

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

VINICIUS XAVIER HOSTE

**BELO IMPOSSÍVEL:
A CONSTRUÇÃO DA NOÇÃO DE BELEZA NO
PENSAMENTO DE SARTRE**

**SÃO CARLOS
2022**

VINICIUS XAVIER HOSTE

**BELO IMPOSSÍVEL:
A CONSTRUÇÃO DA NOÇÃO DE BELEZA NO
PENSAMENTO DE SARTRE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Professora Dr^a Silene Torres Marques

SÃO CARLOS
2022

Hoste, Vinicius Xavier

Belo impossível: a construção da noção de beleza no pensamento de Sartre / Vinicius Xavier Hoste -- 2022. 385f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Silene Torres Marques

Banca Examinadora: Silene Torres Marques, Alexandre de Oliveira Torres Carrasco, Fernanda Alt Froes Garcia, Luciano Donizetti da Silva, Thana Mara de Souza

Bibliografia

1. Filosofia. 2. Estética. I. Hoste, Vinicius Xavier. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

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

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado do candidato Vinicius Xavier Hoste, realizada em 03/05/2022.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Silene Torres Marques (UFSCar)

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Torres Carrasco (UNIFESP)

Profa. Dra. Fernanda Alt Froes Garcia (UFSCar)

Prof. Dr. Luciano Donizetti da Silva (UFJF)

Profa. Dra. Thana Mara de Souza (UFES)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia.

Para todos aqueles que se foram.

Para aquela que ainda está por vir.

Sobretudo, porém, para ela, Claudia Pizzol: aquela que sempre esteve aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aquela que esteve ao meu lado durante a jornada homérica que foi este doutorado, aquela que me suportou e me sustentou, que me amou, que me ensinou, que se tornou tudo: Claudia Pizzol – minha esposa, futura mãe de nossa filha Estela. Aliás, estranho agradecimento este que faço agora, já que agradeço a Estela, que ainda nem nasceu, mas já se fez presente, me mostrou que eu conseguiria terminar esta tese – me mostrou que eu ainda estava aqui. Agradeço também aos meus companheiros do presente: Cecil o felino e o cachorro Guendolin. Agradeço ainda ao companheiro que partiu no meio desta jornada, meu amigo, meu cão, meu mestre que tanto me falta: Rodolfinho, o inigualável.

Gostaria ainda de expressar minha gratidão aos meus amigos e familiares: aqueles que deixei no Espírito Santo – Maria minha mãe, Jorge meu pai, Jor-Junior meu irmão, Robinho tio querido, Wanderson grande amigo, João “Johny Boy”, Alex Moraes, Casé Lontra Marques, Jean Nay e tantos outros que o cansaço me impede agora de lembrar – e aqueles que encontrei em São Carlos – Gabriel Gurae “Gabgol” meu orientador e grande amigo nesta tese e na vida, Heliakin meu irmão e toda sua família que tanto me ensinaram e me iluminaram de inspiração, Felipe “Felipens” meu camisa 10, todos os colegas do Grupo de Fenomenologia – em especial André, Tayrone e Taciana –, os colegas que conheci na UFSCar, Valdir grande amigo desses tempos de pandemia, Maradona e Toninha, Emerson, Paulo Cristianini, Sandra, Guilherme, Rháisa – minha terapeuta que me ajudou a sair do fundo de mim mesmo...

Agradeço à arte e a todos os artistas aqui presentes de alguma maneira, sobretudo a Albert Ayler, pois sua música me guiou nesta escrita.

Agradeço também e imensamente à minha orientadora, Professora Silene Torres Marques, por ter aceitado embarcar nessa aventura e por ter me possibilitado trilhar o caminho que desemboca neste texto. Agradeço à professora Thana Mara de Souza, que tem me ajudado desde o começo do meu percurso filosófico. Agradeço ainda: à professora Fernanda Alt e aos professores Alexandre Torres Carrasco e Luciano Donizetti da Silva por aceitarem fazer parte da banca; aos professores do PPGFIL, em especial, ao Professor Thomaz Kawauch por sua sensibilidade e generosidade tão raras. Agradeço a todos os técnicos do PPGFIL da UFSCar.

Agradeço, por fim e profundamente, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – processo número 2017/09734-8 – pelo financiamento desta pesquisa de doutorado, pois sem ele esta tese talvez não estivesse aqui.

*“Ser estrela é bem fácil
Sair do Estácio é que é
O 'x' do problema”.*

(Noel Rosa)

*“É só isso o meu baião
E não tem mais nada, não
O meu coração pediu assim...
só”*

(João Gilberto)

“A pura diferença de um acidente absoluto”.

(Jacques Derrida)

RESUMO

Este estudo pretende abordar a noção de beleza no pensamento de Jean-Paul Sartre. Com efeito, não se trata de um conceito fechado, visto que o pensador francês jamais lhe deu uma forma definitiva; no entanto, tampouco é absurdo postular sua existência, uma vez que Sartre se refere à beleza constantemente em suas obras. Dito isso, pretendemos retomar as diferentes abordagens sartreanas sobre o tema, buscando estabelecer entre elas uma coerência que nos permita entender essa noção de beleza tão fragmentária. Para isso, tomaremos como ponto de partida a obra *O imaginário*, já que nela Sartre não apenas lança as bases de seu pensamento sobre a arte, mas também mostra que a beleza está estritamente ligada à arte, ao irreal – o que implica ainda em uma separação entre o objeto belo e a realidade, e na constituição da beleza enquanto um valor irreal-inexistente. Em seguida, será preciso aprofundar tais questões e para isso analisaremos o romance *A náusea*. Essa obra também coloca em jogo a relação entre beleza, imaginário e realidade, abordando através da oposição constante entre náusea e arte, contingente e necessário, questões como a estetização do real e a concepção da beleza enquanto objeto inexistente. Dando continuidade a tais reflexões, buscaremos aprofundar o sentido da criação artística. Assim, tomaremos como base algumas reflexões de *Que é a literatura?*, além de textos biográficos – Mallarmé, Tintoretto e Genet – e críticos ensaísticos – Masson, Wols, Lapoujade. Mostraremos através desses textos o que se coloca em jogo na criação empreendida pelo artista, indicaremos como o sentido imaginário da obra se relaciona com sua matéria real, com seu contexto contingente, e com os saberes, emoções e expectativas do artista. De fato, a partir disso, a beleza não será entendida como um significado objetivo, mas como sentido múltiplo, enquanto valor irrealizável. Com isso, tentaremos mostrar que a beleza se dá não como um valor positivo, que equivaleria à perfeição, mas como valor inalcançável e declinável que pode se revelar até mesmo no feio.

Palavras-chave: beleza; arte; imaginário; realidade; contingência.

RÉSUMÉ

Cette étude vise à aborder la notion de beauté dans la pensée de Jean-Paul Sartre. En effet, le penseur français ne lui ayant jamais donné une forme définitive, le Beau ne s'agit pas d'un concept fermé, mais il n'est pas non plus absurde de postuler son existence, puisque Sartre se réfère constamment à la beauté dans ses œuvres. Cela dit, nous voulons reprendre les différentes approches sartriennes sur le sujet, en cherchant à établir entre elles une cohérence qui nous permette de comprendre cette notion de beauté si fragmentaire. Pour cela, nous prendrons comme point de départ *L'imaginaire*, car en cette œuvre Sartre non seulement jette les bases de sa pensée sur l'art, mais montre aussi que la beauté est strictement liée à l'art, à l'irréel – ce qui implique encore dans une séparation entre l'objet beau et la réalité, et dans la constitution de la beauté comme une valeur irréelle-inexistante. Ensuite, il faudra approfondir ces questions et pour cela nous analyserons le roman *La nausée*. Cette œuvre met également en jeu la relation entre la beauté, imaginaire et la réalité, abordant à travers l'opposition constante entre la nausée et l'art, le contingent et le nécessaire, questions telles que l'esthétisation du réel et la conception de la beauté en tant qu'objet inexistant. En poursuivant ces réflexions, nous chercherons à approfondir le sens de la création artistique. Allons-nous donc nous baser sur quelques réflexions de *Qu'est la littérature ?*, en plus des textes biographiques – Mallarmé, Tintoret et Genet – et critiques – Masson, Wols, Lapoujade. Nous montrerons à travers ces textes ce qui est en jeu dans la création entreprise par l'artiste, nous indiquerons comment le sens imaginaire de l'œuvre se rapporte à sa matière réelle, à son contexte contingent, et aux savoirs, émotions et attentes de l'artiste. En fait, à partir de cela, la beauté ne sera pas comprise comme une signification objective, mais comme sens multiple, comme valeur irréalisable. Avec cela, nous essaierons de montrer que la beauté ne se donne pas comme une valeur positive, qui équivaldrait à la perfection, mais comme une valeur inaccessible et déclinable qui peut se révéler même dans le laid.

Mots-clés : beauté ; art ; imaginaire ; réalité ; contingence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A BELEZA NO ÂMAGO DO IMAGINÁRIO.....	18
1.1 BELEZA E IRREALIDADE: IMAGEM E PERCEPÇÃO.....	19
1.2 BELEZA E REALIDADE: A FUNÇÃO DO <i>ANALOGON</i>	30
2. BELEZA E DESCONFORTO: NÁUSEA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	46
2.1 “O ACASO É A FLOR DO REAL”	48
2.2 O QUE PODE A BELEZA DE UMA CANÇÃO?	57
2.2.1 Por que especificamente uma canção?	70
2.3 A BELEZA COMO INSTRUMENTO MORAL.....	82
2.4 A AVENTURA ENQUANTO ESTETIZAÇÃO DA REALIDADE.....	95
2.4.1 A ilusão derradeira: a tentativa de salvação pela criação artística	107
3. SOBRE O PODER DA CRIAÇÃO OU O JOGO DO <i>PERDE GANHA</i>	114
3.1 O INCOMUNICÁVEL NA POESIA E NA PROSA.....	117
3.2 ESCREVER E SUAS (IM)POSSIBILIDADES: GEORGES E O REALISMO .	132
3.3 ESCREVER E SUAS (IM)POSSIBILIDADES: O FRACASSO DE MALLARMÉ.....	148
3.4 ESCREVER PARA SE (RE)CRIAR: GENET E O TORNAR-SE ARTISTA ...	159
3.4.1 De ladrão a poeta: a aventura do esteta entre o mal e a beleza.....	161
3.4.2 O desabrochar do artista: o mal encarnado nas palavras	187
4. A BELEZA PARA ALÉM DAS PALAVRAS	232
4.1 A ARTE ENTRE A RETRAÇÃO E A EXPANSÃO.....	232
4.2 UM MANIFESTO ANTI-FIGURATIVO – OU NEM TANTO	240
4.2.1 Veneza em dois extremos: a figuração em Tintoretto e Ticiano	244
4.2.2 Uma beleza que encarne o peso do mundo, que reflita o que é feio.....	265

4.2.3	Uma pintura não apenas para os olhos, mas para todo o corpo	287
4.2.4	O espaço profundo de uma superfície plana e a duração do instante fixado.....	303
4.3	“INCITAR TRINCAS NO VIDRO DO RELÓGIO” E FIXAR A EXPLOSÃO	328
4.3.1	Acolher o inexplicável, deixar-se prender pelo inapreensível: explodir! ..	336
	CONCLUSÃO.....	364
	REFERÊNCIAS	380

INTRODUÇÃO

“The music I bring to you is of a different dimension in my life. I hope you will like this [...]. The music I have played in the past I know I have played in another place at a different time”.

(Albert Ayler, 1968, *Message from Albert*).

Em um lugar diferente, em um outro tempo... Com efeito, podemos falar sobre a beleza a partir de inumeráveis pontos de vista, de incontáveis contextos. É comum, por exemplo, que em uma conversa do cotidiano se fale na beleza do céu, do mar, da natureza. Falamos também na beleza de determinada pessoa, de determinado objeto, de um animal. Pode-se falar ainda na beleza de um inseto, de um carro, de um drible, de um quase gol. Em suma, tudo no mundo parece potencialmente belo, já que a beleza é utilizada como um adjetivo aplicado às mais diversas situações. Dentre todas essas situações, no entanto, existe um caso específico em que a beleza não é apenas um adjetivo, não é apenas um acréscimo, mas parece ser o elemento mais fundamental: na arte.

Ora, mas o que é a arte? O que é que na arte aproxima Homero a John Coltrane? Mallarmé a Jorge Ben? Tintoretto a Albert Ayler? O que há nessas criações tão distantes que as tornam valiosas, especiais, quase místicas? A resposta parece óbvia: é a beleza; todavia, com essa resposta não avançamos em nada, afinal, o que significa, na arte, a beleza?

A beleza não é simplesmente a finalidade de uma obra de arte, ela é bem mais que isso, já que, como escreve Sartre (1964) em um ensaio, a beleza é a carne, o sangue, o ser da obra. A beleza é, nesse sentido, aquilo que há de mais essencial em uma obra de arte, aquilo que a mantém viva para além do tempo – que faz com que ainda hoje uma obra de arte da Grécia antiga possa manifestar algo, possa abrir seu sentido aos espectadores. Em outras palavras, a beleza é como o espírito que anima o corpo humano, de sorte que, como escreve Agamben (2017, p. 78), uma obra sem beleza é semelhante a um cadáver, já que “[...] em um cadáver estão todos os elementos do corpo vivo, menos aquele inapreensível *quid* que faz dele precisamente um ser vivente”. A beleza é precisamente aquilo que faz da obra de arte um ser vivente, em consequência disso, a beleza parece ser também o elemento que liga as mais diferentes manifestações artísticas – por mais que se manifeste em cada uma delas de uma forma

distinta. De tal maneira, a beleza é aquilo que atraí as pessoas para a arte – por mais que não se possa dizer exatamente e universalmente o que significa para uma obra de arte ser bela.

Partindo dessa ligação entre beleza e arte, poderíamos analisar a beleza sob vários aspectos. Seria possível, por exemplo, considerá-la simplesmente enquanto algo prazeroso, enquanto uma fruição dos sentidos; poder-se-ia também pensá-la em um registro mais sentimental, como aquilo que comove o público, que provoca nele emoções; a beleza poderia ser julgada ainda enquanto harmonia formal encarnada na obra, perfeição, proporcionalidade, etc.; seria possível, além disso, considerar a beleza tanto do ponto de vista do artista – de quem a cria – quanto do ponto de vista do público – daquele que a recebe e sem o qual a beleza não viveria; outrossim, poderíamos pensar a beleza no seio dessa relação interpessoal.

De fato, poderíamos enumerar aqui muitas perspectivas para se pensar a beleza, o que parece revelar a impossibilidade de que se diga definitivamente o que é o belo. Isso não implica, porém, que seja absolutamente interdito teorizar sobre a beleza, que se trate de algo místico, hermético, de algo que se pode apenas usufruir sem que jamais se possa entender. O que se busca aqui é justamente propor um entendimento da beleza a partir das reflexões que Jean-Paul Sartre propõe sobre o tema, um entendimento que tentará levar em conta esse caráter mutável e escorregadio do que é belo, mas que buscará também estabelecer algo que permanece nessa mudança. Não se trata, portanto, de definir o que pode ou não ser belo no mundo, mas de estabelecer no domínio da arte – seja ela passada ou contemporânea – o que se pode entender quando se diz que uma obra de arte é bela.

A arte não é um conceito fechado, antes, é uma noção que se movimenta e muda constantemente, de sorte que somente em consonância com essa mudança e com esse movimento parece possível compreender a beleza. Aliás, em uma entrevista concedida a Contat e Rybalka¹, Sartre (1976, p. 95, tradução nossa²) faz uma diferenciação entre conceito e noção – diferenciação que nos ajudará a entender o modo como devemos investigar a beleza:

[...] um conceito é uma definição em exterioridade que é, ao mesmo tempo, atemporal; uma noção, na minha visão, é uma definição em interioridade que comporta em si mesma não apenas o tempo que supõe o objeto de que há noção, mas também o seu

1. “Entretiens sur moi-même”, publicada originalmente no *Le Monde* de 14 maio de 1971 e posteriormente retomado em *Situações X*.

2. Todas as citações em língua estrangeira contam com tradução do autor, por essa razão, a expressão “tradução nossa” não será repetida a cada citação traduzida, mas serão indicados em nota de rodapé os trechos em sua língua original.

próprio tempo de conhecimento. Dito de outra maneira, é um pensamento que introduz em si o tempo³.

O conceito, a partir dessa colocação sartreana, não consegue abarcar a existência humana e sua história, pois se coloca no plano da exterioridade. Por conseguinte, para que se constitua um pensamento histórico – isto é, não extemporâneo – é preciso conceber uma definição que não se pretenda fora do tempo, mas que mostre temporalmente sua origem e seu desenvolvimento, uma definição em que se veja “[...] sua descoberta e a maneira como o pensamento – meu pensamento, neste caso – a apreende até o fim⁴” (SARTRE, 1976, p. 95-96). A noção é, então, um pensamento que se movimenta e que parece ser o único capaz de se aproximar da beleza. Se o conceito é estático e tende à cristalização, a noção, como escreve Arnaud Tomes (apud NOUDELMAN; PHILIPPE, 2004, p. 99), é dinâmica, pois pretende apreender “as ideias vividas” – menos uma “ideia lógica” do que uma ideia que se desenvolve “na temporalidade do pensamento” e que confere “uma unidade dinâmica à formulação filosófica”.

Por fim, como afirma o próprio Sartre (1987, p. 70), a noção é feita de palavras, mas não de palavras técnicas, precisas, pelo contrário, tratam-se de palavras que não entregam um ser definitivo, mas testemunham

[...] que existe ainda assim na ambiguidade da palavra filosófica alguma coisa que se pode utilizar para ir mais longe. Pode-se utilizar para mistificar, é o que faz frequentemente Heidegger, mas pode-se também utilizar-se para prospectar – algo que Heidegger também faz. [...] A filosofia se direciona àquele que faz ciências e não pode tratá-la com palavras científicas; pode tratá-la apenas com palavras ambíguas⁵.

Diante disso, não convém buscar em Sartre o conceito do belo, mas uma noção que não se cristaliza, pois pretende se desenvolver no tempo – no tempo de uma beleza mutável.

Com efeito, a noção de beleza em Sartre não se desenvolve segundo um projeto regular e predefinido, pelo contrário, vai sendo construída em momentos que não parecem

3. No original: “[...] un concept est une définition en extériorité et qui, en même temps, est atemporelle; une notion, selon moi, est une définition en intériorité, et qui comprend en elle-même non seulement le temps que suppose l’objet dont il y a notion, mais aussi son propre temps de connaissance. Autrement dit, c’est une pensée qui introduit le temps en elle”.

4. No original: “[...] sa découverte et la façon dont la pensée – ma pensée, en l’occurrence – la saisit jusqu’au bout”.

5. No original: “[...] qu’il y a quand même dans l’ambiguïté du mot philosophique quelque chose dont on peut se servir pour aller plus loin. On peut s’en servir pour mystifier, c’est très souvent ce que fait Heidegger, mais on peut aussi s’en servir pour prospecter, c’est ce qu’il fait aussi. [...] La philosophie s’adresse à celui qui fait les sciences et elle ne peut pas le traiter avec des mots scientifiques ; elle ne peut le traiter qu’avec des mots ambigus”.

necessariamente conectados, que não são lineares e que não intentam, por fim, definir um conceito fechado e sistemático do que seria “o belo”. O autor francês trata a beleza de formas muito distintas, se permitindo falar sobre essa questão através de diferentes linguagens, de “diferentes maneiras aparentemente não ligadas entre elas” (SARTRE, 1981, p. 15). Isso significa que não é uma tarefa das mais simples dizer o que Sartre entende enquanto beleza, já que, como coloca Michel Sicard (2008, p. 13), o pensador francês “foge aos fundamentos kantianos da estética” e desenvolve ao longo de sua obra uma noção “profundamente estratificada” do belo.

Na verdade, Sartre parece não se interessar tanto em sistematizar uma ideia de beleza em um sentido universalizante, isto é, que abarcaria todas as manifestações artísticas. A beleza de Tintoretto não é a mesma de Ticiano, ou de Genet, ou de Mallarmé; no entanto, se Sartre não confere uma forma única ao seu pensamento sobre beleza isso não significa que ele não dê importância ao tema; significa, ao contrário, que ele concebe a beleza como algo que jamais se cristaliza: a beleza será o fruto de uma situação, de um contexto histórico, de um artista em relação com seu público através da obra. Por conseguinte, contra uma beleza estática que estabeleceria certas qualidades a serem preenchidas, Sartre propõe uma beleza em movimento, em mutação constante. Em outras palavras, o pensador francês não busca delimitar o que é a beleza e como as obras se encaixariam ou não dentro de um conceito fechado, mas tenta expandir o entendimento do que pode ser belo a partir da experiência direta com as próprias obras de arte.

Dessa maneira, apesar das diferentes formas de abordar a beleza, pode-se identificar no pensamento sartreano uma noção de beleza que permanece latente em toda sua obra, uma noção que perdura dentro dessa multiplicidade de “belos”. É verdade que essa noção de beleza será abordada poucas vezes enquanto uma ideia isolada nas reflexões sartreanas sobre a arte, mas isso não significa que ela seja desconsiderada, afinal, se a beleza é a carne, o sangue e o ser da obra de arte, falar de arte é já falar de beleza.

A partir dessas considerações iniciais, aquilo que se pretende neste trabalho é justamente investigar essa beleza que se apresenta de maneira tão esparsa em todo pensamento sartreano. Não se quer com isso, porém, fazer aquilo que Sartre não fez, ou seja, não se buscará uma forma definitiva, fechada, universal da beleza; se buscará, ao invés disso, entender o que significa essa beleza tão fragmentada, tentando encontrar nela sentidos convergentes, ligações e alguma coerência.

Mais uma pergunta se coloca, então: como fazer isso? Como buscar coerência em um terreno tão múltiplo, em uma reflexão que se desdobra sobre todas as formas artísticas de seu tempo? E ademais, por onde começaríamos?

Parafraseando o prefácio do último e homérico projeto de Sartre (1971, p. 8) – *O idiota da família* – poderíamos dizer que “isso importa pouco”, pois o essencial é começar “a partir de um problema”. Nosso problema está dado: é a arte, a beleza, não enquanto objetos que possam ser conceituados, mas que devem ser entendidos através de seu perpétuo movimento. Além disso, se não há um caminho predefinido para entender o alcance da beleza em Sartre, isso não significa que não haja absolutamente caminho, mas que esse caminho deve ser traçado na medida em que se caminha.

Um caminho propício e que aqui propomos para se iniciar essa caminhada se encontra em um livro publicado em 1940: *O imaginário*. Nessa obra, Sartre dá indicações importantes sobre o que ele entende enquanto beleza, indicações que ecoarão e se desenvolverão em todo seu pensamento. Uma das indicações mais importantes presentes na obra de 1940 é a de que a beleza não está ligada ao real – que “nunca é belo” –, pelo contrário, ela é “[...] um valor que só poderia ser aplicado ao imaginário e que compreende a nadificação do mundo em sua estrutura essencial⁶” (SARTRE, 2010, p. 371). É precisamente enquanto valor imaginário que pretendemos investigar inicialmente a noção de beleza; não somente a partir da obra de 1940, mas também de outros trabalhos que permitam desenvolver essas afirmações iniciais sobre o belo.

O primeiro momento deste trabalho será, então, dedicado à análise da teoria do imaginário e terá como intuito fundamental entender a ligação entre beleza e irrealidade – e, conseqüentemente, a separação entre beleza e realidade. Será preciso entender aqui o alcance da consciência imaginante e da consciência perceptiva, o modo como essas consciências se relacionam e a razão pela qual a consciência imaginante é capaz de apreender a beleza. Em seguida, será explorada também a relação entre a consciência imaginante e a obra de arte, o que nos permitirá entender um pouco melhor a filiação do belo ao imaginário, assim como sua exclusão da realidade.

6. No original: “[...] une valeur qui ne saurait jamais s’appliquer qu’à l’imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentiel”.

No segundo momento deste trabalho buscaremos confrontar as ideias apresentadas sobre o belo em *O imaginário* com as experiências de Antoine Roquentin, descritas no romance *A náusea*. De fato, pode-se notar uma certa coerência entre esses primeiros trabalhos de Sartre no que diz respeito à sua ideia de beleza, já que nesses trabalhos essa ideia parece fundamentada principalmente na distinção – em várias dimensões – entre imaginário e realidade. O intuito dessa segunda parte, entretanto, não será o de verificar e atestar aquilo que se viu anteriormente, mas sobretudo de investigar caminhos ainda não explorados. Nessa perspectiva, se na primeira parte será analisada principalmente a construção da consciência imaginante e sua relação com a beleza e com a realidade, a segunda parte tentará alargar essa reflexão, acrescentando outras problemáticas, a saber: a oposição entre a contingência da existência e a necessidade da beleza; a relação entre beleza e moralidade; a possibilidade de se encontrar beleza na realidade; e a perspectiva de uma salvação através da criação artística.

A partir disso, este trabalho irá relacionar as reflexões apresentadas inicialmente com as ideias trabalhadas por Sartre na obra *Que é a literatura?* e em obras posteriores. O intento dessa reflexão será o de analisar o movimento de criação da obra de arte empreendido pelo artista e, conseqüentemente, a recepção dessa obra por parte do público. Assim, em um primeiro momento, serão problematizadas questões referentes à criação da obra de arte, tanto em sua relação prática quanto em sua relação imaginária. De tal maneira, tentaremos mostrar através de diferentes artistas que a arte não é um conceito fechado, mas uma noção que se movimenta e muda constantemente – e é em consonância com essa mudança e com esse movimento que se pretende aqui compreender o que pode ser a beleza.

Por fim, gostaríamos de destacar que sem desprezar nenhuma possibilidade para se pensar a beleza, tentaremos pensá-la a partir de uma relação intersubjetiva proporcionada pela arte. No seio dessa relação, conforme constatou Kant, a beleza não pode ser demonstrada – apenas mostrada, apontada, indicada. Isso significa, em última instância, que não se pode comprovar – cientificamente, matematicamente, logicamente, racionalmente – a beleza de uma obra de arte, ainda assim, é sempre possível *prová-la* – como se *prova* um prato de comida: a beleza se experimenta, não se explica. Se a beleza pode ser *experimentada*, não se deve pensar que ela possa ser *consumida*, pois não se trata aqui de *consumo*, mas de *consumação* – é preciso *consumar* a beleza. Em consequência disso, o convencimento sobre a beleza tem que se dar não por uma prova racional, mas por uma prova passional, sensível, imaginária – por uma prova que só se mostra a quem se entrega totalmente a ela, isto é, àquele que a *consuma*. Assim, como

fala Sartre (1987b, p. 17), temos nessa relação “um diálogo muito difícil entre dois trabalhadores”, entre duas liberdades que se relacionam na obra: a liberdade do artista, que a criou, e a liberdade do público, “que é obrigado a trabalhar para se pôr no nível” dessa obra – “E este encontro dos dois se dá, em suma, na livre construção”.

É justamente essa livre construção que tentaremos iluminar a partir daqui.

1. A BELEZA NO ÂMAGO DO IMAGINÁRIO

“Do nada incriado, borbulhante de vida e retraído, nasce uma imagem dele mesmo que é Deus. Por sua vez, Jesus apresenta a Deus sua imagem como um espelho e essa imagem é o mundo. Eis, assim, o mundo criado pela imagem”.

(SARTRE, 2019, p. 173).

Em *O imaginário*, Sartre reserva poucas linhas para falar da beleza, abordando-a, de passagem, na segunda parte da conclusão. Essa etapa final, a propósito, não é dedicada a pensar exclusivamente tal questão, mas a refletir sobre “o tipo existencial da obra de arte”, pois, como justifica o filósofo francês, a arte se encontra em relação direta com o imaginário, ela é, mais precisamente, um irreal. Nesse contexto de reflexão sobre a arte, ao contrário do que se poderia supor, a beleza não aparece primeiramente enquanto uma qualidade da obra de arte, mas enquanto uma negatividade, isto é, uma privação, “[...] um ser que não poderia dar-se à percepção e que, em sua própria natureza, está isolado do universo⁷” (SARTRE, 2010, p. 363). O ser da beleza parece, portanto, constituir-se naturalmente por um isolamento do mundo, por uma interdição ao perceptível. Com efeito, isso ocorre porque a beleza só se revela como fazendo parte de uma totalidade irreal – totalidade que é justamente a essência objeto estético.

Para Sartre, beleza e arte estão intimamente ligadas, pertencem ao mesmo campo, ao campo do irreal, do imaginário, daquilo que se opõe ao perceptivo, ao real. Obviamente, tais relações não são arbitrárias ou fortuitas, são o desenvolvimento e a conclusão de uma antinomia anterior, isto é, da diferença radical entre percepção e imagem. Por conseguinte, será preciso retomar as reflexões sartreanas sobre a imagem a fim que se possa não apenas entender a incompatibilidade entre beleza e percepção, mas sobretudo avançar no entendimento da ligação entre o objeto belo e a arte⁸.

7. No original: “[...] un être qui ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l’univers”.

8. Não se pretende apresentar aqui uma abordagem exaustiva da teoria sartreana do imaginário, mas apenas alguns pontos cruciais para o entendimento da ideia de beleza. Uma abordagem mais completa relacionando a teoria da imagem com a arte em *O imaginário* pode ser encontrada na dissertação de mestrado deste autor, C. f. HOSTE, V. X. *A estética do irreal: considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre*. 2017, 145 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2017. Para uma reflexão específica sobre *O imaginário*, C. f. CASTRO, Paulo Alexandre. *Metafísica da Imaginação: estudos sobre a consciência irrealizante a partir de Sartre*. Portugal: Bond, 2006; COELHO, Ildeu Moreira. *Sartre e a interrogação fenomenológica*. 1978,

Diante disso, inicialmente será apresentada uma abordagem “estática” da imagem, considerando-a enquanto “fenômeno isolado” (SARTRE, 2010, p. 36). A intenção neste primeiro momento será a de mostrar, através da “função irrealizante da consciência”, que a imagem é fruto de uma consciência específica e completa, e não apenas um subproduto da percepção. Com base nisso, poder-se-á compreender como se dá a separação entre beleza e realidade, e, conseqüentemente, entender um pouco mais sobre a filiação do belo ao irreal. Em seguida, serão examinadas algumas questões relativas ao *analogon* e à obra de arte com o intuito de indicar como essa distinção entre real e irreal, que de início parece levar a um caminho irreconciliável, revela também uma relação – uma relação que é não apenas possível, mas corriqueira e necessária. Ver-se-á, por fim, porque a beleza não é simplesmente irreal, mas uma irrealidade que está intimamente ligada à arte.

1.1 BELEZA E IRREALIDADE: IMAGEM E PERCEPÇÃO

Em *A imaginação*, Sartre apresenta uma crítica à concepção clássica da imagem, considerada por ele como uma “metafísica ingênua”. Para o autor francês, essa concepção acaba por conceber a imagem enquanto simples cópia da realidade – cópia que dela só se distinguiria, aliás, graças a “[...] uma espécie de inferioridade metafísica em relação à coisa que ela representa” (SARTRE, 2012, p. 9-10). Tem-se, com isso, a ideia de que a imagem seria algo inferior, secundário, ilusório, um subproduto da percepção, uma percepção enfraquecida, uma espécie de simulacro que estaria dentro da consciência.

Esse ponto de vista sobre a imagem é refutado por Sartre a partir da concepção da consciência enquanto intencionalidade⁹. Conforme aponta o pensador francês, a consciência

472 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1978; CABESTAN, Philippe. *L’imaginaire Sartre*. Paris: Ellipses, 1999.

9. Com efeito, antes mesmo de assimilar a ideia de intencionalidade da consciência através de Husserl, Sartre já tenta refutar essa ideia de que a imagem seria um subproduto da percepção. Em seu *memorial de fim de estudos – A imagem na vida psicológica: função e natureza* – apresentado à *École Normale Supérieure* em 1927, o jovem Sartre (2019, p. 135), mesmo sem ir tão a fundo como fará em sua teoria do imaginário, já defende uma diferenciação entre percepção e imaginação: “Ora, se nós mostramos no primeiro capítulo o erro que consiste em considerar a percepção como uma justaposição de imagens, existe um outro erro [...]: é tratar a imagem como uma percepção, *crer que nós percebemos nossas imagens*. Precisamente, nós não percebemos nossas imagens: nós *temos consciência delas*. Ademais, as imagens não estão absolutamente submetidas às leis do espaço e do tempo que se aplicam às nossas percepções. Seria totalmente impossível perceber imagens, justamente porque elas não

tem como característica fundamental a transcendência, estando sempre voltada para o mundo, sendo sempre *consciência de* alguma coisa que não é ela mesma. Não se deve pensar, porém, que a consciência concebida dessa maneira seja uma espécie de evasão do *Eu* em direção ao mundo, pois, como aponta Vincent de Coorebyter (2000, p. 74), o que se estabelece entre esses dois termos é uma relação imediata e já concretizada: consciência e mundo não estão isolados um do outro, pois toda consciência já é desde sempre parte do mundo e o mundo existe sempre para uma consciência. Por essa razão, a consciência não se relaciona com o mundo através de representações internas ou conteúdos mentais que estariam dentro dela, mas visa os objetos no mundo de modo imediato. Como escreve Sartre (1947, p. 30) no artigo *Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade*, a consciência é vazia, “[...] não possui ‘dentro’; ela não é nada mais do que o exterior dela própria¹⁰”.

Assim, a partir do princípio de intencionalidade a consciência deixa de ser pensada espacialmente e passa a ser concebida enquanto um movimento de repulsão, uma explosão que vai sempre em direção às coisas do mundo – sem poder, porém, determinar a existência delas. Como ensina *O Ser e o Nada*, para que haja “[...] consciência de alguma coisa, é preciso que, originariamente, essa ‘alguma coisa’ possua um ser *real*, ou seja, *não relativo à consciência*”¹¹ (SARTRE, 2014, p. 551, grifado no original¹²). Esse ser *real* que existe de maneira independente da consciência é chamado por Sartre de ser-em-si; trata-se de um ser incriado e capaz de sustentar sua própria existência¹³, um ser pleno de si mesmo, identitário, opaco. O em-

obedecem às leis da percepção”. Deve-se notar aqui, como escreve Coorebyter (2019, p. 2), que não é possível “[...] mensurar a contribuição de Husserl para a fenomenologia sartreana do imaginário” a partir dessas passagens que parecem anunciar a teoria da imagem – para isso seria preciso efetuar uma comparação minuciosa entre os trabalhos de 1927, 1936 e 1940. Pode-se dizer, porém, que não há uma continuação linear entre o *mémoire* e a teoria do imaginário; existem pontos de contato, mas também de distanciamento entre os trabalhos. Cabe notar, para além disso, que muitos temas são comuns a essas obras, de sorte que algumas passagens do trabalho de 1927 podem ajudar a elucidar certas questões abordadas pela teoria do imaginário – principalmente no que concerne à questão da beleza.

10. No original: “[...] n’a pas de ‘dedans’; elle n’est rien que le dehors d’elle-même”.

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

12. Não indicaremos mais os grifos originais no texto, apenas os nossos. Assim, quando houver grifo na citação e não houver indicação deve-se entender que o grifo é original do autor.

13. “Se o ser existe diante de Deus, é porque ele é sua própria sustentação, é porque ele não conserva o menor vestígio da criação divina. Em poucas palavras, mesmo se houvesse sido criado, o ser-em-si seria *inexplicável* pela criação, pois ele retoma seu ser para além dela. Isso equivale a dizer que o ser é incriado. Mas não se deve concluir que o ser se cria a si, pois isso faria supor que o ser é anterior a si mesmo. O ser não pode ser *causa sui* à maneira da consciência. O ser é *si*” (SARTRE, 2014, p. 31).

si “é o que é”, é “síntese de si consigo mesmo”, é, portanto, sem alteridade, pura indiferença, em suma, como escreve Sartre (2014, p. 33), “[...] o ser-em-si é demais para a eternidade¹⁴”.

Diante disso, perceber não é ter um objeto dentro da consciência, é relacionar-se com sua presença real e concreta, com um ser que transborda essa percepção e independe dela para existir. Nesse sentido, como demonstra Sartre (2012, p. 7) em *A imaginação*, quando percebo uma folha de papel posso constatar sua existência, mas essa existência de modo algum depende de minha consciência: “[...] o branco que constato não é minha espontaneidade que pode produzi-lo. Essa forma inerte, que está aquém de todas as espontaneidades conscientes, que deve ser observada, apreendida aos poucos, é o que chamamos coisa”. Imaginar essa mesma folha não é ter uma representação dela dentro da consciência, é ainda relacionar-se com ela enquanto coisa que existe de maneira independente; nesse caso, contudo, já não é possível usufruir de sua presença. Ora, não existem duas folhas – uma percebida e outra imaginada –, mas apenas uma com a qual a consciência pode se relacionar de duas maneiras distintas: quando percebe a folha, a consciência a encontra em sua corporeidade e individualidade, a folha se impõe diante dela como uma presença e está ao seu “alcance”; já quando imagina essa mesma folha, a consciência não intenciona a sua imagem, visa a própria folha – a folha que está no mundo real, que existe em-si e que há pouco era percebida –, sem poder, todavia, interagir realmente com ela.

Dessa maneira, é possível afirmar com Roland Breeur (2005, p. 124) que tanto a imaginação quanto a percepção “[...] são atos de consciência que realizam relações com alguma coisa que não é da ordem da consciência¹⁵”; contudo, se em certo sentido a imaginação pode parecer semelhante à percepção – dado que o mesmo objeto pode ser ora percebido ora imaginado –, essa semelhança é apenas superficial, pois cada uma dessas consciências se relaciona com o objeto à sua maneira e exclui, no momento dessa relação, a existência da outra. Por essa razão, pode-se dizer que existe uma diferença carnal, uma diferença de “contextura íntima¹⁶” entre o objeto imaginado e o objeto percebido.

14. No original: “[...] l’être-en-soi est de trop pour l’éternité”.

15. No original: “[...] sont des actes de conscience qui réalisent des rapports avec quelque chose qui n’est pas de l’ordre de la conscience”.

16. Em *O imaginário*, Sartre (2010, p. 38, grifo nosso) escreve que “[...] a carne do objeto não é a mesma na imagem e na percepção. Por ‘carne’ entendo a *contextura íntima*”. Retomando uma passagem de *A imagem na vida psicológica: função e natureza*, pode-se dizer que a imagem “[...] deve ser feita da mesma contextura que toda nossa vida psíquica”, da mesma contextura da consciência: a imagem não é “[...] uma coisa estranha a nós. A imagem é carne da nossa carne” (SARTRE, 2019, p. 221). Quanto ao objeto da percepção, trata-se justamente daquilo que não é a consciência, de uma contextura própria, ou simplesmente o ser-em-si: “Sua natureza é *de ser*

Um objeto percebido nunca se entrega total e imediatamente à consciência, mas vai se revelando, indo de uma-coisa-qualquer para algo-mais-definido. A relação entre a consciência perceptiva e seu objeto vai se enriquecendo com o tempo, com a observação dos detalhes. Por exemplo: posso perceber ao longe uma silhueta indefinida se aproximando e, à medida que ela vai se tornando mais próxima e eu consigo observá-la mais minuciosamente, constatar que se trata de um cachorro. Isso se dá, pois, como bem resume Breeur (2012, p. 263), o objeto percebido se entrega “[...] sempre de uma certa maneira ou de um ponto de vista, e a partir de então se manifesta apenas em uma série de perfis. Entre a consciência e o objeto residem uma discrepância e uma defasagem¹⁷”. Nessa perspectiva, os objetos com os quais a consciência perceptiva se relaciona são sempre presenças reais, presenças que transbordam a consciência e que vão se revelando aos poucos, que podem gerar dúvidas e que ensinam mais a cada observação. Como escreve Sartre (2010, p. 24), a percepção opera como a “[...] unidade sintética de uma multiplicidade de aparências que faz lentamente seu aprendizado¹⁸”, de sorte que um objeto percebido é sempre mais do que a percepção pode captar. Por isso, pode-se definir o objeto percebido como um objeto capaz de solicitar e incitar “[...] a consciência a explorá-lo. Um saber se forma lentamente. Por ser heterogêneo ao ato intencional, o objeto sempre pode me surpreender por um detalhe imprevisível. Por essência, ele resiste a toda apreensão totalitária¹⁹ (BREEUR, 2012, p. 263).

Sartre (2010, p. 37) afirma que uma consciência que imagina é uma consciência que “[...] vai buscar seu objeto no terreno da percepção e que visa os elementos sensíveis que o constituem²⁰”. Não se deve pensar, no entanto, que imaginar seja apenas ter uma percepção enfraquecida; trata-se, na verdade, de um ato de consciência que é distinto do ato da percepção, um ato que possui estruturas próprias e que opera através de uma intenção capaz de criar espontaneamente a imagem do objeto visado. Como coloca Sartre (2010, p. 37), uma consciência que imagina não apenas cria uma imagem do objeto visado, mas também “[...]

o que ela é: uma única coisa ao mesmo tempo e sob a mesma relação [...]. Lá onde ela termina começa outra coisa e o lugar que ela ocupa não poderia estar ocupado ao mesmo tempo por um outro objeto” (SARTRE, 2019, p. 218).

17. No original: “[...] toujours d’une certaine façon ou d’un point de vue, et dès lors ne se manifeste que dans une série de profils. Entre la conscience et l’objet un écart et un décalage résident”.

18. No original: “[...] unité synthétique d’une multiplicité d’apparences, qui fait lentement son apprentissage”.

19. No original: “[...] la conscience à l’explorer. Un savoir se forme lentement. Puisqu’il est hétérogène à l’acte intentionnel, l’objet peut toujours me surprendre par un détail insoupçonné. Par essence, il résiste à toute appréhension totalitaire”.

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

sustenta, mantém através de uma criação contínua as qualidades sensíveis de seu objeto²¹”. Consequentemente, não pode existir uma “heterogeneidade radical” entre uma consciência que imagina e a imagem, pois tal imagem será sempre sustentada pela *criação contínua* dessa consciência e existirá somente enquanto essa consciência existir.

Não se deve acreditar, todavia, que a imagem enquanto criação da consciência seja uma coisa que se dê dentro da consciência; uma imagem é, na verdade, uma relação entre a consciência e um objeto. Isso significa que uma consciência que imagina não intenciona a imagem dos objetos, mas os objetos mesmos. Não se trata aqui de uma consciência de imagens no sentido moderno, mas, como coloca Sartre (2010, p. 21), de uma consciência imaginante (*conscience imageante*), isto é, de uma consciência que cria imagens, de sorte que uma imagem não poderia ser desligada do ato de consciência que a constitui enquanto tal. Por isso, toda imagem deve ser contemporânea à consciência que a produz, de modo que imagem e consciência imaginante estarão sempre paralelas, sem a menor possibilidade de desnível: a imagem nunca pode ser anterior à intenção que lhe dá vida e essa intenção tampouco pode preceder a imagem²².

Sendo assim, quando se imagina um objeto, por se tratar de uma criação da consciência, não há transbordamento algum e tampouco espaço para surpresas, pelo contrário, uma imagem é sempre formada a partir de um saber que já se tem e, por conseguinte, não é possível aprender nada de novo com ela. Como explica Sartre (2010, p. 27), “[...] no próprio ato que me dá o objeto em imagem se encontra incluso o conhecimento do que ele é²³”. Esse “conhecimento”, esse saber não é, portanto, algo que seja acrescentado posteriormente à imagem ou que desapareça a partir do momento em que ela é constituída, mas é sua estrutura ativa. A consciência imaginante não cria imagens a partir do nada, essa criação é dirigida por um saber – um saber que é ato, que é aquilo que a consciência quer fazer presente em imagem. Por essa razão, uma imagem se entrega sempre de imediato e em sua totalidade, o que implica que sua determinação ou indeterminação será sempre parte de sua estrutura constitutiva.

De tal maneira, diferentemente do que acontece na percepção, ou se imagina uma silhueta vaga ou se imagina um cachorro: não se pode imaginar uma silhueta vaga que se

21. No original: “[...] soutient, maintient par une création continuée les qualités sensibles de son objet”.

22. C.f. SARTRE, 2010, p. 29-30.

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

revelará um cachorro após alguns minutos de observação. Nesse sentido, não há na imagem nem riscos nem expectativas, pois tudo que está nela é já sabido; a dúvida e o erro estão do lado da percepção. De fato, enquanto o objeto percebido é um objeto real que independe da vontade da consciência para existir, a imagem desse mesmo objeto será sempre uma determinação da consciência, uma criação que se dará *a partir e através* de um saber. Em consequência disso, é impossível que haja observação de uma imagem, já que, mesmo que pareça possível ter tal atitude diante dela, trata-se de uma observação que nada pode ensinar, ou, como escreve Sartre (2010, p. 28), de uma *quase-observação (quasi-observation)*. Isso significa que nunca se está realmente diante de uma imagem, pois ela não existe como uma coisa real, não existe de maneira independente da consciência.

Pode-se dizer, então, que toda imagem é uma forma que a consciência encontra de se relacionar com algo que não está presente para ela naquele momento, de modo que relacionar-se com uma imagem não pode ser o mesmo que relacionar-se com um objeto real: não se pode ver nem ouvir uma imagem realmente, não se pode tocá-la, em suma, é impossível estabelecer qualquer interação real com ela²⁴. A partir dessas conclusões, Sartre afirma que há, em relação à percepção, uma “pobreza essencial” na imagem. Não se deve entender isso, porém, como uma depreciação da consciência imaginante em relação à consciência perceptiva. É verdade, como nota Cabestan (1999, p. 8), que “[...] a realidade ultrapassa necessariamente a ficção e o percebido é sempre mais rico do que posso imaginar²⁵”; no entanto, é preciso acrescentar ainda que, muito mais do que um rebaixamento do imaginário, deve-se pensar essa “pobreza” da imagem como uma forma de diferenciá-la do objeto real. Com efeito, se a imagem entrega de uma vez tudo o que ela é, o objeto percebido está sempre para além da consciência, jamais podendo ser apreendido em sua totalidade. É desse ponto de vista que se pode designar o objeto percebido como mais rico do que sua imagem, afinal, toda imagem existe enquanto criação de uma consciência e sua existência não é como a existência do objeto real percebido.

Se há uma pobreza da imagem em relação ao real – já que ela é somente aquilo que a consciência determina –, há também uma riqueza – posto que, sendo aquilo que a consciência

24. Segundo Sartre (2010, p. 240), a única maneira possível de estabelecer uma relação com uma imagem é irrealmente, no sentido que seria preciso “[...] renunciar a me servir de minhas próprias mãos para recorrer a mãos fantasmas [...]: para agir sobre esses objetos irrealis é preciso que eu duplique a mim mesmo, que *eu me irrealize*”.
 25. No original: “[...] la réalité dépasse nécessairement la fiction et le perçu est toujours plus riche que je ne puis l'imaginer”.

determina, a imagem pode reconfigurar a realidade sem a necessidade de respeitar suas leis²⁶. Pode-se, em função dessa riqueza, conceber em imagem aspectos que na realidade seriam contraditórios ou mesmo inexistentes, como no caso de uma figura que está de perfil e apresenta ambos os olhos visíveis ou de duas cores “[...] que manteriam na realidade uma certa relação de discordância [e que] podem coexistir em imagem sem nenhum tipo de relação²⁷” (SARTRE, 2010, p. 26). Em outras palavras, aquilo que parece impossível na realidade pode acontecer no imaginário, já que a imagem não se encontra no real e, por essa razão, não precisa respeitar seus princípios.

