção se volta para o real, mesmo quando coloca o real como um lugar em que a ação prática é impossível: “Ela busca conferir ao objeto por ele mesmo, e sem modifica-lo na sua estrutura real, uma outra qualidade, uma menor existência, ou uma menor presença (ou uma maior existência, etc.)”³⁸⁰. O objeto da emoção é a própria situação e suas dificuldades reais. O candidato que rasga com ódio o exame que não consegue resolver, tem como objeto de sua conduta emotiva justamente a dificuldade do exame real³⁸¹. A mulher que tem uma crise de choro e desmaia para não ter que cuidar do pai doente e viver uma vida austera na enfermaria, tem o pai real como objeto da emoção³⁸². Como na conduta emotiva, o esquizofrênico pode anular as dificuldades do mundo real, mas faz isso vivendo um “mundo” imaginário que deve ser colocado fora do real. O esquizofrênico perde o laço com a realidade: o objeto da vida imaginária é o irreal. Se na conduta emotiva de cólera o candidato se irrita com o exame que deve resolver, na conduta esquizofrênica o exame pode tornar-se uma mensagem alienígena codificada e decifrável segundo esquemas criados pelo próprio esquizofrênico. Assim, no conto *O quarto* de Sartre, temos Eve que, amando o marido que enlouqueceu, continua a morar com ele mesmo com a

³⁷⁶ Sartre, *O imaginário*, p. 194.

³⁷⁷ Idem, p.193

³⁷⁸ Idem, p. 165

³⁷⁹ Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 116.

³⁸⁰ Idem, p. 81.

³⁸¹ Idem, p. 51.

³⁸² Idem, p. 38-39.

reprovação do Pai. Após uma desagradável visita do pai ao casal, o marido de Eve diz o seguinte quando seu sogro vai embora³⁸³:

– Eu me pergunto o que eles desejam. Esse sujeito já esteve aqui. Por que eles o mandam a mim? Se desejam saber o que faço, basta que leiam na tela, não tem sequer necessidade de sair de casa. Eles cometem erros. Eu nunca os cometo, é o meu trunfo. Hoffka paffka suffka. Quer mais ainda?³⁸⁴

Como o esquizofrênico, Roquentin não deseja o imaginário para ser rico ou rei, não se contentaria com um reino real. Deseja a forma do imaginário, a previsibilidade e a limitação de um mundo que é todo constituído pela consciência. Há algo de esquizofrênico na Náusea: a impossibilidade de dar qualquer significado ao mundo real.

A Náusea de Roquentin não se dá no momento da angústia entre a escolha da conduta pragmática e emotiva. Na angústia da escolha entre o emotivo e o pragmático os habituais meios para agir podem não estão mais disponíveis, é *difficil* encontrar outros caminhos, não sabemos quais serão as consequências das novas atitudes que teremos que tomar, é preferível manter a rotina habitual. Mas a angústia, apesar de colocar a indeterminação do real (tudo pode acontecer), mantem o ato posicional do mundo com seus “trabalhos a fazer, pessoas a ver, atos da vida cotidiana a cumprir”³⁸⁵. A angústia também se liga a imprevisibilidade do próprio comportamento. Encontramos essa angústia no personagem Boris que em *Sursis* pretende se alistar como voluntário contra os alemães, mas teme agir como um covarde quando chegar ao *front* de batalha. Boris tem “medo de ter medo”³⁸⁶. Por ter que tomar sozinho e sem auxílio suas decisões, o sujeito sente o peso do olhar dos outros perante os quais terá que assumir as imprevisíveis consequências de suas ações. Deve-se escolher entre assumir a responsabilidade de uma ação no mundo pragmático, ou se refugiar no emocional, refúgio que paradoxalmente é constituído pela liberdade da consciência. Essa angústia ocorre quando se está frente à possibilidade de cometer um “ato irremediável” que faz Mathieu sentir inveja de Daniel em *A idade da razão*: “Será isso a liberdade? ele agiu, agora não pode mais voltar atrás; deve parecer-lhe estranho sentir um ato desconhecido que ele já quase não compreende e que vai transformar-lhe a vida”³⁸⁷. Em *O ser e o*

³⁸³ Nesta citação o personagem Pierre tem uma conduta que pode relacionar-se no que Sartre descreve como um “sistema imaginante simbólico que tem como correlato um objeto irreal – frase absurda, trocadilho, aparição inoportuna (Sartre, *O imaginário*, p. 208)”.

³⁸⁴ Sartre, *O muro*, p. 58.

³⁸⁵ Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, p. 86.

³⁸⁶ Sartre, *Sursis*, p. 347.

³⁸⁷ Sartre, *A idade da razão*, p. 350.

nada Sartre explica que a angústia é “reconhecimento de uma possibilidade como minha possibilidade”³⁸⁸.

Quanto a Roquentin, não podemos dizer que em suas crises de Náusea o personagem se angustia pelas consequências de sua liberdade: ele simplesmente não sabe o que fazer, não há possibilidades para Roquentin. Nas crises de Náusea os objetos não são coeficientes de adversidade e nem de utilidade para os projetos de Roquentin, pois nesses momentos ele não tem nenhum projeto em relação ao real. Na solidão da Náusea não há nem mesmo outras pessoas perante as quais Roquentin pudesse se responsabilizar³⁸⁹. Como o olhar do outro desaparece, Roquentin não reconhece seu próprio rosto diante do espelho³⁹⁰. A Náusea não tem como correlato uma finalidade que se inscreve no mundo através da liberdade. O correlato da Náusea é própria falta de sentido do mundo, é a facticidade das coisas que estão aí, sem razão de ser. A Náusea não é angústia. Como escreve Sartre em *Diário*: “a compreensão existencial de nossa facticidade é a Náusea, e a apreensão existencial da nossa liberdade é a Angústia”³⁹¹.

A experiência da Náusea não se refere apenas as coisas ao redor de Roquentin, mas o seu próprio corpo: “há uma água espumosa em minha boca. Engulo-a, ela desliza por minha garganta, me acaricia. E essa poça espumosa sou eu. E a língua também, e a garganta, sou eu”. Há uma diferença entre a facticidade do corpo e de objetos como a mesa sobre a qual Roquentin coloca a mão: “sinto minha mão. Esses dois animais que se agitam na ponta de meus braços são eu (...). Sinto seu peso na mesa que não sou eu”³⁹². A experiência corporal da Náusea é analisada por Damon Moutinho em *Sartre: psicologia e fenomenologia*. Moutinho explica que “o corpo não é conhecido, mas vivido (...). O instrumento que não posso utilizar, pois que eu o sou”³⁹³. O corpo é também olho que sou e não posso ver, a mão que toca e não posso tocar. Temos uma consciência corporal que não se posiciona como objeto. Como escreve Sartre: “a ação revela o martelo e os pregos, o freio e o câmbio de velocidade, mas não o pé que freia

³⁸⁸ Sartre, *O ser e o Nada*, p. 80.

³⁸⁹ “As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como os amigos as veem. Não tenho amigos: será por isso que a minha carne é tão nua? (Sartre, *A Náusea*, p. 37)”

³⁹⁰ “Os olhos, o nariz, a boca desaparecem: não resta mais nada de humano. Rugas amarronzadas de cada lado da tumescência febril dos lábios, gretas, montículos. Uma penugem sedosa e branca cobre os grandes declives das faces, dois pelos saem das narinas: é um mapa geológico em relevo. (Idem, p.35)”.

³⁹¹ Sartre, *Diário de uma guerra estranha*, p. 131.

³⁹² Sartre, *A Náusea*, p. 149.

³⁹³ Moutinho, *Sartre, psicologia e fenomenologia*, p. 70.

ou a mão que martela – e é *vivido*, não conhecido”³⁹⁴. Podemos estudar o corpo como uma estrutura anatômica que é um objeto exterior entre outros, mas não é como objeto que vivemos o corpo. A Náusea, portanto, não se refere apenas a facticidade dos objetos observados por Roquentin, a Náusea é também vivência da facticidade do próprio corpo. Roquentin lamenta a vivência contingente de sua mão: “onde quer que eu a ponha, ela continuará a existir e eu continuarei a sentir que ela existe; não posso suprimi-la, nem suprimir o resto do meu corpo”³⁹⁵. O mundo observado por Roquentin existe como pura contingência e Roquentin vive essa contingência em seu próprio corpo, eis a chave para compreender a Náusea: “Como quebrei a cabeça! Como escrevi a respeito dela! Agora sei: Existo – O mundo existe – e sei que o mundo existe. Isso é tudo”³⁹⁶. Ao utilizar os objetos, a consciência corporal faz existir o corpo como vivência não-posicional de si. Como escreve Moutinho: “a consciência existe”³⁹⁷ seu corpo como consciência”³⁹⁸. Assim, não só os objetos perdem a instrumentalidade quando Roquentin tem suas crises de Náusea, mas é o próprio corpo de Roquentin que não pode mais utilizar os objetos.