Os objetos da percepção, no que lhes concerne, respeitam sempre um princípio de individuação e de identidade, eles sustentam uma infinidade de relações consigo mesmos e com o ambiente que os rodeia, ou seja, se apresentam sempre como parte de uma situação real e concreta, de um mundo estruturado. Devido a tais características, perceber um objeto qualquer significa apreendê-lo sobre um fundo de realidade, sobre um fundo de mundo. Ao contrário do objeto percebido, a imagem não exige essa estrutura, pois se dá em total isolamento, se dá como um afastamento, como uma negação dos princípios mais fundamentais da realidade. Toda imagem se encontra, portanto, em outro lugar em relação ao real: seu espaço não é o local onde me encontro realmente quando imagino, sua temporalidade jamais coincide com a temporalidade do real.

O espaço onde se encontra uma imagem será sempre um espaço irreal, de sorte que a imagem jamais estará situada no lugar onde estou no momento em que a imagino, tampouco se mostrará sob minha perspectiva atual; uma imagem nunca aparecerá a dez metros de mim, pois enquanto irrealidade seu espaço é uma “qualidade absoluta” que não mantém relação alguma comigo. Em consequência disso, enquanto um objeto percebido se revela como grande ou pequeno, próximo ou distante, sempre a partir de uma relação comigo e com o mundo que nos é co-presente, no irreal o objeto absorve em si essas qualidades e não depende de relações exteriores. Assim sendo, mesmo podendo haver variação na distância ou no tamanho de uma imagem, essa mudança nunca se dará por uma relação externa, mas será simplesmente uma variação das qualidades absolutas do objeto imaginado:

26. Como observa Thana Souza (2008, p. 88), a “pobreza essencial” da imagem pode também ser vista como sua “riqueza profunda”, afinal, “[...] a imagem nada mais é que o que a consciência ali coloca (o que faz com que haja um limite ao objeto imaginado – ele é o que a consciência imaginante põe, ele só é isso, depende do que a consciência lhe significa – e ao mesmo tempo a total liberdade e possibilidade de se imaginar o que se quer)”.

27. No original: “[...] qui entretiendraient dans la réalité un certain rapport de discordance peuvent coexister en image sans aucune espèce de rapport”.

Sem dúvidas, posso fazer variar, em imagem, o tamanho ou a distância dos objetos. Mas o que varia, por exemplo, quando imagino um homem visto de longe e que se aproxima, são as qualidades internas desse homem irreal: sua cor, sua visibilidade, sua distância absoluta. Não pode ser sua distância em relação a mim, que não existe²⁸ (SARTRE, 2010, p. 246).

Semelhantemente ao espaço, o tempo da imagem também é outro em relação ao tempo da realidade: ele é indivisível, é uma qualidade absoluta do objeto imaginado. Por esse motivo, não é possível ter a noção exata da duração de uma imagem, visto que, como esclarece Breuer (2012, p. 269-270), diferente do que acontece na realidade, a imagem “[...] absorve toda determinação temporal e modifica radicalmente o seu sentido. [...] Ele [o tempo irreal] não escoá, não tem nada de indeterminado²⁹”. De fato, o tempo da imagem é uma determinação da consciência imaginante, sendo, por isso, o reverso da realidade – que existe em si mesma como um “[...] fato primeiro e irredutível que se dá como uma especificação contingente e irracional³⁰” (SARTRE, 2010, p. 344). A temporalidade imaginária exclui tanto o acaso quanto a contingência, tanto a liberdade quanto a possibilidade: tudo que acontece no irreal é determinado pela consciência, ou seja, é necessário, possui uma finalidade prévia.

Não se deve pensar, todavia, que aquilo que caracteriza o tempo imaginário seja o determinismo, já que, segundo Sartre (2010, p. 99), esse princípio não é aplicável à consciência. Na verdade, o que caracteriza o tempo irreal é a fatalidade. Uma temporalidade determinista se dá quando um fenômeno anterior acarreta necessariamente o acontecimento que lhe segue; já uma temporalidade fatalista coloca que um fenômeno futuro deve acontecer e é ele quem determina os acontecimentos que o precedem. Por exemplo, em um tempo fatal é “[...] o gesto que quero realizar em imagem [que] aparece como aquilo que comanda os instantes anteriores³¹” (SARTRE, 2010, p. 253) e não o contrário, afinal, no imaginário não é o que aconteceu no passado que vai determinar o futuro, mas o fato futuro que determina tudo aquilo que o precede.

28. No original: “Sans doute je puis faire varier, en image, la taille et la distance des objets. Mais ce qui varie, lorsque, par exemple, j’imagine un homme vu de loin et qui se rapproche, ce sont des qualités internes de cet homme irréal: sa couleur, sa visibilité, sa distance absolue. Ce ne peut être sa distance par rapport à moi, qui n’existe pas”.

29. No original: “[...] absorbe toute détermination temporelle et en modifie radicalement le sens même. [...] Il ne s’écoule pas, il n’a rien d’indéterminé”.

30. No original: “[...] fait premier et irréductible qui se donne comme une spécification contingente et irrationnelle”.

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

Assim, a imagem possui uma estrutura reversa à do real, uma estrutura que pode parecer um tanto ilusória quando comparada à estrutura da realidade perceptível³²: as determinações da imagem, em geral, se entregam com “[...] uma descontinuidade no cerne de sua natureza, alguma coisa de contrastante, qualidades que se lançam em direção à existência e que se detêm no meio do caminho³³” (SARTRE, 2010, p. 39). É nessa perspectiva que toda imagem se apresenta sempre como uma presença irreal, ou melhor, como uma *quase-presença*, como uma presença inalcançável realmente, uma presença que, como observa Noudelmann (1996, p. 25), acentua ainda mais a ausência do objeto imaginado, “a impossibilidade de percebê-lo em sua realidade”. Por isso, se a consciência cria uma imagem é justamente porque o objeto intencionado não está presente, não está a seu alcance, não pode ser por ela percebido:

[...] esse Pedro que posso tocar, eu o coloco [quando imagino] ao mesmo tempo que não o toco. Minha imagem dele é uma certa maneira de não o tocar, de não o ver, uma forma que ele possui de *não estar* a tal distância, em tal posição. [...] A característica de Pedro [em imagem] não é de ser não-intuitivo, como se poderia acreditar, mas de ser ‘intuitivo-ausente’, dado ausente à intuição³⁴ (SARTRE, 2010, p. 34).

Com base na citação acima, é possível afirmar que imaginar é criar irrealmente algo que a realidade não pode fornecer, é produzir em imagem as qualidades sensíveis do objeto intencionado, dando assim a impressão de que o próprio objeto se faz presente. O que ocorre quando imagino, no entanto, é que “[...] eu apreendo um objeto que não me é dado absolutamente ou que me é dado justamente como fora de alcance. Novamente eu não apreendo *coisa alguma*, quer dizer, eu não coloco *coisa alguma*³⁵” (SARTRE, 2010, p. 349, grifo nosso).

32. Por ser afastamento e negação do real, a imagem pode parecer muitas vezes se apresentar “[...] em estado de vida desacelerado, com um bocado de determinações a menos (o relevo, a mobilidade, algumas vezes a cor, etc.)” (SARTRE, 2010, p. 53). Isso que parece faltar às imagens, todavia, só parece faltar quando se quer assimilar a imagem às leis do perceptível. Pode-se tomar aqui o que escreve Sartre (2019, p. 136) em *A imagem na vida psicológica*, isto é, que a imagem não é “[...] incompleta, mas inassimilável à percepção”. Com efeito, a imagem pode apresentar um desenvolvimento análogo ao da realidade perceptível, no entanto, quando considerado em si mesmo, o objeto imaginário pode muitas vezes apresentar “[...] uma individualidade talvez mais profunda, mais incoercível que os objetos da percepção, mas não a mesma” (SARTRE, 2019, p. 37). Retornando o que diz *O imaginário*, pode-se notar que a individualidade da imagem é sim paradoxal, comportando uma espécie de “contradição íntima” que a constitui “[...] como uma natureza indivisa na qual cada qualidade se estende de parte a parte através de todas as outras e, ao mesmo tempo, como um conjunto de propriedades distintas, um sistema de visões fragmentárias sobre essa indiferenciação primitiva” (SARTRE, 2010, p. 175).

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

34. No original: “[...] ce Pierre que je puis toucher, je pose en même temps que je ne le touche pas. Mon image de lui, c’est une certaine manière de ne pas le toucher, de ne pas le voir, une façon qu’il a de ne pas être à telle distance, dans telle position. [...] Le caractéristique de Pierre n’est pas d’être non-intuitif, comme on serait tenté de le croire, mais d’être ‘intuitif-absent’, donné absent à l’intuition”.

35. No original: “[...] je saisis un objet qui ne m’est pas du tout donné ou qui m’est donné justement comme hors d’atteinte. Là encore je saisis *rien*, c’est-à-dire que je pose le *rien*”.

Diante disso, por mais força que possam ter as imagens, por mais vivas que elas possam parecer, elas sempre aparecerão “[...] afetadas por um certo caráter de nada em relação à totalidade do real³⁶” (SARTRE, 2010, p. 350). Isso ocorre porque a consciência imaginante sempre coloca seu objeto como um *nada*, sua intenção é nadificadora e seus atos posicionais constitutivos apresentam algo de privativo e abrangem sempre uma forma de negação da realidade.

Ao intencionar um objeto, a consciência imaginante vai necessariamente negar sua presença real, podendo visá-lo unicamente como: ausente, inexistente, existente alhures ou neutralizando-se. Por isso, o objeto imaginado terá sempre uma destas particularidades: “[...] que ele não está aí e que é colocado como tal, ou ainda, que ele não existe e que é colocado como inexistente, ou que ele não é absolutamente colocado³⁷” (SARTRE, 2010, p. 34). A partir disso, pode-se destacar que o ato da consciência imaginante possui um caráter que, simultaneamente, constitui, isola e nega. Ora, a consciência imaginante, ao intencionar um objeto qualquer, o *constitui* enquanto um objeto irreal, criando – a partir de um saber – a imagem de algo que não está presente na realidade; esse ato de criação, por sua vez, *isola* o objeto imaginado de suas relações com o mundo real, afinal, a imagem se dá como um objeto irreal; além disso, ao criar uma imagem, a consciência deve operar sempre uma nadificação do real perceptível, de modo que ela *nega* naquele momento a percepção da realidade.

Parece claro agora que imaginar e perceber se referem a dois gêneros distintos de consciência, a duas consciências completas que se relacionam, cada uma à sua maneira, com o mundo: “[...] se a percepção é uma maneira de se relacionar com aquilo que se dá, o imaginário é uma maneira de se dar aquilo que se exclui de tal relação³⁸” (BREEUR, 2005, p. 107). Portanto, enquanto perceber é intencionar um objeto real e presente, imaginar é justamente exercer a função irrealizante da consciência, é intencionar um objeto ausente ou inexistente, um objeto que falta na realidade. A partir disso, é preciso acrescentar ainda que, segundo Sartre (2010, p. 231), percepção e imaginação representam “as duas grandes atitudes irreduzíveis da consciência”, duas atitudes que jamais serão contemporâneas, pois “se excluem mutuamente”. Desse modo, não pode haver uma coexistência entre percepção e imagem, essas consciências

36. No original: “[...] affectés d’un certain caractère de néant par rapport à la totalité du réel”.

37. No original: “[...] qu’il n’est pas là et qu’il est posé comme tel, ou encore qu’il n’existe pas et qu’il est posé comme inexistant, ou qu’il n’est pas posé du tout”.

38. No original: “[...] si la perception est une manière de se rapporter à ce qui se donne, l’imaginaire est une manière de se donner ce qui s’exclut d’un tel rapport”.

jamais aparecerão simultaneamente, pelo contrário, uma imagem só aparecerá a partir do desaparecimento da percepção, e vice-versa.

Pode-se compreender neste momento a razão pela qual a beleza é definida por Sartre como um ser que, antes de mais nada, jamais se entrega à percepção. De fato, a consciência perceptiva está “enredada no existente”, não podendo apreender senão aquilo que se oferece em realidade. Nas palavras de Sartre (2010, p. 359), quando percebe, “[...] o ser humano está comprimido no mundo, transpassado pelo real, ele está muito próximo da coisa³⁹” – próximo demais para apreender o que pode ser belo. Como observa Breeur (2005, p. 99), é justamente dessa realidade que comprime, que asfixia o ser humano, que ele “tenta fugir ou superar ao admirar a beleza”, afinal, “[...] a experiência da beleza repousa sobre uma atitude que transcende e mesmo ‘neutraliza’ o real⁴⁰”. Isso significa que a beleza só aparece a partir da nadificação do mundo, da negação daquilo que pode ser percebido, ou seja, ela só se revela a partir de um ato da consciência imaginante. Enquanto irrealidade, toda beleza está ligada a essa consciência *sui generis* capaz de negar a realidade, uma consciência criadora que exerce sobre o mundo sua função irrealizante.

Assim, a filiação da beleza à consciência imaginante implica que o objeto belo, como qualquer imagem, só possa se entregar enquanto totalidade: uma totalidade irreal que depende de um ato criador da consciência imaginante para existir. A beleza é, nesse sentido, um ser que só se entrega em uma totalidade, em um “conjunto irreal”, exigindo, com isso, “[...] que as percepções particulares se diluam no conjunto sincrético *mundo* e que esse conjunto recue⁴¹” (SARTRE, 2010, p. 356), que se ultrapasse a realidade através de um movimento de afastamento, de um movimento que só pode ser operado pela consciência imaginante. Consequentemente, apreender aquilo que é belo é necessariamente “[...] constituir um objeto à margem da totalidade do real, é, portanto, manter o real à distância, libertar-se dele, em uma palavra, negá-lo⁴²” (SARTRE, 2010, p. 352). Com isso, a beleza só pode se mostrar como que isolada a uma distância intransponível do que se pode perceber, seu tempo-espaço é outro, é

39. No original: “[...] l’homme est écrasé dans le monde, transpercé par le réel, il est le plus près de la chose”.

40. No original: “[...] l’expérience de la beauté repose sur une attitude qui transcende et même ‘neutralise’ le réel”.

41. No original: “[...] que les perceptions particulières se diluent dans l’ensemble syncrétique *monde* et que cet ensemble recule”.

42. No original: “[...] “[...] constituer un objet en marge de la totalité du réel, c’est donc tenir le réel à distance, s’en affranchir, en un mot le nier”.

irreal, o que implica que sua aparição se dará imediatamente “como fora do alcance em relação à realidade” (SARTRE, 2010, p. 352).

1.2 BELEZA E REALIDADE: A FUNÇÃO DO *ANALOGON*

“Entre o sim e o não existe um vão”.

(Itamar Assumpção; Ricardo Guará.
Chavão Abre Porta Grande, 1986).

Até o momento a questão da beleza foi abordada apenas a partir da análise de uma consciência capaz de presentificar objetos ausentes ou inexistentes: a consciência imaginante. Mostrou-se, então, que uma consciência que percebe é diversa de uma consciência que imagina, pois enquanto a primeira não cria nada – já que se relaciona com a realidade concreta e presente –, a segunda cria irrealidades – visto que o objeto com o qual ela se relaciona é, para ela, algo que falta, isto é, um nada. Com base nisso, foi possível entrever a razão pela qual a beleza está reservada exclusivamente a essa consciência criadora capaz de negar o perceptivo, de nadificar o real e constituir imagens.

Pode-se pensar, a partir disso, que a filosofia sartreana sustente uma separação absoluta entre o real e o irreal, entre o perceptivo e o imaginário, de modo que qualquer relação entre beleza e realidade se tornaria interdita. É isso que postula, por exemplo, Emmanuel Alloa (2007, p. 123) ao afirmar que a teoria sartreana do imaginário “só pode ser efetuada às custas de uma evacuação da corporeidade”, quer dizer, da realidade perceptível. Por essa razão, haveria também um desligamento total entre a arte e o real, afinal, “[...] a obra de arte *não existe*, ou melhor: ela existe apenas sobre a forma da negação⁴³” (ALLOA, 2007, p. 130). De tal maneira, na visão de Alloa (2007, p. 130-131),

Sartre remove assim qualquer questão de percepção física e de suporte material [...], para fazer da questão estética uma questão de intencionalidade da consciência. É

43. No original: “[...] l’œuvre d’art *n’existe pas*, mieux: elle n’existe que sur le mode de la négation”.

precisamente ao negar toda ligação com o mundo carnal e perceptivo que pode haver alguma autonomia e, portanto, também uma autonomia artística⁴⁴.

Vê-se pela citação acima que Alloa (2007, p. 133) encontra na teoria sartreana da imagem uma ideia da arte enquanto irrealidade absoluta, no sentido que “o ato de consciência [imaginante] se opõe frontalmente à física do real”. Em outras palavras, Alloa vê na concepção da arte elaborada por Sartre em *O imaginário* – e, conseqüentemente, em sua concepção de beleza – uma ruptura total com o real, e essa ruptura implica em uma autonomia da consciência do espectador em relação à materialidade da obra, de sorte que a arte se tornaria “uma questão de intencionalidade” e se apresentaria como uma criação subjetiva, aparentemente desvinculada do real⁴⁵.

É verdade que em *O imaginário* Sartre opera uma distinção radical entre o real e o irreal, entre o perceptivo e o imaginante. Tal distinção se estende, conseqüentemente, ao campo estético, à beleza, ligada essencialmente ao irreal. A leitura de Alloa, todavia, confere a essa distinção um caráter muito mais absoluto do que ela parece apresentar na teoria sartreana. Ora, se real e imaginário se distinguem essencialmente, é preciso acrescentar que Sartre não apenas sublinha essa distinção, mas também afirma que há uma necessidade de relação entre essas duas dimensões. Por isso, não obstante a diferença irreduzível entre percepção e imaginação, existe também a possibilidade de uma relação entre o perceptível e o imaginário. De fato, explorando melhor essa relação será possível notar o equívoco de Alloa, já que ela revelará, por um lado, que o real pode sempre engendrar o imaginário e, por outro, que a realidade não é abolida pela imagem – mas, como escreve Breeur (2005, p. 108), ela é “convertida”, “visada indiretamente”.

Diante disso, se foi sublinhado até o momento que a consciência imaginante dirige sua intenção a um objeto que não está presente, é essencial acrescentar ainda que ela só pode fazer isso “[...] através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de ‘representante analógico’ do objeto visado⁴⁶” (SARTRE, 2010, p. 46). Esse “representante

44. No original: “Sartre évacue ainsi toute question de perception physique et de support matériel [...], pour faire de la question esthétique une question d’intentionnalité consciente. C’est précisément en niant tout lien avec le monde charnel et perceptif qu’il peut y avoir une quelconque autonomie, et donc aussi une autonomie artistique”.

45. Segundo Alloa (2007, p. 133), posteriormente, Sartre substitui essa ideia de uma arte puramente negativa por uma noção de arte mais impregnada de realidade, quer dizer, por um “[...] imaginário material enxertado sobre os corpos e sobrecarregado pelo peso deles”. Essa segunda teoria estaria exposta de maneira mais completa nos “[...] textos póstumos dedicados às obras do pintor veneziano Tintoretto”, já que, na visão de Alloa (2007, p. 123), nesses textos “[...] Sartre esboça uma nova estética da imagem que se faz não mais às custas, mas a partir da materialidade do suporte [perceptível]”.

46. No original: “[...] à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de ‘représentant analogique’ de l’objet visé”.

analógico” é o que Sartre (2010, p. 46) chama de *analogon* e, com efeito, nem todo *analogon* será perceptível⁴⁷, podendo variar entre matérias mentais – como, por exemplo, sentimentos – e “[...] tipos intermediários que nos apresentam sínteses de elementos exteriores e de elementos psíquicos – como quando se vê um rosto entre as chamas, nos arabescos de uma tapeçaria, ou no caso das imagens hipnagógicas⁴⁸”.

Para além dessa variação possível do *representante analógico*, no entanto, o que interessa examinar aqui é o caso específico do *analogon* perceptível, já que essa investigação pode revelar muito sobre a relação entre realidade e imaginário. Ademais, tal análise mostrará ainda que se é inequívoco que a beleza é, para Sartre, um objeto irreal, isso não implica que ela esteja ligada a uma irrealidade qualquer, que ela se entregue como uma imagem involuntária ou mental. A beleza não é autônoma em relação à materialidade da obra, pelo contrário, ela está associada a um determinado trabalho real, a um objeto perceptivo específico que lhe serve como *analogon*. Esse objeto perceptivo, como se verá adiante, possui uma ligação direta com o objeto estético, com o irreal, de sorte que a obra de arte, apesar de sua dimensão irreal, é constituída primeiramente como um objeto real, como um *analogon* perceptível.

A partir desses esclarecimentos, é importante entender que o *analogon* não é a imagem, *ele* é apenas um meio, uma matéria que a consciência utiliza para criar a imagem. Pode-se dizer, nessa perspectiva, que o *analogon* é uma espécie de correspondente do objeto ausente, visto que *ele* remete explícita ou implicitamente a tal objeto, de forma que, a partir dessa remissão, a consciência imaginante é capaz de estruturar uma imagem. Por esse motivo, o *analogon* precisa sempre de uma intenção da consciência que o interprete, que faça surgir a partir dele uma imagem. Como escreve Sartre (2010, p. 45), o *analogon* é capaz de representar o “[...] objeto ausente, sem conseguir, contudo, suspender essa característica dos objetos de uma consciência imaginante: a ausência⁴⁹”. O *analogon* é, portanto, uma matéria que solicita, estimula, possibilita o surgimento da imagem, mas que nunca se impõe como imagem, o que significa

47. Apesar da possibilidade de variação no *analogon*, Sartre considera que todos os casos de imaginação são espécies de um mesmo gênero, dado que a consciência imaginante opera basicamente da mesma forma em todos eles, isto é, ela toma uma matéria – real ou não – e a anima, conferindo a ela o sentido de *analogon*.

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

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

que sua solicitação não irá necessariamente culminar na aparição de uma consciência imaginante.

Dito isso, a especificidade do *analogon* perceptível é simplesmente que se trata de um objeto real, o que implica que ao criar uma imagem a partir *dele*, a consciência imaginante vai dirigir sua intenção a um objeto ausente ou inexistente, mas fará isso com o apoio de uma matéria real e presente. Por conseguinte, esse *analogon* permanecerá acessível à percepção mesmo após a desaparecimento da imagem – o que não ocorre no caso das imagens mentais⁵⁰, por exemplo. Dessa maneira, no processo de formação da imagem a partir de um *analogon* perceptível a consciência poderá alternar constantemente entre a percepção e a imaginação, retornando a todo momento ao *analogon* e *observando-o*⁵¹ a fim de enriquecer ainda mais a imagem. A esse respeito, Thana Souza (2010, p. 90) cita o exemplo de uma fotografia, que enquanto *analogon* perceptível pode ser retomada

[...] várias vezes, para recordar aquele dia ou para relembrar uma determinada expressão de que nem nos lembrávamos mais... A foto permanece como material para nossa imaginação, é ela quem permite a saída do mundo real para a entrada no [...] irreal, o qual, para ser enriquecido, precisa voltar constantemente à realidade.

De fato, a fotografia é um ótimo exemplo para entender as particularidades de um *analogon* perceptível, já que tal objeto é, sem dúvidas, uma coisa real que pode ser tocada, observada e examinada detalhadamente. Entretanto, ao contrário de um objeto qualquer, pode haver nas formas e cores impressas nesse papel uma certa semelhança com uma pessoa real: é possível perceber na fotografia um *quase-rosto*, uma *quase-pessoa*, pois ela é uma matéria expressiva que oferece a aparência de uma pessoa real, e essa aparência funciona como uma espécie de convite à consciência – um convite para que se produza uma imagem. Essa semelhança, porém, não funciona como a causa do efeito imagem, já que, por mais que haja uma solicitação, por maior que seja a equivalência entre a figura impressa na foto e a pessoa real, é a atitude da consciência e não o próprio objeto quem determinará se ele será apenas percebido ou tomado como *analogon* para a formação de uma imagem. Como esclarece Sartre

50. No caso das chamadas imagens mentais, o *analogon* não apresenta nenhuma qualidade do objeto real. Por isso, mesmo que a consciência imaginante intencione através desse *analogon* um objeto real, ele não será perceptível, ou seja, não poderá ser captado fora da própria imagem, pois nascerá e desaparecerá juntamente com ela. Como explica Sartre (2010, 109): “Nos casos de imagem mental o conteúdo [o *analogon*] não possui exterioridade. Vê-se um retrato, uma caricatura, uma mancha: não se vê uma imagem mental. Ver um objeto é localizá-lo no espaço, entre esta mesa e este tapete, a uma certa altura, à minha direita ou à minha esquerda. Ora, minhas imagens mentais não se misturam aos objetos que me circundam”.

51. Deve-se atentar aqui que é possível observar a foto, mas não a imagem produzida através dela, já que, como apontado anteriormente, a imagem não é observável, mas *quase-observável*.

(2010, p. 50), os elementos da fotografia tomados em si mesmos são neutros, eles dependem da interpretação que a consciência lhes dá e, por isso, podem entrar tanto em uma “síntese” da imaginação quanto da percepção. Dessa forma, para que eu apreenda a imagem sobre uma fotografia “[...] é necessário que uma certa contribuição de minha parte venha animar esse pedaço de papel, emprestando-lhe o sentido que ele ainda não tinha⁵²” (SARTRE, 2010, p. 44).

Portanto, a semelhança entre a foto e a pessoa não faz desse objeto uma imagem, apenas clama pela aparição de uma consciência imaginante, ou melhor, como escreve Noudelmann (1996, p. 28), solicita que a “síntese perceptiva se transforme em síntese imaginante”. Essa transformação, essa “síntese projetiva”, significa para a consciência apreender cada detalhe da fotografia não como parte do objeto real, mas como pertencente ao objeto ausente. Nesse sentido, para que a imagem apareça é preciso que a consciência pare de se relacionar com a fotografia como um objeto qualquer que está no mundo, pare de percebê-la como uma coisa real e utilitária e passe a considerá-la sob um novo ponto de vista, com uma nova função, isto é, apreendendo nessa matéria presente o sentido de um objeto que está ausente⁵³. Dito de outra maneira, a fotografia não se transformará em imagem a partir de um ato da consciência imaginante, mas através dessa fotografia a consciência poderá apreender algo que não está realmente ali. Nessa perspectiva, apreender a imagem sobre a fotografia não significa fazer “renascer em meu espírito” uma imagem mental, significa transfigurar o sentido desse objeto: a mudança do perceptível para o imaginário – e vice-versa – representa uma conversão do modo como a consciência se relaciona com o mundo, não uma mudança de mundo⁵⁴.

52. No original: “[...] il est nécessaire qui un certain concours de ma part vienne animer ce bout de carton, lui prêter le sens qu’il n’avait pas encore”.

53. Ora, o fato de que a fotografia é, antes de mais nada, um objeto real não implica que uma imagem não possa aparecer a partir dela de modo imediato, isto é, sem o intermédio primeiro da percepção. Com efeito, a apreensão da foto como imagem se dá através de movimentos que podem ser sucessivos ou unificados. Pode-se, por exemplo, sucessivamente: perceber a fotografia como um objeto do mundo, apreendê-la enquanto a fotografia de um homem e, por fim, captar nessa foto a imagem de um amigo querido. É possível, entretanto, que esses três momentos se deem de uma só vez, de sorte que, como escreve Sartre (2010, p. 44) a foto “[...] não funciona como objeto e se doa imediatamente como imagem” à consciência imaginante.

54. Aliás, segundo Sartre (2010, p. 254), o imaginário não poderia constituir um outro mundo, pois: “Um mundo é um todo vinculado, no qual cada objeto tem seu lugar determinado e entretém relações com outros objetos. A própria ideia de mundo implica para esses objetos a dupla condição seguinte: é preciso que eles sejam rigorosamente individuados; é preciso que eles estejam em equilíbrio com o meio. É por isso que não existe mundo irreal, porque nenhum objeto irreal preenche essa dupla condição”. Breuer (2005, p. 138), a partir disso, recorda ainda que o objeto imaginário “[...] integra o espaço e o tempo, em suma, o mundo como uma qualidade interna, [por isso] o que aparece em imagem não é senão um fantasma de mundo”. Pode-se acrescentar, por fim, que aquilo que define tanto o “[...] imaginário como o universo real é uma atitude da consciência” (SARTRE, 2010, p. 47) mais do que uma imposição exterior.

As descrições aplicadas até aqui ao *analogon* perceptível se repetirão sem grandes mudanças estruturais no caso da obra de arte, visto que se, por um lado, ela é um objeto irreal, por outro, ela é necessariamente composta por uma realidade. O trabalho do artista é um esforço real sobre uma matéria real; a obra, fruto desse trabalho, é também uma realidade; toda arte se constrói de matérias e acontecimentos perceptíveis, de realidades que, porém, só revelam um sentido estético enquanto irrealidade. A parte material de uma obra de arte, seja ela execução ou reprodução, funciona sempre como *analogon*, como uma estrutura objetiva sugerida pelo artista, como um objeto perceptivo criado a fim de conduzir o público a um determinado sentido que só se mostra à consciência imaginante.

Diante disso, na criação de uma obra de arte o artista pode até partir de uma intuição pessoal, de uma “imagem mental” como diz Sartre (2010, p. 363), no entanto, o sentido dessa imagem enquanto tal permanecerá “incomunicável” à percepção – ele jamais poderia ser transformado em realidade. Com efeito, criar uma obra de arte não significa transformar uma imagem em algo perceptível, mas constituir

[...] um analogon material, de modo que cada um possa captar essa imagem apenas considerando o analogon. Mas a imagem assim provida de um analogon exterior permanece imagem. Não há realização do imaginário, poderia se falar no máximo de sua *objetivação*⁵⁵ (SARTRE, 2010, p. 363-364).

Retomando uma ideia de *A imagem na vida psicológica: função e natureza*, pode-se dizer que o artista “[...] é aquele que está atento à imagem pela imagem, que presta atenção à sua individualidade, que não quer absolutamente convertê-la⁵⁶” (SARTRE, 2019, p. 193). Longe de querer tornar a imagem algo perceptível, o artista busca comunicá-la enquanto imagem, busca exprimir essa imagem que inicialmente faz sentido apenas para ele em algo que outros poderão compreender. Dito de outra maneira, o artista busca uma forma de transmitir ao público uma imagem sem desmantelá-la; a realidade funciona, para ele, como um meio de transmissão, como um veículo. Sendo assim, para transmitir sua imagem ao público, o artista deve necessariamente imprimir-la “[...] no mundo da percepção, posicionar coisas aonde estão

55. No original: “[...] un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l’analogon. Mais l’image ainsi pourvue d’un analogon extérieur demeure image. Il n’y a pas réalisation de l’imaginaire, tout au plus pourrait-on parler de son *objectivation*”.

56. No original: “[...] est celui qui fait attention à l’image pour l’image, qui prend garde à son individualité, qui ne veut point la convertir”.

as linhas, as cores, os movimentos. Está aí seu esforço *voluntário* de criação, é isso que se chama *exprimir* um sentimento⁵⁷” (SARTRE, 2019, p. 197-198).

Dessa forma, quando um artista cria uma obra de arte – essa “expressão, essa “objetivação” do seu imaginário – ele não está tornando seu imaginário real, está simplesmente oferecendo ao público uma forma de acessá-lo. Toda obra de arte possui uma matéria independente da imagem, de sorte que o público pode recusar sua oferta, sua solicitação imaginante e se relacionar exclusivamente de modo perceptível com ela. Nesse caso, todavia, o público não vai experienciar a obra esteticamente, não vai acessar sua dimensão imaginária, vai considerar somente seus elementos reais. Por exemplo, ao perceber uma pintura o espectador vai captar “[...] as pinceladas, o empastamento da tela, sua granulação, o verniz que se passou sobre as cores. [...] O que é ‘belo’, ao contrário, é um ser que não poderia se dar à percepção e que, por sua própria natureza, está isolado do universo⁵⁸” (SARTRE, 2010, p. 363). Desse ponto de vista, por mais que uma obra de arte seja também um objeto perceptível, sua beleza não estará naquilo que se pode perceber, mas será sempre algo irreal, algo que só se revelará à consciência imaginante. Ora, é somente através da apreensão imaginante que uma obra assume um sentido estético, um sentido em que cada elemento que percebido parecia independente aparece então “[...] como fazendo parte de um conjunto irreal, e é nesse conjunto que ele é belo⁵⁹” (SARTRE, 2010, p. 364).

Portanto, a realidade não é o fim da obra de arte, ela é apenas o meio, pois o sentido estético da obra, sua beleza está reservada a uma consciência que não apenas percebe, mas é capaz ir além do real em direção a um sentido irreal, inexistente. Como se pode notar, a descrição da dimensão irreal da obra de arte pouco se difere daquela da fotografia, já que em ambos os casos a consciência se utiliza de um *analogon* perceptível a fim de produzir uma imagem, um objeto irreal. Existe, todavia, uma especificidade na natureza do objeto irreal na arte, já que se a consciência imaginante, de uma maneira geral, pode visar seu objeto como ausente, inexistente, existente em outro lugar ou mesmo neutralizar-se; no caso da arte é preciso que a consciência imaginante vise o objeto como inexistente para que a beleza se mostre. Efetivamente, essa particularidade da obra de arte em nada altera a natureza real do *analogon*

57. No original: “[...] dans le monde de la perception, placer des choses là où il y a des lignes, de couleurs, des mouvements. C’est là son effort volontaire de création, c’est ce qu’on appelle exprimer un sentiment”.

58. No original: “[...] des coups de pinceau, l’empâtement de la toile, son grain, le vernis qu’on a passé sur les couleurs. [...] Ce qui est ‘beau’, au contraire, c’est un être qui ne saurait se donner à la perception et qui, dans sa nature même, est isolé de l’univers”.

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

perceptível e sua função, o que muda é aquilo que é intencionado através dessa realidade, o caráter posicional da consciência e o sentido do objeto irreal. Isso implica ainda que a apreensão estética de uma obra de arte, por um lado, depende daquilo que foi criado por um artista, daquilo que a obra apresenta à consciência do espectador, mas, por outro, depende também e muito dessa consciência. Por isso, por mais “potente” que uma obra possa parecer, nada garante que ela será visada pela consciência imaginante como um objeto irreal-inexistente, afinal, a consciência jamais pode ser determinada⁶⁰.

Para apreender a beleza de uma obra de arte é preciso intencioná-la como algo inexistente, ou, como escreve Sartre (2010, p. 46), como uma *ficção*, isto é, como algo que não está presente nem diante da consciência nem em parte alguma – algo que simplesmente não existe. Em outras palavras, aquilo que é belo não é um objeto que está ausente, presente em outro lugar ou sem posição definida de existência; trata-se de um objeto que não pode existir para a percepção, pois “o real nunca é belo” (SARTRE, 2010, p. 371). Isso não significa, porém, como sugere Sawada⁶¹ (2013, p. 121), que a imagem colocada como um objeto ausente – como quando se visa um amigo ausente sobre uma fotografia ou mesmo sobre uma pintura – não seja suficientemente irreal, que ela seja uma espécie de memória, de “*dado presente no passado*”⁶²; na verdade, tal imagem é tão irreal quanto a imagem que é colocada como inexistente, já que ambas são “aspectos do nada” (SARTRE, 2010, p. 349). O que diferencia um caso do outro é a forma como o artista propõe essa imagem, e também a forma como a consciência imaginante se relaciona com seu objeto: enquanto na imagem colocada como ausente eu apreendo irrealmente o sentido de um existente real – porém ausente –, na imagem colocada como inexistente eu capto irrealmente o sentido de algo que está totalmente “fora da existência”. Por exemplo: através do retrato de Charles VIII a consciência imaginante pode intencionar apenas uma pessoa real que está ausente, o que implica que essa imagem não será colocada como uma *ficção*, será a irrealização do sentido de um existente⁶³; já no caso de se visar essa mesma obra

60. Nesse sentido, uma foto também poderia ser considerada como uma obra de arte. No entanto, a abordagem feita por Sartre em *L'imaginaire* não tem por objetivo mostrar as potencialidades da fotografia enquanto arte, mas apenas como um meio de evocação da imagem de alguém ausente. De fato, para se falar de um retrato enquanto arte seria preciso apreender nele mais do que um objeto ausente, algum aspecto inexistente, algum sentido que apresentaria algo impossível de se perceber na realidade.

61. Sawada (2013, p. 121) escreve que a “fotografia não é suficientemente irreal para Sartre”.

62. Segundo Sartre (2010, p. 348, grifado no original), a imagem de um amigo ausente é muito mais próxima da imagem de um objeto inexistente – um centauro, por exemplo – do que de uma memória. Imaginar um amigo (ausente) ou um centauro (inexistente) é colocar cada um como nada. Lembrar de um amigo, por sua vez, é colocá-lo não “[...] como *dado-ausente*, mas como *dado-presente* no passado”.

63. Do mesmo modo que um centauro – objeto inexistente na realidade – pode ser visado como um ser existente ausente (SARTRE, 2010, p. 55), uma tela – o retrato de Charles VIII – também pode. Nesse caso, diz Sartre (2010,

enquanto inexistente, o sentido revelado não será simplesmente o do existente que nela pode parecer figurado – Charles VIII –, mas haverá um sentido que jamais poderia ser apreendido pela percepção, que transborda o real, em suma, um sentido *fictício*.

Com base nessas considerações, pode-se afirmar que a beleza de uma obra de arte não está no fato de que ela possa remeter a consciência a um objeto ausente da realidade naquele momento; uma obra só é bela porque possui a capacidade de mostrar sentidos que a realidade jamais revelaria. Como escreve Sartre (2010, p. 365-366), o cubismo mostrou que uma obra de arte não é simplesmente uma imitação, uma representação do real, ela é a constituição de um objeto novo, de modo que a realidade de uma obra não funciona somente “como analogon de um buquê de flores ou de uma clareira”. Com efeito, pode-se dizer que mesmo em obras figurativas essa máxima cubista é válida: a beleza dos *girassóis* pintados por Van Gogh, por exemplo, não poderia estar somente no fato de que esse quadro é o *analogon* de determinados girassóis reais – do mesmo modo, a beleza da tela que retrata Charles VIII não poderia vir somente do fato de ali estar pintada uma figura histórica. Os *girassóis* de Van Gogh são belos justamente porque nenhum girassol real parece capaz de apresentar o sentido que *eles* expressam. Como observa Negreiros (2011, p. 194), não é o fato de Van Gogh ter pintado *girassóis* que faz de seu quadro belo, é “[...] o modo como ele os pintou, a expressividade que brota de suas pinceladas na tela, tudo aquilo que excede o girassol e o torna um quadro de Van Gogh”.

De tal forma, mesmo em uma obra figurativa que parece apenas representar um objeto da realidade, o sentido estético não está nessa realidade a que tal obra remete, mas em um conjunto irreal capaz de subvertê-la, de reorganizá-la, de conferir a ela um sentido novo, *fictício*, um sentido que para a percepção jamais existiria. Recorrendo mais uma vez às reflexões que o jovem Sartre (2019, p. 194) faz em seu trabalho *A imagem na vida psicológica*, é possível entender que, ao trabalhar com figuras da realidade, o que o artista procura é uma forma “[...] para exprimir com objetos como esta mesa, esta cadeira, uma imagem primitiva que não é

p. 53), a consciência imaginante vai colocar a ausência do objeto imaginado a partir da tela, apreendendo assim uma ligação entre tal imagem e esse homem do passado retratado na pintura, captando uma espécie de “[...] vínculo de emanção. O original tem a primazia ontológica. Mas ele encarna, baixa na imagem”. Se a consciência imaginante captar apenas esse “vínculo de emanção” da ausência de Charles VIII ela não encontrará na obra irrealizada um sentido propriamente estético, belo, mas apenas uma figura histórica do passado, um existente que já morreu, em suma, um objeto ausente que, magicamente, se faz presente através da tela.

objeto⁶⁴”. Portanto, para além daquilo que é figurativo, daquilo que parece apenas representação da realidade em uma obra de arte, há algo de mais primordial, algo que é inassimilável ao mundo perceptível: seu sentido estético, sua beleza. Essa beleza é sempre algo que não pode existir para a percepção, algo que extrapola os sentidos da realidade, algo que não está apenas ausente, que não está somente fora do real, mas sobretudo fora da existência⁶⁵.

A propósito, certos tipos de obras de arte – não figurativas – parecem ainda mais propícias a escancarar esse sentido *fictício* da beleza, já que nelas muitas vezes não se encontra nenhuma remissão direta a objetos da realidade – como o girassol figurado na tela de Van Gogh ou a figura quase humana de Charles VIII –, mas

[...] um conjunto irreal de *coisas novas*, de objetos que eu nunca vi nem nunca verei, mas que não são, por isso, menos irrealis, objetos que não existem *dentro da tela*, nem em parte alguma do mundo, mas que se manifestam através da tela e se apoderam dela por uma espécie de possessão. E é o conjunto desses objetos irrealis que eu qualificarei de belo⁶⁶ (SARTRE, 2010, p. 366).

É preciso entender aqui que o fato de que obras de arte possam apresentar à percepção objetos que não existem no mundo cotidiano não significa que elas revelem o seu sentido estético enquanto realidade, que essa realidade deixe de ser um *analogon*, que sua beleza esteja acessível à percepção. Não se deve pensar, tampouco, que a consciência imaginante tome as formas confusas dessas obras como o *analogon* de uma coisa real, que ela organize, decifre um sentido real naquilo que parece não ter sentido. O que ocorre, na verdade, é que a consciência imaginante é capaz de apreender um sentido naquilo que para percepção soa estranho, de captar o nexo irreal naquilo que parece uma realidade desordenada, de aceitar essa complexidade indecifrável e apreender nela uma beleza. Por conseguinte, captar a beleza em uma obra de arte – seja ela figurativa ou não – não é apenas perceber seus elementos reais, mas alcançar a inexistência que se mostra à consciência imaginante através dessa realidade.

64. No original: “[...] pour exprimer avec des objets comme cette table, cette chaise, une image primitive qui n’est pas objet”.

65. No artigo “O pintor sem privilégios”, Sartre (1964, p. 372) explica que obras figurativas estão submetidas “à regra da dupla unidade”: uma unidade apresenta um objeto que pode ser facilmente identificado pela percepção – como a figura de uma casa, por exemplo; a outra unidade é inexistente, não possui uma forma perceptível e só se revela à consciência imaginante. Por isso, se é possível identificar em uma tela uma figura que representa um objeto existente, a obra não se resumirá a uma imagem desse objeto, mas mostrará, para além dele, uma irrealidade inexistente – e é justamente nessa inexistência que estará a beleza de tal obra.

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

Uma música instrumental, por exemplo, não parece fazer remissão alguma a objetos do mundo real, pelo contrário, uma melodia considerada em si mesma “não remete a nada, a não ser a si própria”. Esse “si próprio” a que essa obra remete não é uma realidade perceptível, mas um sentido imanente à própria obra e que só se mostra à consciência imaginante. Conseqüentemente, apreender o sentido estético de uma melodia de jazz ou de uma sinfonia, como mostra Sartre (2010, p. 369) no penúltimo parágrafo de *O imaginário*, não é apreender apenas o evento real que é sua execução – seu *analogon* –, nem decifrar algum significado real ou captar um determinado objeto ausente: é “escutá-la *em lugar nenhum*”, “fora do *real*, fora da existência”, em suma, é “[...] parar de pensar que o acontecimento é atual e datado, com a condição de interpretar a sucessão de temas como uma sucessão absoluta e não como uma sucessão real⁶⁷”. Dito de outra forma, apreender uma melodia esteticamente é captar a imagem de um objeto que possui um “tempo próprio”, um “tempo interno” e fatalmente determinado, que tem seu início e seu fim e que está fora do alcance da percepção. A música, em sentido estético, está totalmente apartada do mundo perceptivo, ela se encontra em outro lugar, é algo que não está apenas ausente da realidade, mas que absolutamente não existe.

A beleza, de um modo geral – assim como o objeto estético em uma música ou em uma pintura –, é algo que não existe, algo que está apartado do perceptível, do real. Não é correto pensar, todavia, que a beleza estaria em uma espécie de suprassensível, em um mundo ideal, que para captá-la a consciência deveria apreender o real de uma maneira mística, através de uma faculdade extraordinária que só se acessaria raramente⁶⁸. É preciso concordar aqui com Michel Sicard (2011, p. 73), que ressalta que a consciência imaginante não ocupa na vivência humana uma “[...] função transcendental, mas uma função operacional concreta: ela permite acessar toda a potência dos sentidos⁶⁹”. Com efeito, a consciência imaginante é capaz de apreender sentidos que permaneceriam invisíveis à consciência perceptiva, e a arte é justamente uma abertura para essa força de sentidos que não está acessível à percepção, sentidos que

67. No original: “[...] cesser de penser que l'événement est actuel et daté, à la condition d'interpréter la succession des thèmes comme une succession absolue et non comme une succession réelle”.

68. Na verdade, a passagem do real ao imaginário, e vice-versa, é algo natural, algo que está sempre se concretizando na vivência humana, de sorte que, como coloca Sartre (2010, p. 63), “[...] somente uma vontade formal pode impedir a consciência de deslizar do plano da imagem àquele da percepção”. Além disso, como observa Breeur (2005, p. 127), “[...] não se controla essa passagem do real ao imaginário. Não se determina essa passagem e não é possível ativá-la de maneira inteiramente deliberada”. Isso implica que nunca é seguro que o sentido estético de uma obra será apreendido, é preciso que essa passagem se concretize na obra, que sua realidade seja apreendida em outro sentido – em um sentido irreal, inexistente, belo.

69. No original: “[...] un rôle transcendental, mais un rôle opératoire critique: elle permet d'accéder la toute-puissance des sens”.

excedem a realidade. De tal modo, dizer que o belo é algo inexistente é simplesmente afirmar que seu sentido foge daquilo que se está habituado na existência real, ele é, como escreve Sartre (2010, p. 366-367), algo que só pode ser “[...] constituído e apreendido por uma consciência imaginante que o coloca como irreal⁷⁰”, ou melhor, como irreal-inexistente.

Nessa perspectiva, como aponta Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 102), na apreensão estética a consciência imaginante se distancia do mundo,

[...] se desvia da existência, niiliza – ou nadifica – as circunstâncias da situação concreta, e se absorve nesse objeto inexistente, bem-ordenado, com tempo próprio, com começo e fim definidos. A consciência imaginante, como diz Sartre, pode se liberar do mundo existente (SILVA, 2004, p. 102).

Esse movimento de liberação que a consciência imaginante opera a fim de alcançar o objeto estético é semelhante ao movimento de um pintor impressionista, que somente “[...] ao se colocar a uma distância conveniente em relação ao seu quadro [...] identificará o conjunto ‘floresta’ ou ‘ninfas’ na multidão de pequenos toques que ele deu sobre a tela⁷¹” (SARTRE, 2010, p. 354). Apreender esteticamente uma obra, contudo, não é afastar-se fisicamente dela, como faz o pintor, é distanciar-se da realidade como um todo através de um movimento da consciência imaginante, é operar uma espécie de *epoché* imaginante capaz de reconfigurar o sentido do real, de diluí-lo, de negá-lo, mas não de aniquilá-lo. Ora, ao mesmo tempo em que nega o real para apreender o imaginário, a consciência imaginante também conserva-o como fundo, afinal, é sobre esse fundo de realidade e em ligação com ele que “a forma irreal deve se destacar” (SARTRE, 2010, p. 356).

Assim, se a consciência imaginante opera uma negação do real ao constituir o objeto estético, essa negação não é absoluta, já que “[...] uma imagem, sendo negação do mundo de um ponto de vista particular, aparece somente *sobre um fundo de mundo* e em ligação com o fundo⁷²” (SARTRE, 2010, p. 356). Com isso, ao contrário do que escreve Alloa, não poderia haver um esvaziamento total do real na apreensão estética, dado que a aparição do imaginário não significa uma negação cabal do perceptivo. Como observa Breuer (2005, p. 126) a esse respeito:

70. No original: “[...] constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel”.

71. No original: “[...] en se mettant à distance concevable par rapport à son tableau [...] dégagera l’ensemble ‘forêt’ ou ‘nymphéas’ de la multitude des petites touches qu’il a portée sur la toile”.

72. No original: “[...] une image, étant négation du monde d’un point de vue particulier, ne peut jamais apparaître que *sur un fond de monde* et en liaison avec le fond”.

As excitações do mundo material, as experiências afetivas, assim como as sensações corporais não são suprimidas em benefício de uma intimidade espiritual. A “nadificação” significa, antes, que as coisas e suas presenças são vividas [pela consciência imaginante] de maneira oposta àquela da percepção. Dito de outro modo, não se responde mais ao chamado pelo qual o mundo nos solicita⁷³.

Retomando o exemplo da música, é possível entender melhor como essa relação entre real e imaginário funciona na arte. Sartre (2010, p. 368) escreve que se desejo escutar uma determinada sinfonia “[...] eu teria alguma repugnância em escutar uma orquestra de amadores, teria preferência por este ou aquele maestro⁷⁴”. Isso decorre do fato de que quanto melhor e mais apurada tecnicamente for a execução real, melhor será também a apreensão do objeto estético. Em contrapartida, os deslizos “[...] de uma orquestra ruim, que ‘toca rápido demais’ ou ‘demasiado lentamente’, que ‘está fora do movimento’, etc., me parecem ofuscar, ‘trair’ a obra que ela interpreta⁷⁵” (SARTRE, 2010, p. 368). Ora, por um lado, é a irrealidade da beleza que confere um sentido à realidade da obra, por outro, essa realidade também influencia na apreensão da beleza⁷⁶: a beleza depende dessa realidade particular e individual que é o seu *analogon*, ela não pode se desvencilhar de suas características. Em outras palavras, o objeto estético “depende, em sua aparição, do real”, de modo que seria impossível modificar essa realidade que é o *analogon* sem modificar o sentido estético, irreal da obra⁷⁷.

Diante disso, pode-se dizer que todo objeto estético irreal, que toda beleza, estando apartada do perceptivo está, simultaneamente, ligada a uma obra real que “é única no tempo e no espaço” (SARTRE, 2010, p. 105). Consequentemente, não é possível desvincular totalmente da materialidade da obra o seu sentido estético, a beleza irreal que nela habita. Isso implica que a beleza não poderia ser uma criação puramente subjetiva da consciência, uma criação absolutamente autônoma em relação à materialidade da obra⁷⁸. De fato, a parte material de uma

73. No original: “Les excitations du monde matériel, les expériences affectives ainsi que les sensations corporelles ne sont pas supprimées au profit d’une intimité spirituelle. La ‘néantisation’ signifie bien plutôt que les choses et leur présence sont vécues de manière opposée à celle de la perception. Autrement dit, on ne répond plus à l’appel selon lequel le monde nous sollicite”.

74. No original: “[...] j’aurai quelque répugnance à écouter un orchestre d’amateurs, j’aurai des préférences pour tel chef d’orchestre ou tel autre”.

75. No original: “[...] d’un mauvais orchestre qui ‘joue trop vite’ ou ‘trop lentement’, ‘pas dans le mouvement’, etc., me paraissent voiler, ‘trahir’ l’œuvre qu’il interprète”.

76. Diferentemente da imagem de um amigo, que pode aparecer tanto a partir de um retrato, quanto de uma caricatura, ou mesmo de um perfume ou de um sentimento (um amigo morto), o objeto estético está intimamente ligado a determinada realidade que é a obra material.

77. Por exemplo, se uma escultura como *Perseu e a cabeça da Medusa* – de Benvenuto Cellini – tivesse outras dimensões, outra cor, outra textura, se ela fosse de gesso e não de bronze, certamente o objeto estético que nela se apreenderia não seria o mesmo, ele apresentaria outro sentido, outra beleza.

78. Sartre (2010, p. 352) escreve que uma luz vinda do real jamais poderia iluminar a face de Charles VIII em imagem, e que nem mesmo um incêndio seria capaz de destruí-lo – já que destruiria “[...] simplesmente o objeto

obra de arte – o *analogon* perceptível – deve ser nadificada, irrealizada para que o seu sentido estético se revele; isso não quer dizer, contudo, que essa materialidade seja completamente abolida, desprezada pela consciência imaginante que apreende o objeto estético. Na arte, a matéria real é essencial para que o irreal se mostre, afinal, mais do que anular o real, a consciência imaginante busca esvaziá-lo de seu sentido habitual a fim de apreender, a partir dele, um sentido que não existe – ou, como escreve Breeur (2005, p. 145), “[...] esvaziar o que é a fim de fazer nascer o que não é⁷⁹”.

É possível afirmar, então, que a negação, que a nadificação operada pela consciência imaginante não significa uma aniquilação, um silenciamento total da realidade, pois, como atesta Thana Souza (2015, p. 146), a comunicação entre a consciência imaginante e o mundo real existe sempre, e persiste mesmo naquele que é considerado por Sartre o caso mais extremo de imaginação, o sonho. Por essa razão, se a aparição do objeto estético exige a negação do real, a realidade não deixa de estar ligada à beleza, uma vez que o irreal será sempre sustentado pela realidade. O imaginário representa, é verdade, uma profunda transformação no sentido da percepção, mas não a sua morte. Por isso, na imaginação, tudo aquilo que antes era experienciado pela consciência perceptiva não é apagado, mas se insere “[...] dentro de uma atitude global que neutraliza o sentido real das coisas para evocar uma presença mágica⁸⁰” (BREEUR, 2005, p. 109) – no caso da arte, uma presença não apenas irreal, mas inexistente.

Aliás, é precisamente a partir dessa relação que se mantém viável a todo momento entre imaginário e real que, apesar da ligação essencial entre beleza e arte, Sartre (2010, p. 372) fala também, no último parágrafo de *O imaginário*, na possibilidade de que a consciência se relacione com o real esteticamente, de que ela tome uma “atitude de contemplação estética diante de acontecimentos ou objetos reais”, em suma, de que ela encontre beleza na realidade⁸¹.

material que serve de analogon para a manifestação do objeto em imagem”; não se deve, porém, concluir que haja uma total independência entre *analogon* e objeto estético. Na verdade, tanto a luz quanto o fogo são pertencentes à realidade e, por isso, não podem atingir o objeto estético Charles VIII; eles podem, no entanto, impedir sua aparição. Ora, uma luz muito forte ou muito franca impediria a aparição do objeto estético, pois não possibilitaria nem mesmo a captação do *analogon*; enquanto isso, um incêndio destruiria esse mesmo *analogon*, o que não destruiria a imagem, é verdade, mas tornaria impossível sua manifestação.

79. No original: “[...] envoûter ce qui *est* afin de faire naître ce qui *n'est pas*”.

80. No original: “[...] dans une attitude globale qui neutralise le sens réel des choses pour évoquer une présence magique”.

81. Em *A imagem na vida psicológica*, Sartre aborda mais longamente a questão da apreensão da beleza na realidade, todavia, seu ponto de vista parece muito distante do que se vê em *O imaginário*. No *mémoire*, Sartre (2019, p. 65) afirma que na apreensão desse tipo de beleza algo “[...] se acrescenta às vezes à percepção ordinária e a torna ‘bela’”. Trata-se aqui não da formação de uma consciência imaginante, mas daquilo que Sartre denominará “*sobrepercepção*” (*surperception*). Há sim nesse processo a incidência de imagens e a negação da percepção, contudo, a *sobrepercepção* não é simplesmente a imaginação que vem tomar o lugar da percepção,

Isso não significa, todavia, que a beleza possa ser percebida no mundo real; o que acontece nesses casos é uma confusão, visto que as realidades consideradas belas não são apreendidas como presenças, como realidades propriamente ditas, ou seja, não são percebidas, mas imaginadas. Desse modo, apreender um objeto real como belo não é percebê-lo, mas imaginá-lo, apreendê-lo fora da realidade. Consequentemente, se apreendo um objeto real como belo é porque o nadaifico, porque o apreendo como um nada de ser – apesar de sua presença física, de seu ser presente. Como explica Sartre (2010, p. 372), quando a consciência encontra beleza na realidade, ela já não mais percebe, pois acontece

[...] uma espécie de recuo em relação ao objeto contemplado, que desliza o próprio objeto no nada. É que, a partir desse momento [em que o objeto real se torna belo], ele não é mais *percebido*, ele funciona como *analogon* de si mesmo, quer dizer, uma imagem irreal daquilo que ele é se manifesta para nós através de sua presença atual⁸².

Assim, ao encontrar beleza em um objeto real, a consciência imaginante suspende esse objeto da realidade, de suas relações corriqueiras, das contingências do mundo cotidiano, captando-o como que envolto pelo nada, “neutralizado, nadaificado”, como quando se contempla uma bela pessoa ou uma bela paisagem natural. Com efeito, esse movimento se limita a uma espécie de estetização da realidade, o que o torna frustrante, já que, segundo Sartre (2010, p. 372), o real, “[...] dando-se como *atrás* de si mesmo, torna-se *intocável*, está fora do nosso alcance; daí uma espécie de desinteresse doloroso em relação a ele⁸³”.

Portanto, se um objeto real qualquer, um objeto que não é essencialmente artístico – uma paisagem, uma pessoa, etc. – pode ser apreendido como belo, isso se dá porque a consciência imaginante tem a capacidade de visar os objetos dessa maneira, isto é, conferindo a eles – e apreendendo neles – um sentido que não lhes é próprio. Essa estetização do real é fruto de um movimento espontâneo da consciência, que confere ao objeto real o sentido de

trata-se de algo muito mais ambíguo. Como escreve Flajoliet (2008, p. 381), a *sobrepercepção* comporta imagens “[...] que reativam as lembranças de sensações antigas e que conferem às qualidades sentidas presentemente uma espécie de profundidade – a impressão que elas escondem um segredo que recusa a se entregar”. Há nesse processo que vai do percebido ao imaginário algo que vem da memória, uma espécie de imagem rememorada que tenta reconstituir o passado a partir da experiência presente. Sartre (2019, p. 65) relata sua própria experiência a título de exemplo: “Eu experimentei uma sensação estética diante da agulha que marca os segundos de meu relógio iluminada por um sol deslumbrante”. Essa experiência estética, explica Sartre (2019, p. 65), foi tirada de “[...] uma simples imagem-recordação: o azul de meu relógio evocava para mim o azul do céu acima do Sacré-Coeur em um certo dia de junho”.

82. No original: “[...] une sorte de recul par rapport à l’objet contemplé qui glisse lui-même dans le néant. C’est que, à partir de ce moment, il n’est plus *perçu*; il fonctionne comme *analogon* de lui-même, c’est-à-dire qu’une image irréelle de ce qu’il est se manifeste pour nous à travers sa présence actuelle”.

83. No original: “[...] se donnant comme derrière lui-même, devient intouchable, il est hors de notre portée; de là une sorte de désintérêt douloureux par rapport à lui”.

analogon e consegue apreender uma organização irreal aonde, na verdade, existe apenas contingência real. No caso da arte, esse sentido vem também dos objetos, afinal, o artista constrói um *analogon* a fim de direcionar o público a um determinado objeto estético, a uma determinada imagem, a uma beleza. Isso significa que a beleza é algo que já está presente na obra – como um sentido silencioso proposto pelo artista, que solicita e direciona a imaginação do público.

2. BELEZA E DESCONFORTO: NÁUSEA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

“Fora do aquário/ Os peixes têm luz própria
Ninguém precisa dinheiro/ Ninguém precisa container
Ninguém precisa poesia”.

(Clima; Nuno Ramos. *Cão Andaluz*, 2019)

O exame de *O imaginário* mostrou que na percepção a consciência se relaciona com a realidade concreta e presente, e que a consciência imaginante, por sua vez, tenta alcançar algo que falta na realidade, criando, por isso, imagens, objetos irrealis. No caso específico da obra de arte, no que concerne a beleza, os objetos intencionados pela consciência imaginante serão objetos inexistentes – inexistentes não porque falsos, mas porque capazes de apresentar algum aspecto que a percepção jamais apreenderia: a expressão de um rosto aprisionada, o sentimento da morte, da angústia, e muitas outras possibilidades de sentido que as palavras talvez nem consigam expressar. De fato, a obra de arte também pode ser percebida, mas a beleza dessa obra não se revelará à percepção, ela é algo inexistente, algo que só pode ser revelado pela consciência imaginante. A obra de arte, portanto, não se refere apenas à realidade, não é o *analogon* de um objeto ausente, mas de um sentido que absolutamente falta ao real, um sentido *fictício*, uma beleza.

A beleza revela um sentido que a percepção não seria capaz de alcançar, um sentido que só se mostra a uma consciência capaz de se distanciar do real, uma consciência imaginante. Não é correto pensar, todavia, que a consciência imaginante desconsidere as qualidades reais da obra de arte; na verdade, ela reinterpreta esse substrato real e irrealiza sobre ele uma modificação radical de sentido. Em outras palavras, captar a beleza de uma obra não significa simplesmente negar sua realidade, mas apreender sobre essa realidade um sentido que está para além dela – mas que jamais se desliga totalmente dela. Consequentemente, se a beleza é, para Sartre, algo irreal, isso não implica que ela esteja totalmente desligada da realidade, afinal, é da realidade que ela brota e é a realidade da obra que a sustenta.

Além disso, Sartre acrescenta ainda, ao final de *O imaginário*, que após a experiência estética há necessariamente uma volta ao real, uma passagem da atitude imaginante para a atitude perceptiva e, com isso, uma espécie de despertar desconfortável. Não se deve acreditar, no entanto, que esse mal-estar posterior ao contato com a arte se deva ao fato de que a beleza

seja pensada aqui como impreterivelmente agradável; efetivamente, esse desconforto existe não apenas em obras harmoniosas e agradáveis, mas também em obras cruéis e sombrias. Obviamente, nem toda beleza é igual, e o sentido que um objeto estético apresenta pode modificar a maneira como o espectador se relacionará com a realidade após a experiência de uma obra de arte. Independente disso, o mal-estar do qual fala Sartre neste momento não é derivado primeiramente do sentido prazeroso ou asqueroso que uma determinada beleza apresenta, mas da capacidade essencial que possui a arte de fascinar a consciência, de mantê-la imersa na irrealidade inexistente da obra, e de, de repente, acabar, libertando a consciência, obrigando-a a retomar “[...] contato com a existência. Não é preciso mais que isso para provocar o *enjoo nauseante* que caracteriza a consciência realizante⁸⁴” (SARTRE, 2010, p. 371).

Com efeito, essa ideia de um “enjoo nauseante” que está atrelado à consciência do real não é uma ideia original de *O imaginário*, é anterior, tendo sido apresentada em 1938 no romance *A náusea*⁸⁵. Apesar de não se tratar de uma obra filosófica *stricto sensu*, como notam Contat e Rybalka (apud SARTRE, 2018, p. 1661), esse romance tem muito a dizer “[...] sobre a beleza e sobre o estatuto da obra de arte; [já que] ele se articula sobre uma oposição constante em Sartre, aquela do imaginário e do real⁸⁶”. Com efeito, as anotações de Roquentin, personagem principal desse romance, transitam constantemente entre a realidade contingente revelada pela náusea e a irrealidade necessária da obra de arte. Essa oposição entre náusea e arte, contingente e necessário, real e irreal vai assim revelando várias características da obra de arte – características que vão desde a relação entre a matéria real de uma obra (*analogon*) e o seu objeto irreal, até um tipo de experiência moral que algumas pessoas estabelecem com determinadas obras.

Não se quer postular aqui que *A náusea* seja um mero *mise en scène* de *O imaginário*, uma forma de provar concretamente a teoria da imagem. Aquilo que se buscará no romance são outras possibilidades de se pensar a beleza e a arte, possibilidades que em alguns momentos se darão como uma forma de verificar e atestar aquilo que se viu em *O imaginário*, mas que em

84. No original: “[...] contact avec l’existence. Il n’en faut pas plus pour provoquer l’écoeurement nauséux qui caractérise la conscience réalisante”.

85. Conforme apontam Contat e Rybalka (apud SARTRE, 2018, p. 1664), Sartre teve de interromper a revisão de uma versão – ainda não definitiva – de *A náusea*, no ano de 1935, por causa de “[...] um trabalho sob encomenda: um estudo filosófico sobre a imaginação, do qual deveriam resultar dois livros, *A imaginação*, em 1936, e *O imaginário*, em 1940”.

86. No original: “[...] sur la beauté et sur le statut de l’œuvre d’art ; elle s’articule sur une opposition constante chez lui, celle de l’imaginaire et du réel”.

outros indicarão caminhos ainda não explorados. Em outras palavras, se alguns temas de *A náusea* são retomados na conclusão de *O imaginário*, outros não são tratados por essa obra, de sorte que a obra literária oferece uma oportunidade de aprofundar e alargar um pouco mais este estudo sobre o estatuto da beleza no pensamento de Sartre.

2.1 “O ACASO É A FLOR DO REAL⁸⁷”

“[...] *só se chega ao real desmascarando-o*”.

(BADIOU, 2017, p. 23)

Em *A Náusea*, Sartre apresenta as anotações do diário de Antoine Roquentin, um historiador que há três anos mudou-se para uma pequena cidade francesa chamada Bouville a fim de concluir suas pesquisas históricas a respeito de uma figura que viveu entre os séculos XVIII e XIX, o Marquês de Rollebon. Roquentin começa a escrever um diário como forma de registrar um tipo de mudança que ainda não sabe explicar muito bem, mas que definitivamente alterou sua percepção do real: os objetos não pareciam mais inofensivos como de costume, não se restringiam às suas funções utilitárias, de alguma forma eles agora assemelhavam-se a “animais vivos”. Essa alteração incomoda ainda mais porque é correlativa a uma espécie de “enjoo adocicado” que Roquentin chamará de náusea⁸⁸. Conforme essa náusea vai se

87. Versos da canção *Flor do real*, do cantor e compositor Sessa, 2019.

88. Na obra *Sartre e a psicologia clínica*, Daniela Ribeiro Schneider propõe uma interpretação da náusea como a “expressão psicofísica” de um questionamento do projeto de ser de Roquentin. Segundo Schneider (2011, p. 242), a jornada que o personagem descreve ao longo do diário pode ser aproximada a um processo de “cura”, de sorte que, ao final, ele teria “[...] esclarecido seu projeto, suas estratégias de ser, tendo sua história em suas próprias mãos”. Assim, Roquentin superaria “[...] as perturbações psicofísicas, as emoções (náusea), que nada mais eram do que expressões da perda de sentido do seu ser, engendrada pelo espontaneísmo e pela solidão, ao redefinir seu projeto” (SCHNEIDER, 2011, p. 242). Diferentemente de Schneider, não se postula aqui que a náusea seja apenas a expressão de uma crise pessoal e tampouco que ela seja passível de uma cura. Como afirma Bornheim (2011, p. 20), a náusea é “[...] uma experiência ontológica, cujas consequências não se reduzem sequer à existência humana e, muito menos, a uma vida particular”. Dessa perspectiva, buscamos neste trabalho apresentar a náusea não como uma emoção que seria derivada da perda de sentido por parte do sujeito, algo que de alguma forma reclame uma cura, mas como uma experiência que proporciona um desmascaramento da realidade, ou seja, uma experiência de descobrimento da qual decorre a perda do sentido habitual da realidade. De tal maneira, mais do que redefinir seu projeto, acreditamos que Roquentin redefine sua relação com o mundo a partir da náusea, a partir do contato com a contingência das coisas e de si mesmo. Aliás, o próprio Roquentin, ao final de seu diário, vê na náusea não um estado patológico ou uma perturbação passageira, mas o seu “estado normal”: “A náusea me concede uma trégua curta. Mas sei que ela voltará: é meu estado normal” (SARTRE, 2011, p. 208; 2018, p. 185).

intensificando o personagem vai descobrindo um tipo de realidade selvagem, o mundo cotidiano vai se desnudando e a existência perdendo seu sentido habitual.

Nas palavras de Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 49), no mundo cotidiano tudo aparece

[...] organizado e hierarquizado conforme as necessidades. Daí a familiaridade com as coisas e a identificação entre familiaridade e necessidade. Algo é necessário porque sempre esteve ali. Mas basta que, por alguma razão, essa familiaridade se rompa e se instale uma relação de estranhamento entre o sujeito e as coisas para que também desapareça a necessidade, aquele anteparo seguro que constituía o substrato da minha representação das coisas.

Assim, a moral que impera no cotidiano geralmente impede que o indivíduo se atente ao caráter contingente da realidade, de modo que a percepção costuma apreender nos objetos um sentido que lhes parece imanente, uma utilidade que lhes é como que natural. No artigo “O homem e as coisas” – em que aborda a poesia de Francis Ponge – Sartre utiliza o termo “significações práticas” para designar essa relação que a consciência mantém com os objetos no cotidiano. Nessa relação, a ordem social se reflete “sobre as coisas”, de modo que os objetos parecem desde sempre “domesticados” (SARTRE, 1947, p. 237-238). Existe em *A Náusea* uma classe de personagens que se adequa muito bem a esse mundo ordenado e domesticado, mais que isso, eles são herdeiros e defensores dessa realidade protegida: os *salafrários*. Como bem resumem Contat e Rybalka (apud SARTRE, 2018, p. 1671), os salafrários são todos aqueles “[...] que se atribuem direitos, se cristalizam em papéis, se identificam às suas funções. Aqueles que mentem aos outros e a si mesmos, que recusam a evidencia de sua própria contingência⁸⁹”. Os salafrários são, portanto, pessoas que tentam relacionar-se com a vida de maneira automática, sem colocar o que está dado em questão; vive-se apenas repetindo os hábitos, os costumes, os valores do passado, como se tudo fosse realmente fixo, rigoroso, necessário:

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 cinco⁹⁰ (SARTRE, 2011, p. 209).

89. No original: “[...] qui s’arrogent des droits, se figent dans des rôles, s’identifient à leurs fonctions. Ceux qui mentent et se mentent, qui refusent l’évidence de leur propre contingence”.

90. No original: “Ils ont la preuve, cent fois par jour, que tout se fait par mécanisme, que le monde obéit à des lois fixes et immuables. Les corps abandonnés dans le vide tombent tous à la même vitesse, le Jardin public est fermé tous les jours à seize heures en hiver, à dix-huit heures en été, le plomb fond à 335°, le dernier tramway part de l’Hotel de Ville a vingt-trois heures cinq” (SARTRE, 2018, p. 187).

Nesse mundo estruturado e fixo, os salafrários acreditam desempenhar uma função indispensável, uma “pequena obstinação pessoal que os impede de perceber que existem”. Em consequência disso, para essas pessoas a realidade funciona como um cenário que mascara a existência, um cenário em que eles atuam, representam seu papel fundamental para a sociedade. A náusea provoca em Roquentin o estranhamento de que falava há pouco Franklin Leopoldo e Silva, por isso, ela proporciona um afastamento do mundo cotidiano, uma saída da vida ordinária, da *caverna* dos salafrários. Em outras palavras, a náusea permite um acesso a uma realidade desnudada, desmascarada, uma realidade que transborda de existência. A partir daí, para Roquentin, a vida obstinada dos salafrários não é mais possível, já que a náusea joga luz sobre a fragilidade das convenções sociais, sobre a seriedade das ações que tornam a vida uma função burocrática e salvagam o ser humano do contato com a absurdidade do real⁹¹.

Pode-se notar a discrepância entre a percepção do mundo dos salafrários e de Roquentin quando este último, invadido pela náusea, caminha à beira-mar. Os cidadãos de Bouville estão em festa e passeiam poeticamente sob o sol primaveril, eles “se olham com ar de conviência”, afinal, “o dia está bonito” e o mar apresenta cores e “perfumes suaves”, o mar “fala de Deus” e de sua criação. Para Roquentin, porém, o mundo é outro, e o mar, longe da suavidade superficial,

[...] é frio e negro, cheio de animais; rasteja sob essa fina película verde que é feita para enganar as pessoas. Os silfos que me rodeiam caíram no logro: só veem a fina película, é ela que prova a existência de Deus. Vejo o que está por baixo! Os vernizes se dissolvem, as pelezinhas aveludadas e brilhantes, as pelezinhas de pêssego do bom Deus se rompem por todos os lados sob meu olhar, se fendem e se entreabrem⁹² (SARTRE, 2011, p. 166).

Se os sentidos cotidianos se dissolvem diante de Roquentin é porque a náusea provoca nele uma espécie potencialização da consciência perceptiva, no sentido que as crises nauseantes

91. Nesse sentido, para Roquentin era muito cômodo reconstituir a vida de um ser que não mais existia, já que recriar a vida de Rollebon permitia que ele não pensasse em sua própria vida, em sua própria matéria bruta: “Eu já não me apercebia de que existia, já não existia em mim, mas nele; era para ele que comia, para ele que respirava, cada um de meus movimentos tinha seu sentido fora de mim, ali, bem em frente de mim, nele [...]. Eu era apenas um meio de fazê-lo viver, ele era minha razão de ser, me libertara de mim mesmo” (SARTRE, 2011, p. 134; 2018, p. 117). Rollebon dava sentido à vida de Roquentin, era a finalidade de seus atos, mas com a náusea esse projeto é abandonado; e sem esse ilustre homem do passado, o historiador perde uma de suas proteções contra a existência, contra aquilo que a náusea lhe revela.

92. No original: “[...] est froide et noire, pleine de bêtes; elle rampe sous cette mince pellicule verte qui est faite pour tromper les gens. Les sylphes qui m’entourent s’y sont laissé prendre : ils ne voient que la mince pellicule, c’est elle qui prouve l’existence de Dieu. Moi je vois le dessous ! les vernis fondent, les brillantes petites peaux veloutées, les petites peaux de pêche du bon Dieu pètent de partout sous mon regard, elles se fendent et s’entrebâillent” (SARTRE, 2018, p. 147).

fazem com que sua consciência se mantenha como que “inteiramente absorta em suas intuições do real” – como escreve Sartre (2010, p. 344), em *O imaginário*. Em consequência disso, quando a náusea invade Roquentin é como se ele fosse capaz de uma percepção hipertrofiada, de uma percepção que vai além das “significações práticas”. É como se ele notasse cada detalhe da realidade que o circunda, cada nuance que se dá no contato entre seu corpo e o mundo, em suma, é como se tudo que existisse se mostrasse de forma mais intensa para ele:

O castanheiro me entrava pelos olhos. Uma ferrugem verde cobria-o até meia altura; a casca, preta e empolada, parecia de couro fervido. O ruído discreto da água da fonte Masqueret penetrava em meus ouvidos, fazia neles um ninho, enchia-os de suspiros; minhas narinas transbordavam de um odor verde e pútrido⁹³ (SARTRE, 2011, p. 170-171).

Ora, Roquentin só consegue notar que tudo que existe é demais porque percebe demais tudo que existe. A consequência dessa percepção hipertrofiada da realidade é a constatação de “uma espécie de inconsistência das coisas”, de modo que não há mais uma certeza na qual se apoiar. Como mostra *O imaginário*, o objeto percebido é sempre mais do que se pode perceber; o caso de Roquentin não é diferente, já que, apesar de perceber vários detalhes da realidade que o circunda, ele sabe que jamais poderá apreender essa realidade em sua totalidade. É precisamente a apreensão dessa abundância do real em relação à percepção que faz com que o mundo perca “seu aspecto inofensivo de categoria abstrata” e revele a imensa complexidade confusa de tudo que existe. Roquentin nota, a partir disso, quão limitada é sua percepção da realidade, nota que sua percepção jamais apreenderá a verdade dos objetos, pois por mais ínfimos que tais objetos pareçam, eles existem independentemente da consciência, quer dizer, eles serão sempre mais do que a consciência poderá captar:

[...] as cores, os sabores, os odores nunca eram verdadeiros, nunca eram simplesmente eles mesmos e nada mais do que eles mesmos. A qualidade mais simples, a mais indecomponível, encerrava um excesso em si mesma, em relação a si mesma, em seu âmago⁹⁴ (SARTRE, 2011, p. 174).

Com efeito, as qualidades das coisas se interpenetram e se modificam, fazendo com que cada detalhe se revele sempre mais rico do que se pode assimilar. Recorrendo às reflexões de

93. No original: “Le marronnier se pressait contre mes yeux. Une rouille verte le couvrait jusqu’à mi-hauteur ; l’écorce, noire et boursouflée, semblait de cuir bouilli. Le petit bruit d’eau de la fontaine Masqueret se coulait dans mes oreilles et s’y faisait un nid, les emplissait de soupirs ; mes narines débordaient d’une odeur verte et putride” (SARTRE, 2018, p. 151).

94. No original: “[...] les couleurs, les saveurs, les odeurs n’étaient jamais vraies, jamais tout bonnement elles-mêmes et rien qu’elles-mêmes. La qualité la plus simple, la plus indécomposable avait du trop en elle-même, par rapport à elle-même, en son cœur” (SARTRE, 2018, p. 154).

O Ser e o Nada, pode-se compreender que as qualidades dos objetos não são simplesmente “um modo subjetivo de compreendê-los”, afinal, tais objetos existem independentemente da consciência, são realidades *em-si*. Nesse sentido, há uma interpenetração de qualidades que constitui cada objeto, de modo que, como explica Sartre (2014, p. 222), cada uma das qualidades de um objeto “[...] está totalmente estendida através de todas as outras. É a acidez do limão que é amarela, é o amarelo do limão que é ácido⁹⁵”. Por conseguinte, cada qualidade é si mesma e todas as outras, cada qualidade é também o objeto todo, “[...] é a presença de sua absoluta contingência, é sua irredutibilidade de indiferença⁹⁶” (SARTRE, 2014, p. 223).

É precisamente essa “absoluta contingência”, essa indiferença irredutível e absurda que Roquentin percebe, por exemplo, na raiz que encontra no jardim público – momento em que a náusea se manifesta com maior intensidade no livro: cada qualidade dessa raiz “[...] escapava-lhe um pouco, escorria para fora dela, semissolidificava-se, tornava-se quase uma coisa; cada uma *era demais na raiz* e [...] me dava agora a impressão de sair um pouco de si mesmo, de se negar, de se perder num estranho excesso⁹⁷” (SARTRE, 2011, p. 173). Ademais, mesmo a cor preta da raiz não parecia simplesmente uma cor, mas um amálgama de vários elementos que se excediam, elementos que existiam por si mesmos e que transbordavam a percepção, que confundiam os sentidos:

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, de madeira morna e molhada, em odor preto espalhado como um verniz sobre aquela madeira nervosa, em sabor de fibra mascada, adocicada. [...] Aquele preto, presença amorfa e tibia, excedia de longe a visão, o olfato e o gosto. Mas essa riqueza se transformava em confusão e finalmente aquilo já não era nada porque era *demais*⁹⁸” (SARTRE, 2011, p. 174-175).

Diante desse excesso, Roquentin não podia nem mesmo afirmar que a raiz fosse “[...] preta, o que havia naquele pedaço de lenho não era o preto — era... outra coisa: o preto [...] não

95. No original: “[...] chacune de ses qualités est étendue tout à travers chacune des autres. C’est l’acidité du citron qui est jaune, c’est le jaune du citron qui est acide”.

96. No original: “[...] elle est la présence de son absolue contingence, elle est son irréductibilité d’indifférence”.

97. No original: “[...] lui échappait un peu, coulait hors d’elle, se solidifiait à demi, devenait presque une chose ; chacune était *de trop dans* la racine, et [...] me donnait à présent l’impression de rouler un peu hors d’elle-même, de se nier, de se perdre dans un étrange excès” (SARTRE, 2018, p. 153).

98. No original: “Ça *ressemblait à* une couleur mais aussi... à une meurtrissure ou encore à une sécrétion, à un suint — et à autre chose, à une odeur par exemple, ça se fondait en odeur de terre mouillée, de bois tiède et mouillé, en odeur noire étendue comme un vernis sur ce bois nerveux, en saveur de fibre mâchée, sucrée. [...] Ce noir-là, présence amorphe et veule, débordait, de loin, la vue, l’odorat et le goût. Mais cette richesse tournait en confusion et finalement ça n’était plus rien parce que c’était trop” (SARTRE, 2018, p. 155).

existia⁹⁹” (SARTRE, 2011, p. 173). A raiz existia, ela era preta demais ou era quase preta; preto é o nome e aquilo se recusava a ser nome: inútil nomear qualidades, posto que o real se recusa a ser apenas significado, se recusa à limitação conceitual do nome com uma “resistência passiva”. De fato, os objetos do mundo normalmente se apresentam à percepção com uma função bem definida, de sorte que o nome, o significado e a utilidade desses objetos lhes parecem imanentes. Tudo isso, no entanto, é apenas uma camada superficial que esconde uma existência imprevisível, contingente; trata-se de uma ideia que se relaciona somente de maneira exterior com tais objetos. A náusea ilumina justamente essa separação entre o nome e a coisa, já que ela mostra que as coisas existem antes dos nomes e, ao mesmo tempo, para além deles. Em outros termos, tudo aquilo que faz parte da realidade, tudo que existe é irreduzível às palavras, à utilidade, aos significados, em suma, tudo que existe é sempre mais, *démais*.

Ver a realidade despida da roupagem cotidiana é ver que as coisas não são tão dóceis como de costume, é reconhecer que elas são “[...] grotescas, obstinadas, gigantescas, e parece imbecil chamá-las banco ou dizer o que quer que seja a respeito delas: estou no meio das Coisas, das inomináveis¹⁰⁰” (SARTRE, 2011, p. 168). Por conseguinte, Roquentin vislumbra a imensa distância entre as explicações que se dão às coisas e as coisas propriamente ditas, apreendendo, então, uma realidade que está antes dos significados, uma realidade que existe e ponto¹⁰¹. Essa realidade nua é absurda, não permite descrições, não pode ser traduzida em conceitos¹⁰²: ela é

99. No original: “[...] noire, ce n’était pas du noir qu’il y avait sur ce morceau de bois — c’était... autre chose : le noir [...] n’existait pas” (SARTRE, 2018, p. 154).

100. No original: “[...] grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables” (SARTRE, 2018, p. 148).

101. Tomado pela náusea, Roquentin reflete sobre o banco em que está sentado, compreendendo, a partir disso, essa instabilidade dos nomes e das utilidades: “Essa coisa na qual estou sentado, na qual apoiava minha mão chama-se banco. [...] Murmuro: é um banco, um pouco como se fosse um exorcismo. Mas a palavra permanece em meus lábios: se recusa a ir pousar na coisa” (SARTRE, 2011, p. 167; 2018, p. 148). Roquentin sabe que aquilo é um banco, que tem uma utilidade, uma essência que vem desde sua fabricação: “Fizeram-no especialmente para que possamos nos sentar, arranjaram couro, molas, tecido, se puseram a trabalhar, com a ideia de fazer um assento e, quando terminaram, era isso que tinham feito” (SARTRE, 2011, p. 167; 2018, p. 148). A despeito dessa essência evidente, dessa utilidade básica de um objeto tão comum quanto um banco, Roquentin encontra nesse objeto outras possibilidades de sentido, já que nenhum significado é capaz de abarcá-lo totalmente. Por isso, esse mesmo banco feito de couro, feito para sentar-se, poderia ser “[...] um burro morto, por exemplo, inchado pela água e flutuando à deriva, de barriga para cima, num grande rio cinza, um rio de inundação; e eu estaria sentado num ventre de burro e meus pés mergulhariam na água clara” (SARTRE, 2011, p. 167-168; 2018, p. 148).

102. Consequentemente, a própria palavra absurdo – pensada por Roquentin “sobre as coisas, com as coisas” (SARTRE, 2011, p. 172; 2018, p. 152) – só pode ser, se muito, uma aproximação, já que, enquanto palavra, o absurdo é também exterior à realidade, não se identificando jamais com ela. Logo, essa aproximação é frustrante para Roquentin: “Absurdo: ainda uma palavra; debato-me com as palavras; lá eu tocava a coisa” (SARTRE, 2011, p. 172; 2018, p. 153). No jardim, Roquentin tocava o absurdo, a realidade crua, o existir profundo e nauseante – não haviam palavras para isso. Como observa Alexis Chabot (2016, p. 12, tradução nossa) – referindo-se não ao romance *A náusea*, mas aos fragmentos de uma obra anterior, o “diálogo” *Empédocles* – existe uma “[...] contradição que parece insuperável entre vida e palavras, a contingência vivida e a contingência dita, pensada e

demais. Ser demais é existir de uma maneira gratuita, sem razão, de modo que as relações que se estabelece entre os conceitos e as coisas se revelam, no máximo, como uma tentativa de aproximação. Tendencialmente, tais relações se dão como tentativas de esconder a absurdidade que cada coisa carrega em si, a absurdidade de existir gratuitamente e independentemente das outras coisas, a absurdidade de ser contingente:

Ora, nenhum ser necessário pode explicar a existência: a contingência não é uma ilusão, uma aparência que se pode dissipar; é o absoluto, por conseguinte a gratuidade perfeita. Tudo é gratuito: esse jardim, essa cidade e eu próprio. Quando ocorre que nos apercebemos disso, sentimos o estômago embrulhado, e tudo se põe a flutuar [...]: isso é a Náusea; é isso que os Salafários [...] tentam esconder de si mesmos com sua ideia de direito. Mas que mentira pobre: ninguém possui o direito; eles são inteiramente gratuitos, como os outros homens, não conseguem deixar de se sentir demais. E em si mesmos, secretamente, *são demais*, isto é, amorfos e vagos, tristes¹⁰³ (SARTRE, 2011, p. 175).

A contingência abarca a realidade como um todo, do mais modesto ao mais complexo dos seres; tudo que existe é gratuito, de sorte que nem mesmo o ser humano pode escapar dessa gratuidade. É por isso que a náusea faz com que Roquentin sintam-se homogêneo ao que ele observa no mundo, faz com que ele compreenda que a contingência da realidade é também a sua, que as coisas existem tanto quanto ele. A existência é uma matéria bruta fluindo naturalmente em Roquentin e no mundo, tornando-se evidente em seu corpo e nas coisas, mesmo naquilo que parece mais ínfimo: “Existo. É suave, tão suave, tão lento. E leve [...]. Há uma água espumosa em minha boca [...] — discreta — que roça minha língua. E essa poça também sou eu. E a língua também, e a garganta, sou eu¹⁰⁴” (SARTRE, 2011, p. 134).

Diante dessa existência absoluta não há fugas, a existência não se detém, e mesmo o corpo de uma pequena menina morta “[...] ainda existe, sua carne pisada. *Ela* já não existe¹⁰⁵” (SARTRE, 2011, p. 137): a menina de fato morreu, mas a existência continua, sem pausa, sem

assim, talvez, traída”; por isso, Roquentin se sente traído pelas palavras, afinal, palavra alguma é capaz de dar conta da existência vivida.

103. No original: “Or, aucun être nécessaire ne peut expliquer l’existence : la contingence n’est pas un faux semblant, une apparence qu’on peut dissiper; c’est l’absolu, par conséquent la gratuité parfaite. Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même. Quand il arrive qu’on s’en rende compte, ça vous tourne le cœur et tout se met à flotter [...] : voilà la Nausée ; voilà ce que les Salafaires [...] essaient de se cacher avec leur idée de droit. Mais quel pauvre mensonge : personne n’a le droit ; ils sont entièrement gratuits, comme les autres hommes, ils n’arrivent pas à ne pas se sentir de trop. Et en eux-mêmes, secrètement, ils *sont trop*, c’est-à-dire amorphes et vagues, tristes” (SARTRE, 2018, p. 155).

104. No original: “J’existe. C’est doux, si doux, si lent. Et léger [...]. Il y a de l’eau mousseuse dans ma bouche [...] — discrète — qui frôle ma langue. Et cette mare, c’est encore moi. Et la langue. Et la gorge, c’est moi” (SARTRE, 2018, p. 117).

105. No original: “[...] existe encore, sa chair meurtrie. Elle n’existe plus” (SARTRE, 2018, p. 120).

luto. O calçamento da rua continua existindo, assim como o jornal; e também Roquentin existe – é uma existência *contra* as outras, *com* as outras:

Éramos um amontoado de entes incômodos, estorvados por nós mesmos, não tínhamos a menor razão para estar ali, nem uns nem outros, cada ente confuso, vagamente inquieto, se sentia demais em relação aos outros. *Demais*: era a única relação que podia estabelecer entre aquelas árvores, aquelas grades, aquelas pedras. [...] cada um deles escapava das relações em que procurava encerrá-los, isolava-se, extravasava¹⁰⁶ (SARTRE, 2011, p. 171).

O mundo da existência é um outro mundo em relação ao mundo dos homens; o mundo dos homens se dá pela razão, pela explicação, entretanto, é um mundo que não existe, como não existe, por exemplo, um círculo – criação humana e explicável: “Um círculo não é absurdo, é perfeitamente explicável pela rotação de um segmento de reta em torno de uma de suas extremidades. Mas também um círculo não existe¹⁰⁷” (SARTRE, 2011, p. 173). O tronco da árvore no jardim público não é um círculo preto, ele existe, sua raiz é absurda, pois irreduzível, inexplicável; nenhum saber pode abarcar por inteiro essa árvore. Pode-se explicar, sim, a função natural da árvore, pode-se descrever sua composição biológica e é possível que se defina até mesmo o que *em geral* é uma árvore; mas aquela árvore específica descrita por Roquentin não era apenas isso: ela existia “abaixo de qualquer explicação”.

A explicação torna dócil e o que existe não se deixa domar por nomes ou conceitos. Por isso, diante da contingência do que existe mesmo as explicações racionais perdem sua força, já que, conforme observa Coorebyter (2005, p. 77), “[...] a espontaneidade do contingente assinala a derrota do pensamento, o fracasso da razão frente ao absurdo; ela designa um espaço desenhado no vazio, um além da representação, uma esfera de ser puro irreduzível ao conhecimento¹⁰⁸”. Nesse sentido, a intuição da contingência revela o âmago da realidade, ela mostra que a *ordem que se dá aos seres* não é a *ordem dos seres*. Dito de outra maneira, a náusea representa a revelação de uma realidade discutível que escapa tanto “[...] ao princípio de não

106. No original: “Nous étions un tas d’existants gênés, embarrasses de nous-mêmes, nous n’avions pas la moindre raison d’être là, ni les uns ni les autres, chaque existant, confus, vaguement inquiet, se sentait de trop par rapport aux autres. *De trop* : c’était le seul rapport que je pusse établir entre ces arbres, ces grilles, ces cailloux [...] : chacun d’eux s’échappait des relations ou je cherchais à l’enfermer, s’isolait, débordait” (SARTRE, 2018, p. 152).

107. No original: “Un cercle n’est pas absurde, il s’explique très bien par la rotation d’un segment de droite autour d’une de ses extrémités. Mais aussi un cercle n’existe pas” (SARTRE, 2018, p. 153).

108. No original: “[...] la spontanéité du contingent signale la défaite de la pensée, l’échec de la raison face à l’absurde ; elle désigne un espace dessiné en creux, un au-delà de la représentation, une sphère d’être pur irréductible au connaître”.

contradição como à experiência cotidiana, e a toda forma de lógica ordinária¹⁰⁹” (COOREBYTER, 2005, p. 87). Dessa maneira, a contingência do real impõe de antemão a impossibilidade de qualquer resposta, de qualquer explicação – o que é simplesmente é, sem necessidade, finalidade ou justificativa:

[...] sabia que aquilo era o Mundo, o Mundo inteiramente nu que se mostrava de repente, e sufocava de raiva desse ser grande e absurdo. Sequer se podia perguntar de onde saía aquilo, tudo aquilo, nem como era possível que existisse um mundo ao invés de coisa alguma. Aquilo não tinha sentido, o mundo estava presente em toda parte, à frente, atrás. *Antes* dele não houvera nada. Nada. Não houvera um momento em que ele pudesse não existir. Era isso que me irritava: obviamente não havia *nenhuma razão* para que aquela larva corrediça existisse. *Mas não era possível* que não existisse¹¹⁰ (SARTRE, 2011, p. 179).

Diante dessa conclusão, todo conhecimento se mostra frágil, os conceitos e os nomes se mostram impotentes. Assim, Roquentin compreende que cada existente carrega em si uma absurdidade que as convenções humanas não são capazes abarcar, afinal, tais convenções são exteriores aos objetos, incapazes de modificar a existência deles. O real está repleto de objetos que existem por si mesmos, que fervilham de uma existência única que vem de repente e vai tão de repente quanto, objetos que nascem e morrem sem razão nem por quê. Por conseguinte, ao descobrir a contingência, Roquentin descobre uma realidade que, como escreve Coorebyter (2005, p. 104), “escapa ao reino do sentido”, ou melhor, ele descobre que as coisas possuem apenas um “semi-sentido”, como se fossem

[...] pensamentos que paravam no caminho, que se esqueciam o que tinham querido pensar e que permaneciam assim, balouçantes, com um sentidozinho estranho que os ultrapassava. Esse sentidozinho me irritava: *não podia* compreendê-lo, ainda que permanecesse 107 anos apoiado na grade¹¹¹ (SARTRE, 2011, p. 180).

A partir disso, pode-se entender a razão pela qual Roquentin define a náusea como uma “evidência ofuscante” (SARTRE, 2011, p. 164), já que ela coloca em evidência uma realidade

109. No original: “[...] au principe de non-contradiction comme à l’expérience quotidienne, à toute forme de logique ordinaire”.