A impossibilidade de dar significado à existência real e o desejo de viver na “forma” irreal do imaginário faz de Roquentin alguém muito próximo de um esquizofrênico. Só o imaginário pode “salvar”: já que a existência real não possui razão de ser, é preciso criar a necessidade em uma obra bela e irreal. Mas a particularidade das condutas de Roquentin possuem diferenças capitais em relação aos esquizofrênicos descritos por Sartre em *O imaginário*. Roquentin não quer, como o esquizofrênico, acreditar³⁹⁹ que os objetos imaginados são reais. A lucidez com que Roquentin distingue

³⁹⁴ Sartre, *O ser e o nada*, p. 410.

³⁹⁵ Sartre, *A Náusea*, p. 150.

³⁹⁶ Idem, p. 182.

³⁹⁷ Sartre precisa usar a palavra existir como verbo transitivo para explicar a vivência da existência do corpo.

³⁹⁸ Moutinho, *Sartre, psicologia e fenomenologia*, p. 71.

³⁹⁹ Sartre precisa conservar o dado fornecido pela reflexão fenomenológica de que a consciência imaginante é consciência não posicional de si enquanto criação imaginária. Não pode, portanto, haver confusão entre percepção e imaginário. Sartre, no item “*patologia da imaginação* (Sartre, *O imaginário*, p. 195-210)”, argumenta que o esquizofrênico tem consciência de que os objetos imaginados são irrealis, mesmo quando se comporta como se acreditasse na realidade deles. É justamente porque sabe que são irrealis que ele os produz. Entre os fatos que Sartre recorre para defender sua tese estão a confissão de esquizofrênicos de que sabiam que suas fantasias eram irrealis e a aniquilação da fantasia imaginária quando há interação de uma pessoa real com um esquizofrênico. Sartre também constata que há uma forte carga afetiva envolvendo as alucinações. Uma vez que a produção espontânea de imagens cessa, as modificações corporais que acompanharam os afetos, como suor e aceleração dos batimentos cardíacos, ainda estão presentes. Quando *relembra* suas crises e a espontaneidade do imaginário não está mais presente, o esquizofrênico já não consegue diferenciar real e imaginário e passa a orientar sua vida em torno de objetos inexistentes. Há também o fenômeno da obsessão: quanto mais o esquizofrênico pensa

real e imaginário torna impossível para o personagem a confusão entre essas duas esferas. É justamente essa lucidez que o faz desistir das aventuras que embaralhavam realidade e imaginário. Roquentin sabe que uma possível criação de um romance de aventuras não o impediria de existir e de sentir que existe. E Roquentin não quer cortar totalmente os laços com o real em seu romance de aventuras, deseja que pessoas reais leiam o que escreveu para voltar a compreender seu próprio rosto, “haveria pessoas que leriam esse romance e diriam: ‘foi Antoine Roquentin que o escreveu, era um sujeito ruivo que estava sempre nos cafés’⁴⁰⁰. Roquentin é um “esquizofrênico lúcido”.

E mais uma vez lembramos que essa “esquizofrenia lúcida” diz respeito a uma vida específica, a de Antoine Roquentin que pensa em produzir um romance de aventuras que transpasse a existência como um gládio. Há também a vivência artística emocional, como a da tia Bigeois, que transfigura o sofrimento da perda do marido em beleza ao escutar os prelúdios de Chopin. Há a arte de má fé e fascista dos retratos oficiais que justifica o poder e a hierarquia querendo nos fazer acreditar que o real é imaginário.

Há também outro caminho que é o que vemos na Marcella de Kirchner. Kirchner distorce propositalmente as proporções da adolescente-prostituta pintada com cores ácidas, nua, com as mãos cruzadas sobre a virilha e seu olhar blasé de quem já se acomodou a uma situação degradante. Kirchner não transpassa, mas nos reenvia ao desconforto da existência. Vimos que há algo paradoxal nessa obra que tenta fixar em imagens o que não pode ser fixado: o absurdo transbordante da existência. Temos assim uma obra que não foge do real. Também não transfigura sofrimento em beleza. A obra é bela, mas o sofrimento não é transfigurado, mantém a crueza na unidade da obra. E é o oposto dos retratos nítidos como faiança do museu de Bouville. Sabemos que estamos diante de uma imagem que não foi “corretamente desenhada”.

Outro artista que não transpassa a existência é Tintoretto que, mesmo utilizando com virtuosismo técnicas realistas de perspectiva e proporção, não nos faz confundir real e imaginário. Como explica Sartre em *Saint Marc et son double* (1981): “É verdade que Tintoretto traz o público em sua obra. Mas não como um prestidigitador pede para

que não quer produzir imagens, mais ele as irá produzir. Sartre ainda relata um de seus experimentos com Lagache em que usou mescalina para estudar as alucinações. Sartre constatou que suas alucinações se constituíam a partir de sua própria espontaneidade.

⁴⁰⁰ Idem, p. 258.

um espectador entrar no palco”⁴⁰¹. A consciência corporal real e a percepção da gravidade são mobilizadas na fruição dos quadros de Tintoretto. Seus personagens, cheios de torções corporais, parecem tombar e mesmo os santos sobem com dificuldade aos céus. Esses personagens, como descreve Astier-Vezon, interagem com o corpo do espectador: “quando nós olhamos *A crucificação*, temos a impressão que Jesus está caindo sobre nós”⁴⁰². As linhas de Tintoretto são vetores pelos quais o público deve percorrer os olhos e assim participar da composição de imagens que podem mesmo nos fazer “sair para fora” do quadro – como em São Jorge e o dragão em que a mocinha com medo “corre” para fora da cena pictórica. A interação entre corpo real e objetos imaginados irreais já é descrita por Sartre em *O imaginário* quando investiga os movimentos corporais que funcionam como *analogon sinestésico* das imagens. Todo o nosso corpo colabora na constituição da imagem. Esses movimentos entram na constituição do espaço e do tempo da obra.

No primeiro capítulo de *A evolução criadora* Bergson escreve sobre a criação imprevisível da pintura: “ninguém, nem mesmo o artista, poderia ter previsto exatamente o que seria o retrato, pois predizê-lo teria sido produzi-lo antes que fosse produzido, hipótese absurda”⁴⁰³. Como vimos no início do terceiro capítulo desse trabalho, Sartre não concebe que o pintor precise produzir uma imagem mental antes de fazer a imagem no quadro. A criação da imagem pode se dar no momento mesmo em que se manipula o *analogon*. E é preciso diferenciar a visão que um pintor tem daquilo que ele mesmo está pintando e a visão de quem observa de fora o seu trabalho. O pintor *sabe* o que está fazendo, já o observador não pode saber qual será o próximo gesto do pintor. No entanto o *analogon* da obra carrega uma imprevisibilidade real. Quando imaginamos animais nas nuvens, somos nós mesmos que constituímos esses animais segundo a espontaneidade de nosso saber e afeto, mas não decidimos quanto à disposição real das nuvens. Da mesma maneira, o artista não pode decidir sobre as propriedades materiais do *analogon*. Há uma *exigência* do material com o qual o pintor ou escultor deve trabalhar para criar o seu imaginário, material que com sua contingência real pode levar o artista para caminhos inesperados. Em suas pesquisas sobre Sartre e a pintura, Astier-Vezon observa que em *O imaginário*, e mesmo em *A Náusea*, há um destaque para a irrealidade da obra de arte. Após 1947 Sartre vai cada

⁴⁰¹ Sartre, *Saint Marc et son double*, p. 197

⁴⁰² Astier-Vezon, *Sartre et la peinture*, p.11.

⁴⁰³ Bergson, *A evolução criadora*, p. 7.

vez mais insistir no papel da materialidade do analogon da imagem, “como se a obra de arte retornasse enfim ao mundo real e desse um acesso direto a realidade das coisas”⁴⁰⁴. Sartre vai reverenciar pintores como Masson, Giacometti, Wols e Rebeyrolle que não escondem o trabalho com a matéria real em seus quadros. Esses pintores nos faz desejar posicionar não só o inatingível objeto imaginado, mas também a própria matéria real e carregada de contingência da qual extraímos uma imagem. Há uma ambiguidade nessas obras que ao olhar do espectador oscilam entre imagem e realidade, como nas pinturas impressionistas que revelam o trabalho das camadas de tinta à aproximação do olhar. Nas estátuas de Giacometti, por exemplo, percebemos a rugosidade e a frieza do bronze pesado. O objeto da imagem não é um homem que foi feito com bronze: é um homem de bronze. Mas, apesar do excesso do material que temos diante de nós, o homem que vemos é imaginado e está paralisado na matéria da qual surge. Sartre, no artigo *Les peintures de Giacometti* (1954), cita uma entrevista em que Giacometti declara ver nas árvores de uma floresta personagens paralisados em sua caminhada⁴⁰⁵. Há também uma distância das imagens que não é a distância real: “É a própria estátua que decide a distância em que é preciso vê-la, como a etiqueta da corte decide a distância em que se deve falar ao rei”⁴⁰⁶. Apesar da presença material temos a ausência, o vazio da imagem: “a escultura cria o vazio a partir do pleno”⁴⁰⁷. De qualquer maneira, esse “vazio” irreal não poderia ter sido criado se *Giacometti* não tivesse enfrentado a realidade exigente do material que serve como *analogon*.

Uma experiência literária desse trabalho com a matéria na produção imaginária encontramos no conto *Os bonecos de barro* (1946) de Clarice Lispector. Poderíamos comparar a indeterminação do barro amorfo trabalhado pela artesã do conto com o viscoso analisado por Sartre em *O ser e o nada*: “uma substância viscosa, como o piche, é um fluido aberrante. Parece-nos, em primeiro lugar, manifestar o ser por toda parte fugidio e por toda parte semelhante a si mesmo. (...) mudança perpétua sem que nada mude”⁴⁰⁸. Como algo fugidio e instável, o viscoso “desencoraja a posse”⁴⁰⁹. Quando possuímos um objeto sólido, podemos pegá-lo e depois soltá-lo, dominamos a sua inercia. O dinamismo da água “se exaure fugindo de mim”⁴¹⁰. Já o viscoso, com sua

⁴⁰⁴ Vezon, *Sartre et la peinture*, p.9.

⁴⁰⁵ Sartre, *Situations, IV*, p. 350.

⁴⁰⁶ Idem, p. 351.

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ Sartre, *O ser e o nada*, p. 740-741.

⁴⁰⁹ Idem.

⁴¹⁰ Idem, p. 743.

qualidade de ventosa, parece me possuir: “Separo as mãos, quero largar o viscoso e ele adere a mim, sorve-me, aspira-me”⁴¹¹.

O barro, apesar de inicialmente apresentar alguma viscosidade quando está molhado, é pastoso, tende a se submeter à forma que lhe damos, e ao secar torna-se totalmente inerte. De qualquer forma, Roquentin não quer entrar em contato até mesmo com objetos sólidos como uma pedra e o trinco de uma porta. É como se todo e qualquer objeto, seja lá qual for sua matéria, se tornasse viscoso na Náusea. Roquentin descreve a insuportável sensação de ser tocado pelos objetos:

Os objetos não deviam tocar, já que não vivem. Utilizamo-los, colocamo-los em seus lugares, vivemos no meio deles: são uteis e nada mais. E a mim eles tocam – é insuportável. Tenho medo de entrar em contato com eles como se fossem animais vivos⁴¹²

Virgínia, a artesã do conto de Lispector, nos oferece um contraponto à Roquentin, pois tem prazer no contato com a indeterminação do barro que trabalha. A intensidade da descrição das coisas materiais no conto, carregada de qualidades sensíveis e afetivas, dando expressões humanas a coisas inertes, é muito semelhante ao que vemos em *A Náusea*. O *analogon* que a artesã vai buscar em um rio não tem nada dos objetos nítidos como faiança:

Quando queria com muita força ia pela estrada até ao rio. Numa de suas margens, escalável embora escorregadia, achava-se o melhor barro que alguém poderia desejar: branco, maleável, pastoso, frio. Só em pegá-lo, em sentir sua frescura delicada, alegrezinha e cega, aqueles pedaços timidamente vivos, o coração da pessoa se enternecia úmido quase ridículo. Virgínia cavava com os dedos aquela terra pálida e lavada — na lata presa à cintura iam se reunindo os trechos amorfos. O rio em pequenos gestos molhava-lhe os pés descalços e ela mexia os dedos úmidos com excitação e clareza⁴¹³.

Virgínia tinha que amassar, mergulhar os dedos no barro frio e húmido para dele extrair seus objetos irrealis: “Fazia crianças, cavalos, uma mãe com um filho, uma mãe sozinha, uma menina fazendo coisas de barro, um menino descansando, uma menina contente, uma menina vendo se ia chover”⁴¹⁴. Mesmo depois de prontos, a presença do *analogon* toscamente trabalhado dos bonecos parecia convidá-la a continuar trabalhando

⁴¹¹ Idem, p. 742.

⁴¹² Sartre, *A Náusea*, p. 26.

⁴¹³ Lispector, *Os bonecos de barro*.

⁴¹⁴ Idem.

em sua criação. E havia dificuldades. Como o barro era pálido e difícil de pegar cor, precisou aprender a lhe dar sombra pela forma como o moldava. Se misturasse o barro com areia, conseguia um material menos plástico “porém mais severo e solene”⁴¹⁵. Mas, por mais que tentasse, Virgínia não conseguia fazer o céu, era preciso uma matéria mais leve que o barro, quase impalpável. “Compreendeu que isso ela conseguiria com tintas”⁴¹⁶.

Certamente Roquentin não precisa lidar com a contingência de uma *analogon* material para criar sua obra imaginária, não quer ser um artista plástico. Todavia, para escrever um romance de aventuras que será lido por outras pessoas não é preciso tomar ações práticas reais? Para tratar desse problema retomaremos questões ontológicas analisadas por nós no primeiro capítulo deste trabalho.

⁴¹⁵ Idem.

⁴¹⁶ Idem.

6- CONCLUSÃO: DE VOLTA A ONTOLOGIA

Vimos que Roquentin, não participando dos hábitos coletivos que dão familiaridade as coisas reais, depara-se com o transbordar da existência que é revelada como pura contingência absurda. As coisas perdem a instrumentalidade, perdem toda e qualquer qualidade que deles se possa abstrair. Esse transbordar é a existência. A existência das coisas é descrita como “massas monstruosas e moles” e “nudez apavorante e obscena”⁴¹⁷. A existência é a própria exuberância transbordante das coisas percebidas: “a existência subitamente se revelara. Perdera seu aspecto inofensivo de categoria abstrata: era a própria massa das coisas, aquela raiz estava sovada em existência”⁴¹⁸. A existência é contingente: “Existir é simplesmente *estar* aí; os existentes aparecem, deixam que os *encontremos*, mas nunca podemos *deduzi-los*”⁴¹⁹. Essa existência contingente se opõe ao ser necessário. Em *A Náusea* o ser é a música e o triângulo cuja soma dos ângulos internos pode ser deduzida, ou seja, o ser é o que não existe. Roquentin escreve o seguinte sobre a música: “ela não existe, posto que nela nada é demais: é todo o resto que é muito em relação a ela. Ela é. E também eu quis ser”⁴²⁰. Como explica Silva: “É nesse sentido que as coisas se *desvelam* precisamente quando *deixam de ser*, já que o *ser* que as caracteriza consistia na projeção do conjunto de expectativas do sujeito”. Notamos assim que o personagem Roquentin tem uma concepção de ser oposta a de Sartre em *O imaginário* e em *O ser e o nada*. O ser em *O ser e o nada* não está além da existência real das coisas, muito pelo contrário, o ser do fenômeno, como vimos no primeiro capítulo desse trabalho, é o que se mostra como coisa em uma série de qualidades e relações. E em *O ser e o nada* o ser do fenômeno não é necessário, mas contingente: simplesmente é como é, sem razão de ser. Usando a linguagem de *O ser e o nada*, podemos dizer que Roquentin, percebendo o mundo como transbordar, sai do domínio superficial dos objetos que podem ou não ser qualificados e entre no domínio do sentido do ser: o sentido do ser das coisas é que elas não tem sentido nenhum, simplesmente estão aí, demais, sem razão de ser. A descoberta da falta de sentido não é má vontade de Roquentin, é uma constatação ontológica incontornável. Essa apavorante constatação faz o personagem não encontrar uma possibilidade de *ser* no mundo real. A única alternativa que Roquentin encontra é a de “ser” pela criação da

⁴¹⁷ Sartre, *A Náusea*, p. 188.