110. No original: “[...] je savais bien que c’était le Monde, le Monde tout nu qui se montrait tout d’un coup, et j’étouffais de colère contre ce gros être absurde. On ne pouvait même pas de demander d’où ça sortait, tout ça, ni comment il se faisait qu’il existât un monde, plutôt que rien. Ça, n’avait pas de sens, le monde était partout présent, devant, derrière. H n’y avait rien eu *avant* lui. Rien. Il n’y avait pas eu de moment où il aurait pu ne pas exister. C’est bien ça qui m’irritait : bien sûr il n’y avait *aucune raison* pour qu’elle existât, cette larve coulante. *Mais il n’était pas possible* qu’elle n’existât pas” (SARTRE, 2018, p. 159).

111. No original: “[...] pensées qui s’arrêtaient en route, qui s’oubliaient, qui oubliaient ce qu’elles avaient voulu penser et qui restaient comme ça, ballottées, avec un drôle de petit sens qui les dépassait. Ça m’agaçait ce petit sens : je ne pouvais pas le comprendre, quand bien même je serais resté cent sept ans appuyés à la grille” (SARTRE, 2018, p. 160).

sem máscaras, o que culmina em um ofuscamento do sentido habitual da realidade. Em outras palavras, a náusea é algo que, ao mesmo tempo, descortina o sentido da realidade e mostra que esse sentido é uma total ausência de sentido. Por isso, com a náusea “o véu se rasga”, a aparência cotidiana se dissolve e o ser humano encontra-se desamparado, pois não consegue mais acessar o sentido ordinário das coisas. Compreende-se, então, que tudo que existe está aberto a uma possível ressignificação, nada é tão fixo quanto parece, nada existe por necessidade.

2.2 O QUE PODE A BELEZA DE UMA CANÇÃO?

“A miragem apaga o real que a apaga”

(SARTRE, 2009, p. 44).

A experiência de Roquentin no jardim público termina quase como o despertar de um sonho-pesadelo: de repente as evidências de uma existência absurda haviam desaparecido, o mundo voltara à sua normalidade inofensiva e tediosa, “[...] restava uma terra amarela ao meu redor, de onde saíam galhos mortos apontando para o alto¹¹²” (SARTRE, 2011, p. 180). Restava também esse vislumbre do “verdadeiro segredo da existência”, desse “sentidozinho” da realidade que Roquentin não fora capaz compreender totalmente: “[...] ficara sabendo sobre a existência tudo o que podia saber. Fui embora, voltei para o hotel, e escrevi¹¹³” (SARTRE, 2011, p. 180). Como explica Coorebyter (2005, p. 88), a náusea proporciona um encontro com o absoluto da existência e tal “[...] absoluto é acessível se se aceita ‘encontrá-lo’ sem pretender conhecê-lo, se o olhar pousado sobre os fenômenos não tira nada à sua desordem ou à sua confusão¹¹⁴”. Nesse sentido, se é possível experienciar a realidade contingente, não é possível traduzi-la em palavras, conceitos, explicações racionais.

112. No original: “[...] il restait de la terre jaune autour de moi, d’où sortaient des branches mortes dressés en l’air” (SARTRE, 2018, p. 160).

113. No original: “[...] j’avais appris sur l’existence tout ce que je pouvais savoir. Je suis parti, je suis rentré à l’hôtel, et voilà, j’ai écrit” (SARTRE, 2018, p. 160).

114. No original: “[...] l’absolu est accessible si l’on accepte de le ‘rencontrer’ sans prétendre le connaître, si le regard posé sur les phénomènes n’enlève rien à leur désordre ou à leur confusion”.

Pode-se pensar, a partir disso, que a experiência vivenciada por Roquentin em sua crise de náusea não passou de um sonho¹¹⁵, de uma criação de seu imaginário, afinal, a náusea é descrita ao longo do diário como uma experiência individual, como algo que foge ao habitual, à rotina cotidiana. Na experiência do jardim público, no entanto, ao tentar escapar da náusea rumo ao imaginário, Roquentin parece se entranhar ainda mais na existência, como se as imagens o remetessem de volta ao real: “Inclinei-me para trás e fechei as pálpebras. Mas as imagens, imediatamente alertadas, de um salto vieram encher de existências meus olhos fechados: a existência é uma plenitude que o homem não pode abandonar¹¹⁶” (SARTRE, 2011, p. 180). Ora, Roquentin viveu com a náusea uma experiência limite, ele estava a se embrenhar na existência, numa realidade que se mostra sem artifícios, no avesso do imaginário. Diante disso, pensar que ele é apenas um maluco que alucina imaginando sobre a realidade é simplificar demais sua experiência¹¹⁷.

Tal conclusão não implica, porém, que Roquentin possua uma espécie de defeito em sua consciência imaginante, que ele esteja perpetuamente preso à consciência perceptiva ou que o imaginário não represente um papel fundamental em sua experiência. Na verdade, a jornada de Roquentin mostra que a vivência imaginante apresenta precisamente o contraponto à realidade revelada pela náusea. A coerência que falta ao real, a ausência de regularidade, de sentido e de ordem que se colocam em evidência com a náusea são diametralmente opostos àquilo que a experiência do imaginário oferecerá a Roquentin ao longo do romance. Dito isso, a melhor maneira de compreender a importância que a experiência do imaginário tem na vivência de Roquentin é examinar a relação que o personagem mantém com a arte ao longo do romance.

Com efeito, *A náusea* possibilita algumas reflexões distintas sobre a questão da obra de arte¹¹⁸. Sem dúvida, a mais evidente delas se mostra pela a relação que Roquentin estabelece com a canção “Some of these days”, afinal, mais de uma vez esse antigo *ragtime* parece

115. O próprio Roquentin, aliás, se coloca essa questão: “Essa enorme presença terá sido um sonho?” (SARTRE, 2011, p. 179; 2018, p. 159).

116. No original: “Je me laissai aller en arrière et je fermai les paupières. Mais les images, aussitôt alertées, bondirent et vinrent remplir d’existences mes yeux clos : l’existence est un plein que l’homme ne peut quitter” (SARTRE, 2018, p. 158).

117. Nas palavras de Contat e Rybalka (apud SARTRE, 2018, p. 1664), uma das piores formas “[...] de não compreender *A náusea* é invalidar a experiência de Roquentin taxando-o de louco”.

118. Como observa George H. Bauer (2008, p. 23), os comentadores de *A náusea* geralmente se atentam apenas ao interesse de Roquentin pela canção de jazz ou pelos retratos expostos no museu de Bouville. Todavia, outras passagens também revelam algumas possibilidades da experiência estética, como, “[...] por exemplo, o episódio da estátua khmeriana, a estátua de Impétraz, a igreja de Santa Cecília, o *Eugénie Grandet* de Balzac, *A Cartuxa de Parma* de Stendhal, assim como a versão ilustrada do Michelet, entre outros”. Buscar-se-á posteriormente neste trabalho refletir sobre algumas dessas passagens.

suspender a realidade, servindo assim como refúgio quase infalível contra a náusea: “O que acaba de ocorrer é que a náusea desapareceu. Quando a voz se elevou no silêncio, senti meu corpo se enrijecer e a náusea se dissipou¹¹⁹” (SARTRE, 2011, p. 39) – afirma Roquentin ao escutar a canção. É preciso, então, questionar essa suspensão provocada pela canção, mostrar como e por que ela ocorre, como e por que essa obra se contrapõe de forma tão contundente à náusea.

Como foi explicado no exame de *O imaginário*, uma música, se considerada enquanto objeto estético, é um ser irreal, um ser que apresenta uma outra estrutura em relação à realidade, está fora dela, fora do mundo da existência. Deve-se lembrar, porém, que a música também é, de certa forma, parte da realidade, já que, apesar de se distinguir da existência contingente, ela necessita do real para aparecer, necessita de um *analogon* que seja real. Roquentin, aliás, sempre que escuta a canção faz alguma observação sobre sua ligação com a realidade: no café *Malby*, por exemplo, quando Madeleine coloca o disco no gramofone, ele nota que a empregada “gira a manivela do gramofone” e que se trata do “[...] disco mais velho da coleção, um disco Pathé para agulha de safra¹²⁰” (SARTRE, 2011, p. 39). Essas observações iniciais de Roquentin não se dirigem à beleza da canção, isto é, àquilo que nela é irreal, pelo contrário, ele percebe o *analogon*, percebe o processo que gera o som, um processo real que tem o tempo determinado pelo giro da agulha sobre disco¹²¹. Roquentin percebe, assim, a realidade da qual depende intimamente a canção e nota que “[...] bastaria muito pouco para que o disco parasse: uma mola que se quebrasse, um capricho do primo Adolphe. Como é estranho, como é comovente que

119. No original: “Ce qui vient d’arriver, c’est que la Nausée a disparu. Quand la voix s’est élevée, dans le silence, j’ai senti mon corps se durcir et la Nausée s’est évanouie” (SARTRE, 2018, p. 29).

120. No original: “[...] plus vieux disque de la collection, un disque Pathé pour aiguille a saphir” (SARTRE, 2018, p. 28).

121. Em sua despedida de Bouville, quando a mulher começa a cantar pela última vez, a primeira observação feita por Roquentin não é sobre a beleza da voz que tanto o fascina, mas sobre um problema no *analogon*, um arranhado no disco que provoca um barulho estranho. Tal arranhado poderia ser um problema, poderia impedir o acesso ao irreal; todavia, o ruído não é suficiente para se sobrepor à melodia – a irrealidade se impõe: “[...] a melodia absolutamente não é afetada por essa tossezinha da agulha sobre o disco. Ela está tão longe — tão lá atrás” (SARTRE, 2011, p. 231; 2018, p. 207). Uma passagem semelhante envolvendo um disco de jazz pode ser encontrada no livro *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar (2019, p. 55); nesse caso, porém, o incomodo é maior, pois o chiado abafa o som e parece impedir a apreensão da obra: “A agulha do toca-discos crepitava horripelantemente, alguma coisa começou a se mover no fundo, como camadas e mais camadas de algodão entre a voz e os ouvidos, Bessie [Smith] cantando de rosto vendado, dentro de um cesto de roupa suja, e a voz saía cada vez mais afogada, saía agarrando-se nos trapos e chamava sem cólera nem esmola”.

essa rigidez seja tão frágil. Nada pode interrompê-la e tudo pode aniquilá-la¹²²” (SARTRE, 2011, p. 38).

Por um lado, a canção só se revela através de objetos reais que existem, que giram no tempo da náusea, que são frágeis e estão sujeitos à contingência que poderia interromper sua magia a qualquer momento; por outro, o som produzido por essas realidades carrega em si muito mais do que isso que existe. Há, portanto, uma ligação carnal entre a beleza irreal da canção e a contingência da realidade que a produz, no sentido que a beleza só pode ser *através* do que existe, “[...] através de espessuras e espessuras de existência e, quando queremos captá-la, encontramos apenas entes, esbarramos em entes desprovidos de sentido¹²³” (SARTRE, 2011, p. 230). Dito de outra maneira, é através do real que a beleza pode ultrapassá-lo – as existências contingentes são o *analogon* de um objeto estético irreal que está fora da existência e que, enquanto tal, é capaz de suspender a náusea com sua beleza:

O disco que gira existe, o ar atingido pela voz que vibra existe, a voz que se imprimiu no disco existiu. Eu, que escuto, existo. Tudo está cheio, existência por todo lado, densa e pesada e suave. Mas, para além de toda essa suavidade, inacessível, bem perto, tão longe, lamentavelmente, jovem, impiedoso e sereno, existe esse... esse rigor¹²⁴ (SARTRE, 2011, p. 139-140).

De fato, para que o rigor da canção se mostre é preciso que o ouvinte não se detenha nos elementos reais da canção, quer dizer, nisso que existe; como ensina *O imaginário*, para alcançar o que está além do real o ouvinte deve “[...] operar a redução imaginante, isto é, apreender precisamente os sons reais como *analogon*. Ela [a canção] se dá então como um perpétuo outro lugar, uma perpétua falta¹²⁵” (SARTRE, 2010, p. 370-371). Em outras palavras, os sons, a voz, as notas são o *analogon*, enquanto o rigor, ou melhor, a beleza da canção é algo

122. No original: “[...] il faudrait si peu de chose pour que le disque s’arrête : qu’un ressort se brise, que le cousin Adolphe ait un caprice. Comme il est étrange, comme il est émouvant que cette dureté soit si fragile. Rien ne peut l’interrompre et tout peut la briser” (SARTRE, 2018, p. 29).

123. No original: “À travers des épaisseurs et des épaisseurs d’existence, [...] et, quand on veut la saisir, on ne rencontre que des existants, on bute sur des existants dépourvus de sens” (SARTRE, 2018, p. 206).

124. No original: “Le disque qui tourne existe, l’air frappé par la voix, qui vibre, existe, la voix qui impressionna le disque exista. Moi qui écoute, j’existe. Tout est plein, l’existence partout, dense et lourde et douce. Mais, par-delà toute cette douceur, inaccessible, toute proche, si loin hélas, jeune, impitoyable et sereine il y a cette... cette rigueur” (SARTRE, 2018, p. 122).

125. No original: “[...] opérer la réduction imageante, c’est-à-dire appréhender précisément les sons réels comme analoga. Elle se donne donc comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence”.

que jamais se pode alcançar totalmente, já que se trata de uma ordem silenciosa e inexistente que não se manifesta à percepção¹²⁶.

Roquentin poderia muito bem se deter unicamente na percepção dos elementos reais que produzem a canção: poderia observar a virtuosidade dos instrumentistas, a potência da voz da cantora, analisar as rimas, as possíveis falhas na gravação etc., sem nunca se atentar para a beleza da obra¹²⁷. Se o personagem ama essa canção, no entanto, não por algo que percebe nela, já que, como ele mesmo afirma, “[...] não é nem por seu volume, nem por sua tristeza; é porque ela é o acontecimento que tantas notas prepararam, de tão longe, morrendo para que ela possa nascer¹²⁸” (SARTRE, 2011, p. 38). Ora, apesar das observações feitas por Roquentin sobre os elementos reais da canção – desde o disco até a voz – é apenas no imaginário que tal obra se distingue radicalmente da realidade, é apenas através da redução imaginante que a rigidez do irreal se sobrepõe à fragilidade do contingente.

Dessa maneira, o rigor inacessível da canção – isso que está “bem perto, tão longe” – é justamente o que a “redução imaginante” revela, ou seja, um “acontecimento que tantas notas” preparam em um jogo de morte e vida, um acontecimento irreal que enquanto tal escancara para Roquentin uma característica essencial da temporalidade imaginária, a saber, a *fatalidade*. Como foi destacado em *O imaginário*, a fatalidade é uma característica fundamental do tempo irreal, de modo que em todo acontecimento imaginário é o futuro que determina tudo que o precede, como se cada fato não pudesse não ocorrer. Como sintetiza Sartre (2010, p. 99): “O fatalismo coloca que tal evento deve acontecer e que é esse evento futuro que determina a série que conduzirá até ele¹²⁹”. A canção escutada por Roquentin ilumina justamente essa espécie de determinismo reverso que é o fatalismo, já que nela é o futuro que aspira o passado e o presente numa caminhada que segue em direção à própria morte, ao próprio destino. Como sintetiza

126. Nesse sentido, toda execução de uma peça musical não é senão uma tentativa de aproximação de determinada obra. Por isso é que se tem o costume de falar, por exemplo, que tal interprete registrou a versão definitiva de uma determinada composição, como se a gravação em questão se aproximasse o máximo possível dessa ordem inexistente criada pelo compositor.

127. Não se deve pensar aqui que os dotes técnicos não tenham importância na apreensão da beleza. No caso da canção, ela deve ser tecnicamente bem executada para não impedir o acesso à sua beleza. Todavia, não é isso que importa sobremaneira aqui, mas aquilo que essa boa execução revela, isto é, esse objeto irreal que não existe no mundo, essa beleza que encarna um rigor que é o contraponto da náusea.

128. No original: “[...] ce n’est ni pour son ampleur ni pour sa tristesse, c’est qu’elle est l’évènement que tant de notes ont préparé, de si loin, en mourant pour qu’il naisse” (SARTRE, 2018, p. 29).

129. No original: “Le fatalisme pose que tel évènement doit arriver et que c’est cet évènement futur qui détermine la série qui mènera jusqu’à lui”.

Roquentin: “[...] apenas as melodias trazem orgulhosamente a morte em si mesmas, como uma necessidade interna; somente elas não existem¹³⁰” (SARTRE, 2011, p. 178).

A necessidade interna inexistente que se descobre na melodia é o oposto daquilo que Roquentin experimenta na realidade, no que existe. Por isso, antes de continuar o exame da canção, é importante entender um pouco mais sobre algumas características que Sartre destaca na realidade, afinal, tais características são totalmente invertidas pela dimensão irreal canção. Sartre escreve em um texto de juventude – “A arte cinematográfica” – que há uma tendência em se acreditar que a realidade também seja capaz de encarnar uma ordem, senão fatal como a da canção, ao menos determinada, ou seja, não contingente. Acredita-se, com isso, que todo instante presente

[...] depende estritamente daqueles que o precederam, que um estado qualquer do universo se explica absolutamente por seus estados anteriores, que não há nada de perdido, nada de vão, que o presente se encaminha rigorosamente em direção ao futuro¹³¹ (SARTRE, 1990, 548).

Segundo Sartre, essa visão se funda sobre uma interpretação determinista da realidade, de sorte que seu objetivo é sobrepor esse determinismo científico à contingência que se observa no real. O determinismo, como define Coorebyter (2005, p. 27), “enuncia relações *intelectuais* entre várias dimensões abstratas no plano *físico*”, de modo que se “[...] despoja o objeto de sua riqueza própria para reduzi-lo a parâmetros abstratos que são colocados em relação com outras abstrações¹³²” (COOREBYTER, 2005, p. 30). Dessa forma, o determinismo opera um movimento capaz de imprimir uma familiaridade, uma necessidade na existência contingente, já que diante dessa realidade “abstrata” os indivíduos encontram-se a salvo da náusea – afinal, é precisamente a “riqueza” dos objetos percebidos que revela a Roquentin a absurdidade do real.

Esse movimento determinista que “A arte cinematográfica” identifica como científico é um movimento similar ao que *A náusea* atribui aos salafrários, no sentido que o *modus operandi* do determinismo serve de auxílio aos salafrários – como uma defesa contra a contingência; no

130. No original: “[...] il n’y a que les airs de musique pour porter fièrement leur propre mort en soi comme une nécessité interne; seulement ils n’existent pas” (SARTRE, 2018, p. 158).

131. No original: “[...] dépend étroitement de ceux qui l’on précédé, qu’un état quelconque de l’univers s’explique absolument par ses états antérieurs, qu’il n’est rien de perdu, rien de vain, que le présent s’achemine rigoureusement vers l’avenir”.

132. No original: “[...] dépouille l’objet de sa richesse propre pour le réduire à des paramètres abstraits que l’on mettra en rapport avec d’autres abstractions”.

entanto, como já se viu, se é possível conferir uma ordem à existência, essa ordem será sempre exterior a ela, ou seja, jamais poderá abarcá-la por inteiro. Seguindo essa linha de raciocínio, Sartre (1990, p. 548) reitera no texto sobre o cinema que não é o determinismo que se percebe na realidade, pelo contrário, são movimentos contingentes que parecem nascer espontaneamente – “como a agitação repentina do cume de uma árvore” – e morrer com a mesma espontaneidade – “como as ondas sobre a areia”. Dessa maneira, como resposta ao determinismo científico que se quer encontrar na realidade, Sartre (1990, p 549) sublinha a maneira casual com que as coisas acontecem, a contingência que revela “[...] que uma ligação extremamente frouxa une o passado ao presente, que tudo envelhece por acaso, em desordem, no escuro¹³³”.

Pode-se dizer, então, concordando com Coorebyter (2005, p. 32), que a tentativa de sobrepor o determinismo à contingência é uma “violência feita ao real”, pois, como demonstram as anotações de Sartre (2018, p. 1685, grifo nosso) no *Carnet Depuis* – que preparam o caminho para *A náusea*:

O que existe acarreta o que existe e acarreta sem que isso seja necessário, a ligação entre eles é também contingente. A relação entre dois fatos existentes não pode ser, então, nem de princípio a consequência, nem de meio a fim. É uma transformação sem rigor de um fato em outro fato [...]. Da passagem de um estado a outro estado há *demais*. Desordem, monotonia, tristeza¹³⁴.

A reflexão de *A arte cinematográfica* e as anotações do *Carnet Depuis* parecem complementar aquilo que *A náusea* ensina sobre a existência. No jardim público, por exemplo, Roquentin é incapaz de identificar nos movimentos de uma árvore a causa e o efeito, a “passagem” da potência ao ato; para ele, tudo se mostra indistinto, desordenado, tudo é ato, tudo é *demais* – são existências que se confundem e se excedem sem nenhum rigor, sem nenhuma necessidade:

Não conseguia captar uma ‘passagem’ à existência naqueles galhos hesitantes que tateavam como cegos. Essa ideia de passagem era também uma invenção dos homens. Uma ideia clara demais. Todas aquelas pequenas agitações se isolavam, se afirmavam por si mesmas. Excediam por todos os lados os galhos e ramos. [...] Era um fervilhamento de existências, na ponta dos galhos, de existências que se renovavam permanentemente e que nunca nasciam. O vento distante vinha pousar na árvore como

133. No original: “[...] qu’un lien fort lâche unit le passé au présent, que tout vieillit au hasard, en désordre, à tâtons”.

134. No original: “Ce qui existe entraîne ce qui existe et l’entraîne sans que ce soit nécessairement, le lien entre eux est aussi contingent. Le rapport entre deux faits existants ne peut donc être ni de principe à conséquence ni de moyen à fin. C’est une transformation sans rigueur d’un fait en autre fait. [...] Du passage d’un état à un autre état il y a trop. Désordre, monotonie, tristesse”.

uma grande mosca; e a árvore se arrepiava. Mas o arrepio não era uma qualidade nascente, uma passagem da potência ao ato; era uma coisa; uma coisa-arrepio que se introduzia na árvore, se apoderava dela, sacudia-a e subitamente a abandonava, ia rodopiar mais adiante. Tudo estava pleno, tudo em ato¹³⁵ (SARTRE, 2011, p. 176)

A existência se mostra como algo que não é determinado, algo que não *vem de* nem *vai para* lugar nenhum, apenas surge e repentinamente morre, sem dar explicação, sem que dela se conserve sequer uma lembrança, afinal, como conclui Roquentin, “[...] a existência não tem memória; não conserva nada dos desaparecidos — sequer uma recordação¹³⁶” (SARTRE, 2011, p. 177).

Dizer que a existência não tem memória é reconhecer a ineficácia do passado sobre o presente, a “ligação frouxa” que não garante nada, pelo contrário, possibilita tudo. Como nota Franklin Leopoldo e Silva (2004, p. 82), a existência não mostra continuidade, o “presente parece desconectado do fio da sucessão” e nada assegura que haja entre os fatos “conexão e teleologia”. A consequência disso é uma espécie de “acúmulo do presente”, no sentido que Roquentin parece encontrar na realidade um perpétuo tempo presente: nada além desse presente sobre o qual o passado não pode agir – já que é uma espécie de “aposentadoria”, de “estado de férias e de inação” dos acontecimentos – e para o qual o futuro é apenas um novo presente – “um novo embaciado, sem viço, que nunca pode surpreender”. Em outras palavras, para Roquentin é como se o tempo não passasse, como se ele fosse “[...] um pedaço demasiado grande [que] fica atravessado numa garganta¹³⁷” (SARTRE, 2011, p. 176), de sorte que cada instante parece isolado em si mesmo. Sente-se, então, que “nada acontece”, que o tempo da existência dura lentamente, que “[...] se faz esperar e, quando chega, nos sentimos enfastiados porque percebemos que já estava ali há muito tempo¹³⁸” (SARTRE, 2011, p. 50).

135. No original: “Sur ces branches hésitantes qui tâtonnaient autour d'elles en aveugles, je n'arrivais pas à saisir de « passage » a l'existence. Cette idée de passage, c'était encore une invention des hommes. Une idée trop claire. Toutes ces agitations menues s'isolaient, se posaient pour elles-mêmes. Elles débordaient de toutes parts les branches et les rameaux. [...] Ça grouillait d'existences, au bout des branches, d'existences qui se renouvelaient sans cesse et qui ne naissaient jamais. Le vent distant venait se poser sur l'arbre comme une grosse mouche ; et l'arbre frissonnait. Mais le frisson n'était pas une qualité naissante, un passage de la puissance à l'acte ; c'était une chose ; une chose-frisson se coulait dans l'arbre, s'en emparait, le secouait, et soudain l'abandonnait, s'en allait plus loin tourner sur elle-même. Tout était plein, tout en acte, il n'y avait pas de temps faible, tout, même le plus imperceptible sursaut, était fait avec de l'existence” (SARTRE, 2018, p. 156-157).

136. No original: “[...] l'existence est sans mémoire; des disparus, elle ne garde rien — pas même un souvenir” (SARTRE, 2018, p. 157).

137. No original: “[...] un morceau très gros reste en travers d'un gosier” (SARTRE, 2018, p. 156).

138. No original: “[...] se fait attendre et quand ça vient, on est écœuré parce qu'on s'aperçoit que c'était déjà là depuis longtemps” (SARTRE, 2018, p. 39).

Essa descrição do tempo reforça a tese de que “a existência não é necessidade”, pelo contrário, é uma trama de encontros fortuitos sem possibilidade de dedução. Como explica Sartre (2014, p. 33) em *O ser e o nada*: “A necessidade concerne à ligação de proposições ideais, mas não àquela dos existentes. Enquanto existente, um existente fenomenal jamais pode ser derivado de outro existente. É isso que se chama de *contingência* do ser-em-si¹³⁹”. A náusea escancara essa impossibilidade, escancara a contingência mostrando que não há razão para que um acontecimento se realize ao invés de outro, que a existência “[...] não tem leis: o que acreditam ser sua constância... Ela tem apenas hábitos e pode mudá-los amanhã¹⁴⁰” (SARTRE, 2011, p. 210). Diante dessa constatação, um mundo instável se revela e a “[...] extensão absolutamente indefinida das possibilidades¹⁴¹ [...] expõe o sujeito aos riscos de um mundo imprevisível, em que os contornos das coisas não podem ser antecipados” (SILVA, 2004, p. 84).

A consequência desse isolamento do presente não se resume, todavia, a esse escancaramento da contingência dos acontecimentos, mas manifesta ainda a monotonia do real. A realidade se mostra como uma imensa repetição do mesmo, repetição em que o amanhã é simplesmente um “novo hoje”, em que os dias “se atropelam desordenadamente” e “[...] nada acontece. Os cenários mudam, as pessoas entram e saem, eis tudo. Nunca há começos. Os dias se sucedem aos dias, sem rima nem razão: é uma soma monótona e interminável¹⁴²” (SARTRE, 2011, p. 60). Assim, se por um lado, tudo parece inconsistentemente possível na realidade, se o mundo se revela como “um cenário de papelão que podia ser bruscamente transplantado”, por outro, essa imprevisibilidade da existência é preguiçosa, alternância entre o fracasso e o recomeço, sem origem nem final, esforço melancólico inevitável que persiste a contragosto: não há passagem, não se pode observar a mudança nem ver a existência brotar “do nada,

139. No original: “La nécessité concerne la liaison des propositions idéales mais non celle des existants. Un existant phénoménal ne peut jamais être dérivé d’un autre existant, en tant qu’il est existant. C’est ce qu’on appelle la *contingence* de l’être-en-soi”.

140. No original: “[...] n’a pas de lois : ce qu’ils prennent pour sa constance... Elle n’a que des habitudes et elle peut en changer demain” (SARTRE, 2018, p. 187).

141. Essa possibilidade infinita, como mostra *O Ser e o Nada*, não poderia emanar da existência, mas somente da consciência humana, afinal, um ser que existe em-si não é “[...] nem possível nem impossível, ele é. É isso que a consciência exprimirá – em termos antropomórficos – dizendo que ele é demais, quer dizer, não se pode absolutamente derivá-lo de *nada*, nem de um outro ser, nem de um possível, nem de uma lei necessária. Incriado, sem razão de ser, sem relação alguma com outro ser: o ser-em-si é demais para eternidade” (SARTRE, 2014, p. 33).

142. No original: “Quand on vit, il n’arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout. Il n’y a jamais de commencements. Les jours s’ajoutent aux jours sans rime ni raison, c’est une addition interminable et monotone” (SARTRE, 2018, p. 49).

amadurecer progressivamente, desabrochar”, não é possível surpreender a existência, deter “sua metamorfose” (SARTRE, 2011, p. 108).

Fraqueza, falta de razão, monotonia, desconexão entre passado e presente, confusão entre presente e futuro, instantes que se empilham desordenadamente: eis as características que Roquentin destaca na realidade. Corroborando com essa descrição da monotonia do real, Sartre (1983, p. 181) escreve, no *Diário de uma Guerra Estranha*, que o tempo cotidiano, “o tempo trivial e amorfo de todos os dias”, é “[...] indolente e indefinido, abundante e pastoso, repleto de pequenos desabamentos dissimulados”. Não por acaso, a beleza é definida nessa mesma obra como a dimensão oposta desse tempo amorfo de todos os dias, ela é “sobretudo a unidade e a necessidade, no correr do tempo” (SARTRE, 1983, p. 264). Com efeito, é justamente no “correr do tempo” que a canção se distingue mais fortemente da realidade, é sua “unidade” que corta a monotonia contingente da realidade e sua “necessidade” é o contraponto da gratuidade da existência. Dito de outra maneira, é essa necessidade no correr do tempo, essa unidade temporal, enfim, essa fatalidade irreal da canção que permite a Roquentin transcender o seu próprio tempo – o tempo amorfo que está envolvido pela náusea.

Ora, quando o disco toca um outro tempo se põe em marcha, um tempo que não é monótono nem desordenado, um tempo irreal que apresenta uma forma “delgada e firme”, uma beleza que não é comparável a nenhum existente, posto que, enquanto na existência tudo é demais, na canção “[...] nada é demais: é todo o resto que é demais em relação a Ela. Ela é¹⁴³” (SARTRE, 2011, p. 230). A canção, portanto, está “do outro lado da existência”, do lado do ser – um ser imaginário e rigoroso “[...] que se pode ver de longe, mas sem nunca se aproximar dele¹⁴⁴” (SARTRE, 2011, p. 231). Não se pode chegar perto do ser da canção porque ele não existe, ele não faz parte do real, não se desenrola no tempo que está envolvido pela náusea. É preciso negar essa realidade, esse tempo nauseante para que se possa, mesmo de longe, vislumbrar esse ser, essa beleza que se manifesta na canção.

O ser da canção é o oposto da existência e, enquanto tal, é capaz de suspendê-la. Pode-se dizer que ser, no caso da canção, equivale a uma espécie de perfeição, uma totalidade sem excessos nem faltas, uma unidade que se completa. Por conseguinte, é enquanto ser que não existe que a canção é bela, afinal, é o ser da canção que não envelhece, não perece, não muda,

143. No original: “[...] n’a rien de trop : c’est tout le reste qui est trop par rapport à elle. Elle est” (SARTRE, 2018, p. 206).

144. No original: “[...] qu’on peut voir de loin, mais sans jamais l’approcher” (SARTRE, 2018, p. 207).

mas permanece “jovem e firme, como uma testemunha implacável”. A canção é uma testemunha implacável e imutável, uma testemunha que encarna uma necessidade que jamais poderia ser encontrada no real. Como nota Weidmann (2017, p. 154), há uma “ordem fixa da composição”, uma ordem que deve ser “executada em um tempo previamente fixado”, pois é justamente isso que “[...] serve de contraste à temporalidade experimentada enquanto contingência, a qual consiste em uma falta de encadeamento entre os acontecimentos que se dão no tempo”.

Nesse sentido, a canção, considerada enquanto ser imaginário, não mostra outras opções senão aquelas já criadas pelo compositor e executadas pelos intérpretes, ou seja, não pode haver nela contingência, lances gratuitos, eventos que aconteceriam sem razão: cada nota, cada acorde deve se mostrar necessário a quem escuta, cada verso idem¹⁴⁵. Em consequência disso, Roquentin não encontra na canção momentos dispersos, já que cada elemento que vai se revelando o faz por necessidade, fatalmente, quer dizer, não podendo ser de outra forma: “Mais alguns segundos e a negra vai cantar. Isso parece inevitável, tão forte é a necessidade dessa música: nada pode interrompê-la, nada que venha desse tempo no qual o mundo despencou; ela cessará por si mesma no momento exato¹⁴⁶” (SARTRE, 2011, p. 38). De fato, é como se o início da canção fosse também o anúncio de seu fim, como se na primeira nota ressoasse um chamado

145. Na entrevista “Questions sur la musique moderne” (Questões sobre a música moderna), Sartre (1981, p. 251) reconhece que a essência do jazz está no improviso, no “tocar livremente” – que desembocará em gêneros cada vez mais caóticos e selvagens, como é o caso do jazz de vanguarda e do free-jazz. Ao contrário do que se pode pensar, no entanto, o que se ouve nessas improvisações não são simplesmente sons que se unem caoticamente ao acaso, não é uma música totalmente contingente. Na verdade, mesmo esse jazz que aparenta ser absolutamente livre, absolutamente entregue ao improviso, é capaz de produzir uma forma, uma necessidade que emana do caos, uma beleza. Como escreve Sartre (1981, p. 242), mesmo em músicas em que reina o improviso é necessário que se reconheça “[...] uma forma, qualquer que seja; é preciso, de toda maneira, que um som seja determinado pelo som precedente e pelo som seguinte, o tipo de determinação dependendo, em si, do músico. Mas se se afasta, se se destrói a determinação, é a arte musical que sofre”. Assim, mesmo em obras musicais que parecem fruto da casualidade (Sartre fala aqui especificamente de Stockhausen, mas isso se aplicaria sem grandes alterações ao free-jazz) pode-se encontrar uma necessidade, mas nesses casos “[...] não é a música começando e terminando que conta, é o material comandando a si próprio” (SARTRE, 1981, p. 243) e oferecendo ao ouvinte “uma espécie de síntese”, isto é, uma organização entre os diferentes tipos de materiais que se confrontam na obra, no sentido que “[...] os sons que acompanham o longo desenvolvimento poético aparecem como um fechamento sintético que retoma de uma vez a forma da dispersão analítica. É por isso que é uma obra tão complexa” (SARTRE, 1981, p. 243). Certamente, essa organização sintética pode não ocorrer, de modo que a obra parecerá “[...] um conjunto que não tem nenhuma unidade, nenhuma ordem em si mesmo, senão a ordem do acaso” (SARTRE, 1981, p. 250). Portanto, por mais caótica que uma obra possa ser é preciso que nela se reconheça uma certa unidade, e não apenas “[...] bolas de sons aplicadas, jogadas sobre o ouvinte, [que] não têm realmente nenhuma articulação, não têm modulações, e não estão em ligação com o que vem em seguida ou com o que veio anteriormente. Caso isso ocorra haverá simplesmente um encontro de notas [...] que é feia, ou, se se dispensa beleza, infecunda” (SARTRE, 1981, p. 250).

146. No original: “Quelques secondes encore et la négresse va chanter. Ça semble inévitable, si forte est la nécessité de cette musique : rien ne peut l’interrompre, rien qui vienne de ce temps où le monde est affalé ; elle cessera d’elle-même, par ordre” (SARTRE, 2018, p. 29).

à sua totalização¹⁴⁷. Dessa forma, a canção fortalece a duração porque nela cada momento é preenchido por acontecimentos, pelos sons dos instrumentos, da voz ou mesmo pelo silêncio – afinal, na música, “[...] mesmo as pausas e os silêncios da execução são momentos que acontecem no rigor da necessidade melódica” (WEIDMANN, 2017, p. 154).

Diante disso, se por um lado, como constata Roquentin invadido pela náusea, os entes continuam a existir apenas porque não possuem a força de morrer, porque a morte só lhes atinge pelo exterior, porque cada “[...] ente nasce sem razão, se prolonga por fraqueza e morre por acaso¹⁴⁸” (SARTRE, 2011, p. 178); pode-se afirmar, por outro lado, que cada nota apreendida dentro da canção nasce por alguma razão, prolonga-se apenas o necessário e morre porque é seu destino. Em outras palavras, se na realidade tudo parece poder mudar, se tudo poderia ser de outra maneira, na canção as coisas devem ser necessariamente daquela forma, sem possibilidade de alteração. Desse ponto de vista, apesar de serem artes bem distintas, a canção se assemelha à tragédia – e ao cinema – em seu desenrolar, em sua forma fatal de acontecer¹⁴⁹. Como observa Sartre (1990, p. 549) no artigo *A arte cinematográfica*, a

[...] tragédia se apresenta como uma marcha forçada em direção à catástrofe. Nada pode voltar atrás: cada verso, cada palavra a arrasta um pouco mais longe nessa corrida em direção ao abismo. Nada de hesitação nem de atraso: nenhuma frase vã que permita um instante de repouso, todos os personagens, qualquer coisa que eles façam, avançam em direção a seu final¹⁵⁰.

147. Como afirma Sartre (1971, p. 156-157) em sua última obra, *O idiota da família*, na música “[...] um leve estreitamento fará do primeiro acorde e do acorde final uma reciprocidade de reflexos, cada som reenvia aos precedentes, anuncia os seguintes e se destaca, forma singular, sobre o fundo da totalidade musical”. Falando especificamente sobre o jazz – em *A rainha Albemarle* –, Sartre (2009, p. 74-75) dirá que o tema jazzístico transcende essa relação entre início e final, já que não se forma tanto sobre uma melodia fixa, mas sobre a “repetição desajeitada de uma forma musical”, “[...] um objeto que nos é mostrado vinte vezes e que acaba por nos enfeitiçar. São barbárie [...], não se trata do tema, [...] esse objeto sonoro de arestas duras. [...] O tema jazzístico fica no ar. Se acabamos por ver a última nota como um fim, é porque à força de a repetir nada mais esperamos além. Esse objeto sonoro decide fora das regras clássicas seu próprio fim [...]. Só que o tema de jazz não quer que o terminem: ele permanece o que é, interrogação, advertência ou grito e ele não passa, assim como uma dor entrevista não passa, não acaba bem”. Por isso, quando experienciado ao vivo, o jazz é ainda mais imprevisível, tudo parece aberto, de sorte que, como escreve Sartre (2009, p. 74-75) a respeito de Miles Davis, a obra “acaba simplesmente no instante em que [o músico] não tem mais inspiração”.

148. No original: “[...] existant nait sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre.” (SARTRE, 2018, p. 159).

149. Para Sartre (1990, p. 549), as “artes do movimento” são capazes encarnar “fora de nós, pintada nas coisas” a “irreversibilidade do tempo”.

150. No original: “[...] tragédie se présente comme une marche forcée vers la catastrophe. Nul n’y peut revenir en arrière : chaque vers, chaque mot entraîne un peu plus loin dans cette course à l’abîme. Point d’hésitation ni de retard : nulle phrase vaine qui permet un instant de repos, tous les personnages, quoi qu’ils disent, quoi qu’ils fassent, avancent vers leur fin”.

Essa irreversibilidade trágica – “temível, porém bela” – não é simplesmente a determinação de uma causa anterior, é, ao contrário, um destino por vir que rege a cadência da obra. Assim como a tragédia, a canção corre “em direção ao abismo” sem hesitação nem atrasos, sem possibilidade de voltar atrás. Por isso, é como se a canção convertesse a duração arrastada, a desordem e a banalidade que se observam na existência em um encadeamento que não é forçosamente lógico, mas rigoroso, isto é, imprevisível, mas certo. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a fatalidade da canção significa não somente um caminho já traçado, mas um futuro inevitável que, todavia, não se pode “[...] prever, que virá por si mesmo, em seu tempo¹⁵¹” (SARTRE, 2010, p. 327). Em consequência desse destino inevitável que dita os movimentos da canção, deve-se aceitar – e mesmo o desejar – que cada elemento dessa obra de arte possa cumprir seu destino, possa esgotar-se continuamente revelando sua unidade no correr do tempo – e é justamente isso que faz Roquentin ao escutá-la:

No momento é o jazz que toca; não há melodia, apenas notas, uma miríade de curtas sacudidelas. Elas não param, uma ordem inflexível as origina e as destrói, sem nunca permitir que se recomponham, que existam por si. Elas correm, se apressam, de passagem me dão um golpe seco e se obliteram. Gostaria muito de retê-las, mas sei que, se conseguisse deter uma, só me ficaria entre os dedos um som apagado e vulgar. Tenho que aceitar sua morte; tenho até que *desejar* essa morte: conheço poucas impressões mais ásperas ou mais fortes¹⁵² (SARTRE, 2011, p. 37).

Essa “miríade de curtas sacudidelas” tão característica do jazz, esse movimento ininterrupto e quase frenético que jamais se recompõe, essas notas que vêm como “um golpe seco e se obliteram”, não fariam sentido se apreendidas fora dessa “ordem inflexível”, fora desses movimentos que escapam entre os dedos de Roquentin. Isso significa que é apenas dentro dessa unidade irreal que é a canção que seus elementos se destacam da realidade, de sorte que qualquer tentativa de isolamento implicaria numa aniquilação de sua magia, isto é, de sua beleza, de sua fatalidade, de seu ser¹⁵³. Nessa perspectiva, Coorebyter (2005, p. 93) acrescenta que a totalidade musical só ganha seu sentido estético pelo “escoamento regulado de seus elementos, estrutura sem essência independente”, ou seja, apenas sobre o fundo da

151. No original: “[...] prévoir, qui viendra de lui-même, en son temps”.

152. No original: “Pour l’instant, c’est le jazz qui joue ; il n’y a pas de mélodie, juste des notes, une myriade de petites secousses. Elles ne connaissent pas de repos, un ordre inflexible les fait naître et les détruit, sans leur laisser jamais le loisir de se reprendre, d’exister pour soi. Elles courent, elles se pressent, elles me frappent au passage d’un coup sec et s’anéantissent. J’aimerais bien les retenir, mais je sais que, si j’arrivais à en arrêter une, il ne resterait plus entre mes doigts qu’un son canaille et languissant. Il faut que j’accepte leur mort ; cette mort, je dois même la vouloir : je connais peu d’impressions plus âpres ni plus fortes” (SARTRE, 2018, p. 28).

153. Essa posição, aliás, é sustentada por uma obra anterior, *A transcendência do Ego*, numa comparação entre o Ego e a melodia; Sartre (2013, p. 48) mostra que a unidade melódica só acontece pela “[...] indissolubilidade absoluta dos elementos que não podem ser concebidos separadamente, exceto por abstração”.

totalidade musical – dessa totalidade que corre, que escoia, que passa – é que cada forma sonora singular pode destacar-se e contrapor-se à existência. Dito de outra maneira, somente se apreendida enquanto ser imaginário que dura é que a canção revelará o que falta ao real: a passagem dos instantes, o nascimento e a morte de cada elemento, uma razão de ser, um sentido fatal, necessário, em suma, uma beleza.

Portanto, a canção é um ser irreal-inexistente que através de suas características é capaz de transcender a realidade ordinária, de estabelecer um tempo próprio, todo seu. Esse tempo que a velha canção de jazz encarna é capaz de vencer o tempo humano, de fazer sentido para além do passado – tempo de sua criação –, de não se importar com o futuro, de ser apenas o presente de sua execução – um presente atemporal. Quando executada, a canção dura menos de três minutos, mas dura de maneira forte, com convicção e necessidade, repetindo-se sem nunca parecer a mesma. Por essa razão, o que Roquentin encontra ao escutar o velho jazz não é indistinção do existente, mas uma beleza que atravessa o tempo, que surge “bruscamente cortando o tédio, fortalecendo a duração” e, com isso, suspendendo a náusea.

2.2.1 Por que especificamente uma canção?

“Essa é pra vencer o tédio/ Quando pintar
Essa é um santo remédio/ Pro mau humor
Essa é pro chofer de táxi/ Não cochilar
Essa é pro querido ouvinte/ Do interior”.

(Gilberto Gil. *Essa é pra tocar no rádio*. 1973)

A partir das análises expostas até aqui, pode-se pensar que haja, para Sartre, um “privilégio da música” em relação às outras artes no que se refere à possibilidade de suspensão da náusea, no sentido que, como escreve Coorebyter (2005, p. 92), “apenas a música nos transporta para um outro mundo”. Com efeito, por ser uma arte bastante abstrata¹⁵⁴ a música

154 De fato, Sartre (1990, p. 549) sustenta essa posição em *A arte cinematográfica*, afirmando que “[...] a música é uma arte bastante abstrata. Paul Valéry tem razão ao não ver nela senão ‘formas, movimentos que se intercambiam’”.

consegue se revelar sem remissões diretas à realidade, sendo apenas um “mecanismo de troca de movimentos e de formas”, um jogo de “relações internas” que é

[...] *puro trabalho do tempo sobre o tempo*, articulação dos instantes que tem valor de vitória sobre a duração e sobre o presente, colocação em forma do amorfo, equilíbrio da ordem e da desordem, encarnação por excelência da fatalidade como antítese da contingência, como vitória sobre “as flácidas espirais do tempo”¹⁵⁵ (COOREBYTER, 2005, p. 95).

Em comparação à abstração da forma musical, Coorebyter destaca que o cinema e a literatura, por exemplo, são artes demasiadamente imbricadas no real para conseguirem suspender Roquentin da existência nauseante. Ainda segundo Coorebyter (2005, p. 91), essas manifestações artísticas permanecem na órbita da existência, pois seu conteúdo envolve diretamente a realidade, o que resulta em uma recondução constante do “[...] público ao universo do qual ele tenta se abstrair: livros e filmes ainda são pedaços do mundo, materialidade aberta que é preciso tocar ou contemplar para entrar no imaginário¹⁵⁶”.

Ao contrário dos filmes e dos livros, que estão ainda bastante atrelados ao real, que são ainda “pedaços do mundo”, a canção se funda, “[...] sobre uma onda sonora que nenhum melômano jamais verá, restituída por um disco cuja presença é esquecida tão logo ele gira, a melodia nos arranca da contingência *porque ela não existe*¹⁵⁷”. (COOREBYTER, 2005, p. 92). Em consequência disso, escreve Coorebyter (2005, p. 93), a canção “[...] substitui o contingente pelo fatal no próprio movimento em que troca a existência pela não existência¹⁵⁸”. Dessa forma, com sua melodia que nada tem a ver com a realidade, a canção manifesta “a essência mesma do belo”, já que apresenta “uma forma esvaziada de conteúdo¹⁵⁹”, uma forma que não lembra em nada “a verdadeira vida” (COOREBYTER, 2005, p. 94).

155. No original: “[...] *pur travail de temps sur le temps*, articulation des instantes qui a valeur de victoire sur la durée et sur le présent, mise en forme de l’informe, équilibre de l’ordre et du désordre, incarnation par excellence de la fatalité comme antithèse de la contingence, comme victoire sur ‘les molles spirales du temps’”.