⁴¹⁸ Idem, p.188. Sartre, *La Nausée*, p.187.

⁴¹⁹ Sartre, *A Náusea*, p 194.

⁴²⁰ Idem, p. 254.

obra imaginária. Temos aqui uma conduta de fuga que evita o ser real das coisas designando como ser os objetos imaginários, justamente os objetos que em *O imaginário* e *O ser e o nada* são designados como não-ser.

A crise de Roquentin também está ligada à perda do passado. O personagem, em vão, tenta narrar acontecimentos passados para dar sentido ao presente. Roquentin conclui que o passado não existe, só existe o absurdo das coisas que se sucedem aleatoriamente e sem deixar rastros. A retirada do passado se expressa no seguinte trecho de *A Náusea* que voltamos a citar: “Quando queremos entender alguma coisa, colocamo-nos diante dela sozinhos, sem auxílio; todo o passado do mundo de nada adiantaria. E depois ela desaparece e o que pudemos entender desaparece com ela”⁴²¹. Roquentin condena os “*salauds*” de Bouville que tentam justificar a manutenção do *status quo* a partir do passado. Mas o Sartre de *O ser e o nada* nos faz entender que a questão do tempo está mal colocada por Roquentin. O passado exercerá um papel importante na ontologia de *O ser e o nada*, mas não o papel de causa do presente – como quer um positivista – ou de uma *ordem* de eventos que já estavam destinados a desembocar no *progresso* – como querem os “*salauds*” de Bouville. Sartre continuará defendendo que passado não pode justificar o presente e que temos que enfrentar sozinhos e sem auxílio a contingência das situações presentes. Mas o passado passará a ter uma densidade ontológica. A maneira de ser do passado é a de não ser mais. O passado é para a consciência, mas é como foi, é como não sendo mais. O passado não pode ser mudado. E também o futuro ganhará uma densidade ontológica. O futuro é o que não é ainda. Diferente do passado, o futuro pode ou não ser. Como funciona essa nova concepção do tempo que Sartre apresenta em *O ser e o nada* e como podemos entender Roquentin por meio dela? Para responder essa questão, vamos começar pelo passado.

O passado permite que possamos prever caminhos que o futuro pode tomar. Uma bola rebatida, para chegar a sua posição presente, percorreu no passado um caminho que permite ao tenista desvendar a trajetória futura da bola. Sem essa interligação do presente e do futuro com o passado, não só seria impossível prever uma trajetória para a bola, mas também reconhecer a bola que aparece no presente como a mesma bola do passado. Preciso do passado para reconhecer um rosto familiar que já vi

⁴²¹ Sartre, *O ser e o Nada*, p. 108.

e mesmo para utilizar um objeto que vai funcionar como já funcionou antes. Os trabalhadores de Bouville tem horários a cumprir e os acontecimentos passados parecem retornar na rotina presente. Roquentin perde o passado, portanto não capta o presente segundo linhas previsíveis que já vinham do passado. Não há um passado para fixar possibilidades futuras. Conforme *O Ser e o Nada*, “se B há de ser posterior a A, deve achar-se atrás de si em A, que lhe conferirá seu sentido de posteridade”⁴²². Roquentin lamenta a perda desse “A”.

Uma mudança presente ocorre em relação a algo de permanente no passado, “uma mudança absoluta já não é mudança propriamente dita, porque não resta nada que mude – ou com relação ao qual haja mudança⁴²³”. Uma mudança se constitui como “mudança em relação a um estado anterior⁴²⁴”. O banco rasgado hoje era um banco novo semana passada. Mas posso olhar o banco e enxergar um sorriso e patas, algo que nunca foi um banco. O banco perde qualquer relação com o que era e sofre uma *metamorfose*. Não é algo que mudou em relação ao que era, é completamente outra coisa. Quando Roquentin, tomado pela crise de Náusea no jardim público, inclina a cabeça para cima e a raiz do castanheiro sai de seu campo de visão, ela deixa de existir. A raiz, deixando de ser conservada como passado, anula sua existência para dar lugar à presença de outras existências:

E todos esses entes que se azafamavam em torno da árvore não vinham de parte alguma, não iam a parte alguma. De repente existiam e a seguir, bruscamente, já não existiam: a existência não tem memória; não conserva nada dos desaparecidos – sequer uma recordação⁴²⁵.

Leopoldo e Silva observa que ao reencontrarmos as coisas do mesmo modo que eram antes, compreendemos o tempo como uma sequência estável⁴²⁶. Essa estabilidade se encontra no tempo dos habitantes de Bouville que, ao retomarem todos os dias o papel cotidiano que a sociedade a eles incumbe, esperam que os acontecimentos voltem sempre da mesma maneira: “Eles são sossegados, um pouco taciturnos, pensam no amanhã, isto é, simplesmente num novo hoje; as cidades dispõem de um único dia que retorna igualzinho todas as manhãs”⁴²⁷.

⁴²² Sartre, *O Ser e o Nada*, p. 187.

⁴²³ Sartre, *O Ser e o Nada*, p.200.

⁴²⁴ Idem, p.200.

⁴²⁵ Sartre, *A Náusea*, p.196.

⁴²⁶ Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p.82.

⁴²⁷ Sartre, *A Náusea*, p.231.

A espera que no futuro as coisas aconteçam previsivelmente conforme os acontecimentos passados não é obviamente um retorno do passado, mas uma espera quanto ao futuro. Assim, é o projeto de retomar no futuro o que já se fez no passado que torna as coisas previsíveis. Os cidadãos de Bouville têm como projeto *futuro* dar continuidade ao que já fizeram no passado. É por causa desse projeto que Bouville retoma a monotonia esperada de sempre: “é o futuro que decide se o passado está vivo ou morto”⁴²⁸. Se por um lado o passado é necessário como o limite em relação ao qual é possível a mudança futura, é somente em relação ao futuro que o passado pode ser colocado. Se para colocar B como futuro é necessário um passado A em relação ao qual B é futuro, inversamente, “se A é anterior a B, somente em B pode receber tal determinação”⁴²⁹. É o projeto futuro que dá sentido ao passado como o modelo que deve ser retomado: “qualquer que seja a maneira como vivo ou avalio o meu passado, só posso fazê-lo à luz de um projeto de mim sobre o futuro”⁴³⁰. A decisão de manter como projeto a prosperidade burguesa de Bouville faz o passado ser lembrado através dos retratos de personagens ilustres na pinacoteca da cidade. Roquentin não compartilha desse projeto, por isso vê os fundadores de Bouville como “*salauds*”. Notamos que o projeto futuro abstrai determinados elementos do passado em detrimento de outros que são eliminados.

A perda do passado, lamentada por Roquentin, se dá concomitantemente ao abandono de um projeto quanto ao futuro. Roquentin lamenta a perda de “A”, mas o personagem não se dá conta que essa perda tem origem na perda de “B”. A poltrona rasgada do bonde só aparece como “poltrona rasgada” a alguém que possui em relação a ela o *projeto* futuro de nela sentar para chegar ao trabalho. E se hoje a mesma poltrona se modifica, pois aparece rasgada e mais desconfortável do que ontem, é porque se manteve em relação a ela o mesmo projeto de sentar-se para chegar ao trabalho. É em relação ao futuro que as coisas podem ser definidas e utilizadas, “embora existamos cercados por presenças (esse copo, este tinteiro, aquela mesa, etc.), tais presenças são inapreensíveis enquanto tais, pois só oferecem seja o que for de si próprias ao cabo de um gesto ou um ato projetado por nós, ou seja, no futuro”⁴³¹. Para captar um objeto no mundo a consciência precisa fazer uma abstração. A abstração é um perfilar de qualidades finitas no real em meio à infinidade transbordante. Esse perfilar se dá de

⁴²⁸ Sartre, *O ser e o nada*, p. 613.

⁴²⁹ Idem, p. 187.

⁴³⁰ Idem, p. 614.

⁴³¹ Idem, p. 625.

modo conveniente ao projeto. Abstraio da faca as qualidades de faca que ela já me revelou no passado quando minha consciência tem como projeto um pão fatiado no futuro. Mas a faca pode ser um martelo. Abstraio da faca outras qualidades se meu projeto mudar em relação a ela.

Objetivamente, a faca é um instrumento feito de uma lâmina e um cabo. Posso captá-la objetivamente como instrumento para cortar ou talhar; mas, à falta de um martelo, posso captá-la, inversamente, como instrumento para martelar: posso servir-me do cabo para cravar um prego, e tal captação não é menos objetiva⁴³².

Para *abstrair* qualidades que deem sentido ao mundo percebido devemos relacioná-lo a um porvir, “qualquer que seja nossa percepção, como contato original com o ser, o abstrato está sempre *aí*, mas *por-vir*, e o aprendo no porvir e com meu porvir”⁴³³. Minhas próprias atitudes no meio das coisas adquirem sentido na relação com o futuro: “esta posição que assumo na quadra de tênis só tem sentido pelo gesto que farei em seguida com minha raquete para devolver a bola por cima da rede”⁴³⁴. Mas Roquentin não tem “B”, não tem projetos, não mais escreverá a biografia, não têm horários a cumprir, não tem pessoas a encontrar, falta ao personagem um “projeto de si mesmo fora do Presente rumo ao que não é ainda”⁴³⁵. Roquentin tem dificuldades para abstrair do presente elementos que se relacionem a um porvir, porvir este que ao mesmo tempo daria sentido ao passado como aquilo que é retomado ou ressignificado (mas não modificado, pois o passado é como foi). Desse modo as coisas se revelam para Roquentin em sua superabundância, no seu transbordar, tudo pode acontecer e as coisas não podem ser definidas ou utilizadas. Se não tenho mais a intenção de percorrer um caminho rumo a algo que está por vir, o caminho torna-se pedras, pessoas que andam sem rumo, coisas que simplesmente estão aí e o próprio gesto de caminhar perde o sentido. É o próprio Roquentin que se vê sem sentido e identidade no meio das coisas existentes:

Agora, quando digo “eu”, isso me parece oco. Já não consigo muito bem me sentir, de tal modo estou esquecido. Tudo o que resta de real em mim é existência que se deixa existir. Bocejo silenciosamente, demoradamente. Ninguém. Antoine Roquentin não existe para ninguém. Isso me diverte. E o que é exatamente Antoine Roquentin? É algo de abstrato. Uma pálida lembrança de mim vacila em minha

⁴³² Idem, p. 553.

⁴³³ Idem, p.252.

⁴³⁴ Idem, p. 179.

⁴³⁵ Idem, p. 180.

consciência. Antoine Roquentin... E de repente o eu esmaece e, pronto, se apaga.⁴³⁶

Roquentin afirma que a Náusea é ele mesmo: é o próprio Roquentin que sem nenhum projeto, nada abstrai das coisas e não pode constituir uma identidade. A Náusea é o próprio nada de Roquentin, não o nada de um projeto rumo ao que não é ainda, mas um nada de dar significado as coisas, um nada que é ausência de projeto. Nesse sentido, pode-se dizer que Roquentin mantém um tipo de “futuro” que vamos aqui colocar entre aspas, pois nos momentos de náusea a estrutura temporal articulada entre presente, passado e futuro é aniquilada. Esse “futuro” é um tipo de espera que se expressa na frase “tudo pode acontecer” proferida por Roquentin. Porque não há um projeto as coisas são sentidas como podendo tornar-se qualquer coisa, a cada instante. As coisas se tornam algo imprevisível não daqui um ano ou um dia, mas no próximo segundo, no próximo instante infinitesimal. Roquentin não percebe mais as coisas como caminhando para uma finalidade da qual faz parte o projeto. Não há aqui a expectativa de que algo possa ou não ocorrer que permite dizer que “o futuro é o que *tenho-de-ser* na medida em que posso não sê-lo”⁴³⁷. O “futuro” na Náusea não se relaciona com a expectativa de um projeto, mas é um arrastar-se indeterminado no meio das coisas. Roquentin segue o transbordar para o qual as coisas o levam, espera um “futuro” que vem de forma gratuita, sem finalidade. É um mundo em que “o açúcar não para de derreter”, não há eu nem objetos sólidos para se fixar.

Roquentin toma o real como esse transbordar. Nesse transbordar compreende que o sentido do ser das coisas é não ter sentido nenhum: as coisas simplesmente estão aí. E se a as coisas são esse transbordar sem sentido, perfilar o real segundo um projeto não passaria de uma *ilusão superficial*. Portanto, o real deve ser abandonado em favor do imaginário. Mas Sartre mostrou já na introdução de *O ser e o nada* que não é preciso compreender o existente na sua infinitude para afirmar algo de real sobre ele. Deste modo, o banco do bonde pode ser qualificado como um ventre cheio de patas (esse é um aspecto em que a realidade pode aparecer), mas um banco de bonde pode ser também qualificado como um banco de bonde (esse também é um aspecto que esse objeto comporta na especificidade de sua série de aparições). Qualquer qualidade perfilada no

⁴³⁶ Sartre, *A Náusea*, p. 247.

⁴³⁷ Sartre, *O Ser e o Nada*, p. 179.

real é reveladora do ser. Como já mostramos, “a captação da qualidade nada acrescenta ao ser, a não ser o fato de que há ser como *isto*”.⁴³⁸

O seixo que Roquentin pega ao acaso para imitar os meninos que brincam de ricochetear simplesmente é, sem razão de ser. O sentido do ser em-si do seixo é o de ser como é, uma plenitude que se relaciona com nada que não seja si mesmo⁴³⁹. Mas se diante do seixo tenho como projeto lança-lo na água para que ricocheteie, ele passa a ter razão de ser: ele é uma pedra que pode ou não ser lançada na água para ricochetear. O ser do seixo passa a ter como sentido esse projeto. Estamos assim diante de dois sentidos diferentes. De um lado temos o sentido do ser em-si da pedra que é o de não ter razão de ser. De outro lado temos o sentido do ser do seixo *para a consciência* que se dá segundo o projeto. A consciência faz o ser “em-si” do seixo passar a ser “para”. O ser do seixo, ao colocar-se *para* a consciência, é como que retirado de sua plenitude, ocorre “uma descompressão de ser”⁴⁴⁰. Essa descompressão do ser só ocorre *para* a consciência⁴⁴¹. O ser do seixo continua a ser em-si, pura coincidência consigo, mas *para* a consciência recebe um sentido que se encontra em um futuro que não é ainda e que pode não ser. Vimos no segundo capítulo desse trabalho que a consciência de um objeto é também consciência não posicional (de) si enquanto posiciona um objeto. Portanto, ao colocar o ser do seixo como podendo ser lançado, a consciência dá sentido *para si* mesma enquanto consciência posicional do seixo que pode ser lançado. Temos assim, além do ser em-si, a consciência como uma outra região de ser: a consciência é *ser para-si*.

Ao analisar o episódio do seixo à luz de *O ser e o nada* encontramos uma ultrapassagem mais complexa que aquela da conclusão do *O imaginário*. O para-si nadifica o mundo e o ultrapassa rumo ao que ele não é: o seixo que ricocheteia no futuro. A ultrapassagem em direção ao não ser do seixo, em contrapartida, dá sentido ao mundo enquanto mundo em que há um seixo singular que pode ou não ser lançado para ricochetear. Sabemos que o para-si é consciência (de) si enquanto posiciona o mundo em que há o seixo que pode ser lançado. Em *O imaginário* a consciência também é não posicional (de) si. No entanto, em *O ser e o nada* há um elemento negativo na

⁴³⁸ Idem, p. 250.

⁴³⁹ “Não há no Em-si uma só parcela que seja distância em relação a si (...). O Em-si é o pleno de si mesmo (Idem, p. 122)”.

⁴⁴⁰ Idem, p. 122.