156. No original: “[...] public à l’univers dont il tente de s’abstraire : livres et films sont des morceaux de monde encore, matérialité ouverte qu’il faut toucher ou contempler pour entrer dans l’imaginaire”.

157. No original: “[...] sur une onde que nul mélomane ne verra jamais, restituée par un disque dont on oublie la présence aussitôt qu’il tourne, la mélodie nous arrache à la contingence *parce qu’elle n’existe pas*”.

158. No original: “[...] remplace le contingent par le fatal dans le mouvement où elle échange l’existence pour la non-existence”.

159. É preciso lembrar aqui que a canção não é apenas melodia, mas também letra. E se a canção transforma a fala em canto, a palavra em melodia, não se pode dizer que o texto de uma canção seja apenas música. Certamente, frases que no cotidiano seriam consideradas banais podem tornar-se muito profundas e expressivas dentro do tecido da canção, afinal, na canção essas frases são interpretadas com um acento que não é o do cotidiano. Não obstante, como constata Negreiros (2011, p. 194), “[...] há algumas canções em que o texto é pleno de significado [...] que tocam temas profundos e delicados, [...] que tocam o âmago das coisas, iluminando coisas que sempre estiveram presentes, mas que não eram percebidas”. É verdade que em *A náusea* Roquentin não faz comentários sobre a letra

Ora, não queremos aqui absolutamente invalidar as análises profundas e valiosas que Coorebyter faz sobre a música – análises das quais, aliás, este trabalho é devedor. Além disso, reconhecemos que escutar uma canção não é o mesmo que ver um filme ou ler um livro ou estar diante de qualquer outro tipo de manifestação artística, pelo contrário, cada obra possui particularidades específicas e Sartre, em sua vasta reflexão sobre a arte, parece deixar isso bem claro¹⁶⁰. Não obstante essa concordância, acreditamos – e tentaremos mostrar a seguir – que a canção não possui um privilégio essencial ou formal no que diz respeito à suspensão da existência, mas que se trata de algo contextual, de sorte que, em um outro contexto essa suspensão também poderia ser operada por outras manifestações artísticas. É preciso observar, por isso, que a *inexistência*, destacada por Coorebyter na forma musical, não é uma exclusividade da música, posto que está presente nas artes em geral, quer dizer, é algo essencial à beleza. Antes de abordar essa inexistência, contudo, é importante entender, a partir da experiência de Roquentin, a razão pela qual a literatura e o cinema falham na tarefa de suspender ou ao menos de retardar a apreensão nauseante do mundo.

No que diz respeito ao cinema, Roquentin é apenas alusivo em duas ocasiões, mas não vê filme algum. Logo no início do livro, após escutar a canção no café *Malby*, ele sente que a náusea se impõe e tem a ideia de refugiar-se no cinema. A sessão, todavia, não começa imediatamente – “São sete e meia, estou sem fome, e o cinema só começa às nove: que farei?¹⁶¹” (SARTRE, 2011, p. 40) –, de modo que Roquentin decide caminhar pela cidade e acaba abandonando a ideia de se refugiar na sétima arte. Em um outro dia ele finalmente vai ao cinema, ao Cine Eldorado, entretanto, mais uma vez ele não entra na sala para ver um filme, apenas observa as pessoas que aguardavam na fila: “Mais de cem pessoas faziam fila ao longo da parede verde. Aguardavam avidamente a hora das suaves trevas, do relaxamento, do abandono, a hora em que a tela, brilhante como uma pedra branca sob a água, falaria e sonharia

da canção, mas não seria um absurdo estabelecer uma relação entre as frases que a cantora entoava – *You'll miss me honey* (Você sentirá minha falta, querido) – e o sentimento que Roquentin alimenta em relação aos acontecimentos de sua vida passada.

160. No início de *Que é a literatura?*, por exemplo, Sartre (2015, p. 13; 1972, p. 11-12) rechaça a ideia de que a “Arte” seria uma substância indistinta que se exprimiria em diferentes formas artísticas; pode haver, sim, uma influência mútua entre as artes que se desenvolvem em um mesmo contexto social ou período histórico, porém, beira o absurdo tentar invalidar “uma teoria literária mostrando que ela é inaplicável à música”, afinal, tais manifestações artísticas não são paralelas, aliás, “esse paralelismo [entre as artes] não existe”.

161. No original: “Il est sept heures et demie, je n'ai pas faim et le cinéma ne commence qu'à neuf heures, que vais-je faire?” (SARTRE, 2018, p. 31).

por elas¹⁶²” (SARTRE, 2011, p. 74). Roquentin não é atraído por esse sonho que passará na tela, não tanto por causa do filme em si – que poderia “ser idiota” – mas sobretudo por prever que haveria algo de desagradável na sala, algo que impediria a apreensão do filme enquanto totalidade imaginária, que frustraria essa experiência:

[...] a pessoa do lado fumaria cachimbo e cuspiria entre os joelhos, ou então Lucien se mostraria desagradável, não teria uma palavra amável, ou ainda, como se de propósito, justamente hoje, logo no dia em que iam ao cinema, aquela dor nas costas voltaria. Daqui a pouco, como todos os domingos, pequenas raivas surdas cresceriam na sala escura¹⁶³ (SARTRE, 2011, p. 74).

A fala de Roquentin na citação acima parece indicar não uma impossibilidade essencial, mas circunstancial do cinema. Em outras palavras, ele não recusa o cinema por sua forma estética, por considerar essa arte menos irreal do que a canção, mas pelas circunstâncias reais que a envolvem. No primeiro caso, é a necessidade da espera que o faz desistir: o filme não está disponível a qualquer momento como a canção, é preciso esperar sua projeção. Já na segunda ocasião, Roquentin reconhece a capacidade abstrativa da sétima arte – o cinema “sonharia” pelo público –, mas dessa vez o que parece impedi-lo de entrar na sala é a situação que envolve essa experiência, as pessoas, algo que se mostra de antemão desagradável para ele.

Se para Roquentin o cinema é pouco atraente, para o personagem principal de outro romance de Sartre (1967, p. 79) ele era “o mundo em que desejava viver”, pois através desse mundo ele “tocava no absoluto”. Com efeito, em *As palavras*, o pequeno Poulou descreve suas experiências no cinema como “delírios de uma muralha”, como delírios que o faziam imaginar sobre o preto e o branco “cores eminentes que resumiam em si todas as outras”, delírios que eram não apenas visuais – “ver o invisível” – mas simultaneamente sonoros. Assim, nessa experiência infantil do cinema mudo, Poulou sentia que “os heróis sabiam fazer-se compreender [...] pela música” – uma “música premonitória” que era como o futuro governando o presente: “Um canto ininterrupto confundia-se com suas vidas, arrastava-os à vitória ou à morte, avançando para seu próprio fim” (SARTRE, 1967, p. 79).

162. No original: “Plus de cent personnes faisaient queue, le long du mur vert. Elles attendaient avidement l’heure des douces ténèbres, de la détente, de l’abandon, l’heure où l’écran, luisant comme un caillou blanc sous les eaux, parlerait et rêverait pour elles” (SARTRE, 2018, p. 62).

163. No original: “[...] leur voisin fumerait la pipe et cracherait entre ses genoux ou bien Lucien serait si désagréable, il n’aurait pas un mot gentil ou bien, comme par un fait exprès, justement aujourd’hui, pour une fois qu’on allait au cinéma, leur douleur intercostale allait renaître. Tout a l’heure comme chaque dimanche, de sourdes petites colères grandiraient dans la salle obscure” (SARTRE, 2018, p. 62).

O que Poulou destaca no cinema, em *As palavras*, nada mais é do que a fatalidade cinematográfica, tema que, aliás, é abordado também no artigo “A arte cinematográfica”. Em sua defesa da sétima arte, o jovem Sartre afirma que só se deve considerar o cinema enquanto arte se ele se mostrar capaz de encarnar uma “representação da fatalidade”. Sartre (1990, p. 549) mostra, então, que é possível encontrar no cinema essa fatalidade, esse “avanço fatal” e “contínuo”, esse “encadeamento necessário”, visto que o cinema propõe uma reorganização de situações reais, propõe a existência em um outro sentido – sentido que envolve não apenas a visão, mas também a audição. Por conseguinte, pode-se certamente encontrar uma beleza no cinema, uma inexistência capaz não apenas de suspender o real, mas de se contrapor a ele, de iluminar com sua necessidade a contingência do que existe¹⁶⁴. No caso de Poulou, assim que o filme termina um mal-estar lhe invade, um mal-estar que é decorrente não apenas do desaparecimento desse espaço irreal, mas também da volta a uma realidade em que tudo agora se revela demais, “extranumerário” (SARTRE, 1967, p. 79) – o que muito se assemelha ao que sente Roquentin.

Falando agora da literatura, Roquentin também cogita a leitura como uma forma de escapar da náusea, contudo, diferentemente do cinema, ele põe em prática seu projeto¹⁶⁵. Nesse caso, a suspensão do real efetivamente não ocorre, Roquentin não consegue acessar a obra em sentido estético, a dimensão irreal lhe escapa:

[...] peguei *A cartuxa de Parma* que estava sobre uma mesa. Tentava me absorver na leitura, encontrar um refúgio na Itália luminosa de Stendhal. Conseguia-o por momentos, em breves alucinações, depois recaía nesse dia ameaçador, em frente a um velhinho que pigarreava, a um rapaz que devaneava reclinado em sua cadeira¹⁶⁶ (SARTRE, 2011, p. 110-111).

164 Sartre (2018, p. 1698-1699) afirma em “Trechos inéditos do filme ‘Sartre por ele mesmo’” que ideia a da contingência lhe veio a partir de uma comparação “[...] entre a paisagem em um filme e a paisagem na realidade. A paisagem do filme, o diretor se organizou para que houvesse uma certa unidade e uma relação precisa com os sentimentos dos personagens; ao passo que que a paisagem real não tem unidade. Ou tem uma unidade do acaso [...]. Os objetos em um filme tinham uma função precisa a desempenhar, uma função ligada ao personagem, enquanto na realidade os objetos existem ao acaso”.

165. Nessa ocasião, Roquentin sente uma espécie de “inconsistência das coisas”, por isso, tenta focar sua atenção nos objetos mais banais do cotidiano, tentando assim reter a perda de sentido provocada pela náusea: “[...] eu me 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” (SARTRE, 2011, p. 108; 2018, p. 94). É inútil. Roquentin pensa então em buscar refúgio contra a náusea na literatura: “retornaria à biblioteca, pegaria um romance, tentaria ler”.

166. No original: “[...] j’ai pris, sur une table, *La Chartreuse de Parme*. J’essayais de m’absorber dans ma lecture, de trouver un refuge dans la claire Italie de Stendhal. J’y parvenais par à-coups, par courtes hallucinations, puis je retombais dans cette journée menaçante, en face d’un petit vieillard qui raclait sa gorge, d’un jeune homme qui rêvait, renversé sur sa chaise” (SARTRE, 2018, p. 96).

Ora, é novamente o real que separa Roquentin de um contato imaginário com a obra e, conseqüentemente, de uma suspensão da náusea. Nessa perspectiva, não se pode dizer que ele é remetido pela obra à realidade, afinal, a obra não chega a se revelar totalmente, se oferecendo apenas “em breves alucinações”, de sorte que o que se impõe é esse “dia ameaçador”. Assim, se Roquentin não consegue suspender o real com a leitura não é porque o livro seja menos irreal que a canção, não é por sua materialidade ou porque sua beleza não seja uma inexistência. Na verdade, a experiência que se tem em cada tipo de arte é diversa, e cada qual possui uma beleza possível, uma irrealidade, um tempo próprio que não é o da realidade. Ler um livro exige um certo silêncio, uma certa concentração, um tempo para que a narrativa se imponha, para que o irreal aflore. Se o real distrai tudo isso, o imaginário da obra pode não aflorar. E o real pode ser uma dor nas costas, um barulho, a fumaça de um cachimbo ou a falta de concentração. Disso não se pode concluir, porém, que seria impossível que a beleza de um livro suspendesse o real, visto que há uma fatalidade na narrativa, há uma dimensão imaginária, irreal.

A partir dessas breves considerações, o que queremos afirmar aqui é que não apenas a canção é capaz de produzir uma beleza inexistente que facilita a suspensão da náusea, mas que cinema e literatura também apresentam possibilidades de beleza, afinal, tais manifestações artísticas encarnam fatalidades irrealis que se contrapõem à realidade. O que a canção apresenta de diferente em relação a essas artes, mais do que uma estrutura absolutamente abstrata, é uma espécie de facilidade de acesso, isto é, o modo como ela se insere no cotidiano, podendo ser ouvida dentro de um bar, em casa, na rua¹⁶⁷. Além disso, a canção dura muito menos do que um filme ou do que a leitura de um livro, de modo que, como coloca Roquentin, ela é capaz de surpreender as pessoas “[...] no desalinho, no relaxamento cotidiano¹⁶⁸” (SARTRE, 2011, p. 230).

Diante disso, utilizando a mesma linha de raciocínio apresentada no início de “A arte cinematográfica”, pode-se dizer que a canção (enquanto gênero específico¹⁶⁹) é uma arte que

167. Como nota Negreiros (2011, p. 171) a canção habita em um “espaço oscilante”, podendo surgir de repente, “como um cometa” fazendo “[...] rapidamente sua aparição sonora e desaparecendo, deixando um rastro luminoso, [...] lembrança sempre na iminência de se presentificar na recordação, ou na voz de alguém cantando, em algum lugar, alguma canção”. Nessa perspectiva, em muitas ocasiões, o advento da canção não é previsto, mas aparece inesperadamente “[...] numa loja que toca um cd, no rádio de uma padaria ou de um carro que passa rapidamente por nós, deixando apenas seu rastro sonoro [...], esta sua aparição móvel, invisível e inesperada” (NEGREIROS, 2011, p. 190). A respeito de uma reflexão sobre a canção envolvendo Sartre, C.f. NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaio sobre a canção: Paulinho da viola e outros escritos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

168. No original: “[...] dans le débraillé, dans le laisser-aller quotidien” (SARTRE, 2018, p. 206).

169. A canção não é simplesmente melodia, não é pura forma, “[...] é o entrelaçamento da letra com a melodia: [...] um texto cantado ou, se quisermos, uma música falada [...], ainda que possamos tecnicamente separar a

está “estritamente misturada à nossa vida cotidiana” (SARTRE, 1990, p. 547). Para entrar em contato com uma canção não são necessárias solenidades, ritos ou reverências, apenas um pouco de atenção. Outras artes se desenvolvem geralmente em espaços específicos ou exigem certa privacidade: a literatura e a poesia, por exemplo, exigem uma concentração maior, uma solidão, um silêncio; o teatro – mas também em certa medida o cinema – exige o deslocamento até determinada sala, um certo respeito, uma certa sacralidade; no caso das artes plásticas ou da música de concerto, poderia se dizer o mesmo; mas a canção não: essa arte discreta pode surpreender o ouvinte na esquina, pegá-lo desavisado, em um estado de inocência, sem exigir muito tempo, sem precisar parar tudo, interromper a vida – pois a melodia se mistura à vida¹⁷⁰. Parafraseando Noudelmann (2008, p. 45), é possível dizer que a canção se oferece como um “contratempo” dentro do tempo cotidiano, afinal, a canção “[...] não surge como um acontecimento que interrompe a duração [...] [mas] inscreve um outro tempo na partitura geral¹⁷¹”.

Assim, se como afirma Sartre (1990, p. 549), o cinema é, “entre todas as artes, a mais próxima do real”, no sentido que nela vemos e ouvimos pessoas “de verdade [que] vivem em paisagens de verdade”; podemos dizer que a canção se aproxima ainda mais da realidade, no sentido em que se mostra capaz de se inserir nela sem interrompê-la totalmente. Dito de outra maneira, enquanto o cinema oferece de forma visível e audível uma nova interpretação do real, a canção é capaz de abarcar o contexto de sua execução, como uma dobra dentro do cotidiano, uma janela que se abre e se fecha rapidamente ao ouvido, “[...] que atravessa nosso tempo de um lado ao outro, e o recusa e o dilacera com suas pontas secas e aguçadas¹⁷²” (SARTRE, 2011, p. 38). Dessa forma, apesar de sua temporalidade fatal, da necessidade de seus elementos, da

melodia da letra, ambas estão amalgamadas na canção. [...] A canção é uma totalidade, onde suas partes estão em interação, letra e música se iluminando reciprocamente, criando um sentido” (NEGREIROS, 2011, p. 169-170).

170. A canção se mistura ao cotidiano, mas ainda é capaz de suspendê-lo, de instaurar dentro dele um outro tempo. Desse ponto de vista, podemos compará-la – seguindo uma reflexão aberta por Nuno Ramos (2012, p. 228) – à televisão, já que ela também está inserida no cotidiano, no entanto, “[...] falha em tirar-nos de onde estamos e acaba se inscrevendo de volta naquilo de que a princípio tenta se livrar: o tempo”. De fato, a temporalidade que a televisão instaura é a mesma do cotidiano, é uma duração única e infinita, um “eterno presente” composto de instantes “altistas”, sucessão do nada ao nada. Por isso, aquilo que passa na televisão “[...] diferentemente da tela de cinema, da música em nosso ouvido, da página de um livro, ainda dura, contíguo ao suor e ao trabalho, [...] nunca apaga completamente a sala, substituindo-se a ela, mas ocupa lugar dentro dela, ao lado da poltrona, do vaso, da luminária, numa potência incompleta, que arrebatada pela metade, como um coito eternamente interrompido” (RAMOS, 2012, p. 228).

171. No original: “[...] surgit pas tel un événement qui interrompt la durée [...] [mais] inscrit un autre temps dans la partition générale”.

172. No original: “[...] qui traverse notre temps de part en part, et le refuse et le déchire de ses sèches petites pointes ; il y a un autre temps” (SARTRE, 2018, p. 28).

inexistência de sua beleza, a canção não aniquila a realidade, mas se sobrepõe a ela e a ressignifica. Como nota Weidmann (2017, p. 153), “[...] a experiência estética, vivida através da música, doa ao real uma súbita e temporária ilusão de ordem através do ritmo sincopado do jazz”; por conseguinte, se não é possível ver ou tocar esse tempo fatal que atravessa a realidade, se é possível apenas ouvi-lo, o que se vê e o que se sente enquanto se ouve a canção não é ignorado, mas ganha um outro sentido a partir dela¹⁷³.

A partir disso, é possível afirmar agora que tudo aquilo que parece afastar Roquentin do cinema e que o impede de se concentrar na leitura se demonstra ineficaz diante da canção; é como se o imaginário da canção se mesclasse com mais facilidade ao real, refletindo sobre ele um pouco de sua beleza. De tal forma, aquilo que poderia distrair o ouvinte da irrealidade da canção pode ser abarcado por sua duração – uma duração que, como observa Roquentin, “[...] se dilatava, se inflava como uma tromba. Enchia a sala com sua transparência metálica, esmagando contra as paredes nosso tempo miserável¹⁷⁴” (SARTRE, 2011, p. 39). Em consequência disso, em algumas ocasiões, nada pode interromper essa duração, nenhuma distração real é mais forte que a atração irreal da canção:

[...] nem a porta que se abre, nem a lufada de ar frio que passa por meus joelhos, nem a chegada do veterinário com sua neta: a música penetra essas formas vagas e as atravessa. Mal se sentou, a menina foi tomada por ela: fica rígida, os olhos totalmente abertos; escuta, esfregando o punho na mesa¹⁷⁵ (SARTRE, 2011, p. 38).

De fato, a canção parece se impor como uma espécie de trilha sonora da realidade, como se ela pudesse conferir a necessidade e a fatalidade do seu ser irreal à existência, transformando o que é contingente, por alguns minutos, em uma dança ordenada e bela:

Meu copo de cerveja encolheu, se comprime sobre a mesa: sua aparência é densa, indispensável¹⁷⁶. Quero pegá-lo e sentir seu peso, estendo a mão... Meu Deus! Foi

173. Assim, “no desalinho, no relaxamento cotidiano” a canção abre um outro tempo, de sorte que tudo que faz parte do cotidiano “[...] vira pano de fundo, perde sua importância e presença, e as imagens, os sentimentos, as sensações provocadas pela canção criam como que uma outra realidade, dentro daquela, [...] nos desligamos temporariamente de nossa experiência imediata do mundo, somos impelidos pelo sopro da canção para uma outra dimensão, uma dimensão estética” (NEGREIROS, 2011, p. 190).

174. No original: “[...] se dilatait, s’enflait comme une trombe. Elle emplissait la salle de sa transparence métallique, en écrasant contre les murs notre temps misérable” (SARTRE, 2018, p. 29).

175. No original: “[...] ni la porte qui s’ouvre, ni la bouffée d’air froid qui se coule sur mes genoux, ni l’arrivée du vétérinaire avec sa petite fille : la musique perce ses formes vagues et passe au travers. À peine assise, la petite fille a été saisie : elle se tient raide, les yeux grands ouverts ; elle écoute, en frottant la table de son poing” (SARTRE, 2018, p. 28-29).

176. É preciso observar aqui que em uma passagem anterior, tomado pela náusea, pela crueza da realidade, a experiência de Roquentin era outra: “[...] me sinto intranquilo: faz uma meia hora que evito *olhar* para esse copo de cerveja. Olho para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda: mas *ele* — o copo — não quero ver” (SARTRE, 2011, p. 21; 2018, p. 11).

sobretudo isso que mudou: meus gestos. Esse movimento do meu braço se desenvolveu como um tema majestoso, deslizou ao longo do canto da negra; pareceu-me que estava dançando¹⁷⁷ (SARTRE, 2011, p. 39).

Essa dança que se inicia com a canção não se limita a ressignificar apenas os gestos de Roquentin, mas se estende também ao ambiente, de sorte que o jogo de cartas, que antes da canção parecia uma tentativa inútil de “encher o tempo¹⁷⁸”, mostra-se logo em seguida com a fatalidade e a certeza do jazz:

A silhueta do rei de copas aparece entre os dedos crispados, depois é virada de cabeça para baixo e o jogo continua. *Belo rei, vindo de tão longe, preparado* por tantas combinações, por tantos gestos extintos. Ei-lo que *desaparece por sua vez, para que nasçam* outras combinações e outros gestos, ataques, réplicas, reviravoltas da sorte, uma quantidade de pequenas aventuras¹⁷⁹ (SARTRE, 2011, p. 39-40, grifo nosso).

Ora, o que ocorre quando Roquentin escuta a canção é que ele capta tudo que o rodeia com as qualidades irrealis dela, ou seja, ele apreende o real como que irrealizado. É por isso, aliás, que as palavras utilizadas por ele para descrever o jogo de cartas são quase idênticas às utilizadas para descrever a voz da cantora¹⁸⁰. Dito de forma breve, para Roquentin, a necessidade da canção reflete sobre o real e, com isso, suspende a náusea, possibilitando um repouso, um breve “estar feliz¹⁸¹”.

177. No original: “Mon verre de bière s’est rapetissé, il se tasse sur la table : il a l’air dense, indispensable. Je veux le prendre et le soupeser, j’étends la main... Mon Dieu ! C’est ça surtout qui a changé, ce sont mes gestes. Ce mouvement de mon bras s’est développé comme un thème majestueux, il a glissé le long du chant de la Nègresse ; il m’a semblé que je dansais” (SARTRE, 2018, p. 29).

178. “As cartas rodopiam ao cair sobre o pano de lã. Depois, mãos cobertas de anéis as recolhem, arranhando o pano com suas unhas. As mãos formam manchas brancas sobre o pano, parecem poeirentas e inchadas. Continuam a cair outras cartas. As mãos vão e vêm. Que ocupação estranha: não parece um jogo, nem um rito, nem um hábito. Acho que fazem isso simplesmente para *encher o tempo*. Mas o tempo é muito longo, não se deixa encher. Tudo o que mergulha nele amolece e se estira. Por exemplo, esse gesto da mão vermelha que recolhe as cartas vacilando: é inteiramente frouxo. Seria preciso descosê-lo e cortar por dentro para reduzi-lo” (SARTRE, 2011, p. 37; 2018, p. 27, grifo nosso).

179. No original: “La silhouette du roi de cœur paraît entre les doigts crispés, puis on le retoupe sur le nez et le jeu continue. Beau roi, venu de si loin, prépare par tant de combinaisons, par tant de gestes disparus. Le voilà qui disparaît à son tour, pour que naissent d’autres combinaisons et d’autres gestes, des attaques, des répliques, des retours de fortune, une foule de petites aventures” (SARTRE, 2018, p. 30).

180. “[...] ela [a voz] é o acontecimento que tantas notas *prepararam, de tão longe, morrendo para que ela possa nascer*” (SARTRE, 2011, p. 38; 2018, p. 29, grifo nosso).

181. Nesse estado, ademais, a própria vida do personagem vista a partir daquele momento, das notas daquela canção, lhe parece plena de sentido, como se tudo o que ele viveu tivesse subitamente se revelado relevante, como se houvesse em sua vida um encadeamento lógico que o conduzira até ali, até aquela canção. É como se a vida de Roquentin assumisse as características da canção através de um movimento de assimilação da vida à música, como se a forma de acontecer delas fossem idênticas: “Posso dizer que tive verdadeiras aventuras. Não recorro a detalhes nenhum, 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 podia voltar atrás, da mesma maneira que um disco não pode girar ao contrário. E tudo isso me levava aonde? A esse minuto, a esse banco, a essa bolha de claridade zoante de música” (SARTRE, 2011, p. 40; 2018, p. 30).

Ora, se é possível pensar, em um primeiro momento, que Roquentin tenha sido transportado para um outro mundo ao escutar a canção, a verdade é que o real não se esvai diante de seus olhos, ele não ingressa em uma fantasia, mas simplesmente apreende a realidade em um outro sentido. Quando a canção toca, Roquentin já não percebe a contingência do mundo que o circunda, ele nega esse caráter essencial da existência a fim de apreender uma ordem que não existe. Acontece que essa beleza irreal da canção, essa forma rigorosa e necessária que parece, por instantes, se harmonizar com a realidade, posteriormente, se contrapõe a ela, acentuando ainda mais o seu caráter absurdo. Por isso, para além do efêmero “estar feliz” que a experiência irreal da canção pode proporcionar, essa mesma experiência tende também a exacerbar o caráter contingente da realidade. Dito de outra forma, se é possível apreender a canção como algo que doa necessidade ao real, essa mesma necessidade pode ainda se mostrar enquanto contraposição ao contingente, de modo que o que antes da canção já era absurdo, pode tornar-se ainda mais absurdo a partir dela.

Em um pequeno artigo intitulado “Nick’s Bar, New York City”, Sartre (1990, 681) sublinha a capacidade do jazz¹⁸² em fascinar seu ouvinte sem, contudo, ser complacente com ele: trata-se de uma música “[...] seca, violenta, sem piedade. Nem feliz nem triste, inumana. [...] Não fala de amor, não consola. É apressada. Como as pessoas que pegam o metrô¹⁸³”. Essa música seca e apressada reivindica a atenção do ouvinte sem embalá-lo, sem acalotá-lo, sem permitir que ele sonhe, afinal, essa música se endereça à parte mais livre do ouvinte, à sua “melhor parte”, “[...] àquela que não quer nem melancolia nem refrão, mas a explosão atordoante de um instante¹⁸⁴” (SARTRE, 1990, p. 681). Há, certamente, uma enorme diferença

182. Como destaca Axel Ross (2016, p. 500), em “O resto é ruído”, pode-se encontrar nas composições de grandes jazzista como Charles Mingus, Ornette Coleman e John Coltrane “muito em comum com a tonalidade expandida de Debussy, Stravinsky e Messien”. Todavia, aquilo que na música clássica é cerimonioso e intransigível, no jazz se torna mais intuitivo, “sério em pensamento, porém divertido na execução” (ROSS, 2016, p. 501). Como lembra Sartre (1981, p.250), “[...] a criação de músicas permanece condicionada profundamente por circunstâncias sociais, culturais e psicológicas”, de sorte que essa diferença acentuada entre produções de épocas distintas é natural. É preciso acrescentar ainda, que não é apenas a criação que muda conforme as circunstâncias, já que a escuta musical também se altera a partir dos diferentes condicionamentos. Assim, citando novamente Ross (2016, p. 328), é possível dizer que a música pode “[...] adquirir novas identidades de acordo com a percepção de um novo ouvinte. Está sempre no mundo, [...] sempre sujeita à mutável paisagem humana em que se movimenta”. Portanto, se, em geral, há um certo desinteresse do ouvinte contemporâneo pela música clássica não é devido a uma carência unicamente formal, mas porque, de certa maneira, ela está distante da vida cotidiana. De tal modo, como escreve Axel Ross (2016, p. 91), enquanto a música do século XIX “foi um teatro da mente”, a música do século XX seria “[...] uma música do corpo. As melodias seguiriam o padrão da fala; os ritmos acompanhariam a energia da dança; as formas musicais seriam mais concisas e claras; as sonoridades teriam a dureza da vida como ela é”.

183. No original: “[...] sèche, violente, sans pitié. Pas gaie, pas triste, inhumaine. [...] Ça ne parle pas d’amour, ça ne console pas. C’est pressé. Comme les gens qui prennent le métro”.

184. No original: “[...] à celle qui ne veut ni mélancolie ni ritournelle, mais l’éclat étourdissant d’un instant”.

entre o jazz experienciado ao vivo por Sartre em Nova York e o velho *ragtime* que Roquentin escuta através do disco¹⁸⁵. Essa “explosão atordoante de um instante”, todavia, parece persistir em ambos os casos, afinal, o jazz escutado por Roquentin – mesmo não sendo apreciado ao vivo e *in loco*¹⁸⁶ – é capaz de cortar “[...] como uma foice a insossa intimidade do mundo¹⁸⁷” (SARTRE, 2011, p. 230). Ora, mesmo no disco, a canção é capaz de interromper o tempo da náusea e instaurar um outro tempo – um tempo que apenas inicialmente parece piedoso com a existência, mas que, na verdade, se contrapõe a ela e escancara a “feitura” do real.

Nesse sentido, por um lado, a canção tem o poder de suspender a náusea por alguns momentos, por outro, ela também pode despertá-la, isto é, despertar o sentimento de que se é supérfluo, de que se existe sem necessidade alguma. É possível notar isso em outra passagem de *A náusea*, quando Roquentin escuta a canção pela última vez em Bouville. A canção ainda o “deslumbra”, contudo, ele já não sente a realidade que se organiza conforme a melodia, pelo contrário, sente uma desordem ainda maior, já que observa, nele mesmo e no mundo, o oposto daquela forma irreal que é pura necessidade. Nessa ocasião, antes que a canção começasse a tocar, Roquentin sentia-se “melancólico e sossegado”, sentia até mesmo uma certa harmonia com o mundo, já que esse mundo era feito da mesma matéria que ele,

[...] de uma espécie de sofrimento lastimoso. O mundo era tão *feio* fora de mim, tão *feios* aqueles copos sujos em cima das mesas, e as manchas escuras no espelho, e o

185. No jazz, cada execução é de certo modo também uma composição – ou recomposição –, no sentido que, como observa Sartre (1981, p. 251): “Quando Charlie Parker tocava não era um outro com uma música já tocada, já marcada: não, era Charlie Parker ele mesmo. Se sabia não apenas que ele era individual, no sentido que ele criava a canção que tocava, mas ainda que o espetáculo que dava neste dia era individual em relação aos outros espetáculos de Charlie Parker em que a mesma canção fora executada, pois ele tocava com um outro humor, uma outra invenção de notas, com um lado único que jamais se repetirá” (SARTRE, 1981, p. 251). Pode parecer paradoxal, mas é justamente essa característica quase irrepitível das canções de jazz que, para Sartre, ligam esse gênero à produção de discos. Ora, enquanto uma gravação de música clássica tende a ser definitiva, “feita de uma vez por todas”, no jazz a gravação de uma canção tende a se mostrar mais provisória. Um disco de Parker, por exemplo, oferece a canção registrada em um dia determinado, “[...] não amanhã, nem depois de amanhã ou na véspera; e se sente essa particularidade: somos *atualizados*. [...] o disco se prolonga para sempre – e isso foi feito em certo sentido para sempre – mas isso foi feito também desta vez, e vale para sempre: amanhã seria um pouco diferente [...]. É isso que é comovente em uma canção de jazz em um disco” (SARTRE, 1981, p. 250). Quer dizer, o disco de jazz parece capaz de apreender o instante, “o minuto em que isso foi tocado”, de registrar algo irrepitível: “[...] se sente que essa música é ao mesmo tempo intemporal e datada” (SARTRE, 1981, p. 251).

186. Como sugere Sartre (1990, 680, grifo nosso) no pequeno artigo “Nick’s Bar, New York City”: “As músicas de jazz são como as bananas: devem ser consumidas *in loco*” – ou seja, o jazz foi feito para ser apreciado ao vivo. Corroborando com essa afirmação, o grande crítico de jazz e poeta Amiri Baraka (*apud* RAMBSY, 2015), ao falar sobre o saxofonista Albert Ayler, afirma que aquilo que ouvimos nos discos são apenas as ruínas, os “rumores de como Albert soava ao vivo”, no sentido que as “gravações não conseguiram capturar seu som, seu som real”. Temos aqui, com efeito, um grande paradoxo, afinal, o jazz se mostra como uma música feita para ser experienciada ao vivo, no calor do improviso que parece fugir às gravações e, no entanto, o disco nos permite prolongar esse improviso ao infinito, cristalizar um movimento livre e fatalista – mesmo sem poder sentir completamente sua força.

187. No original: “[...] comme une faux la fade intimité du monde” (SARTRE, 2018, p. 206).

avental de Madeleine, e o ar amável do amante gordo da patroa, tão *feia* a própria existência do mundo, que eu me sentia à vontade, em família¹⁸⁸ (SARTRE, 2011, p. 229, grifo nosso).

Diante da *feiura* do real a melodia do saxofone não representa uma redenção, seu compasso de quatro notas não é complacente com tudo que existe naquele momento e tampouco lhe empresta sua ordem; na verdade, a beleza da melodia que se repete desperta um sentimento de vergonha em Roquentin, já que o sofrimento da canção é glorioso, é um modelo de como se deveria sofrer:

Naturalmente eu gostaria muito de sofrer dessa maneira, em compasso, sem complacência, sem pena de mim mesmo, com uma pureza árida. Mas é culpa minha se a cerveja está morna no fundo de meu copo, se há manchas escuras no espelho, se estou sobrando, se o mais sincero de meus sofrimentos, o mais seco se arrasta e se entorpece, com excesso de carne e a pele muito larga ao mesmo tempo, como a vaca-marinha, com grandes olhos úmidos e comovedores, mas tão *feios*?¹⁸⁹ (SARTRE, 2011, p. 229, grifo nosso).

Nesse momento, a canção parece sublinhar aquilo que a realidade deveria ser – mas não consegue. A beleza ordenada da melodia é como um modelo para o real e para Roquentin, um modelo impossível, inatingível. A “pureza árida” da canção jamais poderia fazer parte de Roquentin ou da realidade que o rodeia, pois nele e na realidade tudo se arrasta, tudo se dá em excesso, tudo é contingente, *feio*. Roquentin descobre, a partir disso, que a estrutura do real é diametralmente oposta à estrutura da obra de arte e, por conseguinte, a realidade parece ainda mais horrenda quando comparada à beleza da canção. Portanto, se a beleza da canção suspende a náusea, não é por sua complacência com a existência humana, mas por sua forma irreal, por seu sentido inexistente que pode escancarar a falta de beleza da existência.

Desse ponto de vista, a experiência de Roquentin com a canção, apesar de suspender a náusea, é também uma forma de aprofundar ainda mais a vivência da realidade, já que o sentido que a melodia revela, esse sentido que primeiro se harmoniza e depois se contrapõe ao real, acaba por mostrar algo parecido com o que revela a náusea, a saber, a contingência do que

188. No original: “[...] d’une espèce de souffrance moche. Le monde était si laid, hors de moi, si laids ces verres sales sur les tables, et les taches brunes sur la glace et le tablier de Madeleine et l’air aimable du gros amoureux de la patronne, si laide l’existence même du monde, que je me sentais à l’aise, en famille” (SARTRE, 2018, p. 205).

189. No original: “Naturellement, je voudrais bien souffrir de cette façon-là, en mesure, sans complaisance, sans pitié pour moi-même, avec une aride pureté. Mais est-ce que c’est ma faute si la bière est tiède au fond de mon verre, s’il y a des taches brunes sur la glace, si je suis de trop, si la plus sincère de mes souffrances, la plus sèche se traîne et s’appesantit, avec trop de chair et la peau trop large à la fois, comme l’éléphant de mer, avec de gros yeux humides et touchants mais si vilains ?” (SARTRE, 2018, p. 205-206).

existe. Certamente, nem toda canção é igual e a relação do público com a obra nem sempre será a mesma¹⁹⁰; isso implica que uma canção poderia muito bem funcionar simplesmente como um anestésico da realidade, provocando não uma acentuação da contingência, mas a impressão de uma certa necessidade na vida, de que tudo seguirá pelo melhor caminho, ou de que o melhor é nem pensar nisso. Aliás, pode-se observar na própria experiência de Roquentin que não é qualquer canção que o fascina e suspende sua náusea: não é “a grande ária *Cavalleria Rustica*” (SARTRE, 2011, p. 37), não é “Blue Sky” tocando “num café de San Pauli” (SARTRE, 2011, p. 59), tampouco são “O *Prelúdios* de Chopin” que servem de consolo à tia Bigeois (SARTRE, 2011, p. 228). Ora, por mais que a música seja essencialmente fatalista, essa fatalidade por si só não garante que a obra se apresentará como um contraponto à realidade, afinal, a fatalidade pode servir também como um consolo¹⁹¹.

2.3 A BELEZA COMO INSTRUMENTO MORAL

“Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo”.

(MELO NETO, 2013, p. 130)

No final de *O imaginário*, Sartre (2010, p. 371-372) indica que o belo é um valor exclusivamente irreal, um valor estético que enquanto tal não deve ser confundido com o bom, visto que o bom é um valor moral que pressupõe a situação do ser humano no mundo, que diz respeito às condutas humanas dentro da realidade concreta, “à absurdidade essencial da existência”. Pode-se dizer, então, que o bom está relacionado à contingência do real e que, em

190. Nessa perspectiva, aquilo que não é incomodo para Roquentin quando ele escuta a canção pode ser para outros ouvintes, do mesmo modo que aquilo que afasta Roquentin do cinema e da literatura pode não afastar outras pessoas.

191. A música clássica, por exemplo, parece tão “atraente” quanto o cinema para Roquentin, já que, segundo ele, essa música se tornou uma espécie de arte oficial, no sentido que os concertos estariam cheios de salafrários em busca de consolo: “[...] as salas de concerto transbordam de humilhados, de ofendidos que, com os olhos fechados, procuram transformar seus rostos pálidos em antenas receptoras. Imaginam que os sons captados correm neles, suaves e nutrientes, e que seus sofrimentos se transformam em música, como os do jovem Werther; pensam que a beleza é compassiva para com eles” (SARTRE, 2011, p. 229; 2018, p. 206).

contrapartida, o belo se liga à necessidade do imaginário. Essa separação entre belo e bom não significa, porém, que não possa haver uma relação entre esses valores, já que a arte não está totalmente desligada da realidade e tampouco o campo estético representa uma simples antítese ao campo ético. Dito isso, é possível entrever em *A náusea* alguns exemplos dessa relação entre a beleza da arte e a “absurdidade essencial da existência”, exemplos que mostram que a beleza pode funcionar tanto como desmistificação quanto como mistificação do real, tanto como contestação quanto como apoio da ordem vigente, tanto como aprofundamento quanto como consolo diante da existência.

Com efeito, a experiência de Roquentin com a canção revela uma possibilidade de aprofundamento da existência a partir da relação com a beleza, todavia, também é possível encontrar ao longo do romance “[...] imbecis que tiram consolo das belas-artes¹⁹²” (SARTRE, 2011, p. 228). Essa imbecilidade que irrita Roquentin é algo que se assenta perfeitamente à relação que os salafrários mantêm com as artes, ou seja, uma relação que busca na beleza uma fuga e um esconderijo daquilo que a náusea revela. Como foi dito anteriormente, os salafrários são pessoas que se julgam mais importantes que os outros, que acreditam conhecer o ser humano “como se o tivessem feito”, que tentam explicar “[...] o novo pelo antigo — e o antigo, eles o explicaram pelos acontecimentos mais antigos ainda¹⁹³” (SARTRE, 2011, p. 97). Nas palavras de Astier-Vezon (2015, p. 49), o salafrário pode ser definido como “[...] aquele que renuncia à contingência de sua liberdade para se petrificar em valores exteriores que, em troca, o condicionam; [...] ele reivindica uma existência de direito e não uma simples existência de fato¹⁹⁴”. Desse ponto de vista, o salafrário é alguém que almeja uma fusão entre sua existência de fato e sua posição social, como se sua vida fosse regida por valores imutáveis, valores herdados de geração em geração, valores que conferem *a priori* um sentido à vida¹⁹⁵. Essa

192. No original: “[...] imbéciles pour puiser des consolations dans les beaux-arts” (SARTRE, 2018, p. 205).

193. No original: “[...] le neuf par l’ancien — et l’ancien, ils l’ont expliqué par des événements plus anciens encore” (SARTRE, 2018, p. 83).

194. No original: “[...] celui qui renonce à la contingence de sa liberté pour se pétrifier dans des valeurs extérieures qui le conditionnent en retour ; boursoufflure du moi, il se réclame d’une existence de droit et non d’une simple existence de fait”.

195. Pode-se dizer que o desejo do salafrário é encarnar aquilo que em *O Ser e o Nada* Sartre (2014, p. 74-75) define como “espírito de seriedade”, isto é, apreender “os valores a partir do mundo”, operar uma “substancialização tranquilizadora e coisista dos valores”. De tal maneira, o que se quer com o “espírito de seriedade” é não se assumir enquanto inventor dos valores, mas assumir os valores enquanto algo que já está dado, algo que não pode nem deve ser mudado, algo que define o humano. Com isso, é como se o sentido do mundo ditasse os caminhos possíveis à liberdade humana, é como se não houvesse contingência e sim uma ordem que determina de antemão o lugar de cada um: “O homem sério é ‘do mundo’ e [...] sequer considera mais a possibilidade de sair do mundo, pois deu a si próprio o tipo de existência do rochedo, a consistência, a inércia, a opacidade do ser-no-meio-do-mundo. É evidente que o homem sério enterra no fundo de si a consciência de sua

identidade social e moral permite ao salafrário viver sem se atentar para a contingência, posto que ele acredita ser, desde o nascimento, um predestinado.

Roquentin define a atitude dos salafrários como um “delírio compensatório” (SARTRE, 2011, p. 98), como uma atitude que nada mais é do que uma forma de mascaramento da contingência. É essa “compensação”, esse mascaramento do real que os salafrários buscarão também na arte – seja na posição de artista, seja na posição de espectador. Em consequência disso, a relação entre os salafrários e a arte se dará prioritariamente como uma forma de “edificação moral”, como uma encarnação da imagem de certos valores que, como observa Bauer (2008, p. 61), reproduzem “uma hierarquia social ininterrupta” através das diferentes manifestações artísticas.

É possível observar essa “edificação moral”, por exemplo, nas considerações que Roquentin faz sobre a estátua de Gustave Impétraz – que data do século XVIII e se encontra na praça calçada de pedras cor-de-rosa. Nesse caso, inicialmente não é sua própria experiência que Roquentin comenta, mas a relação que duas senhoras mantêm com essa obra, um tipo de relação que não é exatamente estética, assemelhando-se mais a uma reverência moral. Tratam-se de duas “senhoras de preto” que passeiam com seus cachorros e “[...] de soslaio dirigem olhares de mocinhas, furtivos e satisfeitos, à estátua de Gustave Impétraz¹⁹⁶” (SARTRE, 2011, p. 45). Tais senhoras parecem não conhecer o gigante de bronze, todavia, são capazes de reconhecer nele,

[...] por sua sobrecasaca e sua cartola, que foi alguém da alta sociedade. Ele segura o chapéu com a mão esquerda e está com a mão direita pousada sobre uma pilha de infólios, é um pouco como se seus avós estivessem ali, sobre esse soclo, moldados em bronze. Elas não têm necessidade de olhá-lo por muito tempo para compreender que ele pensava como elas, exatamente como elas, sobre todos os assuntos. [...] As senhoras de preto se sentem aliviadas, podem se dedicar tranquilamente aos cuidados da casa, passear com seus cachorros: já não têm a responsabilidade de defender as santas ideias, as boas ideias que seus pais lhes legaram; um homem de bronze se tornou o guardião delas¹⁹⁷ (SARTRE, 2011, p. 45-46).

liberdade; ele é de má-fé, e sua má-fé visa apresentá-lo aos próprios olhos como uma consequência” (SARTRE, 2014, p. 626). Ora, o salafrário encarna “o espírito seriedade” na medida em que apreende os valores morais como algo que já está dado, como se tais valores fossem coisas, substâncias imutáveis que guiarão sua vida. Ser “sério”, nessa perspectiva, é assumir uma definição de si a partir das coisas, como se as obrigações e direitos fossem provenientes do mundo e não da liberdade, como se não houvesse contingência, mas um destino já traçado. Como escreve Sartre (2014, p. 674), trata-se aqui de uma “moral que tem vergonha de si mesma e não ousa dizer seu nome”, uma moral que se quer natural, que não se assume enquanto invenção, imposição humana.

196. No original: “[...] elles jettent de côté des regards de jeunes filles, furtifs et satisfaits, sur la statue de Gustave Impétraz” (SARTRE, 2018, p. 35).

197. No original: “[...] à sa redingote et à son haut-de-forme, que ce fut quelqu’un du beau monde. Il tient son chapeau de la main gauche et pose la main droite sur une pile d’in-folio : c’est un peu comme si leur grand-père était là, sur ce socle, coulé en bronze. Elles n’ont pas besoin de le regarder longtemps pour comprendre qu’il

O que se pode destacar nessa longa passagem é que as senhoras não consideram a estátua sob um ponto de vista estético-irreal, mas como uma espécie de signo moral, de símbolo social. Para elas, a beleza da estátua de Impétraz está em defender as “boas ideias”, em salvaguardar certos valores morais que são propagados de geração em geração. Desse modo, como nota Bauer (2008, p. 34), essa estátua “[...] não precisa nem mesmo ser olhada, pois alcança seu objetivo encarnando potentemente ideias que ela cristaliza pela eternidade¹⁹⁸”. Em decorrência disso, não é necessário contemplar por muito tempo essa obra para que ela revele seu sentido, não é preciso irrealizar a estátua, basta olhar de soslaio, basta perceber “sua sobrecasaca e sua cartola”, sua “mão direita pousada sobre uma pilha de in-fólios”: tratam-se de signos aristocráticos, de signos morais imediatamente reconhecíveis, de signos tranquilizadores.