⁴⁴¹ Conforme Yazbek: “a identidade plena e fechada em si cede lugar a uma relação, a consciência desprende o Ser (Yazbek, *Itinerários cruzados*, p. 176)”.

consciência de (si) que não é explicitado na conclusão de *O imaginário*. A consciência “nasce conduzida por um ser que não é ela”⁴⁴², portanto, o para-si, ao colocar o ser do mundo como mundo em que há seixo, tem consciência (de) si como não sendo esse ser: o para-si é consciência (de) si como falta de ser. Deste modo, a nadificação em *O ser e o nada* não é apenas nadificação do mundo para ultrapassá-lo em direção ao que está ausente (seja através da imaginação, do afeto ou da ação), mas nadificação da própria consciência que se revela como não sendo o ser em-si. A consciência remete a *si* mesma, mas esse *si* não é ser. Yazbek explica que “a consciência não é si, mas presença a si, o que significa que ela não possui qualquer suficiência de ser”. O para-si não é apenas uma liberdade que ultrapassar o mundo, mas também uma liberdade que é falta de ser. E qual é o ser que falta ao para-si? Não é o puro em-si cujo sentido é o de simplesmente ser como é, sem razão de ser. Vimos que o para si coloca o mundo em que há o seixo ao ultrapassá-lo rumo ao projeto futuro. Portanto o ser que falta ao para-si é o em-si com razão de ser para a consciência: o seixo que deve ser lançado para ricochetear. Conforme Moutinho: “Não é portanto o em-si que falta ao para-si, mas o mundo enquanto é o em-si *para* o para-si, o mundo enquanto é *humano*, ou o futuro”⁴⁴³. A consciência não deseja ser um em-si, uma coisa inerte, mas um em-si-para-si, o que é impossível, pois a falta de ser é estrutura essencial do para-si.

Roquentin abandona o projeto de ser aquele que lança a pedra: “Nesse momento, detive-me, deixei cair a pedra e fui embora”⁴⁴⁴. O projeto de lançar a pedra desaparece do horizonte e tudo o que resta à Roquentin é a desagradável existência do seixo que não tem razão de ser. Em outras palavras, o sentido do projeto desaba e tudo o que resta a Roquentin é o sentido do ser em-si do seixo. Mas o fato de Roquentin abandonar o seu projeto inicial não significa que o seixo deixe de comportar em-si uma estrutura física que torna possível o seu ricochetear na água. O formato do seixo, seu perfil aerodinâmico e hidrodinâmico que lhe permite ricochetear, mesmo não possuindo razão de ser, não é uma ilusão superficial que esconde o ser. As qualidades do seixo transbordam, ele é muito mais que esse formato – ele é lamacento de um lado e seco de outro, possui cores que oscilam entre marrom e laranja, apresenta rachaduras, tem cheiro de terra, é frio, possui determinado grau de maleabilidade e ductilidade, propaga o som de uma determinada maneira quando percutido, é liso, está a minha direita, muda

⁴⁴² Sartre, *L'ètre et le néant*, p. 28. Sartre, *O ser e o nada*, p. 34.

⁴⁴³ Moutinho, *Sartre, psicologia e fenomenologia*, p. 161.

⁴⁴⁴ Sartre, *A Náusea*, p. 14.

suas qualidades ao ser aproximado do fogo, etc. –, mas esse formato é uma das maneiras de ser do seixo. Por acaso, o formato do seixo serve ao projeto de ricochetear, é um índice de utilidade. O formato do seixo que lhe permite ser útil ao projeto de ricochetear não é uma criação subjetiva: “se estou em condições de *fazer* qualquer coisa em geral, é necessário que exerça minha ação sobre seres cuja existência é independente de minha existência”⁴⁴⁵. O projeto revela a configuração do seixo e não a constitui, o seixo é percebido e não imaginado. Mas o fato de o formato do seixo ser real não significa que Roquentin teria sucesso se lançasse o seixo, levando a cabo o projeto de ricochetear. O formato do seixo é real, e justamente por isso não funciona com a perfeição de uma figura geométrica que não é mais que a sua definição – nesse caso sim estaríamos diante de uma ilusão superficial –, ele está no meio do transbordamento do mundo.

Todo projeto real livre, ao projetar-se, prevê a margem de imprevisibilidade devida à independência das coisas. (...) Uma vez que projeto ir ao vilarejo próximo para encontrar Pedro, o pneu que furou, o ‘vento contra’, milhares de acidentes previsíveis e imprevisíveis aparecem em meu próprio projeto e constituem seu sentido.⁴⁴⁶

Podemos imaginar várias ocorrências adversas ao projeto de ricochetear: o vento atrapalha, o seixo se choca em um lugar muito raso do lago, uma criança entre na frente do seixo e Roquentin tem que levá-la ao hospital, as crianças impedem Roquentin de lançar o seixo dizendo que aquele local pertence a elas, Roquentin não foi habilidoso e não consegue fazer o seixo ricochetear. Ou Roquentin consegue fazer o seixo ricochetear, mas considera que o ricochetear não foi perfeito, faz novas tentativas, nunca alcançando o ricochetear que esperava. E mesmo que consiga ricochetear o seixo como queria, o seixo afunda na água, seu movimento se esgota e é preciso continuar a viver e realizar outras ações para preencher a insuperável falta de ser: “Corremos rumo a nós mesmos, e somos, por tal razão, o ser que jamais pode se alcançar”⁴⁴⁷.

O exemplo do seixo pode parecer banal, mas podemos estendê-lo a algo mais grandioso: o projeto de ser escritor. Roquentin não escreverá sua obra imaginária se, ao constatar que é impossível reduzir o real a uma abstração e que o ser das coisas não tem sentido, abandonar qualquer projeto em relação à realidade e se resignar ao mal estar

⁴⁴⁵ Sartre, *O ser e o nada*, p. 622.

⁴⁴⁶ Idem, p. 623.

⁴⁴⁷ Idem, p. 267.

dessa descoberta. É sim possível optar por uma vida imaginária de artista, mas não é possível vivê-la sem considerar a permanente tensão do imaginário em relação ao real. A maneira como Roquentin posiciona o real, apenas constatando o seu absurdo, põe em risco o próprio projeto imaginário. Roquentin não pode simplesmente sentar no seu quarto de hotel e ficar imaginando uma aventura. É mais *fácil* permanecer “platonicamente” desejando ser um escritor que assumir o compromisso real com essa ocupação. Para ser escritor Roquentin terá que agir no mundo real: pegar a caneta, um papel, comprar uma máquina de escrever, amassar e jogar no lixo a página que não gostou, começar tudo de novo. E após terminar de escrever, terá que procurar uma editora, pessoas que lhe ajudem. E caso a editora aceite publicar o livro, podem cobrar que Roquentin faça alterações. Roquentin poderá aceitar as mudanças ou brigar para que tudo fique como escreveu. E após a publicação, pode ser que ninguém leia. E mesmo que o livro obtenha sucesso, Roquentin pode não gostar do público que atingiu e considerar que não era com os olhos desse público que queria se ver no espelho. Em determinado momento Roquentin alimenta a ilusão de que terá o livro atrás de si, mas depois que produzir o livro deverá continuar a viver e produzir outra coisa, outra obra, real ou imaginária, que só poderá ser elaborada se enfrentar o mundo real com toda sua contingência. O projeto de ser artista não é puramente imaginário, ele necessariamente passa por atitudes reais cujos desdobramentos são imprevisíveis: a Náusea não é suficiente para ser artista, é preciso também se angustiar. Para “realizar” seu projeto Roquentin não pode se apoiar em uma ordem narrativa prévia por trás dos fatos e nem em papéis sociais determinados como uma lei universal da natureza. Não existe uma essência a priori que dá significado à existência. Não existe o Homem, nem a Mulher e nem a Juventude⁴⁴⁸. Roquentin não confunde a contingência do real com a necessidade do imaginário e das equações matemáticas. Não há nem mesmo um Eu anterior à existência. A Náusea, apesar de perturbadora, livrou Roquentin de todas essas ilusões que camuflam a liberdade e nos aprisionam no mundo pré-definido e protofascista dos chefes de Bouville e seus ridículos retratos oficiais. O personagem está assim em vantagem para assumir a liberdade e criar um projeto que é também real, um projeto que

⁴⁴⁸Diálogo entre Roquentin e o Autodidata: “– Bem vê que não ama esses dois. Talvez nem os reconhecesse na rua. São apenas símbolos para o senhor. Não é absolutamente com eles que está se comovendo; comove-se com a Juventude do Homem, com o Amor do Homem e da Mulher, com a Voz Humana.”

“– E então? Essas coisas não existem?”

“– Claro que não, nada disso existe. Nem a Juventude, nem a Velhice, nem a Morte (Sartre, *A Náusea*, p. 178)”.

se dá como a constante tarefa de dar significado à existência e, em contrapartida, a si mesmo. Tal tarefa jamais se completa.

7- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução de *Ética e literatura em Sartre*, Leopoldo e Silva defende que a obra literária de Sartre não é uma simples representação concreta dos temas tratados por sua filosofia: os personagens sartrianos não são personagens simbólicos como os da literatura naturalista que representam de maneira concreta ideias abstratas⁴⁴⁹. A própria fenomenologia, como Sartre a concebe, já é uma recusa do abstrato que buscar compreender o homem em sua particularidade concreta. Negando a anterioridade da essência “a filosofia existencial não reserva um lugar para a abstração, portanto, não pode sustentar a separação entre a generalidade abstrata e a particularidade concreta”⁴⁵⁰. Universal e concreto são inseparáveis tanto no plano das descrições das estruturas fenomenológicas (filosofia) como no plano literário das vivências individuais (literatura). A filosofia “pode compreender o sentido geral das situações determinadas, o seu papel estruturante nas condutas humanas”⁴⁵¹. Já a literatura expressa o drama de consciências singulares, cujo ser está em questão, vivendo situações específicas no mundo. Silva explica que entre a filosofia e literatura não há hierarquia, mas uma *vizinhança comunicante* que nos permite relacioná-las não através de um princípio externo a essas duas formas diferentes de expressão, mas a partir do projeto que tem em comum.

Se a filosofia pode descrever a estrutura geral da angústia, na literatura temos que incorporar as situações vividas pelos personagens doando a eles nossas próprias angústias. Ao transitarmos pela vizinhança comunicante das estruturas gerais da consciência e da singularidade das situações literárias evitamos cair em uma abstração que Sartre não quer para sua filosofia. Recorremos não só a literatura de Sartre, mas também a obras pictóricas e a um conto de Clarice Lispector. Nosso objetivo, além de trazer os conceitos para a concretude da intuição, foi o de criar um contraste de situações singulares em que se exerce a tensão entre o imaginário e a realidade. Com isso procuramos tornar os conceitos de Sartre dinâmicos e evitamos o erro de uma abstração que ao constatar que a imaginação produz o irreal, conclui que ela é conduta de fuga. Essa conclusão seria corroborada com a verificação de que o personagem Roquentin quer “salvar-se” do real pela obra imaginária, corroborando essa que cria

⁴⁴⁹ Silva, *Ética e literatura em Sartre*, p.12.

⁴⁵⁰ Idem, p. 14.

⁴⁵¹ Idem, p.19.

uma nova abstração: a generalização de uma situação singular como sendo equivalente a todas as outras situações. O comentador que chega a essa conclusão não se dá conta de que *A Náusea* também é uma obra literária e que nessa obra, escrita por um autor real, o imaginário exerce um papel muito diferente daquele que é buscado pelo personagem irreal que nela é representado. A compreensão equivocada da literatura de Sartre como mera ilustração de temas filosóficos pode levar a esse tipo de abstração que é também uma distorção da filosofia de Sartre. Como escreve Souza, “a literatura adquire um papel fundamental não só no desvendamento das ambiguidades humanas, mas também para que possamos entender o que é a própria filosofia de Sartre”⁴⁵².

Para terminar essas considerações finais faremos observações sobre um tema político que nos apareceu quando, para compreender a situação concreta em que nasce para Roquentin a questão da narração imaginária, fizemos Sartre dialogar com Benjamin. A questão política que aparece em *A Náusea* liga-se ao tema do olhar e da má-fé. Roquentin disputa o olhar com Dr. Rogé para não ser classificado no interior de sua narrativa. Já Achille, querendo ser objeto para o outro, assume uma posição masoquista. A narrativa da experiência e os retratos oficiais colocam os chefes com o direito de mandar, um direito que funciona como um dado da natureza que precede a existência. E se os chefes usam a má-fé da experiência narrada para se perpetuarem no poder, os “amadores” aceitam a narração dos chefes para serem enquadrados na segurança de um papel pré-definido. Vemos em *A Náusea* algo como uma sociologia da má-fé onde papéis sociais diferentes elaboram suas diferentes narrativas para se tornarem objetos. Há a narrativa do “amador” que pode falar no interior de sua casa, mas que deve se calar perante o chefe que é o profissional da experiência detentor do direito de narrar nos espaços públicos. O chefe tem o *direito de existir* e o sentido da existência dos “amadores” está subordinada aos chefes. O tema do direito, como vimos, aparece em *A infância de um chefe*: “gerações de operários poderiam, do mesmo modo, obedecer escrupulosamente as ordens de Lucien, nunca esgotariam o direito que ele tinha de mandar; os direitos estavam além da existência, como as equações matemáticas e os dogmas religiosos”⁴⁵³. Sintomaticamente, Lucien Fleurier descobre o seu direito de mandar ao se aproximar dos ultranacionalistas *Camelots du roi* e se descobrir antissemita: “Lucien sou eu! Alguém que não pode tolerar os judeus”⁴⁵⁴. Em *A Náusea*

⁴⁵² Souza, *Sartre e a literatura engajada*, p. 75.

⁴⁵³ Sartre *O muro*, p.233.

⁴⁵⁴ Idem, p. 231.

a passagem mais extensa sobre o *direito* aparece quando Roquentin fala sobre chefe Jean Pacôme: “exigia seus direitos sem tibieza: quando criança, o direito de ser bem criado, numa família unida, o herdeiro de um nome sem mácula, de um negócio próspero; como marido, o direito de ser bem cuidado, cercado de terna afeição; como pai, o de ser venerado; como chefe, o direito de ser obedecido sem contestação”⁴⁵⁵. Citamos *O ser e o nada* para descrever a multidão de papéis sociais pré-definidos de Bouville que se articulam como um “*Nós*” *objeto* em torno do chefe que possui o direito de narrar: “a *multidão* foi constituída como *multidão* pelo olhar do líder ou do orador; sua unidade é uma unidade objeto”⁴⁵⁶. Aqui é possível traçar um paralelo com Benjamin para quem o poder da classe dominante se exerce não só pela dominação política e econômica, mas também, conforme Michael Löwy, pela imposição de uma narrativa histórica que se apresenta como “uma sucessão de vitórias dos poderosos”⁴⁵⁷. Com o poder de contar a história, a classe dominante resgata o passado para justificar o presente. Essa estratégia é uma inversão pois “O passado é iluminado pela luz dos combates de hoje”⁴⁵⁸. Compreende-se assim o desprezo de Sartre pela história no período entre guerras. Sartre escreve em *Que é a literatura?* que na verdade recusava uma concepção de história que “tratava de justificar os privilégios” e “considerava no desenvolvimento das sociedades apenas a ação do passado sobre o presente”⁴⁵⁹. Nesse período “apenas a literatura dos alinhados oferecia algum gosto pela história”⁴⁶⁰. É justamente uma história que de voz aos não privilegiados que Benjamin preconiza no texto *Teses sobre o conceito de história*⁴⁶¹ (1940). Conforme Gagnebin:

o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo — principalmente — quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido”⁴⁶².

Temos assim, conforme Benjamin, uma história que luta contra o fascismo não com uma outra narrativa do progresso, mas com a narrativa do “estado de exceção”:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um

⁴⁵⁵ Sartre, *A Náusea*, p. 129

⁴⁵⁶ Sartre, *O ser e o nada*, p. 523.

⁴⁵⁷ Michael Löwy, *Walter Benjamin, aviso de incêndio*, p. 60.

⁴⁵⁸ Idem.

⁴⁵⁹ Sartre, *que é a literatura?*, p. 152.

⁴⁶⁰ Idem.

⁴⁶¹ Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, p. 222-232.

⁴⁶² Gagnebin, *Lembrar, esquecer, escrever*, p. 54.

conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo⁴⁶³.