Roquentin sabe que Gustave Impétraz foi um “[...] inspetor de academia. Pintava frivolidades com requinte e escreveu três livros [...] e um testamento poético [...]. Morreu em 1902, pranteado por seus subordinados e pelas pessoas de bom gosto¹⁹⁹” (SARTRE, 2011, p. 46). Essas pessoas de “bom gosto” são justamente aquelas que prestam reverências à estátua, pois reconhecem nela um defensor dos valores morais e de uma hierarquia social em que elas acreditam. Roquentin, porém, não é um subordinado e tampouco uma pessoa de bom gosto, por isso, essa estatua desperta nele não o respeito reverente, mas “uma ponta discreta de horror”: Impétraz é, para ele, um feiticeiro e tem algo de maldade que infesta toda a praça. Por conseguinte, enquanto a canção de jazz fascina Roquentin com sua beleza e é capaz de lhe proporcionar uma estranha felicidade de náusea, a beleza da estátua lhe é indiferente, ou mesmo entediante:

Olho de frente para Impétraz. Não tem olhos, quase nada de nariz, uma barba devastada por essa lepra estranha que às vezes ataca, como uma epidemia, todas as estátuas de um bairro. Ele está cumprimentando; em seu colete, no lugar do coração, há uma grande mancha verde-clara. Sua aparência é doentia e má. Não está vivo, mas também não está inanimado. Emana dele uma força surda; é como um vento que me

pensait comme elles, tout juste comme elles, sur tous les sujets. Au service de leurs petites idées étroites et solides il a mis son autorité et l'immense érudition puisée dans les in-folio que sa lourde main écrase. Les dames en noir se sentent soulagées, elles peuvent vaquer tranquillement aux soins du ménage, promener leur chien : les saintes idées, les bonnes idées qu'elles tiennent de leurs pères, elles n'ont plus la responsabilité de les défendre ; un homme de bronze s'en est fait le gardien” (SARTRE, 2018, p. 35-36).

198. No original: “[...] n'a même pas besoin d'être regardé, elle parvient à son but incarnant puissamment des idées qu'elle fige pur l'éternité”.

199. No original: “[...] Il était inspecteur d'académie. Il peignait d'exquises bagatelles et fit trois livres [...] et un testament poétique [...]. Il mourut en 1902, emportant les regrets émus de ses ressortissants et des gens de gout” (SARTRE, 2018, p. 36).

empurra: Impétraz gostaria de me expulsar do pátio das Hipotecas. Não irei antes de ter terminado esse cachimbo²⁰⁰ (SARTRE, 2011, p. 46).

Como sublinha Bauer (2008, p. 33), a estátua de Impétraz mostra que a arte não é apenas “um espaço dedicado à beleza e ao prazer”, podendo servir também à encarnação de “[...] valores burgueses, hereditários e sagrados. O artista não foi aqui senão um instrumento que serviu para immortalizar [...] Impétraz: foi suficiente moldar sua carne outrora flácida no *ser* de uma obra de arte de bronze²⁰¹”. Nesse sentido, o que provoca repulsa em Roquentin, mais do que um desagrado puramente estético, é precisamente a maneira como a estátua utiliza-se do poder da arte a fim de propagar esses “valores burgueses”, valores que os salafrários sacralizam e perpetuam de várias formas, valores que mascaram o caráter contingente da existência.

Os valores gravados no bronze da estátua de Impétraz podem encarnar também em outras manifestações artísticas, como é o caso, por exemplo, dos retratos expostos no museu de Bouville. Como observa Astier-Vezon (2015, p. 26), a obra literária de Sartre “[...] pulula de referências negativas a esses lugares privilegiados da *cultura*²⁰²” que são os museus²⁰³, como se esses espaços fossem a representação de uma arte salafrária, isto é, de uma arte que difunde um “simbolismo puramente ideológico”. Nesses ambientes asseados e quase sagrados é preciso saber se portar, é preciso manter um respeito hierárquico para com as obras, visto que o espectador – muitas vezes em uma posição de luto – encontra-se numa espécie de “cemitério da arte”.

É justamente por essa “sacralidade” que as obras do museu de Bouville despertam em alguns cidadãos um respeito religioso e burocrático muito semelhante ao que as senhoras apresentam diante da estátua de Impétraz. Tais cidadãos comportam-se maquinalmente diante dessas obras oficiais, relacionando-se com elas não como um objeto estético – que pode apresentar sentidos múltiplos –, mas como um signo histórico e social – que tenta impor um

200. No original: “[...] Je regarde Impétraz en face. Il n’a pas d’yeux, à peine de nez, une barbe rongée par cette lèpre étrange qui s’abat quelquefois, comme une épidémie, sur toutes les statues d’un quartier. Il salue, son gilet, à l’endroit du cœur, porte une grande tâche vert clair. Il a l’air soufifreteux et mauvais. Il ne vit pas, non, mais il n’est pas non plus inanimé. Une sourde puissance émane de lui ; c’est comme un vent qui me repousse : Impétraz voudrait me chasser de la cour des Hypothèques. Je ne partirai pas avant d’avoir achevé ma pipe” (SARTRE, 2018, p. 36-37).

201. No original: “[...] des valeurs bourgeois et sacrées. L’artiste n’a été ici qu’un instrument servant à immortaliser [...] Impétraz : il lui suffit de couler sa chair autrefois flasque dans l’*être* d’une œuvre d’art en bronze”.

202. No original: “[...] foisonne de références négatives à ces hauts-lieux de la culture”.

203. Para além de *A náusea*, aliás, pode-se destacar as passagens que retratam visitas a museus também em *Os caminhos da liberdade*, mais especificamente, em *A idade da razão* – Mathieu e Ivich visitam uma exposição de Gauguin – e em *Com a morte na alma* – Gomez vai ao *Museum of Modern Art* de Nova York.

sentido unívoco. De tal modo, o que esse espectador procura nessas obras não é apenas uma beleza irreal, mas o reflexo de alguns valores morais: “É toda uma época!” – exclama o senhor de preto, que remove seu chapéu como forma de reverenciar um dos retratos do museu – “[...] é a época de minha avó” – responde a senhora que o acompanha (SARTRE, 2011, p. 123). Em resumo, o que esses espectadores buscam nessas obras não é uma beleza com a qual se confrontar, mas valores nos quais se refugiar, valores que sanam suas dúvidas e ânsias em relação à existência.

Curiosamente, a primeira obra contemplada por Roquentin em sua visita ao museu de Bouville apresenta exatamente um sentido contrário ao das obras admiradas pelos salafrários, ela é como que o contraponto dos retratos – e também da estátua de Impétra. Essa tela, intitulada *La mort du célibataire*, mostra um jovem morto em seu leito desordenado, um quarto melancólico onde ninguém se importa com o defunto, onde sequer têm o cuidado de lhe fechar os olhos:

Na tela, a empregada, uma governanta de fisionomia marcada pelo vício, tinha aberto a gaveta de uma cômoda e contava dinheiro. Uma porta aberta deixava ver na penumbra um homem de boné que aguardava, um cigarro grudado no lábio inferior. Junto à parede um gato bebia leite com indiferença²⁰⁴ (SARTRE, 2011, p. 114).

A pintura que apresenta o jovem morto encontra-se pendurada “sobre a entrada do grande salão” e serve como uma espécie advertência moral ao público que adentrará nesse local onde estão expostos 150 retratos – “150 pares de olhos” – dos homens mais importantes da história de Bouville. O jovem morto é um homem que viveu só para si, que não fez sacrifícios e nem gerou frutos e que, em consequência disso, terminou sua vida melancolicamente: por “[...] um castigo severo e merecido, ninguém viera lhe fechar os olhos no leito de morte²⁰⁵” (SARTRE, 2011, p. 114). Os retratados do grande salão, ao contrário, eram homens que haviam se sacrificado pela cidade, homens de respeito, casados e com filhos, homens que tiveram “[...] direito a tudo: à vida, ao trabalho, à riqueza, ao mando, ao respeito e, para terminar, à imortalidade²⁰⁶” (SARTRE, 2011, p. 114). Dessa forma, por um merecimento sem direito a

204. No original: “Déjà, sur la toile, la bonne, une servante maitresse aux traits marques par le vice, avait ouvert le tiroir d’une commode et comptait des écus. Une porte ouverte laissait voir, dans la pénombre, un homme à casquette qui attendait, une cigarette collée à la lèvre inférieure. Près du mur un chat lapait du lait avec indifférence” (SARTRE, 2018, p. 99).

205. No original: “[...] un châtement sévère et mérité, personne, à son lit de mort, n’était venu lui fermer les yeux” (SARTRE, 2018, p. 99).

206. No original: “[...] droit à tout : à la vie, au travail, à la richesse, au commandement, au respect, et, pour finir, à l’immortalité” (SARTRE, 2018, p. 99).

contestação, esses ilustres cidadãos de Bouville “[...] tinham deslizado suavemente para a morte, para ir exigir a parte de vida eterna a que tinham direito²⁰⁷” (SARTRE, 2011, p. 114).

Diante de tantos homens ilustres escrupulosamente pintados, diante desses senhores que “fizeram Bouville”, Roquentin se detém primeiramente perante o retrato do negociante Jean Pacôme e, não conseguindo resistir à força de atração daquela imagem, contempla-o demoradamente. Nas palavras de Roquentin, a tela é de uma beleza impecável, já que retrata um homem aparentemente sem falhas, um homem sem nada de medíocre, um homem que não merece críticas: “Oferecia cortesmente aos visitantes a limpidez de seu rosto sem rugas; afluía-lhe aos lábios a sombra de um sorriso. Mas seus olhos cinzentos não sorriam. [...] Era bonito²⁰⁸” (SARTRE, 2011, p. 116). O retrato de Pacôme parece pintado a fim de despertar admiração no espectador; essa tela, no entanto, perturba Roquentin, já que o negociante, ao se fazer presente através da tela-*analogon*, não revela com sua imagem somente alguém admirável, mas sobretudo alguém que julga seu espectador, que o questiona, que coloca em dúvida até mesmo o seu direito de existir. Ora, por mais que Pacôme tivesse existido e perecido, por mais que tivesse experimentado a contingência do real, ele passou à eternidade através da arte, se transformou em imagem, em beleza, em algo inexistente – e o mais importante, esse direito adquirido através da arte resplandecia retrospectivamente sobre sua vida. Com isso, o retrato apresenta o sentido de um homem moderado e perfeito, de um homem que Roquentin jamais será, afinal, Pacôme já não existe realmente, ele simplesmente julga seus expectadores através da tela, olha para eles a partir do nada.

De fato, enquanto objeto irreal, Pacôme encontra-se a salvo da realidade, de sorte que nem a luz que passa pela vidraça²⁰⁹ nem o julgamento do público podem atingi-lo; isso, porém, não impede o retratado de agir sobre a realidade, de agir sobre esse público incapaz de julgá-lo:

207. No original: “[...] avaient glissé doucement dans la mort, pour aller réclamer la part de vie éternelle à laquelle ils avaient droit” (SARTRE, 2018, p. 99).

208. No original: “[...] Il offrait courtoisement aux visiteurs la netteté sans rides de son visage ; l’ombre d’un sourire flottait même sur ses lèvres. Mais ses yeux gris ne souriaient pas. [...] Il était beau” (SARTRE, 2018, p. 101).

209. Ao entrar no museu Roquentin faz o seguinte comentário: “Uma luz amarela que vinha das vidraças fazia manchas nos quadros” (SARTRE, 2011, p. 114; 2018, p. 99). Quer dizer, a luz fazia manchas na superfície dos quadros, mas não conseguia adentrá-los, não iluminava o espaço irreal, estético. Esse espaço, como explica *O imaginário*, não pode ser acessado senão irrealmente, ou seja, nada que venha do real pode afetá-lo, alterá-lo, destruí-lo. Essa luz amarela, todavia, ao alcançar o quadro enquanto matéria real, enquanto *analogon*, é capaz de impedir o acesso à dimensão irreal dessa obra, afinal, esse irreal depende em sua aparição do real.

[...] o que eu podia pensar a seu respeito não o atingia [...]. Mas seu julgamento me trespassava como um gládio e questionava até meu direito de existir. E era verdade, [...] eu não tinha o direito de existir. Surgira por acaso, existia como uma pedra, uma planta, um micróbio. Minha vida se desenvolvia ao acaso e em todos os sentidos. Enviava-me às vezes sinais vagos; outras vezes eu percebia apenas um zumbido sem importância²¹⁰ (SARTRE, 2011, p. 116).

De tal forma, se inicialmente a imagem do negociante parece emanar apenas uma beleza admirável, essa beleza se revela posteriormente como uma espécie de julgamento moral, de comparação hierárquica. A imagem de Pacôme subjuga Roquentin com seu sentido e sua beleza, já que enquanto o negociante usufruía do direito de existir e agora reinava em seu espaço irreal, o historiador existia por inércia, sem direito algum, existia de fato, entregue à contingência.

Esse sentido que emana da imagem de Pacôme nada mais é do que o ideal do chefe, isto é, de alguém que cumpriu seus deveres e que, principalmente, exigiu seus direitos, afinal, “um direito é sempre apenas o outro aspecto de um dever”. A propósito, esse sentido do chefe não é uma característica individual dessa obra, mas algo compartilhado com praticamente todos os outros retratos do grande salão: “Havia outros chefes pendurados nas paredes: aliás, era só o que havia²¹¹” (SARTRE, 2011, p. 117). É oportuno destacar aqui, que decorre desse caráter moral, dessa decência do chefe, algumas características estéticas compartilhadas por todos os retratos do grande salão – por exemplo: a grande preocupação com a decência, a ausência de cores vivas e a predominância de uma nuance marrom-escuro que ressaltava o ar sóbrio daquelas figuras. Dito de outra maneira, nesses retratos a moralidade se confunde com a forma estética, já que o irreal busca revelar sempre um sentido moralizante, como se cada pessoa ali retratada tivesse conquistado por direito uma superioridade sobre os outros existentes, como se ser um chefe fosse parte da essência daqueles homens. Essa superioridade, esse direito à existência, porém, jamais existiu realmente, é apenas um artifício estético, um artifício imaginário que mascara a realidade e que se contrapõe ao que Roquentin experimenta na existência factual.

210. No original: “[...] ce que je pouvais penser sur lui ne l’atteignait pas [...]. Mais son jugement me transperçait comme un glaive et mettait en question jusqu’à mon droit d’exister. Et c’était vrai, [...] je n’avais pas le droit d’exister. J’étais apparu par hasard, j’existais comme une pierre, une plante, un microbe. Ma vie poussait au petit bonheur et dans tous les sens. Elle m’envoyait parfois des signaux vagues ; d’autres fois je ne sentais rien qu’un bourdonnement sans conséquence” (SARTRE, 2018, p. 101).

211. No original: “[...] Il y avait d’autres chefs qui pendaient aux murs : il n’y avait même que cela” (SARTRE, 2018, p. 102).

Portanto, os retratos do museu tentam encarnar em suas imagens o sentido de uma ideia moral e, além disso, impor essa ideia sobre seu espectador. O espectador, por sua vez, pode aceitar o que lhe tentam impor os retratos de bom grado ou pode resistir a essa imposição. Em outras palavras, pode haver uma cumplicidade entre artista e público, no sentido que o artista oferece aquilo que o público deseja – a imposição de valores através da obra, a manipulação e o mascaramento do sentido do real – e o público aceita passivamente o que lhe é imposto – mesmo que isso seja absolutamente falso. Nesse caso, não há visão crítica de nenhuma das partes, apenas uma relação que resulta cômoda para ambas. É o que acontece com as senhoras que reverenciam a estátua de Impétraz e com o casal que visita o museu. Roquentin, todavia, representa uma resistência a essa posição de cumplicidade, já que busca enxergar o que está por de trás dessa aparência genérica de chefe, revelando, de tal maneira, uma tentativa de esconder a contingência do que existe através de alguns valores encarnados através do irreal, da beleza.

A partir dessa resistência de Roquentin diante dos retratos, Astier-Vezon (2015, p. 47) entende que só é possível desmascarar o sentido dessas obras, que só se pode “esquivar” do “poder autoritário das imagens” através de uma fuga – “não em um antimundo irreal, mas no mundo real”. Sendo assim, para não se deixar levar pela beleza moralista das pinturas, Roquentin teria que, de alguma forma, negar a dimensão irreal delas: “[...] *não* olhá-las para *não* deixar-se levar por elas [...], *não* atravessá-las com uma intenção significativa ou [...] *não* refugiar-se nelas²¹²” (ASTIER-VEZON, 2015, p. 47). Para Astier-Vezon (2015, p. 44), a consciência imaginante de Roquentin não seria capaz de se desvincular por si mesma do sentido moralizante das obras, pelo contrário, apenas no mundo perceptível ele encontraria o “verdadeiro antídoto” contra imaginário impositivo dos retratos: “Não é o imaginário que se coloca a serviço de uma revolta e de uma libertação, como desejaria a análise fenomenológica da consciência imaginante, é antes sua negação que permite a Roquentin de se desviar da mentira das imagens e de retornar à verdade crua²¹³”. Desse ponto de vista, para Roquentin, a única resistência contra o sentido impositivo dos retratos seria a negação da própria experiência estética, o não engajamento da consciência imaginante na obra.

212. No original: “[...] *ne pas* les regarder pour *ne pas* se laisser prendre par elles, [...] *ne pas* les traverser d’une intention significative ou [...] *ne pas* se fuir en elles”.

213. No original: “Ce n’est pas l’imaginaire qui se met au service d’une révolte et d’un dégageant, comme le voudrait l’analyse phénoménologique de la conscience imageante, mais plutôt sa dénégation, laquelle permet à Roquentin de se détourner du mensonge des images et de revenir à la vérité crue”.

O que se nota na visita de Roquentin ao grande salão, todavia, é justamente o contrário do que indica a comentadora, afinal, o personagem não se recusa a apreender as obras enquanto imagem, mas se dispõe a confrontá-las. Certamente, não se relacionar com esses retratos representaria também uma forma de negar o sentido que eles encarnam; tal atitude, porém, não seria capaz de desmascarar esse sentido. Por conseguinte, se Roquentin consegue ir além da ideia superficial de direito que habita os retratos não é porque ele simplesmente os ignora, longe disso, é ao acessar a dimensão imaginária das pinturas que ele consegue revelar um outro sentido por trás dos signos facilmente identificáveis. Há, sem dúvidas, a participação da consciência perceptiva nesse processo; o entendimento da realidade adquirido a partir da náusea e um certo conhecimento dos personagens retratados também são importantes no desmascaramento das obras. Não obstante, não se pode dizer que não haja da parte de Roquentin uma experiência propriamente imaginária. Ora, ele olha alguns retratos e reconhece mesmo uma certa beleza neles, ele reconhece nas telas os signos sociais – o que só se dá através de uma “intenção significante” – e, por fim, se ele não busca refúgio na dimensão irreal dessas obras, ele certamente acessa essa dimensão.

Desse ponto de vista, o que a experiência de Roquentin parece mostrar não é uma negação da dimensão estética dos retratos, mas uma possibilidade de se encontrar um antídoto contra as ideias impostas por essas obras no próprio imaginário que as revela. O retrato de Jean Parrottin, por exemplo, sugere justamente – como Astier-Vezon – que Roquentin não o olhe, que prossiga seu caminho, que saia do recinto; o personagem, contudo, faz exatamente o contrário, encara o retrato de frente e decifra o sentido da imagem: o retrato de Parrottin não mostra um homem, mas “[...] a simplicidade de uma ideia. Só restavam nele ossos, carnes mortas e o Direito Puro²¹⁴” (SARTRE, 2011, p. 121). O olhar de Jean Parrottin resplandecia o direito como algo imanente, mostrando logo ao espectador que o retratado não era qualquer um, era alguém especial, alguém possuído pelo direito:

Quando o direito se apodera de um homem, não há exorcismo capaz de expulsá-lo; Jean Parrottin dedicara toda a sua vida a conceber seu direito: nada mais. Em lugar da ligeira dor de cabeça que eu sentia despontar, como todas as vezes que visito um museu, ele teria sentido em suas têmporas o direito doloroso de ser bem tratado²¹⁵ (SARTRE, 2011, p. 121-122).

214. No original: “[...] la simplicité d’une idée. Il ne restait plus en lui que des os, des chairs mortes e le Droit Pur” (SARTRE, 2018, p. 106).

215. No original: “[...] Quand le Droit s’est emparé d’un homme, il n’est pas d’exorcisme qui puisse le chasser ; Jean Parrottin avait consacré toute sa vie à penser son Droit : rien d’autre. À la place du léger mal de tête que je

O retrato de Parrottin estava ali para olhar e não para ser olhado; ele olhava seu espectador, julgava-o e decretava: “a audiência terminara”. Por isso, Roquentin sente que os olhos de Parrottin estão lhe mandando embora, lhe informando que não se deve olhá-lo por muito tempo – pois apenas ele possui o direito de olhar: “Seus olhos, que eu fixava com assombro, me indicavam que era hora de me retirar²¹⁶” (SARTRE, 2011, p. 122). Roquentin, todavia, não obedece e, mesmo assombrado, continua a fixar a imagem de Parrottin; ele olha de frente o retrato até que a ideia inicial perca sua força, até que o sentido por trás dela se mostre: “[...] quando se olha de frente um rosto resplandecente de direito, passado um momento, esse resplendor se extingue, fica apenas um resíduo como que de cinzas²¹⁷” (SARTRE, 2011, p. 122). A partir disso, apesar da resistência inicial, Roquentin consegue ver o que há por trás do olhar murado pela ideia de um direito hierárquico, ele consegue enxergar os “[...] olhos cegos, a boca fina como uma serpente morta e as faces. Bochechas pálidas e rechonchudas de criança²¹⁸” (SARTRE, 2011, p. 122). O que resta de Parrottin, então, é apenas a imagem de uma carne morta, “sem defesa, balofa, babosa, vagamente obscena”.

Vê-se, assim, que o retrato de Parrottin é desmascarado não através de sua negação enquanto objeto estético, mas da insistência por parte de Roquentin em considerar sua imagem. O mesmo acontece com o retrato de outro ilustre homem de Bouville, o deputado Olivier Blévigne. Nas palavras de Roquentin, tratava-se de um “excelente retrato” em que o deputado se apresentava

[...] rígido como um pedaço de pau e parecia irromper da tela como no brinquedo em que um diabo de mola pula de sua caixa de surpresa. Seus olhos faiscavam: a pupila era preta, a córnea avermelhada. Franzia os pequenos lábios carnudos e apertava a mão direita contra o peito²¹⁹ (SARTRE, 2011, p. 126-127).

O que deixa Roquentin obcecado por esse retrato inicialmente é a variação do tamanho de Blévigne, que ora parece grande, ora parece pequeno. Essa obsessão, no entanto, se dissolve

sentais naître, comme à chaque fois que je visite un musée, il eut senti à ses tempes le droit douloureux d’être soigné” (SARTRE, 2018, p. 106).

216. No original: “[...] Ses yeux, que je fixai avec ébahissement, me signifiaient mon congé” (SARTRE, 2018, p. 106).

217. No original: “[...] lorsqu’on regarde en face un visage éclatant de droit, au bout d’un moment, cet éclat s’éteint, qu’un résidu cendrex demeure” (SARTRE, 2018, p. 106)

218. No original: “[...] yeux aveugles, la bouche mince comme un serpent mort et des joues. Des joues pales et rondes d’enfant” (SARTRE, 2018, p. 106).

219. No original: “[...] raide comme une trique et jaillissait de la toile comme un diable de sa boîte. Ses yeux étincelaient : la pupille était noire, la cornée rougeâtre. Il pinçait ses petites lèvres charnues et pressait sa main droite contre sa poitrine” (SARTRE, 2018, p. 110).

a partir de uma informação que Roquentin possui: “Olivier Blévigne media um metro e cinquenta e três”. Roquentin se atenta, então, aos artifícios técnicos utilizados pelo pintor a fim de conferir à imagem daquele homem uma superioridade sobre o espectador – superioridade essa que o retratado jamais obteve em vida. O pintor encontrou uma forma de compensar irrealmente alguns defeitos naturais que assolavam Blévigne na realidade, de modo que, “[...] com um cuidado meticuloso, o rodeara de objetos que não deixam sobressair a pequenez; um pufe, uma poltrona baixa, uma prateleira com alguns livros de formato in-doze, uma mesinha persa²²⁰” (SARTRE, 2011, p. 127). De tal modo, através de uma técnica de perspectiva, o pintor pode disfarçar a baixa estatura do deputado Blévigne, dando a ilusão de que sua altura real não era tão diferente da de outros personagens importantes de Bouville.

Essa utilização da perspectiva mostra ainda mais claramente como a dimensão irreal da arte é não somente capaz de imortalizar um homem que existiu realmente, mas também de sobrepor uma imagem inexistente àquilo que foi esse homem em vida – a imagem de um touro esconde um nanico impotente: “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 touro²²¹” (SARTRE, 2011, p. 127). Blévigne havia se tornado imortal graças ao poder da arte, apresentando enquanto imagem algo que jamais demonstrara enquanto existente. O que se deve destacar aqui, porém, mais do que a simples falsificação da estatura de um homem, é uma falsificação mais profunda, a falsificação da existência como um todo.

Com efeito, pode-se dizer que não somente a tela de Olivier Blévigne, mas todos os retratos admirados por Roquentin no museu de Bouville operam, através do irreal, um trabalho de mistificação, de maquiagem que não se limita a falsificar os atributos físicos dos retratados, mas, sobretudo, os atributos morais. Dessa forma, tais obras têm o intuito de justificar não só o direito à existência como também o direito ao poder dos personagens retratados. Nesses retratos o espectador encontra imagens de homens que se pretendem incontestáveis, imagens capazes de acobertar as fraquezas e ressaltar as qualidades, de criar homens não humanos, homens quase divinos. Em decorrência disso, se um dos retratados olha nos olhos do espectador não é para buscar a relação com um igual, mas para se impor enquanto um superior, enquanto alguém que nunca padeceu dos mesmos males. A arte serve aqui para esconder, para enganar, para passar a

220. No original: “[...] avec un soin jaloux, l’avait entouré de ces objets qui ne risquent point de rapetisser ; un pouf, un fauteuil bas, une étagère avec quelques in-douze, un petit guéridon persan” (SARTRE, 2018, p. 111).

221. No original: “Admirable puissance de l’art. De ce petit homme à la voix suraiguë, rien ne passerait à la postérité, qu’une face menaçante, qu’un geste superbe et des yeux sanglants de taureau” (SARTRE, 2018, p. 111).

imagem de uma verdade inquestionável, para fazer com que o espectador não possua muita margem de interpretação, mas sinta-se intimidado e, ao mesmo tempo, protegido pela figura autoritária que encarna na tela, por essa figura que zela pelos valores que garantem uma certa ordem social.

Não se deve concluir disso que essas obras que se prestam a uma tarefa moral sejam totalmente desprovidas de uma dimensão estética, de uma beleza; na verdade, o que se quer afirmar aqui é que a beleza dessas obras está a serviço de determinados valores com os quais os salafários se identificam, ou seja, tratam-se de obras que visam mascarar a existência. Ademais, se tais obras não tivessem um apelo estético Roquentin provavelmente passaria diante delas sem se deter, não estabeleceria nenhuma relação imaginante com as telas. Ao invés disso, Roquentin observa que os retratos, apesar de terem sido pintados “sobretudo com fins de edificação moral”, apresentavam uma exatidão que “[...] tocava as raias do escrúpulo [e] não excluía a preocupação artística²²²” (SARTRE, 2011, p. 117).

Não obstante essa preocupação artística, a beleza não é o fim principal dos retratos; ela é apenas um meio, estando, por isso, submetida a imposições de uma clientela de salafários que busca através da arte uma justificação e um consolo para suas vidas. Dito de outra maneira, os artistas fizeram nessas obras somente aquilo que lhes foi ordenado, eles já sabiam, antes mesmo de começar a pintar, aquilo que deveria figurar na tela: uma ideia preconcebida que justificaria a existência do retratado. A passagem do homem para a tela funciona nesses retratos como uma forma de maquiagem as imperfeições que a realidade impõe, como uma forma de superar e de reverter a existência, de recriá-la: “O que aquelas telas escuras ofereciam a meus olhos era o homem repensado pelo homem²²³” (SARTRE, 2011, p. 123). Os retratos têm, portanto, a função de transformar a existência do humano em algo definitivo, cristalizado, necessário. Nesse caso, os artistas trabalham como os criadores de mitos, tentando sacralizar alguns homens e mistificar seu público. A beleza tende, então, a ser um aperfeiçoamento, uma purificação da realidade, de sorte que os retratados se tornam objetos sagrados que escapam à contingência, afinal, eles estão ali por direito.

Diante disso, é possível afirmar que a beleza que se mostra nos retratos não é apenas uma forma de se contrapor à realidade, de ressaltar a contingência do que existe, ela é sobretudo

222. No original: “[...] était poussée jusqu’au scrupule, le souci d’art n’était pas exclu” (SARTRE, 2018, p. 102).

223. No original: “Ce que ces toiles sombres offraient à mes regards, c’était l’homme repensé par l’homme” (SARTRE, 2018, p. 107).

uma maneira de criar uma imagem que deforma o real, que propaga uma falsa necessidade sobre alguns indivíduos – como se tais personagens fossem essencialmente chefes, como se a posição social ocupada lhes pertencesse por algum direito incontestável.

Comparativamente, enquanto a canção apresenta um objeto absolutamente inexistente que se contrapõe em suas características mais essenciais à existência, os retratos oficiais apresentam uma tentativa de transformar as características do irreal em algo que seria próprio dos retratados – não apenas enquanto imagem, criação irreal que se dá por meio da pintura, mas como algo que pertencera realmente àqueles homens. Em consequência disso, enquanto na canção a necessidade é reconhecida como parte essencial da obra, ou seja, ela é manifestamente irreal, nos retratos há uma tentativa de transferir o que é essencialmente imaginário ao personagem real, como se a necessidade que se apreende na obra emanasse não do irreal, mas dos homens ali figurados²²⁴. Pode-se dizer, então, que se a canção causa vergonha em Roquentin por sua composição formal, isto é, pela forma como ela se mostra, no caso dos retratos, mais do que a forma é o conteúdo que tenta se impor sobre o espectador – um conteúdo moralista: na canção a beleza é o próprio fim, nos retratos ela é um meio, um instrumento social e moral de imposição de ideias. Nesse sentido, se a canção espanta por sua forma, as pinturas e a estátua tentam transferir o que pertence à forma para o conteúdo. Assim, o que se observa nessas obras é o poder que tem a beleza da arte de justificar a vida humana, de lhe conferir uma certa aparência de necessidade que a existência real não permite. O irreal aqui confere um sentido inexistente a homens que existiram, e esse sentido é uma forma de tentar se impor sobre a morte e sobre os vivos.

2.4 A AVENTURA ENQUANTO ESTETIZAÇÃO DA REALIDADE

O museu de Bouville é para Roquentin, sem dúvidas, um contato com o imaginário estético, com uma forma de beleza. Isso não significa, porém, que ele se curve diante dessa

224. Obviamente, não se trata aqui de uma relação unilateral, de modo que nada garante que a intenção que move um artista a criar uma obra de arte – seja ela crítica ou alienante – será compreendida e aceita pelo público. Ora, para os salafrários a canção certamente não terá o mesmo efeito que teve em Roquentin, afinal, não é esse tipo de experiência que tal público procura em uma obra de arte. Essa relação entre artista e público será mais profundamente explorada nos próximos capítulos.

beleza-instrumento, pelo contrário, ele se propõe a decifrá-la. Nessa perspectiva, pode-se dizer que enquanto a náusea revela a contingência do que existe, a visita de Roquentin ao museu desmascara um tipo de arte que visa esconder tudo aquilo que a náusea revela. Os retratos do museu de Bouville servem, assim, como paradigma daquilo que seria uma arte-instrumento, uma beleza que serve a um determinado poder. A experiência de Roquentin com esses retratos, de sua parte, não legitima essa beleza, mas busca superá-la desqualificando-a, mostrando que todo aquele belo trabalho tem o intuito de maquiagem a realidade, de falsificar a existência daqueles nobres senhores. Dessa maneira, Roquentin recusa uma posição de cumplicidade para com os chefes retratados nas telas, para com essa arte dos salafrários.

Apesar desse distanciamento convicto da arte salafrária, não se deve concluir que Roquentin assuma totalmente a existência enquanto contingência, já que ao longo de sua jornada nauseante, por alguns momentos, ele vislumbra na dimensão estética uma possibilidade de redenção, uma esperança de que a ordem imaginária da arte possa conferir algum sentido à absurdidade do real. De tal forma, ao mesmo tempo em que Roquentin toma consciência do caráter absurdo da existência através da náusea, ele ainda tenta, em dados momentos, identificar na realidade algumas características do imaginário estético.

Na aventura, por exemplo, Roquentin constrói uma espécie de estetização da realidade, uma forma de ver beleza na contingência, de reinventar “[...] vagamente o curso do universo como fatal²²⁵” (SARTRE, 2018, p. 1681). Pode-se dizer que nessa reinvenção do “curso do universo” que é a aventura, Roquentin tenta transformar o mundo e sua própria vida – por um breve período – em uma pequena obra de arte, em “um todo imóvel e pleno” (SARTRE, 2011, p. 80). Ao contrário do que se poderia pensar, no entanto, essa transformação estética que a aventura opera na existência não se dá necessariamente pelo advento de “circunstâncias extraordinárias” que orlariam a realidade; na verdade, a aventura apresenta “[...] um acontecimento que sai do ordinário sem ser necessariamente extraordinário²²⁶” (SARTRE, 2011, p. 55), afinal, como reconhece Roquentin, o mundo não se transforma com a aventura “e no entanto tudo existe de uma outra maneira”.

De fato, mesmo sem alterar o conteúdo da realidade, a experiência da aventura confere às situações “uma qualidade rara e preciosa”, como se a vida fosse feita da “matéria de uma

225. No original: “[...] vaguement le cours de l’univers comme fatal”.

226. No original: “[...] un événement qui sort de l’ordinaire, sans être forcément extraordinaire” (SARTRE, 2018, p. 44).

melodia”, ou melhor, de uma obra literária: “[...] naturalmente, tudo o que se conta nos livros pode realmente acontecer, mas não da mesma maneira. Era essa forma de acontecer que era tão importante²²⁷” (SARTRE, 2011, p. 57). O que a aventura emula da arte é justamente a “forma de acontecer”, ou seja, a passagem necessária do tempo, a fatalidade dos instantes que se aniquilam com ordenação e finalidade. Essa finalidade da aventura reverte a lógica da náusea, pois enquanto o mal-estar existencial coloca em dúvida tudo o que Roquentin tem diante de si, a aventura inspira a certeza de uma direção, a certeza de que cada minuto “só surge para trazer os que lhe seguem”, de que cada momento é “único, insubstituível”, em suma, de que tudo corre em direção a uma conclusão.

Assim, se por um lado a aventura aparece como um “lampejo”, como uma fâsca que se acende em meio à contingência e arrasta o aventureiro rumo a um final desconhecido, por outro, ela também se mostra como uma certeza, afinal, uma aventura sempre “[...] começa para terminar: [...] não se deixa prolongar; só tem sentido através da sua morte²²⁸” (SARTRE, 2011, p. 58). É essa certeza, por exemplo, que Roquentin experimenta num passeio de domingo, ao ser invadido pelo sentimento de que uma aventura se aproxima: “Esse corpo obscuro que se ilumina pouco a pouco me causa uma impressão extraordinária: quando estiver totalmente claro, totalmente branco, me deterei exatamente a seu lado e então começará a aventura²²⁹” (SARTRE, 2011, p. 78-79). Diante dessa certeza, Roquentin pensa em diversas coisas sem ligação aparente, coisas que poderiam estar acontecendo naquele momento ao redor do mundo e que apresentariam uma conexão com ele – como se entre ele e o mundo houvesse algum tipo de unidade misteriosa:

E eu estou aqui, nessa rua deserta, e cada tiro disparado de uma janela de Neukölln, cada soluço sangrento dos feridos que são transportados, cada gesto preciso e diminuto das mulheres que se enfeitam corresponde a cada um de meus passos, a cada batida de meu coração²³⁰ (SARTRE, 2011, p. 79).

Todas essas certezas que se anunciam com a aventura, todos esses presságios são fundamentados pelo “sentimento da fatalidade”, isto é, pela convicção misteriosa de que algo

227. No original: “[...] naturellement, tout ce qu’on raconte dans les livres peut arriver pour de vrai, mais pas de la même manière. C’est à cette manière d’arriver que je tenais si fort” (SARTRE, 2018, p. 46).

228. No original: “[...] commence pour finir : [...] ne se laisse pas mettre de rallonge ; elle n’a de sens que par sa mort” (SARTRE, 2018, p. 47).

229. No original: “ Ce corps obscur qui s’éclaire peu à peu me fait une impression extraordinaire : quand il sera tout clair, tout blanc, je m’arrêterai, juste à côté de lui et alors commencera l’aventure” (SARTRE, 2018, p. 66).

230. No original: “Et moi je suis là, dans cette rue déserte, et chaque coup de feu qui part d’une fenêtre de Neukölln, chaque hoquet sanglant des blessés qu’on emporte, chaque geste précis et menu des femmes qui se parent répond à chacun de mes pas, à chaque battement de mon cœur” (SARTRE, 2018, p. 67).

importante necessariamente acontecerá – por mais que não se saiba com exatidão do que se trata, que não se saiba se o que virá é algo bom ou ruim. De fato, como demonstra Agamben (2018, p. 28), o próprio termo aventura, em sua origem etimológica latina, “[...] designa o fato de que aconteça a um certo homem algo de misterioso ou maravilhoso, que pode ser tanto positivo quanto negativo²³¹”. Nesse sentido, o que está em jogo na aventura, muito mais do que saber o que acontecerá – ou seja, se será algo positivo ou negativo –, é o sentimento indubitável de que algo acontecerá. Portanto, o que mais diferencia a aventura da vida cotidiana não é o conteúdo dos acontecimentos, mas sua forma, o modo ordenado como eles se encadeiam:

[...] bruscamente se sente que o tempo se esgota, que cada instante leva a outro instante, esse a outro, e assim sucessivamente; que cada instante se aniquila, que é inútil tentar retê-lo etc. E então se atribui essa propriedade aos acontecimentos que nos surgem *nos* instantes; transportamos para o conteúdo o que pertence à forma. Em suma, fala-se muito dessa famosa passagem do tempo, mas não a vemos [...]. Mas por alguns momentos parece que a *vemos* [...]: é o sentimento de aventura²³² (SARTRE, 2011, p. 81).

Com efeito, o caráter essencial da aventura está nesse sentimento fatalista que se faz presente por alguns momentos, nesse sentimento de que é possível captar a passagem do tempo, de que se pode mesmo observá-la. Tem-se, então, um tempo necessário que se reflete sobre os acontecimentos, um tempo que escorre de maneira linear rumo à sua conclusão, como se cada elemento do mundo manifestasse uma razão de ser, como se cada objeto fosse um sinal do destino. Por essa razão, a forma da aventura parece sempre mais definida do que a forma ordinária do real, visto que enquanto na realidade tudo se mostra demais, com uma riqueza de detalhes que excede de longe a capacidade de apreensão do indivíduo, na aventura apenas se destaca o que tem alguma importância: nada na aventura parece demais ou supérfluo, tudo manifesta uma finalidade.

Pode-se compreender um pouco melhor esse processo de transformação da realidade operado pela aventura olhando-o a partir de um outro ponto de vista, a saber, a partir da

231. Agamben (2018, p. 28) põe em dúvida a hipótese de que o termo aventura seja derivado do termo latino *adventura* e coloca duas possíveis outras derivações: a mais provável, segundo ele, vem “[...] do termo latino clássico e cristão *adventus* (o advento de um príncipe ou do messias) ou, como propunha o velho Du Cange, de *eventus*”.

232. No original: “[...] brusquement on sent que le temps s’écoule, que chaque instant conduit à un autre instant, celui-ci a un autre et ainsi de suite; que chaque instant s’anéantit, que ce n’est pas la peine d’essayer de le retenir, etc., etc. Et alors on attribue cette propriété aux événements qui vous apparaissent *dans* les instants ; ce qui appartient à la forme, on le reporte sur le contenu. En somme, ce fameux écoulement du temps, on en parle beaucoup, mais on ne le voit, guère [...]. Mais, par moments, il semble qu’on la *voie* [...] : c’est le sentiment d’aventure” (SARTRE, 2018, p. 69).

experiência de Anny – ex-companheira de Roquentin que vivia sua própria variação da aventura, chamada por ela de “momento perfeito”. Nas palavras de Roquentin, para viver um momento perfeito Anny preparava as situações utilizando-se de qualquer recurso e “[...] fazia com que o tempo lhe desse tudo o que era possível²³³” (SARTRE, 2011, p. 82). Em algumas ocasiões, por exemplo, Anny multiplicava “os mal-entendidos” a fim de reconciliar-se em um tempo determinado – “sessenta minutos, rigorosamente” –, pois nessa duração preestabelecida era possível sentir “os minutos passarem”, os segundo se esgotarem “um a um”:

Eu tinha que partir à meia-noite [- conta Roquentin]. [...] Só que quem dava as cartas era ela. Às 11 horas, quando ia começar o filme, ela segurou minha mão e apertou-a entre as suas sem uma palavra. Senti-me invadido por uma alegria amarga e compreendi, sem necessidade de olhar o relógio, que eram 11 horas. A partir desse instante começamos a sentir os minutos passarem. Em dado momento [...] vi que Anny estava chorando. [...] Era um trabalho bem-feito²³⁴ (SARTRE, 2011, p. 82).

Essa limitação temporal autoimposta, longe de ser um defeito, é uma condição para que se viva o momento perfeito, como se o tempo determinado conferisse à situação real a potencialidade de ser bela, isto é, de emular “[...] o ritmo e o tempo de uma melodia” (SARTRE, 1983, p. 181). De fato, a preparação do momento perfeito é quase que uma encenação, já que é preciso encontrar no mundo uma “situação privilegiada”. A situação privilegiada existe quando a realidade manifesta um certo “estilo”, uma qualidade “rara e preciosa” “que se poderia organizar”. Tem-se, com isso, a oportunidade de mergulhar “em algo excepcional”, de se viver um momento perfeito. Como resume Anny, há primeiramente alguns sinais que servem de anúncio; posteriormente, “[...] a situação privilegiada, lentamente, majestosamente entra na vida das pessoas. Então a pergunta que se coloca é de saber se queremos fazer disso um momento perfeito²³⁵” (SARTRE, 2011, p. 197). Fazer da situação privilegiada um momento perfeito significa realizar alguns gestos e não outros, dizer certas palavras e saber quando ficar calado, em suma, significa cumprir determinadas condições e fazer da vida uma espécie de teatro particular, uma cena com duração determinada em que cada um deve atuar para o outro. Finalmente, se todos tivessem atuado bem e as “[...] condições tivessem sido cumpridas, o

233. No original: “Anny faisait rendre au temps tout ce qu’elle pouvait” (SARTRE, 2018, p. 69).

234. No original: “Je devais repartir à minuit. [...] Seulement elle menait le jeu. À onze heures, au début du grand film elle prit ma main, et la serra dans les siennes sans un mot. Je me sentis envahi d’une joie âcre et je compris, sans avoir besoin de regarder ma montre, qu’il était onze heures. A partir de cet instant, nous commençâmes à sentir couler les minutes. [...] À un moment on [...] je vis qu’Anny pleurait. [...] C’était du travail bien fait” (SARTRE, 2018, p. 69-70).

235. No original: “[...] la situation privilégiée, lentement, majestueusement, entre dans la vie des gens. Alors la question se pose de savoir si on veut en faire un moment parfait” (SARTRE, 2018, p. 175).

momento teria sido perfeito²³⁶” (SARTRE, 2011, p. 197), de sorte que a existência assumiria certa ordem e necessidade que de outra maneira se encontraria apenas na arte.

Com efeito, enquanto Roquentin espera ser levado pela aventura, sua ex-companheira parece planejar minuciosamente seu momento perfeito, afinal, como recorda Anny: ele “era aquele a quem as aventuras aconteciam” e ela era aquela que “as fazia acontecer” (SARTRE, 2011, p. 200). Não obstante, como bem observa Paes (2015 p. 61), em ambos os casos há uma intenção evidente de se “[...] transformar uma *situação* vivida em *analogon* de uma obra bela”, fazendo, assim, com que a contingência do real seja ofuscada pela beleza que ali se compõe. Por isso, para além do que diferencia essas experiências, o que as fundamenta é um mesmo desejo, a saber, o desejo de experimentar na existência algumas características essenciais da arte. Nesse sentido, pode-se dizer que Anny e Roquentin desejam, como Sartre (1983, p. 265) no *Diário de uma guerra estranha*, “estar no centro de uma bela ocorrência²³⁷”, isto é, estar no centro de

[...] um desenvolvimento temporal que me aconteça, que não se apresente para mim como um quadro [já pintado] ou uma ária musical [já composta], mas que seja feita, em volta de minha vida e na minha vida, com o meu tempo. Uma ocorrência da qual eu seja o ator principal, conduza com ela minhas vontades e desejos, mas que seja orientada por minhas vontades e meus desejos, como o pintor é autor do quadro. E que essa ocorrência seja bela, isto é, que tenha a necessidade esplêndida e amarga de uma tragédia, de uma melodia, de um ritmo, de todas essas formas temporais que avançam majestosamente através de harmonias regulares, para um fim que levam nos seus flancos.

Na “bela ocorrência” há uma pretensão latente de que a vida se assemelhe à arte; essa semelhança, porém, não se dá com uma obra já feita, conhecida, mas com uma obra que ainda está se revelando, que de certo modo é ainda uma interrogação. O que Sartre almeja aqui é alcançar uma posição que seria, ao mesmo tempo, do artista e do espectador, já que, se por um lado, ele quer ser o ator principal dessa obra, por outro, ele também deseja desfrutar dos resultados de sua criação. Diante disso, pode-se afirmar que a forma de acontecer da “bela

236. No original: “[...] conditions avaient été réalisées, le moment aurait été parfait” (SARTRE, 2018, p. 175).

237. No *Diário de uma guerra estranha*, Sartre oferece um exemplo análogo aos momentos perfeitos vividos por Anny e às aventuras de Roquentin. O filósofo francês escreve sobre a expectativa que sentia pela aproximação de uma licença da guerra que lhe permitiria visitar Paris por dez dias. Nessa licença Sartre (1983, p. 181) esperava “[...] conhecer outro tempo, o tempo da música e das aventuras, cujo fim já está presente no seu começo. É como se eu me introduzisse em um impiedoso romance que não acaba bem, mas que é belo”. A beleza de que fala Sartre nessa passagem é algo que decorre da temporalidade, isto é, que está mais na forma de acontecer do que no conteúdo dos acontecimentos. Aquilo que o pensador francês deseja para sua licença, tal como na aventura, é conferir “[...] uma tonalidade especial a todos os instantes, até aos mais insignificantes, dessa estada” (SARTRE, 1983, p. 181), de modo que ele seria capaz de sentir esses instantes “[...] até o fim como um desenvolvimento regular” (SARTRE, 1983, p. 264).

ocorrência” abre espaço tanto para a certeza quanto para o incerto: há a certeza de que se progride regularmente para um fim, mas há a incerteza sobre que fim será esse. Em outras palavras, a certeza que se tem aqui é “[...] como o desenlace das tragédias gregas, previsto, mas temido e desejado pelos atenienses – [...] como as resoluções de uma melodia, previstas e completamente imprevisíveis” (SARTRE, 1983, p. 266).

Essa forma certa e imprevisível que Sartre destaca na “bela ocorrência” é a mesma que Roquentin experimenta na aventura; trata-se de uma forma melódica, trágica ou, mais precisamente, de uma forma literária. Ora, a forma de acontecer da narrativa literária apresenta um rigor formal que não se pode observar na realidade, já que na literatura a lógica da existência é invertida, no sentido de que “quando se narra, tudo muda”: os acontecimentos na realidade “[...] ocorrem num sentido e nós os narramos em sentido inverso²³⁸” (SARTRE, 2011, p. 60). Diante disso, até o mais banal dos acontecimentos tem a possibilidade de se tornar uma aventura, “é preciso e basta que nos ponhamos a *narrá-lo*”. De fato, por mais que se pretenda narrar em uma história tudo aquilo que aconteceu realmente, a história narrada jamais será igual ao acontecimento vivido, dado que quando se narra sempre se começa pelo fim, quer dizer, o final já “[...] está ali, invisível e presente, é ele que confere a essas poucas palavras a pompa e o valor de um começo²³⁹” (SARTRE, 2011, p. 60).

Quando uma história é contada, por mais que não se saiba o que acontecerá, se sabe que o autor estabeleceu um início e um final, de modo que, ao contrário do que se passa na realidade, os instantes não mais se empilham “[...] uns sobre os outros ao acaso, foram abocanhados pelo fim da história que os atrai, e cada um deles atrai por sua vez o instante que o precede²⁴⁰” (SARTRE, 2011, p. 61). Por isso, o começo de uma narrativa literária sempre parece muito significativo, posto que ele leva fatalmente a um final – a um final que não se dará por acaso, mas por pura necessidade, a um final que gera esse começo e reluz sobre ele. Assim, nas aventuras dos livros sempre [...] temos a impressão de que o herói viveu todos os detalhes dessa noite como anúncios, como promessas, ou até mesmo de que vivia somente aqueles que

238. No original: “[...] les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse” (SARTRE, 2018, p. 49).

239. No original: “[...] est là, invisible et présente, c’est elle qui donne à ces quelques mots la pompe et la valeur d’un commencement” (SARTRE, 2018, p. 49).

240. No original: “[...] les uns sur les autres, ils sont happés par la fin de l’histoire qui les attire et chacun d’eux attire à son tour l’instant qui le précède” (SARTRE, 2018, p. 50).

eram promessas, cego e surdo para tudo que não anunciava a aventura²⁴¹ (SARTRE, 2011, p. 61).

Para que se tenha essa impressão de que a vida do herói é repleta de anunciações e promessas é preciso esquecer que, na realidade, quando tudo aconteceu “[...] o futuro ainda não estava ali; o sujeito passeava numa noite sem presságios, que lhe proporcionava de cambalhada suas riquezas monótonas, e ele não escolhia²⁴² (SARTRE, 2011, p. 61). Em outras palavras, quando se vive no presente uma determinada situação o futuro não se anuncia como um destino, não há presságios que indicam um caminho a se seguir, apenas as escolhas contingentes do indivíduo diante de um mundo absurdo e monótono. Nada do que é vivido no momento está determinado de antemão, não há um roteiro predefinido que guia a pessoa rumo a uma conclusão inevitável, pelo contrário, tudo ocorre casualmente. De tal modo, como observa Thana Souza (2009, p. 101), a ordem da aventura só pode ser “[...] forjada [...], não existe enquanto os fatos acontecem. A forma dos acontecimentos, quando vividos e quando narrados, é diferente. A vida não é narração”.

A vida não é narração, mas Roquentin gostaria que fosse, já que quando se narra um acontecimento se tem o poder de transformá-lo, de imprimir sobre ele “[...] uma sequência e uma ordem de uma vida que recordamos²⁴³” (SARTRE, 2011, p. 61), isto é, “[...] como quando já se conhece o fim da história” (SARTRE, 1983, p. 82). Como sublinha Bauer (2008, p. 33) a esse respeito, a narração é capaz de “[...] isolar os acontecimentos significativos e recolocá-los no seio de uma sequência temporal e de uma perspectiva apropriada²⁴⁴”; quer dizer, pela narração dos fatos se pode conferir uma importância e um rigor àquilo que foi vivido. Acontece que é apenas quando já se sabe o final da história que se pode estabelecer essa ordem, é apenas *a posteriori*, como escreve Thana Souza (2009, p. 101), que a aventura pode ganhar seu sentido:

E esse sentido da aventura como acontecimento inevitável, necessário, só é possível *a posteriori*, invertendo a ordem dos fatos, colocando o final no começo para então

241. No original: “[...] nous avons le sentiment que le héros a vécu tous les détails de cette nuit comme des annonces, comme des promesses, ou même qu’il vivait seulement ceux qui étaient des promesses, aveugle et sourd pour tout ce qui n’annonçait pas l’aventure” (SARTRE, 2018, p. 50).

242. No original: “[...] nous avons le sentiment que le héros a vécu tous les détails de cette nuit comme des annonces, comme des promesses, ou même qu’il vivait seulement ceux qui étaient des promesses, aveugle et sourd pour tout ce qui n’annonçait pas l’aventure. Nous oublions que l’avenir n’était pas encore là ; le type se promenait dans une nuit sans présages, qui lui offrait pêle-mêle ses richesses monotones et il ne choisissait pas” (SARTRE, 2018, p. 50).

243. No original: “[...] se suivent e s’ordonnent comme ceux d’une vie qu’on rappelle” (SARTRE, 2018, p. 50).

244. No original: “[...] isoler les événements significatifs et à les replacer au sein d’une séquence temporelle et d’une perspective appropriée”.

encadear lógica e necessariamente todos os acontecimentos. E isso só é possível por meio da criação, da imaginação.

Se a aventura só é possível enquanto narração de um acontecimento passado, um problema aqui se coloca, visto que quando Roquentin fala da aventura ele não parece estar falando exclusivamente de fatos passados, mas de fatos presentes, de situações que lhe acontecem em Bouville. Como seria possível, então, o sentimento da fatalidade “na obscuridade da rua Basse-de-Vieille”, a *coisa* que parecia a espera de Roquentin “no fundo da praça Ducton”, as “luzes do café *Malby*” que unem os momentos dispersos e lhes dão um sentido? (SARTRE, 2011, p. 78-80). Como seria possível sentir que se vive uma aventura no presente se a forma narrativa da qual a aventura surge pressupõe um ponto de vista totalizante, um ponto de vista que só é possível sobre um acontecimento passado?

De fato, a aventura pode ser pensada em *A náusea* a partir de duas óticas distintas, porém conexas: a aventura enquanto acontecimento experienciado no presente e a aventura enquanto evento passado que é narrado. No caso da aventura narrada, trata-se da ideia literária de aventura, de uma transformação posterior dos acontecimentos. Roquentin, todavia, não se contenta em recriar retroativamente aquilo que já lhe aconteceu, ele deseja viver os fatos presentes como aventureiros, ele deseja “viver sua vida como se a narrasse” (SARTRE, 2011, p. 50). Nesse sentido, a ideia literária da aventura inspira a pretensão ilusória de que se possa, em alguns momentos, viver no presente situações fatais – o que só é possível através de uma ação imaginária.

Com efeito, a aventura que Roquentin diz viver no presente só pode ser forjada, ou seja, ela só pode existir enquanto uma criação imaginária que tenta sobrepor à realidade um sentido irreal. Como foi indicado anteriormente na análise de *O imaginário*, existe para a consciência imaginante a possibilidade de conferir a qualquer objeto real o sentido de *analogon*, de modo que se apreenderá sobre tal objeto uma organização irreal. Além disso, na conclusão dessa obra, Sartre (2010, p. 372) acena ainda para a possibilidade de que a consciência se relacione com a realidade esteticamente, de que ela tome uma “[...] atitude de contemplação estética diante de acontecimentos ou objetos reais²⁴⁵”. Partindo dessas possibilidades apresentadas pela teoria do imaginário, pode-se dizer que a aventura de que fala Roquentin em *A náusea* depende justamente dessa “atitude de contemplação estética”, desse ato da consciência imaginante que

245. No original: “[...] attitude de contemplation esthétique en face d'événements ou d'objets réels”.

nadifica a contingência e confere irrealmente à realidade uma outra configuração. Nesse sentido, para que se viva uma aventura, a consciência imaginante deve recusar-se a levar em conta os percalços da realidade, ela deve operar sua magia e seu feitiço imperioso precisa agir “sobre o mundo²⁴⁶”; em consequência disso, se formará na realidade uma unidade “entre os sons e as formas”, uma unidade em que todo objeto circundante parecerá necessário²⁴⁷ (SARTRE, 2011, p. 79).

Então, para que uma aventura ocorra, a consciência imaginante deve aproveitar-se da realidade como *analogon* de si mesma, criando uma imagem que unifica elementos que na verdade encontram-se dispersos e não possuem nenhuma relação de necessidade. Na aventura, Roquentin tenta operar uma transformação imaginária na realidade através da narração, quer dizer, ele tenta negar a existência contingente e imprimir sobre ela uma ordem literária, uma ordem que concederia à situação real um sentido e uma finalidade. Diante disso, pode-se definir a aventura como uma tentativa de alterar a situação real através da narração imaginária daquilo que está acontecendo, como se narrando os eventos fosse possível conferir a eles um caráter de necessidade, de fatalidade que são oriundos do imaginário, da forma literária. Por conseguinte, para que um momento perfeito ocorresse, como revela Anny, era “[...] preciso que eu pudesse me dizer, no exato momento em que agia, que o que estava fazendo teria consequências... fatais²⁴⁸” (SARTRE, 2011, p. 200). De maneira similar ao momento perfeito, a aventura enquanto acontecimento presente é uma tentativa de impor à realidade a estrutura de um evento imaginário, de forma que, como bem sintetiza Paes (2015, p. 69), busca-se “[...] fazer com que os conteúdos reais ‘transbordantes’ dos acontecimentos sejam reduzidos aos limites precisos da narrativa”. O ato de narrar é aqui um ato de irrealização dos acontecimentos, uma tentativa de sobrepor uma estrutura imaginária ao real.

246. Em *O imaginário*, Sartre (2010, p. 239) afirma que a consciência imaginante opera através de “um ato mágico”, de um ato que é como um “[...] feitiço destinado a fazer aparecer o objeto no qual se pensa, a coisa que se deseja. Há sempre nesse ato algo de imperioso e infantil, uma recusa em levar em conta a distância, as dificuldades. Assim, a pequena criança, de sua cama, age sobre o mundo através de ordens e preces. Os objetos obedecem a essas ordens da consciência: eles aparecem”.

247. Pode-se notar isso no fato de que mesmo em um momento de hesitação, mesmo no momento em que a realidade parece se recusar a participar de sua aventura e resiste à conclusão desse movimento imaginário, ainda assim Roquentin persiste, reinterpretando essa realidade, conferindo a ela um outro sentido: “Paro um instante, espero, sinto meu coração bater; vasculho com o olhar a praça deserta. Não vejo nada. Levantou-se um vento bastante forte. Equivoquei-me, a rua Basse-de-Vieille era apenas uma escada: a coisa está à minha espera no fundo da praça Ducton” (SARTRE, 2011, p. 79; 2018, p. 66-67).

248. No original: “[...] il aurait fallu que je puisse me dire, au moment même où j’agissais, que ce que je faisais aurait des suites... fatales” (SARTRE, 2018, p. 6178).

O ideal da aventura é, portanto, que haja uma coincidência entre aquilo que é narrado e aquilo que é vivido, como se a narração de um acontecimento presente pudesse trazer consigo o sentimento da aventura passada. Em outras palavras, o que se deseja alcançar na aventura é a coincidência entre o acontecimento e a narrativa, como se a narração imaginária pudesse guiar o acontecimento presente, como se pudesse haver uma correspondência entre o vivido e o narrado, entre o sentimento da aventura e a narração da aventura. Por essa razão, na aventura acredita-se que, através da narração dos acontecimentos, a fatalidade própria do imaginário literário possa encarnar na realidade, derramando sobre ela sua necessidade, sua beleza. O que se busca através da narrativa é sobretudo que o tempo imaginário encarne, mesmo que vagamente, no mundo, que esse tempo fatalista acolha o fato real e que a passagem entre os instantes se mostre mais importante – como acontece com os eventos narrados nos livros.

A narrativa, porém, jamais pode coincidir com a realidade, posto que ela só é capaz de recriar os acontecimentos, de reorganizá-los a partir de um ponto de vista soberano, de um ponto de vista que não é compatível com a realidade presente. Apenas quando um acontecimento desliza para o passado e se cristaliza é que ele pode ser determinado pela ordem da narrativa; é somente quando uma determinada situação já está completa que ela aparenta ter seguido uma ordem preestabelecida. Isso implica que a ordem que Roquentin diz encontrar na situação aventureira é, na verdade, uma ordem que ele mesmo cria, uma ordem que só pode ser imaginada, pois não pertence à realidade e sim à narrativa – e a narrativa pode ser lembrada e reconstituída, mas não vivenciada no presente. Diante disso, pode-se dizer que a aventura presente é apenas um “lampejo”, apenas uma “vaga” representação da fatalidade artística que logo se dissolve, uma promessa que jamais se cumpre totalmente.

Dessa forma, como explica Leopoldo Franklin e Silva (2004, p. 82), não obstante esse desejo que move a aventura, a realidade “não comporta a estabilidade de uma continuidade narrativa”, ou seja, a estrutura da realidade não é compatível com aquilo que se pretende viver na aventura. O desejo de aventura é, como bem mostra o *Diário de uma guerra estranha*, um desejo impossível, visto que viver “[...] uma aventura não é *se representar* em uma aventura, mas *estar-na* aventura – o que, como já demonstrei em *A náusea*, é impossível” (SARTRE, 1983, p. 190, grifo nosso). Ora, há uma separação irreduzível entre o narrado e o vivido, e a aventura está somente no que é narrado, reconstruído, imaginado, mas não no que é vivido, de modo que por mais que se possa imaginar vagamente uma aventura, trata-se de um ideal

irrealizável. O próprio Roquentin, aliás, constata essa impossibilidade da aventura²⁴⁹ ao rememorar uma noite em que

[...] estava em Hamburgo, com aquela tal de Erna que tinha medo de mim e em quem eu não confiava, levava uma existência extravagante. Mas eu estava dentro dessa existência, não pensava nisso. E depois, uma noite, num café de San Pauli, Erna me deixou um momento para ir à toailete. Fiquei sozinho, havia um gramofone tocando “Blue sky”. Comecei a narrar para mim mesmo o que ocorrera depois de meu desembarque. [...] 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 impressão de aventura acabava de se dissipar²⁵⁰ (SARTRE, 2011, p. 59-60).

Diante dessa revelação, é possível pensar que os momentos em que Roquentin diz provar o sentimento de aventura não são imediatos, mas posteriores aos acontecimentos, quer dizer, já se trata efetivamente de uma narrativa. O próprio diário, aliás, também pode ser visto como uma forma de criar aventuras, de dar aos acontecimentos um caráter que eles não tinham enquanto vividos. O que está em jogo aqui não é a veracidade da narrativa, mas o próprio fato de se narrar. Roquentin pode até ter sentido tudo aquilo que narra no diário, ele pode ter tido a forte impressão de estar dentro de uma aventura, porém, quando ele descreve esse acontecimento sua descrição já é uma forma de conferir uma certa ordem irreal aos fatos. Ele não está escrevendo e vivendo ao mesmo tempo, a escrita é posterior ao ocorrido, ou seja, é uma rememoração, uma recriação narrativa. Toda aventura enquanto vivida, assim como todo existente, só pode ser contingente. Por isso, a aventura é impossível, é *irrealizável*. Não é

249. O próprio Sartre (1983, p. 186), no *Diário de uma guerra estranha*, também reconhece a impossibilidade da “bela ocorrência”, ao contar que sua licença de guerra não transcorre como uma aventura, ou seja, ela nada tem de “preciosa”, pelo contrário, o que ele encontra é uma Paris “cotidiana”, “morta” e “de uma pobreza lúgubre”, como um “tempo marcado” com o qual nada se podia fazer. Ora, mesmo esperando uma “bela ocorrência” o que Sartre (1983, p. 186) encontrou foi apenas “o tempo da existência”. Além disso, Sartre (1983, p. 190) também reconhece que somente ao deslizar para o passado é que sua licença pôde tornar-se aventura, semente depois “[...] que os dez dias ficaram para trás, contraídos, estreitados de tal modo que seu fim toca o seu começo [...] na minha memória”. De fato, assim como a aventura, a “[...] bela ocorrência é algo que está fora da realidade presente, algo que foge perpetuamente ao aventureiro, não podendo jamais se realizar e restringindo-se a aparecer somente “[...] no passado, através da descrição que se faz dela” (SARTRE, 1983, p. 189). Aliás, Anny também reitera essa posição, ao mostrar a impossibilidade de se viver presentemente os momentos perfeitos. Segundo ela é possível apenas ordenar imaginariamente o 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” (SARTRE, 2011, p. 202).

250. No original: “[...] j’étais à Hambourg, avec cette Erna, dont je me défiais et qui avait peur de moi, je menais une drôle d’existence. Mais j’étais dedans, je n’y pensais pas. Et puis un soir, dans un petit café de San Pauli, elle m’a quitté pour aller aux lavabos. Je suis resté seul, il y avait un phonographe qui jouait *Blue Sky*. Je me suis mis à me raconter ce qui s’était passé depuis mon débarquement. [...] Alors, j’ai senti avec violence que j’avais une aventure. Mais Erna est revenue, elle s’est assise à côté de moi, elle m’a entouré le cou de ses bras et je l’ai détestée sans trop savoir pourquoi. Je comprends, a présent : c’est qu’il fallait recommencer de vivre et que l’impression d’aventure venait de s’évanouir” (SARTRE, 2018, p. 48-49).

possível tornar a própria vida uma obra de arte, pois somente a arte é capaz de encarnar a necessidade que se deseja encontrar na aventura; somente na canção cada nota, cada palavra tem uma necessidade, uma finalidade; somente na narrativa um fato é chamado por outro, não na vida.

2.4.1 A ilusão derradeira: a tentativa de salvação pela criação artística

Ao refletir sobre existência, Roquentin reconhece que a realidade vivida não é compatível com o modelo narrativo da aventura, é preciso “viver ou narrar” (SARTRE, 2011, p. 59), ou seja, as aventuras não podem ser vividas realmente, já que a narrativa é sempre exterior aos acontecimentos. Com isso, Roquentin compreende que a aventura se constrói como um ideal *irrealizável*, afinal, como conclui Paes (2015, p. 69), trata-se de uma tentativa de emular imaginariamente em uma situação real uma experiência estética, o que, todavia, “é uma alternativa que não funciona”. Por essa razão, Roquentin deixa de acreditar nessa alternativa estética que a aventura promete; ele não deixa, contudo, de ter esperança de que uma salvação seja possível através do imaginário artístico. De tal modo, ao final de seu diário, ele constrói para si uma última ilusão: justificar sua existência criando uma beleza, isto é, alguma coisa “[...] que não existisse, que estaria acima da existência. [...] Seria preciso que fosse bela e dura como o aço e que fizesse com que as pessoas se envergonhassem de sua existência²⁵¹” (SARTRE, 2011, p. 233). Roquentin alimenta, por fim, a esperança de uma redenção pela arte, pela criação de um objeto belo.

Na *prière d’insérer* de *A náusea*, Sartre (2018, p. 1695) afirma que “[...] a náusea é a existência que se revela – e isso não é belo de se ver, a existência²⁵²”. De fato, a existência enquanto contingência pode ser considerada como o antônimo da beleza, como algo que é incompatível com o belo, afinal, sua constituição é fruto do acaso. Nessa perspectiva, pode-se tomar como exemplo aquilo que diz Sartre (2018, p. 1681) no *Carnet Depuis*, isto é, que seu rosto poderia ser considerado desprovido de beleza a partir da forma com que seus traços “são

251. No original: “[...] quelque chose qui n’existerait pas, qui serait au-dessus de l’existence. [...] Il faudrait Qu’elle soit belle et dure comme de l’acier et qu’elle fasse honte aux gens de leur existence” (SARTRE, 2018, p. 210).

252. No original: “[...] la Nausée c’est l’Existence qui se dévoile – et ça n’est pas beau à voir”.

jogados ao acaso²⁵³”. De modo semelhante ao rosto de Sartre, a falta de beleza do real está justamente em sua ordenação casual, em sua forma “jogada ao acaso”, em sua contingência e gratuidade. Dito de outra maneira, a realidade nunca é bela porque não foi ordenada por um criador, e se é comum dizer que uma paisagem real é bonita, isso diz muito mais sobre quem contempla do que sobre a própria paisagem. Em comparação com a realidade, a beleza da arte manifesta uma ordem necessária, uma composição irreal pensada pelo artista. Há na arte uma estrutura necessária que é sua condição de existência. Só pode haver “*Some of these days*”, por exemplo, se as notas forem tocadas na ordem que seu compositor lhe impôs, se as palavras forem cantadas em uma determinada sequência. Por essa razão, se na arte o necessário é parte imanente da própria obra, na vida o necessário é sempre exterior, só pode existir por acréscimo.

Portanto, enquanto na existência o que se observa é, como escreve Coorebyter (2005, p. 138), “a cosmogonia sem criador do puro contingente”, a beleza do objeto artístico põe diante do público um ser necessário criado pelo artista. A beleza, nesse caso, não está em uma pretensa harmonia formal que o público fruiria, mas na organização prévia da obra: “O mundo da contingência pode ser perfeitamente harmonioso, enquanto nada proíbe um cineasta [ou um músico, ou um pintor] de nos propor imagens repugnantes²⁵⁴” (COOREBYTER, 2005, p. 49). Essa harmonia que se pode captar na contingência não significa, contudo, beleza, já que se trata de uma harmonia casual, gratuita; por outro lado, as imagens repugnantes propostas pelo artista podem muito bem ser belas, já que encarnam uma ordem, uma necessidade que nenhum existente é capaz de encarnar. A contingência do real não significa que ele seja *feio*, significa que ele jamais será belo, que ele jamais será como a arte.

Dito isso, o que desperta em Roquentin a vontade criar uma obra de arte é precisamente a existência do artista, este existente contingente capaz de gerar um ser necessário. É espantoso para Roquentin que a velha canção de jazz, esta obra capaz de vencer o tempo humano e de suspender até mesmo sua náusea, tenha sido composta por um ser humano, por um homem que provavelmente sufocava “de calor no vigésimo andar de um prédio de Nova Iorque”. Roquentin pensa em um homem “[...] de sobranceiras pretas [que] suspira, ofega, e o suor lhe escorre

253. A passagem do *Carnet Depuis* assemelha-se muito às considerações de Roquentin sobre a *feiura* ou não de seu rosto: “É o reflexo de meu rosto. [...] Não entendo nada desse rosto. Os dos outros têm um sentido. O meu, não. Sequer consigo decidir se é bonito ou *feio*. Acho que é *feio*, porque me disseram. Mas isso não me impressiona. No fundo, até me choca que se possam atribuir a ele qualidades desse gênero, como se chamassem de bonito ou *feio* um pedaço de terra ou um bloco de rocha” (SARTRE, 2011, p. 31; 2018, p. 22, grifo nosso).

254. No original: “Le monde de la contingence peut parfaitement être harmonieux, tandis que rien n’interdit à un cinéaste de nous proposer des images repoussantes”.

pelas faces. Está sentado em mangas de camisa diante do piano; está com gosto de fumo na boca e, vagamente, vagamente, um fantasma de melodia na cabeça. *Some of these days*²⁵⁵” (SARTRE, 2011, p. 231). Para Roquentin, o que mais interessa aqui não é a circunstância, a situação real e concreta em que a canção foi criada, mas o fato de que ela tenha sido criada por um existente, por um “corpo gasto” como o seu²⁵⁶. E por que não Roquentin? Por que ele não poderia dar vida a um “milagre” desses?

O compositor é visto por Roquentin como um semelhante, um existente que assim como ele sofria com os problemas do cotidiano, se angustiava e que, talvez, vivesse sua própria náusea. A existência desse homem não exalava beleza, ordem, necessidade, seus sofrimentos não eram compassados, mas, ainda assim, através desse existente cansado uma canção nasceu, uma irrealdade fatal, uma beleza que não existe. É precisamente o fato de que algo tão bonito e ordenado tenha sido criado por um ser contingente que comove Roquentin, abrindo seus olhos para uma nova possibilidade: “[...] eu me sentiria feliz se estivesse em seu lugar; invejo-o²⁵⁷” (SARTRE, 2011, p. 233). O que Roquentin inveja no artista não é uma pretensa vida de glamour, de glórias, mas uma possibilidade de salvação, de redenção da existência: “Eis dois que se salvaram: o judeu e a negra. Salvos. [...] Eles são [...] um pouco como heróis de romance: purificaram-se do pecado de existir²⁵⁸” (SARTRE, 2011, p. 233).

Roquentin pensa no compositor e na cantora com “doçura”, pois acredita que a existência desses artistas foi justificada, na medida em que isso é possível, pela canção, pelo belo objeto inexistente que eles foram capazes de criar. É a partir dessa ideia que Roquentin almeja uma salvação para si, uma justificativa para sua vida que viria da criação de um livro, de um romance que com “um pouco mais de claridade iluminaria” sua existência:

Então pode-se justificar a existência? Só um pouquinho? [...] Não é que eu tenha muita esperança. [...] Será que poderia tentar... Naturalmente não se trataria de uma música... [...]. Teria que ser um livro: não sei fazer outra coisa. Mas não um livro de história, isso fala do que existiu. [...] 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

255. No original: “[...] aux sourcils noirs soupire, haleté et la sueur roule sur ses joues. Il est assis, en bras de chemise, devant son piano ; il a un gout de fumée dans la bouche et, vaguement, un fantôme d’air dans la tête. *Some of these days*” (SARTRE, 2018, p. 208).

256. Por falar na situação real em que a canção foi criada, é oportuno precisar que “*Some of these days*” não foi composta por um judeu e que a gravação escutada por Roquentin não poderia ser cantada por uma cantora negra. Na verdade, como atesta Noudelmann (2008, p. 53), “[...] esse ragtime foi composto por um afro-americano, Shelton Brooks, e cantado por uma branca [Sophie Turcker]. E o saxofone era, na realidade, um clarinete”.

257. No original: “[...] je serais heureux, si j’étais à sa place; je l’envie” (SARTRE, 2018, p. 209).

258. No original: “En voilà deux qui sont sauvés : le juif et la Nègresse. Sauvés. Ils sont [...] un peu comme des héros de roman ; ils se sont lavés du péché d’exister” (SARTRE, 2018, p. 209).

existisse, que estaria acima da existência. Uma história, por exemplo, como as que não podem acontecer, uma aventura²⁵⁹ (SARTRE, 2011, p. 233-234).

Se em um primeiro momento Roquentin se ilude com a possibilidade de viver aventuras, isto é, de transferir características irreais para a realidade, por fim, ele se ilude com a possibilidade de criar aventuras literárias, alimentando assim a esperança de que algumas características dessa obra de arte possam refletir-se em sua existência. Essa esperança deriva de uma confusão: Roquentin não apenas apreende a irrealidade da obra, mas transfere algumas características do objeto irreal para seu criador, de sorte que o artista parece ter o poder de se redimir através da beleza que criou. De fato, Roquentin acredita que o compositor da canção se redimiou da existência, pois pensa em sua vida “[...] *através* da melodia, através dos sons brancos e acidulados do saxofone²⁶⁰” (SARTRE, 2011, p. 232). Com isso, ele transfere para o homem algumas características da obra: “[...] quando ouço a canção e penso que foi aquele sujeito que a fez, acho seu sofrimento e sua transpiração... comoventes²⁶¹” (SARTRE, 2011, p. 232). O que é comovente, porém, não é a existência do compositor, mas sim sua canção – canção que não é parte de sua existência. Confunde-se aqui arte e artista e, em decorrência disso, nasce a ilusão de que se pode purificar a existência a partir da geração de algo necessário.

Roquentin acredita, então, que a obra criada por ele irá, de certa forma, resplandecer sobre sua existência; esse brilho, no entanto, jamais iluminará sua vida. A obra de arte, se muito, salva a si mesma; o que resplandece sobre seu criador não é uma redenção da vida, é, no máximo, a preservação de uma memória fantasiosa, de uma vida meio que imaginada a partir das suas obras. É essa memória imaginária cultivada pelo público que pode parecer bela, não a existência do artista. Conforme escreve Sartre (1983, p. 83) em o *Diário de uma guerra estranha*²⁶², como se poderia considerar bela, por exemplo, “[...] a vida de Stendhal, com seus

259. No original: “Alors on peut justifier son existence ? Un tout petit peu ? [...] Ça n’est pas que j’aie beaucoup d’espoir. [...] Est-ce que je ne pourrais pas essayer... Naturellement, il ne s’agirait pas d’un air de musique... [...] Il faudrait que ce soit un livre : je ne sais rien faire d’autre. Mais pas un livre d’histoire, ça parle de ce qui a existé. [...] Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle — mais il faudrait qu’on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n’existerait pas, qui serait au-dessus de l’existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut en arriver, une aventure” (SARTRE, 2018, p. 209-210).

260. No original: “[...] *à travers* la mélodie, à travers les sons blancs et acidulés du saxophone” (SARTRE, 2018, p. 208).

261. No original: “[...] quand j’entends la chanson et que je pense que c’est ce type-là qui l’a faite, je trouve sa souffrance et sa transpiration... émouvantes” (SARTRE, 2018, p. 209).

262. Com efeito, essa ideia de que a arte poderia representar algum tipo de salvação tem no próprio Sartre sua origem, já que, como ele confessa no *Diário de uma guerra estranha*, durante um período ele acreditou que lhe bastaria criar grandes obras para que sua vida se tornasse uma grande vida, isto é, uma vida que encheria “de lágrimas os olhos” das pessoas, “a vida de um grande escritor”, de um grande artista, em suma, uma “[...] vida poética e sedutora como a de Liszt, a de Wagner, a de Stendhal” (SARTRE, 1983, p. 76). O autor francês

amores infelizes e seu longo tédio em Civitavecchia? Na verdade, quando liamos essa vida descrita por Arbelet ou Hazard, não perdíamos de vista *A cartuxa de Parma*, e *A cartuxa de Parma* salvava todo o resto”.

Com efeito, de modo similar ao que se passa com a ilusão da narrativa na aventura, a pretensão de salvar-se através da criação artística é aplicável apenas ao passado, não à vida presente do artista. Por conseguinte, é falsa a esperança de uma salvação que viria da criação de uma obra. Ora, mesmo que se crie algo que foge da contingência, essa criação jamais será parte da existência de seu autor, pelo contrário, a partir do momento mesmo de sua criação essa obra existirá contra ele. Desse ponto de vista, Sartre (2014, p. 31) explica em *O Ser e o Nada* que é possível “[...] conceber uma *criação*, desde que o ser criado se retome, se separe do criador para fechar-se imediatamente em si e assumir seu ser: nesse sentido, cabe dizer que um livro existe *contra* seu autor²⁶³”. De fato, a partir da criação de uma obra de arte, autor e obra permanecem separados, pois a obra ganha vida própria. O artista cria um objeto que incita a aparição do irreal, do que não existe, mas a partir dessa criação o objeto já não lhe diz respeito. Nessa perspectiva, o que escapa a Roquentin em seu desejo de se tornar artista é o fato de que esse ser inexistente criado por ele não fará parte de sua vida: “Não se podia trazer a obra para a vida, ela escapa à vida, desliza para fora dela e fica fora, para sempre; também não pertence mais ao seu criador do que aos leitores. Menos, talvez” (SARTRE, 1983, p. 80).

A beleza surge do trabalho do artista e depois se distancia dele, se coloca fora da sua existência, em suma, não lhe pertence. Isso implica que o artista não se salva pela sua criação, a obra não lhe redime. O momento da criação, como testemunha Anny, pode até se apresentar como um “momento perfeito”, como uma forma de suspensão da realidade, mas esse momento

pressupunha aqui uma correspondência entre a obra e a vida de seu criador; nessa correspondência o que ele esperava era uma espécie de redenção, uma purgação de todo sofrimento, uma revanche contra a contingência. Ainda no *Diário de uma guerra estranha*, Sartre (1983, p. 80) identifica nessa crença uma “moral da salvação pela arte”, pois, segundo ele, trata-se de uma concepção da vida que deposita toda sua esperança de justificação e de sentido na criação de obras da arte, de modo que a única finalidade “[...] de uma existência absurda seria produzir indefinidamente obras de arte que fugiriam dela”. A arte é compreendida nesse contexto como “um absoluto metafísico”, ou seja, um absoluto que se dá fora do sujeito, mas que parece capaz de salvá-lo, de justificar sua existência. Apesar de ter vivido durante algum tempo sob a égide dessa moral salvacionista, Sartre (1983, p. 80) reconhece que tal esperança jamais poderia se realizar, visto que se tratava apenas de um subterfúgio ilusório, de “[...] uma justificativa imperfeita, aliás, que não dava para salvar os longos fios do tempo que deviam ser engolidos um a um”.

263. No original: “[...] concevoir une *création*, à la condition que l'être créé se reprenne, s'arrache au créateur pour se refermer sur soi aussitôt et assumer son être : c'est en ce sens qu'un livre existe *contre* son auteur”.

não dura²⁶⁴. Por isso, pode-se dizer que a beleza gerada pelo ato de criação não pertence nem ao público nem ao artista, não pertence a nada que faça parte da existência:

O essencial para todos nós era o buraco preto, bem a nossa frente, no fundo do qual havia pessoas que não víamos; a eles, evidentemente, era apresentado um momento perfeito. Mas, sabe, elas não viviam dentro dele: o momento se desenrolava diante delas. E pensa que nós, os atores, vivíamos dentro? Afinal ele não estava em parte alguma, nem de um lado nem do outro da ribalta, não existia; no entanto, todo mundo pensava nele²⁶⁵ (SARTRE, 2011, p. 202).

Portanto, a salvação que Roquentin acredita ser possível através da arte não é uma salvação real, não é algo que daria sentido à vida do indivíduo enquanto tal. O artista cria uma forma de suspender a náusea do público, mas essa mesma forma é ineficaz diante de sua própria náusea. A beleza da obra de arte é “[...] uma oferenda do indivíduo à espécie, do singular ao universal, do defunto aos vivos²⁶⁶” (COOREBYTER, 2005, p. 136). Essa beleza não é, todavia, parte de seu criador, não está ligada à sua existência, por mais que de certa forma emane dessa existência. Por conseguinte, Roquentin pode até escrever um romance, pode conseguir certo sucesso com ele, ser lido, ser debatido; nada disso, porém, dará a sua existência a aura de uma obra de arte que ele tanto procura, nada disso irá curar, ou mesmo aliviar, sua náusea de existir. Diante disso, é possível dizer que a esperança salvacionista que Roquentin deposita na criação literária, longe de mostrar, como postula Schneider (2011, p. 242), que “Antoine curou-se”, que

264. De fato, Sartre não aborda a questão da criação artística em *A náusea*, ou seja, ele não tematiza uma possibilidade de suspensão da náusea no momento da criação por parte do artista. Não obstante esse silêncio, é possível pensar que a criação também se apresente como possibilidade de suspensão fugaz da náusea, no sentido que, como escreve Noudelmann (2008, p. 135), um músico, quando executa uma composição, “[...] se apaga, se perde, não é mais um sujeito, está inteiramente dedicado ao acontecimento sonoro, à sua manifestação exclusiva”. Tomando como gancho essa colocação de Noudelmann, pode-se encontrar no conto *O perseguidor*, de Julio Cortázar, uma possibilidade de se compreender o que representa para o criador o momento da criação-execução de uma obra. O personagem principal do conto, o saxofonista Johnny Carter – inspirado em Charlie Parker –, descreve seu sentimento ao tocar uma música como uma forma de suspender os intermináveis problemas cotidianos, de adentrar em outro tempo, o tempo da própria música: “A música me tirava do tempo, embora não passe de uma maneira de dizer. Se você quiser saber o que realmente sinto, acho que a música me punha no tempo” (CORTÁZAR, 1971, p. 154-155). O saxofonista do conto de Cortázar, assim como Roquentin, nota que quando ele começava a tocar havia uma mudança na realidade, mas não como uma abstração ou um apagamento do real; na verdade, Carter fala que naquele mesmo espaço onde ele se encontrava a música instaurava um outro tempo. Isso não aniquilava os problemas reais, mas era capaz de suspendê-los momentaneamente – de suspender o que realmente existia: “Não pense que eu me esquecia da hipoteca ou da religião. Só que naqueles momentos a hipoteca e a religião eram como o terno que a gente veste; eu sei que o terno está no guarda-roupa, mas não venha me dizer que nesse momento esse terno existe. O terno existe quando eu o visto, e a hipoteca e a religião existiam quando terminava de tocar e a velha entrava com o cabelo arrepiado e se queixava que eu arrebetava suas orelhas com essa-música-do-demônio” (CORTÁZAR, 1971, p. 154-155).

265. No original: “L’essentiel, pour nous tous, c’était le trou noir, juste devant nous, au fond duquel il y avait des gens qu’on ne voyait pas ; à ceux-là, évidemment, on présentait un moment parfait. Mais, tu sais, ils ne vivaient pas dedans : il se déroulait devant eux. Et nous, les acteurs, tu penses que nous vivions dedans ? Finalement il n’était nulle part, ni d’un côté ni de l’autre de la rampe, il n’existait pas ; et pourtant tout le monde pensait à lui” (SARTRE, 2018, p. 180).

266. No original: “[...] offrande de l’individu à l’espèce, du singulier à l’universel, du défunt aux vivants”.

ele agora é capaz de “admitir sua temporalidade” e que estará “inteiro para retomar sua existência, agora justificada”, representa, na verdade, uma aproximação dos ideais salafários que ele tanto criticou ao longo de sua jornada.

3. SOBRE O PODER DA CRIAÇÃO OU O JOGO DO *PERDE GANHA*

“Não, ninguém faz samba só porque prefere
 Força nenhuma no mundo interfere
 Sobre o poder da criação
 [...]

 Chega a nos angustiar
 E o poeta se deixa levar por essa magia
 E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
 E o povo começa a cantar, lá laiá”.

(Paulo César Pinheiro; João Nogueira. *Poder da criação*. 1980)

A citação dessa letra, escrita por Paulo César Pinheiro e que ganhou vida na voz de João Nogueira, não deve aqui ser interpretada como um exemplo ao pé da letra daquilo que encontraremos na reflexão sartreana sobre a criação artística; na verdade, para além de qualquer assimilação, queremos aqui sublinhar o trajeto. Ora, a letra de Paulo César Pinheiro testemunha uma criação que se dá a partir da inspiração, como algo que chega no ar, sem anunciar seu sentido, sem significado palpável: é como se a obra se deixasse fazer, como se o artista criasse sem perceber, tomado inteiramente, se deixando levar pela imaginação e, de repente, quando vê, está completa a criação, se faz a música, a canção. Essa criação, porém, só fará sentido quando o povo começar a cantar, ou seja, quando o público não apenas apreende a beleza da canção, mas participa de sua construção, se apropria de seu sentido – e de seus não sentidos, “lá laiá, lá laiá”.

Diante disso, mais do que essa aura mágica da inspiração, dessa dependência de uma espécie de musa que vem sem avisar e parte de repente, o que se quer ressaltar aqui é o percurso que vai do movimento da criação da obra até a recepção do público, pois é justamente nesse percurso que, para Sartre, parece estar o ponto central da beleza.

Retomando o caso de Roquentin, seu diário termina com a esperança de que a criação de uma obra de arte, de um objeto belo e ordenado, possa conferir à sua vida algumas das qualidades irrealis dessa obra. Seu raciocínio se move no sentido que a geração de uma beleza seria capaz de ofuscar a contingência de sua existência, afinal, essa beleza dependeria dele para vir à luz, de sorte que a necessidade encarnada nessa obra, de alguma maneira, resplandeceria sobre sua vida. Em outras palavras, Roquentin acredita que a criação artística poderia redimir sua existência: ele quer ser artista, pretende escrever um livro de aventuras – aventuras que ele

não consegue viver na realidade, aventuras cheias de beleza e de fatalidade, aventuras imaginárias capazes de justificar sua vida, de conferir nem que seja um pingo de necessidade nisso que se mostra como a pura contingência.

Com efeito, o romance *A Náusea* termina justamente com essa esperança vã de uma totalização através da obra, ou seja, o livro não revela esse fracasso, é apenas possível compreendê-lo nas entrelinhas, no contexto geral da obra. Ora, pode-se dizer que a beleza gerada pelo ato da criação não pertence ao artista; mas tampouco pertence ao público; na verdade, ele não pertence a nada que faça parte da existência. Como testemunha Anny, em conversa com Roquentin, atuar em uma peça de teatro era apresentar algo belo ao público, mas essas pessoas não viviam a beleza plenamente, pois ela se desenvolvia “diante delas”; no entanto, muito menos os atores possuíam aquela beleza, pois aquilo que era belo “[...] não estava em parte alguma, nem de um lado nem do outro da ribalta, não existia; no entanto todo mundo pensava nele²⁶⁷” (SARTRE, 2011, p. 202). Ainda que com essa certeza, nos encontramos aqui diante da impossibilidade de afirmar que a experiência de Roquentin na escrita de seu romance, na criação de uma obra de arte, tenha sido tomada por ele como um total fracasso, como uma experiência frustrante, como algo que não se diferencia, por exemplo, da escrita sobre o marquês de Rollebon. O desejo pela arte que move Roquentin é certamente uma ilusão, já que as reflexões de *A náusea* deixam bem claro que diante da existência não há salvação possível. O movimento da criação, porém, permanece uma incógnita.

O que Roquentin encontrará na criação artística? Seguramente, não a salvação que almeja. Isso não significa, todavia, que a criação artística se resuma a uma tentativa de salvação. De fato, a experiência da criação de uma obra de arte, para além dessa esfera subjetiva, daquilo que se espera singularmente da criação, envolve um trabalho real, uma obra capaz de gerar no mundo um ser que se distingue essencialmente da realidade, um ser irreal que pode revelar muito mais do que um desejo de salvação. Nessa perspectiva, como escreve Sartre (2015, p. 38) em *Que é a literatura?*, cada artista tem suas motivações para criar, de modo que, enquanto para uns a criação artística pode significar “uma fuga”, para outros pode representar “uma maneira de conquista”. Não obstante tais motivações subjetivas, a decisão criar uma obra de arte já revela em si “uma escolha mais profunda e mais imediata”, uma escolha que é comum a todos que criam. Resta-nos, então, perguntar: que escolha seria essa?

267. No original: “[...] il n’était nulle part, ni d’un côté ni de l’autre de la rampe, il n’existait pas ; et pourtant tout le monde pensait à lui” (SARTRE, 2018, p. 180).

Para responder essa pergunta tentaremos buscar, a partir daqui, em outras obras de Sartre o que a criação artística pode revelar para além de motivações pessoais – sejam elas nobres ou mesquinhas, pessoais ou coletivas. De fato, *Que é a literatura?* parece permitir que aprofundemos essa busca, afinal, se Roquentin projeta escrever um romance, essa obra se propõe exatamente a pensar sobre o fazer do escritor, sobre o “que é escrever?”, sobre “por que escrever?” e sobre “para quem escrever?” – títulos dos três primeiros capítulos dessa obra. Nossa busca, no entanto, não é centrada apenas na beleza literária, mas naquilo que seria, para Sartre, a ideia de beleza. Mais especificamente, gostaríamos de indagar sobre o “poder da criação”, isto é, sobre o movimento de geração da beleza, do trabalho do artista sobre uma matéria a fim de gerar no mundo uma obra. Sendo assim, partiremos de algumas questões abordadas pela obra de 1947, mas não nos limitaremos a ela, pelo contrário, buscaremos desenvolver essas questões através da análise de obras subsequentes.

Não que queiramos aqui pensar a beleza enquanto uma substância imutável que se exprimiria em tudo aquilo que classificamos como obra de arte. Aliás, Sartre (2015, p. 15) é categórico ao afirmar que não acredita em um “paralelismo” entre as diferentes formas de arte. Sem dúvida, não se pode negar que existem fatores culturais, sociais, econômicos, éticos e estéticos que podem influenciar diferentes manifestações artísticas de um determinado período histórico. Esse contexto, contudo, não reduzirá a diferença entre a música e a pintura, entre a escultura e a poesia; quer dizer, apesar da possibilidade que há para as mais distintas manifestações artísticas de se debruçarem sobre um mesmo “problema”, cada obra vai abordar esse “problema” à sua maneira, com as armas que possui. Se nenhum grande artista é igual, as artes também se diferem, porém, mesmo nesse diferir elas ainda guardam uma característica essencial: sua irrealidade. Como mostramos no primeiro capítulo, a estrutura das obras de arte é constituída basicamente da mesma forma, já que todas elas se valem de um *analogon* que possui o poder de revelar um objeto irreal. Conforme escreve Sartre (2010, p. 367, grifo nosso) em *O imaginário*, não só o pintor, o músico e o escultor trabalham dessa maneira, mas também “[...] o romancista, o poeta, o dramaturgo constituem através dos *analogia* verbais um objeto irreal²⁶⁸”.

Diante disso, mais do que sublinhar as especificidades da literatura ou a questão do engajamento, tentaremos aqui apontar as possíveis aproximações entre as diferentes

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

manifestações artísticas, não a fim de enquadrá-las sob uma mesma definição, mas de entender o que cada manifestação compartilha com as outras no que diz respeito à criação da obra, à geração da beleza. Sabemos que a obra só se concretiza com o público. Sabemos que, apesar de sua matéria real, sua beleza é imaginária, inexistente. Se sabemos isso, ainda não sabemos como nasce a beleza: como se dá o movimento de sua criação? O que significa a obra, a beleza, para aquele que a cria, para o artista?