Sartre só fará a “descoberta da história”, como escreve Nathalie Monnin, quando é mobilizado para a Segunda Guerra como meteorologista entre 1939 e 1940. O filósofo não viveu a experiência traumática do combate direto, mas viu os alemães ocupando a França, perdeu seu grande amigo Paul Nizan e foi preso com outros catorze mil soldados.⁴⁶⁴ Sartre se vê arrastado pela história: “a espera da guerra, do que os generais vão decidir, a espera dos movimentos do inimigo. Seu próprio tempo não lhe pertence mais, e, no entanto, ele é igualmente responsável por esta situação”⁴⁶⁵. No fim do *caderno IV* Sartre escreve: “tudo o que me acontece tem uma característica dupla: de um lado, isso me é *dado*, em virtude de minha facticidade e de minha gratuidade (...) e, por outro lado, sou responsável”⁴⁶⁶. A influência de Heidegger foi fundamental nesse período. Heidegger lhe ensinou a autenticidade e a historicidade “no momento exato em que a guerra ia fazer com que esse conhecimento fosse indispensável”⁴⁶⁷. O diário, em um estilo caótico, dá saltos entre a filosofia, a biografia, o jornalismo, a crítica literária e o testemunho de guerra. É como testemunho de guerra que Monnin descreve o *Diário*. E esse testemunho é muito diferente da narrativa criticada por Sartre em *A Náusea*, pois ele se faz diante da opacidade da história. Não é o testemunho de “um grande homem”, Sartre diz se tratar de um “testemunho medíocre”: “o testemunho de um burguês convocado em 1939 sobre a guerra que o obrigaram a fazer (...). Não sou um grande homem desse mundo e não convivo com os grandes desse mundo. (...) é um testemunho que vale por milhões de homens”⁴⁶⁸. O testemunho da história, conforme Monnin, sempre envolverá a ignorância quanto ao futuro: “seja sobre o ângulo ideal dos valores (aspiramos, por exemplo, a uma sociedade igualitária e livre), seja sobre o ângulo do que pensamos ser razoável ou realista em função da análise que fazemos do contexto atual”⁴⁶⁹. Sartre, envolvido com a leitura de Heidegger e criando sua própria filosofia, rememora os acontecimentos mais banais de sua vida, elenca a destruição de suas antigas ilusões e tenta compreender o que se tornou frente aos acontecimentos que

⁴⁶³ Benjamin, *Magia técnica, arte e política*, p. 226.

⁴⁶⁴ Cohen-Solal, *Sartre: uma biografia*, p. 191.

⁴⁶⁵ Nathalie Monnin, *Sartre*, p. 34.

⁴⁶⁶ Sartre, *Diário de uma guerra estranha*, p. 114.

⁴⁶⁷ Idem, p. 174-175

⁴⁶⁸ Sartre, *Diário de uma guerra estranha*, p. 71-72.

⁴⁶⁹ Nathalie Monnin, *Sartre*, p. 36.

colocam em cheque sua concepção de liberdade. Sartre não abandona a ideia de liberdade, e se não chega a desenvolver uma concepção de história, ao menos a história torna flagrante a facticidade das situações em que a liberdade deve se exercer.

A conclusão deste trabalho, ao trazer para *A Náusea* a concepção de tempo de *O ser e o nada*, permite esboçar a possibilidade de uma outra forma de narrar experiências pessoais que se aproxima do testemunho: não uma narração fechada que faz a ordem do passado desembocar fatalmente no progresso presente, mas uma narração que se volta para o projeto futuro do que pode ou não ser e dá sentido à realidade assumindo o risco do fracasso. Tal narrativa deve ser dialeticamente renovada com o transbordar dos acontecimentos concretos, desvelando o passado à luz da realidade que se quer modificar. Esse outro modo de narrar experiências não constitui um Eu, um falso ser pleno como o dos chefes cujo direito de mandar é uma essência que precede a existência, mas uma ipseidade: “O para-si é si mesmo lá longe, fora de alcance, nas lonjuras de suas possibilidades. E esta livre necessidade de ser longe do que é em forma de falta constitui a ipseidade”⁴⁷⁰. Quem sabe essa forma de narrar poderia auxiliar os sujeitos anônimos que lutaram na Primeira Guerra a fazer vir à tona a experiência traumática das trincheiras para, em favor de uma sociedade igualitária e livre, denunciar os valores fascistas do “homem de bem” que com sua narrativa quer nos fazer acreditar que a imagem é a realidade e perpetuar a catástrofe constituindo a “unidade objeto” da multidão.

⁴⁷⁰ Sartre, *O ser e o nada*, p. 156.

BIBLIOGRAFIA

SARTRE, Jean Paul. *A idade da razão*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. *A Náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1983.

_____. *As Palavras*, Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro,

_____. *A transcendência do Ego*. Trad. Pedro Alves. Lisboa: Colibri, 1994.

_____. *A Imaginação*. Trad. Luiz R. Salinas Fortes. Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. *Com a morte na alma*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Diário de uma guerra estranha*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

_____. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Herman, 1995

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

_____. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 2005

_____. *La responsabilité de l'écrivain*. Vendôme : Verdier, 1998.

_____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdiggão 5ª ed., Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *L'Être et le Néant: essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 2006.

_____. *Saint Marc et son double* in: revista *Obliques*. Paris : 1981, p. 171-202.

_____. *Situations, IV*. Paris: Gallimard, 1964

_____. *Sursis*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ADORNO, W. T., *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida, São Paulo: Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992

ASTIER-VEZON, Sophie. *Sartre e la peinture*. Revista eletrônica Sens Public, 2009. <http://www.numilog.com>

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Nobel, 2009.

CABESTAN, Philippe. *L'imaginaire*, Sartre. Paris, Ellipses, 1999.

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre: uma biografia*. Trad. Milton Persson. L&PM Editores: São Paulo, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Volume I. Trad. Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1987. _____ . *Paris, capitale du XIXe siècle*. Documento eletrônico. Québec: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2003. http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/Benjamin_Paris_capitale.pdf

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORNHEIM, Gerd. *Sartre: metafísica e existencialismo*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.

COELHO, I. *Sartre e a interrogação fenomenológica do imaginário*. Tese de doutorado defendida na universidade de São Pulo, 1979.

DANTO, Arthur C. *As idéias de Sartre*. São Paulo: Cultrix, 1995.

DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DONIZZETTI, Luciano da Silva. *A filosofia de Sartre, entre a liberdade e a história*. São Carlos: Claraluz, 2010.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GRANGER, Gilles-Gaston. *A ciência e as ciências*. Trad. Roberto Leal Ferreira São Paulo : Editora Unesp, 1994

LISPECTOR, Clarice. *Os bonecos de Barro*. In: revista Nordeste Ano XIII, nº 2, Recife: julho de 1960.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo – Parte 1*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1999.

HUSSERL, Edmund, *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Trad. Marcio Suzuki. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

_____. *Meditações Cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. Frank de oliveira. São Paulo: Madras, 2001.

NIETZSCHE, F. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (1873). In: *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MONNIN, Nathalie. *Sartre*. Paris: Belles lettres, 2008.

MATOS, Olgária. *Pórticos e passagens: Walter Benjamin – Contratempo e História*. In: Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015, p. 99-114.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Crítica da razão na fenomenologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MOUTINHO, L. D. *Sartre – psicologia e fenomenologia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PRADO JÚNIOR, Bento. *O circuito da ipseidade e seu lugar em “O Ser e o Nada”*. Dois

Pontos, Curitiba, v.3, n.2, p.29-36, outubro, 2006.

ROUET Dominique, Jean-Paul *Sartre enseignant au Havre*. In: revue culturelle du havre. Le Havre: 2017&PLUS, dezembro de 2011.

ROUSSIN, philippe. *Généalogies de la narratologie, dualisme des théories du récit*. in: Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie et l'analyse du récit, J. Pier et F. Berthelot (dirs), Paris, Editions des archives contemporaines, p. 45-73, 2010.

SACRINE, Marcus. *Sartre entre reflexão fenomenológica e reflexão pura*. In Revista *Philosophos*, v. 17, p. 109-126, 2012.

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

_____. A conduta indiferente. In: *Psicanálise e cultura*. São Paulo: Ide, p. 24-29, 2008

SOUZA, Thana Mara. *Sartre e a literatura engajada: espelho crítico e a inconsciência infeliz*. São Paulo: EDUSP, 2008

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Nacional, 1968.

YAZBEK, André Constantino. *Itinerários cruzados: os caminhos da contemporaneidade francesa nas obras de Jean-Paul Sartre e Michel Foucault*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2010.