3.1 O INCOMUNICÁVEL NA POESIA E NA PROSA

Se todas as manifestações artísticas têm por intuito revelar um objeto irreal, é inegável que existe uma diferença quanto a apreensão dessa irrealidade em cada uma delas. Nesse sentido, Sartre (2015, p. 15) dirá em *Que é a literatura?* que “[...] uma coisa é trabalhar com cores e sons, outra é se exprimir por palavras²⁶⁹”. O pensador francês trata aqui as palavras como signos, e é com esses signos que trabalhará o escritor. Apesar de uma semelhança aparente, a relação entre o *analogon* e o objeto imaginado é bem diferente da relação entre o signo e o significado, já que enquanto o *analogon* mantém uma relação íntima com a imagem, o signo mantém uma relação convencional com o significado²⁷⁰. Dessa forma, como explica Sartre (1981, p. 15) em entrevista concedida à revista *Obliques*, aquilo que torna a literatura diferente de todas as outras artes é justamente o fato de que ela trabalha com signos e que, por isso, se expressa “[...] sem jamais se tornar um conjunto simbólico não-significante – o que pode ser a pintura²⁷¹”. Ora, se podemos encontrar facilmente em obras como as do pintor Jackson Pollock ou do músico Albert Ayler esse “conjunto simbólico não-significante”, é difícil pensar em escritores, prosadores capazes de se expressar dessa maneira, afinal, para eles, sempre será preciso recorrer ao significado.

269. No original: “[...] c’est une chose que de travailler sur des couleurs et des sons, c’en est une autre de s’exprimer par des mots” (SARTRE, 1972, p. 12).

270. A respeito dessa relação entre signo e *analogon* C. f.: SARTRE, Jean-Paul. *L’imaginaire: Psychologie phénoménologique de l’imagination*. Paris: Gallimard, 2010, p. 47-55; NOUDELMANN, François. *Sartre: l’incarnation imaginaire*. Paris: L’Harmattan, 1996; HOSTE, V. X. *A estética do irreal: considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre*. 2017, 145 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2017, p. 26-35.

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

Ao pensarmos na criação de um romance, podemos afirmar que o escritor se utiliza da palavra-signo para criar sua obra de arte, ele trabalha a linguagem, manipulando-a a fim de significar, de se referir a determinados objetos, lugares, personagens, etc. A poesia, o teatro, a canção e o cinema compartilham em diferentes graus esse trabalho significativo operado pela literatura. A pintura, a música, a escultura e outras manifestações artísticas que não se utilizam da língua falada ou escrita, não possuem uma necessidade de manipular essa dimensão significativa, pois, como escreve Thana Souza (2008, p. 26), elas “[...] encarnam a realidade, mas seu sentido encontra-se nelas mesmas”. Voltando ao fazer literário, o escritor se esforça para que as palavras utilizadas por ele sejam capazes de comunicar as características de determinado personagem, de determinado objeto, de determinado local, etc. Dessa forma, a importância das palavras está principalmente naquilo que elas conseguem transmitir, de sorte que, como mostra *Que é a literatura?*, pode acontecer “[...] que nos encontremos em posse de determinada ideia que nos foi informada através de palavras, sem que possamos nos lembrar sequer uma das palavras que a transmitiram²⁷²” (SARTRE, 2015, p. 27).

Antes que se conclua que a literatura não é uma arte em que a beleza é preponderante – afinal, o objetivo da obra de 1947 é discutir muito mais o engajamento do que a beleza e, como próprio Sartre²⁷³ (1981, p. 15) admite, a literatura “só se insere na estética por um de seus lados” – é preciso sublinhar que a literatura se relaciona com o imaginário e não apenas com a significação, ou seja, o que caracteriza um bom prosador não é apenas o assunto sobre o qual ele escreve, mas sobretudo a forma, o *estilo* que ele imprime em sua obra. Como coloca Sartre (2015, p. 30), a beleza de uma obra literária estará na força com que incita “as paixões do leitor”, “uma força suave e insensível” que se manifesta através da “harmonia das palavras” e do “equilíbrio das frases”. Por conseguinte, o sentido estético de uma obra literária não pode estar contido apenas “[...] nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize através da linguagem, nunca é dado na linguagem²⁷⁴” (SARTRE, 2015, p. 42), mas sim no silêncio do imaginário. De

272. No original: “[...] que nous nous trouvions en possession d'une certaine idée qu'on nous a apprise par des paroles, sans pouvoir nous rappeler un seul des mots qui nous l'ont transmise” (SARTRE, 1972, p. 26)

273. Esta declaração está em uma das últimas entrevistas concedidas por Sartre a Michel Sicard, publicada pela revista *Obliques* em janeiro de 1970, totalmente dedicada ao pensamento sartreano relacionado às artes. Nessa mesma entrevista, o pensador francês afirma ter tido a intenção de conceber esse livro dedicado à arte, um livro em que ela se pensaria inicialmente a ideia do belo e se ocuparia principalmente da pintura, da música e da escultura, pois, segundo ele, são essas artes que “[...] criam a estética, isto é, uma certa maneira de apresentar um objeto que seja belo”. (SARTRE, 1981, p. 15).

274. No original: “[...] et l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise à travers le langage, n'est jamais donné dans le langage” (SARTRE, 1972, p. 56).

tal maneira, apesar das diferenças inegáveis entre o trabalho que se faz com signos e com matérias não significantes, é preciso que toda obra de arte, mesmo que de formas distintas, apresente alguma beleza, algo que está para além dos significados.

A linguagem, matéria da qual é feita a literatura, opera através de signos e significados, e as palavras, consideradas enquanto signos, remetem sempre a outra coisa, isto é, permitem que aquele que as utiliza possa, através delas, alcançar um significado transcendente, algo que está no meio do mundo. A arte literária, no entanto, sem deixar de ser significativa, possui também um aspecto imaginário: ela não se entrega ao leitor simplesmente através de uma operação de identificação de signos, uma vez que o ato que revela o significado das palavras impressas no papel é também um ato criador, de modo que o significado das palavras acarreta uma dimensão imaginária. Com isso, se é verdade que a literatura trabalha com as palavras enquanto signos, esses signos visam construir, para além do significado, uma totalidade irreal, um sentido, uma beleza.

A esse respeito, na entrevista “O escritor e sua língua²⁷⁵” – concedida a Pierre Verstraeten, em 1965 – Sartre (1987, p. 56) afirma que o sentido de uma obra literária é “[...] o lugar onde se pode constituir o mais profundo da comunicação²⁷⁶”. Trata-se, efetivamente, de uma relação de confiança, do encontro entre o autor e o leitor, entre o artista e o público. Da parte do artista, do prosador, o trabalho, “se é um trabalho de *estilo*”, isto é, se almeja de alguma forma a beleza, deve ser um trabalho capaz de oferecer ao público um “[...] conjunto verbal, com este peso próprio das palavras²⁷⁷”, algo que está para além delas (SARTRE, 1987, p. 55). Dito de outra maneira, é preciso que haja algo mais do que a significação simples, cotidiana das palavras; escrever um romance não é fazer uma transcrição do que quer que seja, não é propor simplesmente significações puras, é se relacionar com o leitor através de significações que solicitam que ele desvele o sentido maior que elas carregam – esse sentido compartilhado pelo escritor e que faz parte de sua história, sentido que não se impõe ao leitor, pelo contrário, se dispõe “[...] para que o leitor se aproprie dele²⁷⁸” (SARTRE, 1987, p. 57).

No caso da poesia – outra arte que tem como matéria a linguagem – há uma diferença nesse sentido que se desvela ao leitor, já que o que se manifesta, sem o mesmo intermédio da

275. Entrevista originalmente publicada em *Revue d'esthétique*, em 1965; também incluída em *Situações*, 9.

276. No original: “[...] le lieu où peut se constituer le plus profond de la communication”.

277. No original: “[...] cet ensemble verbal, avec cette lourdeur propre des mots”.

278. No original: “[...] pour que le lecteur se les aproprie”.

comunicação significativa que se encontra na prosa, é a imagem de um desejo profundo, algo que, “[...] como diz Lacan, não é uma coisa articulável²⁷⁹” (SARTRE, 1987, p. 63). Ora, assim como as palavras falham quando Roquentin tenta exprimir a náusea, o sentido de um poema não pode ser traduzido objetivamente pela linguagem, pois palavras são incapazes de designar esse desejo profundo: “[...] jamais se poderá chagar a fornecer através da linguagem, salvo por aproximações indefinidas e postas em perspectiva, o equivalente do que é o desejo²⁸⁰” (SARTRE, 1987, p. 63). Com efeito, tais aproximações se apresentam sobremaneira na arte, e a poesia, assim como as outras artes do sentido, é propícia a essa aproximação do desejo, já que as palavras poéticas ganham uma outra articulação, um vínculo imaginário que coloca “o inarticulável” em jogo, de modo “[...] que a espessura da palavra nos remete àquilo que se infiltrou nela sem tê-la produzido: não há aqui a vontade de exprimir o desejo. A articulação não é feita para exprimir o desejo, mas o desejo se infiltra nessa articulação²⁸¹” (SARTRE, 1987, p. 63). De tal forma, a poesia não domina o desejo, não é esse seu propósito; ela busca mostrá-lo, descobrir um sentido possível nele, um sentido que depende do público e que será exposto diante dele.

Nessa perspectiva, Sartre (1987, p. 64) acredita que a poesia propõe a revelação do leitor “[...] a si próprio através do sentido. O sentido está aí. O poeta não é, afinal, um ser humano que sonha; [...] há alguma coisa que está aí, que é objetivada nessa relação, que eu quase poderia denominar silenciosa, das palavras entre elas e é o que faz o poema propriamente dito²⁸²”. De tal maneira, a poesia oferece ao leitor uma certa lucidez, pois lhe mostra sua própria imagem, a imagem daquilo que ele é e daquilo que nele não se domina, daquilo que até então lhe parecia obscuro. É aqui que, para Sartre, reside a principal diferença entre prosa e poesia, já que na poesia o leitor é unicamente revelador do sentido, mas não pode se apropriar dele, ocupando o lugar de uma testemunha; já a prosa, promove a comunicação em uma outra perspectiva, pois há uma certa reciprocidade na apreensão do sentido da obra. Podemos dizer, então, que

279. No original: “[...] comme dit Lacan, ce n'est pas une chose articulable”.

280. No original: “[...] on ne pourra jamais arriver à donner par le langage, sauf par approximations indéfinies et mises en perspective, l'équivalent de ce qu'est le désir”.

281. No original: “[...] l'épaisseur du mot nous renvoie précisément à ce qui s'est glissé en lui sans l'avoir produit : il n'y a pas de volonté d'exprimer le désir. L'articulation n'est pas faite pour exprimer le désir, mais le désir se glisse dans cette articulation.”.

282. No original: “[...] à lui-même à travers le sens. Le sens est là. Le poète n'est quand même pas l'homme qui rêve[...]. Donc, il y a quelque chose qui est là, qui est objectivé dans ce rapport que je pourrais appeler presque silencieux des mots entre eux et qui fait proprement le poème.”.

enquanto o prosador busca “instaurar a comunicação”, o poeta “vai de algum modo na contracorrente da comunicação” buscando restituí-la ao leitor desde suas profundezas.

Não se trata aqui de desvalorizar as possibilidades da poesia, mas de descrevê-las, de entender sua forma de comunicação do sentido. O trabalho do poeta não é menor se comparado ao do prosador, na verdade, tratam-se de duas possibilidades de comunicação com o público, uma que carrega mais subjetividade e se aproxima mais daquilo que não se pode traduzir, e a outra que busca uma expressão mais objetiva, uma comunicação mais próxima da linguagem significativa. Como esclarece Sartre (2015, p. 23) em *Que é a literatura?*, o prosador parece capaz de expressar sentimentos e de esclarece-los, enquanto isso, o poeta, “[...] infiltra suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; ele não as significa, mesmo a seus olhos²⁸³”. A partir dessa concepção, a poesia possui essencialmente um caráter mais ambíguo, encarnando em seus versos a “opacidade das coisas”, de modo que seu sentido é sempre mais do que podemos apreender, é sempre mais do que o simples sentimento. No caso da prosa, é verdade, há também essa impossibilidade de uma apreensão total do sentido da obra – afinal, há sempre na prosa um transbordamento da significação simples –, todavia, através do seu trabalho com os signos é possível alcançar uma comunicação mais profunda e recíproca. Resumidamente, se a poesia propõe mostrar ao ser humano uma imagem do próprio ser humano, a prosa tenta mostrar a ele o mundo, apontá-lo, desvelá-lo.

Dito isso, Sartre (1987, p. 59) afirma que poesia e prosa não são formas antagônicas, pelo contrário, são complementares: “[...] a poesia é aquilo que se encontra ultrapassado, dominado dentro da prosa, da verdadeira prosa²⁸⁴”, ela é a reconquista de “[...] um momento de solidão que pode ser constantemente ultrapassado, mas ao qual se deve retornar; o momento em que as palavras nos reenviam, precisamente, ao monstro solitário que somos, mas com doçura, cumplicidade²⁸⁵” (SARTRE, 1987, p. 60). O regresso a si proporcionado pela poesia é também uma oportunidade de autoconhecimento, não um conhecimento conceitual, mas um conhecimento dos próprios desejos, do contexto, da cultura, da história. A poesia, é vista aqui como um momento indispensável “de respiração”, uma possibilidade de regressar a si próprio,

283. No original: “[...] s'il coule ses passions dans son poème, il cesse de les reconnaître : les mots les prennent, s'en pénètrent et les métamorphosent : ils ne les signifient pas, même à ses yeux”. (SARTRE, 1973, p.25).

284. No original: “[...] la 'poésie, c'est ce qui se trouve dépassé, dominé dans la prose, la vraie prose”.

285. No original: “[...] un moment de solitude qui peut être constamment dépassé, mais auquel on doit revenir; le moment où précisément les mots nous renvoient le monstre solitaire que nous sommes, mais avec douceur, avec complicité”.

participando com a prosa de “[...] um movimento de expansão e de contração, uma dilatação e uma retração²⁸⁶” (SARTRE, 1987, p. 61).

Assim, se em *Que é a literatura?* Sartre aparentemente opera uma separação estática entre prosa e poesia, vemos em “O escritor e sua língua” que essa separação não implica, na prática, numa impossibilidade de comunicação, em uma separação total entre essas artes. De fato, é comum acreditar, como Mathieu Pams²⁸⁷ (2015, p. 207), que em “[...] *Que é a literatura?* a poesia se encontrava quase que excluída do campo literário²⁸⁸”; todavia, como pode-se compreender a partir de uma nota de rodapé dessa obra, trata-se apenas de um artifício reflexivo, já que na prática o que se observa é uma incessante e inevitável interpenetração entre poesia e prosa.

Segundo Sartre, a poesia, desde sua origem, nos remete ao mito do humano, enquanto a prosa é um retrato de seu autor. Pensando na ação humana, pode-se dizer que os objetos são utilizados como meios que visam um fim; em consequência disso, o ato não é percebido enquanto tal, mas permanece alienado pela sua finalidade, pois o que conta é o fim: “[...] quando estendo a mão para apanhar a caneta, tenho apenas uma consciência fugidia e obscura do meu gesto: o que vejo é a caneta²⁸⁹” (SARTRE, 2015, p. 24, nota 4). A poesia surge, então, como uma maneira de inverter essa relação, no sentido que através dela essa essencialidade dos objetos do mundo se esvai e eles se transformam em instrumentos do ato – ato que na verdade é gesto e que se torna a própria finalidade do poema: “O vaso está aí para que a menina faça o gesto gracioso ao preenchê-lo, a guerra de Troia, para que Heitor e Aquiles travem esse combate heroico²⁹⁰” (SARTRE, 2015, p. 24, nota 4). De tal modo, no poema, a ação se desliga de todas as finalidades exteriores, transformando-se em finalidade, em “proeza”, em “dança”, em gesto.

Esse gesto que será iluminado pela poesia – ao menos por grande parte da poesia contemporânea²⁹¹ – será justamente a impossibilidade da comunicação e, com isso, o próprio

286. No original: “[...] un mouvement d'expansion et de contraction, une dilatation et une rétraction”.

287. Separação essa que é defendida não apenas por Pams, mas por muitos comentadores, entre os quais destacamos Tamassia, Sicard e Astier-Vezon que, apesar do ponto de vista contrário ao desta tese em muitos pontos, impulsionaram a presente reflexão.

288. No original: “[...] *Qu'est-ce que la littérature ?*, la poésie se trouvait quasiment exclue du champ littéraire”.

289. No original: “[...] quand j'étends la main pour prendre la plume, je n'ai qu'une conscience glissante et obscure de mon geste : c'est la plume que je vois”. (SARTRE, 1973, p.45).

290. No original: “Le vase est là pour que la jeune fille ait le geste-gracieux en le remplissant, la guerre de Troie pour qu'Hector et Achille livrent ce combat héroïque”. (SARTRE, 1973, p.45).

291. Segundo Sartre (2015, p. 24, nota 4), a poesia se apresenta de diversas formas na história, mas antes do século XIX ela geralmente se colocava como parte da sociedade, de modo que, apesar de utilizar a linguagem de uma maneira absolutamente única, o poeta, assim como o prosador, depositava na linguagem uma confiança, fazendo

fracasso da existência humana. O poeta se empenhará justamente em iluminar a impossibilidade da comunicação e cada palavra será sublinhada em sua individualidade. Isso é feito não para nos mostrar a verdade, pelo contrário, as palavras servem como instrumentos para nosso fracasso, pois carregam consigo sempre algo de incomunicável. Dito de outra maneira, as palavras poéticas não querem somente significar, comunicar outra coisa, já que “[...] tendo a comunicação da prosa falhado, é o sentido mesmo da palavra que se torna o incomunicável puro²⁹²” (SARTRE, 2015, p. 25, nota 4). Nessa perspectiva, na poesia, “[...] o fracasso da comunicação se torna sugestão do incomunicável; e o projeto de utilizar as palavras, contrariado, dá lugar à pura intuição desinteressada da palavra²⁹³” (SARTRE, 2015, p. 25, nota 4).

Ora, o poeta não inventa o fracasso e tampouco o insere arbitrariamente no mundo, apenas se debruça sobre ele – em alguns casos, exclusivamente sobre ele. Por isso, se o ser humano que está entregue à ação olha em uma direção, o poeta está olhando para outra. A poesia destrói a instrumentalidade do mundo, fazendo com que ele se mostre com um “[...] frescor infantil e terrível, sem pontos de apoio, sem caminhos²⁹⁴” (SARTRE, 2015, p. 25, nota 4). A inessencialidade do mundo permanece intacta, mas agora serve como pretexto para o fracasso: “A finalidade da coisa é remeter o homem a si mesmo bloqueando-lhe o caminho²⁹⁵” (SARTRE, 2015, p. 24, nota 4). Esse mundo parece, então, esmagador, afinal, através da ação o ser humano confere um tom geral a ele; porém, ao vislumbrar o fracasso, as coisas retomam sua realidade única. Se opera aqui “[...] uma reviravolta esperada, o fracasso considerado como fim último é, ao mesmo tempo, contestação e apropriação deste universo²⁹⁶” (SARTRE, 2015, p. 25, nota 4).

coro contra a sociedade burguesa: o ser humano continuava a ser “[...] apresentado como um fim absoluto, mas pelo êxito de sua empreitada ele se afunda em uma coletividade utilitária”. Já na poesia contemporânea – ao menos de Baudelaire e Mallarmé em diante – há uma tendência em colocar em questão não mais o êxito dos atos, mas justamente seu inevitável fracasso. De fato, trata-se aqui de uma escolha e não de uma imposição da poesia, uma escolha que tem o intento de mostrar o fracasso, de recuperá-lo, já que ele permanece invisível, perdido, maquiado pela organização social do mundo contemporâneo.

292. No original: “[...] la communication de la prose ayant échoué, c'est le sens même du mot qui devient l'incommunicable pur” (SARTRE, 1973, p.47).

293. No original: “[...] l'échec de la communication devient suggestion de l'incommunicable; et le projet d'utiliser les mots, contrarié, fait place à la pure intuition désintéressée de la parole” (SARTRE, 1973, p.47).

294. No original: “[...] fraîcheur enfantine et terrible, sans points d'appui, sans chemins” (SARTRE, 1973, p.46).

295. No original: “La finalité de la chose c'est de renvoyer l'homme à soi en lui barrant la route” (SARTRE, 1973, p.46).

296. No original: “[...] un renversement attendu, l'échec considéré comme fin dernière est à la fois contestation et appropriation de cet univers” (SARTRE, 1973, p.46).

Portanto, ao apreender através da irrealidade poética essa realidade hipertrofiada das coisas, essa realidade do fracasso, o leitor se torna capaz de contestar – assim como Roquentin –, pois pode compreender que ele vale mais do que aquilo que lhe esmaga: ele se torna “o remorso do mundo”. Esse movimento acarreta, desse modo, uma apropriação que se dá enquanto o mundo já não mais aparece com sua utilidade, isto é, como o meio de se conseguir algo, mas se transforma em “instrumento do fracasso”: “Eis que ele se sente percorrido por uma obscura finalidade, é o seu coeficiente de adversidade que serve, quanto mais humano é, mais hostil se torna²⁹⁷” (SARTRE, 2015, p. 25, nota 4).

Assim, na poesia o fracasso se torna salvação; mas não a salvação cristã, que se daria em um além da vida, mas uma salvação que se dá em vida e no próprio mundo – a poesia emerge das ruínas, das cinzas da prosa. Desse ponto de vista, a poesia tenta mostrar ao leitor que *quem perde ganha*, de modo que o poeta está disposto a fracassar em sua própria vida a fim de alcançar seu objetivo: o poeta se engaja em fracassar, em nos mostrar esse fracasso – ele reivindica sua maldição, e mesmo “[...] que ele atribua ao exterior, [...] é sua escolha mais profunda, não a consequência, mas a fonte de sua poesia²⁹⁸” (SARTRE, 2015, p. 25, nota 4). De tal forma, o poeta dá testemunho de que a existência humana é um fracasso inevitável – sua existência de poeta, aliás, será o exemplo primeiro de sua obra, será o exemplo singular daquilo que é universal.

Por falar nessa relação entre singular e universal, convém aqui mencionar que não se trata de uma exclusividade da poesia, afinal, como afirmará Sartre (1972, p. 104) em uma série de conferências proferidas no Japão em 1965 – *Defesa para os intelectuais*²⁹⁹ –, encontramos também na literatura – e na obra de arte em geral, como veremos – todas as características “de um universal singular”, pois ela é a expressão de um criador que tomou “[...] o paradoxo de sua condição humana como caminho e objetivação no meio do mundo, desta mesma condição em um objeto como fim³⁰⁰” (SARTRE, 1972, p. 104). Antes de abordarmos tal questão, porém,

297. No original: “Le voilà parcouru d'une obscure finalité, c'est son coefficient d'adversité qui sert, d'autant plus humain qu'il est plus hostile à l'homme.” (SARTRE, 1973, p.46).

298. No original: “[...] qu'il attribue toujours à une intervention de l'extérieur, [...] c'est son choix le plus profond, non pas la conséquence mais la source de sa poésie” (SARTRE, 1973, p.47).

299. *Plaidoyer pour les intellectuels* é, na verdade, uma junção de três conferências proferidas por Sartre em Tóquio e Quioto entre setembro e outubro de 1965 e publicado em 1972 na coletânea *Situations*, 8 e também em edição individual.

300. No original: “[...] le paradoxe de sa condition humaine comme moyen et l'objectivation au milieu du monde de cette même condition dans un objet comme fin”.

tentemos entender o contexto dessa reflexão, já que ela se aproxima em vários pontos da descrição feita há pouco da poesia, mas desdobrando-se aqui em questões relativas à prosa.

Nessa conferência em que reflete sobre o papel do intelectual e do escritor, Sartre (1972, p. 87) afirmará que “a função, os objetos, a finalidade” da literatura mudaram e continuarão a mudar no curso da história. Considerando, portanto, o caso específico do escritor contemporâneo, pode-se dizer que, no geral, a matéria da sua obra é a língua comum, isto é, aquela que circula em todas as camadas da sociedade. Essa língua, costuma-se dizer, é nossa forma de expressão, de sorte que o escritor será visto como aquele que sabe se exprimir, que sabe a melhor forma de dizer algo. Algo a dizer, no entanto, hoje em dia ainda mais do que nos tempos de Sartre, todo mundo com um celular na mão tem! Do estudante ao motorista, do pedreiro ao professor universitário. Diante disso, é preciso perguntar: o que tem a dizer o escritor?

Na verdade, a literatura não fala especificamente de nada: nem das leis, nem de estruturas da sociedade, nem da moral, nem dos processos psicológicos, nem de acontecimentos históricos, etc. Aliás, Sartre (1972, p. 88) afirma que é bem comum que as pessoas abordem um escritor a fim de lhe contar uma história a partir da qual ele poderia escrever um conto, uma novela, um romance. Desse ponto de vista, essa pessoa que quer ser tomada pelo escritor como “alguém que tem algo a dizer”, toma-o como “alguém que não tem nada a dizer”. Nesse caso, a pessoa considera o escritor exclusivamente a partir de sua técnica, de sua capacidade de contar uma história, de construir uma narrativa interessante – não importa de onde ela venha. O que se esquece aqui, como lembra Sartre (1972, p. 88), é que toda “forma exige certos conteúdos e exclui outros”.

Falando ainda do que tem a dizer o escritor, já sublinhamos que ele se move no terreno da linguagem comum, isto é, da linguagem cotidiana que tem o intuito primeiro de comunicar, de transmitir com precisão uma certa ideia, uma certa informação – o que implica diminuir ao mínimo as “estruturas de desinformação”. A forma mais objetiva dessa comunicação talvez seja a linguagem técnica, isto é, uma linguagem “[...] convencional, especializada, [em que] as palavras são introduzidas correspondendo a definições precisas, sendo o código, na medida do possível, subtraído das influências desinformativas da história³⁰¹” (SARTRE, 1972, p. 89). A linguagem técnica tenta, portanto, limitar as desinformações, depurando assim as falhas da

301. No original: “[...] conventionnelle, spécialisée, les mots introduits correspondant à des définitions précises, le code étant, dans la mesure du possible, soustrait aux influences désinformatrices de l'histoire”.

linguagem comum. A língua cotidiana traz consigo uma enorme carga de desinformação, por conseguinte, a palavra de um romancista está muito distante da linguagem técnica, pois ele trabalha o signo não a partir da depuração de seu significado, mas considerando também sua materialidade.

De tal maneira, se o signo matemático, por exemplo, se apaga totalmente diante do seu significado, a palavra de um romance deixa um rastro, como se quisesse “[...] apontar vagamente na direção do significado e impor-se como presença, trazer a atenção para sua densidade própria. É por essa razão que pôde-se dizer: nomear é ao mesmo tempo presentificar o significado e matá-lo, engoli-lo na massa verbal³⁰²” (SARTRE, 1972, p. 90). Ora, na comparação entre signo e imagem há uma diferença essencial entre a encarnação imaginária e a passagem significativa, no sentido que enquanto o primeiro caso apresenta uma relação interna entre imagem e objeto imaginário, o segundo apresenta uma ligação exterior e descartável entre signo e significado. Com efeito, se a descrição analítica revela uma relação estática, a prática mostra que há também no signo literário uma relação interior entre a palavra e seu significado no contexto da obra. A palavra do romancista se apresentará, por um lado, como um sacrifício que faz fazer nascer um significado que, uma vez apreendido, pode engendrar “[...] esquemas verbais polivalentes que podem se exprimir de maneiras diferentes, isto é, com outras palavras³⁰³” (SARTRE, 1972, p. 105-106); por outro lado, a palavra é uma realidade material, uma estrutura objetiva que pode impor sua presença independentemente do significado. Nesse sentido, as palavras de um romance, sem deixar de serem significativas, carregam em si, “[...] na mistura inextricável de sua materialidade e de sua significação, muito mais corporeidade do que ‘ $x > y$ ’³⁰⁴” (SARTRE, 1972, p. 106).

Não se deve pensar, a partir disso, que a relação entre o significado e a palavra do romancista e a relação entre objeto imaginado e imagem seja idêntica, já que a palavra de um romance não pode assemelhar-se ao objeto que ela significa; mas, por isso mesmo, ela manifestará em seu corpo, para o leitor, “a inexplicável e pura presença material” do objeto em questão. Diante disso, é possível entender que:

302. No original: “[...] à la fois pointer vaguement vers le signifié et s'imposer comme présence, ramener l'attention sur sa densité propre. C'est pour cette raison qu'on a pu dire : nommer c'est à la fois présentifier le signifié et le tuer, l'engloutir dans la masse verbale”.

303. No original: “[...] des schémas verbaux polyvalents qui peuvent s'exprimer de cent manières différentes c'est-à-dire avec d'autres mots”.

304. No original: “[...] dans le mélange inextricable de sa matérialité et de sa signification, beaucoup plus de corporeité que « $x > y$ »”.

A palavra da linguagem comum é ao mesmo tempo demasiadamente rica (ela transborda de longe o conceito por sua anciandade tradicional, pelo conjunto de violência e de cerimônias que constitui sua “memória”, seu “passado vivente”) e demasiadamente pobre (ela é definida em relação ao conjunto da língua como determinação desta e não como possibilidade flexível de exprimir o novo)³⁰⁵ (SARTRE, 1972, p. 90).

De fato, quando consideramos uma linguagem técnica, o que se dá diante de um novo fenômeno é a invenção de uma nova palavra capaz de exprimir esse fenômeno. No caso do prosador, por mais que possa sempre haver invenção na literatura, não se trata de uma regra e sim de algumas exceções. O mais comum é que o escritor utilize a linguagem falada cotidianamente, fazendo nela algumas modificações, sobrepondo sentidos, mas se valendo também de suas ambiguidades e de seus silêncios. Dessa perspectiva, podemos dizer que a escolha pela linguagem corrente da parte do escritor não se dá “[...] somente enquanto a linguagem pode transmitir um saber, mas também enquanto ela não o transmite³⁰⁶” (SARTRE, 1972, p. 91); ele tenta entregar ao leitor “uma significação tão exata quanto possível”, mas tenta também chamar sua atenção para a materialidade das palavras, de modo que “[...] a coisa significada esteja para além da palavra e, ao mesmo tempo, que encarne nessa materialidade³⁰⁷” (SARTRE, 1972, p. 106). Dito de outro modo, ao se debruçar sobre a língua, o escritor se portará como um artesão que trabalha não apenas com o significado, mas com a materialidade, com a densidade, com as falhas. O significado será o meio, e tudo que a ele escapa será o fim.

Respondendo enfim ao questionamento lançado anteriormente a respeito do que teria a dizer um escritor, podemos afirmar com Sartre (1972, p. 93) que ele “[...] tem algumas coisas a dizer, mas trata-se de algo que não é nada de dizível, nada de conceitual nem de conceitualizável, nada de significante³⁰⁸”. Podemos entender, a partir disso, como a obra literária se constitui, ao mesmo tempo, como uma narrativa, isto é, como “um encadeamento de significações que se comandam entre elas”, e como uma totalidade que “[...] é outra e mais que isso: a riqueza do não-significante e da desinformação se encerra, com efeito, sobre a ordem

305. No original: “Le mot du langage commun est à la fois trop riche (il déborde de loin le concept par son ancienneté traditionnelle, par l'ensemble de violences et de cérémonies qui constitue sa « mémoire », son « passé vivant ») et trop pauvre (il est défini par rapport à l'ensemble de la langue comme détermination fixe de celle-ci et non comme possibilité souple d'exprimer le neuf)”.

306. No original: “[...] seulement en tant que le langage peut transmettre un savoir mais aussi en tant qu'il ne le transmet pas”.

307. No original: “[...] la chose signifiée soit à la fois au-delà du mot et, en même temps, qu'elle s'incarne dans cette matérialité”.

308. No original: “[...] a quelque chose à dire mais que ce quelque chose n'est rien de dicible, rien de conceptuel ni de conceptualisable, rien de signifiant”.

das significações³⁰⁹” (SARTRE, 1972, p. 94). Em outras palavras, o sentido de uma obra literária se revelará através dos significados, afinal, é utilizando-se dos signos que o escritor poderá falar sobre “o mundo objetivo” – isto é, “a sociedade, o conjunto social”, a cultura, etc. – e sobre o “mundo subjetivo”; em ambos os casos, todavia, a obra apresentará um sentido imaginário, um conteúdo abstrato, na acepção “[...] original desse termo, quer dizer, separado das condições que fariam dele um objeto suscetível de existir por si próprio³¹⁰” (SARTRE, 1972, p. 95).

A comunicação literária se faz, desse modo, como uma comunicação através da linguagem, mas que visa alcançar um objeto que está para além dela e que ela jamais poderia manifestar, já que se trata de um objeto imaginário, não-significante, pois sentido inexistente, *irrealizável*. A questão que se coloca aqui é: como pode o artista, ou melhor, o escritor encarnar em sua criação significativa “o não-saber fundamental”? Como é possível encarnar o silêncio através das palavras? De fato, tem-se aqui o grande paradoxo da linguagem; mas o objetivo do escritor não pode ser suprimir esse paradoxo, pelo contrário, deve ser iluminá-lo, explorá-lo ao máximo a fim de fazer “do seu ser-na-linguagem a expressão de seu ser-no-mundo”. Para isso, ao invés de tentar solucionar o paradoxo, o escritor se utilizará das

[...] frases como agentes de ambiguidade, como presentificação do todo estruturado que é a língua, ele joga sobre a pluralidade dos sentidos, se serve da história dos vocábulos e das sintaxes para criar sobre-significações aberrantes; longe de querer combater os limites de sua língua, ele se utiliza deles de modo a tornar seu trabalho praticamente incomunicável [...] no momento em que entrega significações universais³¹¹ (SARTRE, 1972, p. 108).

Não se deve pensar, entretanto, que o escritor criará um jogo de palavras absurdas, ele tentará simplesmente apresentar “significações obscurecidas”, ou seja, as significações serão apresentadas a partir de sua apreensão singular enquanto ser que está no mundo. Com efeito, o escritor – o artista, ou qualquer outro indivíduo – está inserido no mundo, de sorte que suas obras serão uma forma de encarnação “do universal singular”, isto é, dessas duas faces distintas e complementares. Nesse sentido, todo “[...] livro é necessariamente uma parte do mundo

309. No original: “[...] est autre et plus que cela : la richesse du non-signifiant et de la désinformation se referme, en effet, sur l'ordre des significations”.

310. No original: “[...] originel de ce terme, c'est-à-dire séparé des conditions qui en feraient un objet susceptible d'exister par lui-même”.

311. No original: “[...] phrases comme agents d'ambiguïté, comme présentification du tout structuré qu'est la langue, il joue sur la pluralité des sens, il se sert de l'histoire des vocables et de la syntaxe pour créer des sursignifiassions aberrantes ; loin de vouloir combattre les limites de sa langue, il en use de façon à rendre son travail quasiment incommunicable [...] dans le moment qu'il livre des significations universelles”.

através da qual a totalidade do mundo se manifesta sem jamais, no entanto, se desvelar³¹²” (SARTRE, 1972, p. 99). Essa face dupla é sempre dúbia, ambígua, mas é justamente ela que faz a riqueza da literatura – e também determina seus limites. Diante disso, para Sartre (1972, p. 100), a literatura contemporânea terá por finalidade – o que não determina *a priori* sua forma nem seu conteúdo – a encarnação dessas duas faces da existência, de modo que “[...] sua estrutura de universal singular destrói toda possibilidade de colocar um fim unilateral³¹³”.

A partir disso, a obra de arte se apresentará como uma dupla intenção que não possui uma forma dada, mas depende da busca individual de cada artista. Em Kafka, por exemplo, ela aparecerá “[...] na forma de uma narrativa objetiva e misteriosa, uma espécie de simbolismo sem símbolo nem nada de precisamente simbolizado³¹⁴” (SARTRE, 1972, p. 113); já em Proust, ela se dará através de um “[...] personagem fictício – mas irmão do narrador – [que] intervém na aventura como juiz e parte interessada, agente provocador e testemunha da aventura³¹⁵” (SARTRE, 1972, p. 113). Em outras palavras, cada obra de arte é uma resposta de seu criador ao seu tempo, à sua situação no mundo, uma resposta oferecida ao público de um ponto de vista singular que está inserido neste mundo – como todos os seus contemporâneos –, ponto de vista de um ser que está se colocando em questão e que vive sua alienação, sua solidão, sua náusea, sua angústia, suas frustrações, suas faltas sobre um fundo “de plenitude possível”.

Pode-se dizer, então, que a literatura contemporânea tem criado formas “de manifestar ao mesmo tempo as duas faces do ser-no-mundo”: ela desvela o mundo, mas visto por uma singularidade criadora que apresenta o universal por toda parte, como se dele dependesse sua singularidade; essa singularidade é, por sua vez, apreendida como “limite invisível do universal”, como se a objetividade surgisse a partir de uma “estrutura fundamental do subjetivo” e, de modo inverso, o subjetivo se espalhasse pela “impenetrabilidade do objetivo”. Desse modo, a linguagem serve ao escritor para produzir um testemunho ambíguo sobre sua existência enquanto singularidade que está dentro do universal e enquanto universalidade do ponto de vista singular. Em consequência disso, a finalidade da literatura não pode ser a produção de um

312. No original: “[...] livre, c'est nécessairement une partie du monde à travers laquelle la totalité du monde se manifeste sans jamais, pour autant, se dévoiler”.

313. No original: “[...] sa structure d'universel singulier détruit toute possibilité de poser une fin unilatérale”.

314. No original: “[...] à la façon d'un récit objectif et mystérieux, une sorte de symbolisme sans symbole ni rien de précisément symbolisé”.

315. No original: “[...] personnage fictif — mais frère du narrateur — intervienne dans l'aventure comme juge et partie, agent provocateur et témoin de l'aventure”.

saber científico específico, já que tal saber visa “o universal sem o singular”; não pode ser, tampouco, a pura confissão de uma subjetividade, um singular sem universal³¹⁶.

Portanto, de um modo geral, o objeto da literatura deve ser o ser-no-mundo, mas não tomado de um ponto de vista neutro, como uma experiência que se refere apenas ao objeto ou ao sujeito, mas enquanto aquilo que é vivido pelo autor em sua multiplicidade. Desse ponto de vista, por mais que a literatura esteja aberta para trabalhar com todos os saberes, ela mesma não transmite “informações sobre nenhum setor” específico desses saberes:

Seu sujeito é a unidade do mundo incessantemente recolocada em questão pelo duplo movimento de interiorização e exteriorização ou, se preferirmos, pela impossibilidade para a parte de ser outra coisa que uma determinação do todo e de se fundir ao todo que ela nega por sua determinação (*omnis determinatio est negatio*) que, no entanto, lhe vem pelo todo³¹⁷ (SARTRE, 1972, p. 102).

Há nessa relação entre singular e universal, interior e exterior, subjetivo e objetivo, uma circularidade que faz com que essas duas perspectivas se tornem apenas uma. Por isso, dizer que a literatura não tem nada a dizer não significa, em última instância, que ela deva se calar, mas que ela não deve se empenhar na produção de um saber particular, mas no ato da comunicação, ou seja, na apresentação de objeto – a obra de arte, a beleza – que encarna “a condição humana tomada em seu nível radical (ser-no-mundo)”. Essa radicalidade não se dará através de uma aproximação literal que visaria restituir uma imagem objetiva do real, mas enquanto testemunho ambíguo e alusivo. Assim, o que o leitor terá diante de si será uma figuração do não-saber:

[...] ao ler o livro, o leitor deve ser levado à sua própria realidade de singular universal; ele deve se realizar – ao mesmo tempo, porque entra no livro e porque não entra

316. Sartre nos fala que os escritores podem pender tanto para a objetividade quanto para subjetividade. Não obstante, eles jamais produzirão obras puramente objetivas ou subjetivas, já que haverá sempre uma infiltração de uma parte na outra. De fato, o escritor que visa em suas obras o “mundo objetivo” se propõe a simular uma visão de sobrevoos sobre seu objeto, como se pudesse flutuar sobre o mundo. O autor se toma, portanto, como alguém que estaria a cima dos condicionamentos de seu objeto – algo “que é impossível para o romancista”. Nas palavras de Sartre (1972, p. 97), mesmo o mais objetivo dos escritores encarna “[...] uma presença invisível, mas sentida em seus livros. Ele quer isso e, além disso, nada pode fazer para que não seja assim”. Em contrapartida, até mesmo os mais subjetivos escritores, aqueles “que escrevem seus livros em perfeita cumplicidade consigo mesmos”, eles também acabam por encarnar em suas obras “[...] a presença do mundo exatamente enquanto ele os condiciona, e o lugar deles na sociedade é, em parte, a razão de sua maneira de escrever: no momento em que estão perfeitamente de acordo com eles mesmos, se reconhece neles uma particularização do idealismo burguês e do individualismo” (SARTRE, 1972, p. 97).

317. No original: “Son sujet, c'est l'unité du monde sans cesse remise en question par le double mouvement de l'intériorisation et de l'extériorisation ou, si l'on préfère, par l'impossibilité pour la partie d'être autre chose qu'une détermination du tout et de se fondre au tout qu'elle nie par sa détermination (*omnis determinatio est negatio*) qui pourtant lui vient par le tout”.

verdadeiramente – como uma parte outra do mesmo todo, como uma outra perspectiva do mundo sobre ele próprio³¹⁸ (SARTRE, 1972, p. 103).

Então, se a literatura não tem nada a dizer isso significa que ela deve manifestar o todo, ou melhor, como escreve Sartre (1972, p. 103), ela deve manifestar “[...] essa relação singular e prática da parte ao todo que é o ser-no-mundo³¹⁹”. Dito de outra maneira, a literatura deve entregar ao público um testemunho do paradoxo da existência humana, produzindo não um conhecimento científico sobre o ser humano, mas “[...] objetivando e subjetivando simultaneamente o ser-no-mundo, neste-mundo, como relação constitutiva e indizível de todos a tudo e a todos³²⁰” (SARTRE, 1972, p. 104). Por conseguinte, mais do que falar diretamente, o escritor precisa ser capaz de oferecer ao público uma “uma totalização que se faça no não-saber”, já que “[...] enquanto a vida é fundamento de tudo e negação radical daquilo que a coloca em perigo, a totalização não é passivamente interiorizada, mas captada do ponto de vista da importância única da vida³²¹” (SARTRE, 1972, p. 115).

Dessa perspectiva, a beleza literária pode ser vista como uma apresentação da condição humana, não em sua pura facticidade, mas em sua “liberdade criadora” – encarnada aqui no ato do artista. A liberdade criadora do artista, no entanto, não se basta, deve estar dirigida à liberdade do público, convidando-o e incitando-o a reconstruir a obra através de um ato livre e imaginário. É preciso, então, que esse público apreenda, a partir de sua liberdade, na obra, “[...] seu próprio ser-no-mundo, como se fosse o produto de sua liberdade; dito de outra forma, como se ele fosse responsável por seu ser-no-mundo, embora submetido a ele ou, se quisermos, como se ele fosse o mundo livremente encarnado³²²” (SARTRE, 1972, p. 104). Diante disso, solicitar a liberdade do público é convidá-lo não apenas para assumir a criação dessa obra específica, mas de alguma forma mostrar que ele pode assumir a criação de sua própria existência – apesar de estar sempre jogado em circunstâncias que modificarão a ele e ao seu projeto. Nesse sentido, a experiência da obra de arte não deve se dar ao público como um instrumento moralizador,

318. No original: “[...] à lire le livre, le lecteur doit être ramené indirectement à sa propre réalité de singulier universel ; il doit se réaliser — à la fois parce qu'il entre dans le livre et parce qu'il n'y entre pas tout à fait — comme une partie autre du même tout, comme une autre prise de vue du monde sur lui-même”.

319. No original: “[...] ce rapport singulier et pratique de la partie au tout qu'est l'être-dans-le-monde”.

320. No original: “[...] en objectivant et en subjectivant simultanément l'être-dans-le-monde, dans-ce-monde, comme relation constitutive et indicible de tous à tout et à tous”.

321. No original: “[...] en tant que la vie est fondement de tout et négation radicale de ce qui la met en péril, la totalisation n'est pas passivement intériorisée mais saisie du point de vue de l'importance unique de la vie ”.

322. No original: “[...] son propre être-dans-le-monde comme s'il était le produit de sa liberté ; autrement dit, comme s'il était responsable de son être-dans-le-monde tout en le subissant ou, si l'on veut, comme s'il était le monde librement incarné”.

mas enquanto exigência de um “esforço estético” capaz de recompor a beleza como uma “unidade paradoxal” entre o singular e o universal.

Por fim, Sartre (1972, p. 116) dirá que, a partir do que foi exposto, o engajamento literário não deve ser entendido enquanto um manifesto panfletário, mas como uma tentativa de “[...] comunicar o incomunicável (o ser-no-mundo vivido) explorando a parte desinformativa contida na língua comum, e de manter a tensão entre o todo e a parte, a totalidade e a totalização, o mundo e o ser-no-mundo como sentido de sua obra³²³”. Com isso, a obra literária – e a obra de arte no geral – é uma tentativa de restituição de uma imagem da nossa existência neste mundo esmagador, mas trata-se de uma restituição que se dá através do não-saber; ao mesmo tempo, essa obra é também a afirmação de uma singularidade que coloca “[...] a vida como valor absoluto e exigência de uma liberdade que se endereça a todas as outras³²⁴” (SARTRE, 1972, p. 117).

3.2 ESCREVER E SUAS (IM)POSSIBILIDADES: GEORGES E O REALISMO

“Nós não somos absolutamente seres naturais, nossas modestas e tenazes defesas contra a morte nos definem tanto quanto o progresso da morte em nossos órgãos. Esta decrepitude obscena e terrível é uma invenção do desespero”.

(SARTRE, 2011, p. 424).

A partir dessa descrição teórica do ato de escrever tanto na poesia quanto na prosa, tentaremos agora abordar a experiência prática da escrita em suas possibilidades e limitações. Com efeito, no ensaio “Eu-Tu-Ele”, que Sartre escreve sobre o romance *L’Inachevé*³²⁵, de André Puig, podemos encontrar alguns apontamentos valiosos sobre os desafios que se impõem na escrita de um romance. Sartre (1987, p. 277) se propõe a “trilhar uma leitura” possível do

323. No original: “[...] communiquer l’incommunicable (l’être-dans-le-monde vécu) en exploitant la part de désinformation contenue dans la langue commune, et de maintenir la tension entre le tout et la partie, la totalité et la totalisation, le monde et l’être-dans-le-monde comme sens de son œuvre”.

324. No original: “[...] la vie comme valeur absolue et exigence d’une liberté qui s’adresse à toutes les autres”.

325. Esse texto é, com efeito, o prefácio do livro de André Puig, publicado em 1970. Esse prefácio foi publicado posteriormente em *Situações 9*. C.f. SARTRE, J. P. *Situations, 9: mélanges*. Paris: Gallimard, 1972. André Puig ele foi secretário de Sartre a partir de 1963 e também colaborou com a revista *Temps Modernes*. Além de *L’inachevé*, de 1970, publicou outros dois romances: *La Colonie animal*, de 1963, e *L’Entre-deux-vagues*, de 1973.

romance de Puig – essa “[...] totalidade aberta e fechada sobre si, tudo junto, e distinta das palavras que a compõe³²⁶”. A obra nos apresenta Georges, esse “[...] prisioneiro de um enorme minuto lento – uma hora ou duas, não mais – que cintila, mas não esco³²⁷” (SARTRE, 1987, p. 278). Georges é escritor, mas não consegue finalizar seus textos. Esses textos tratam de personagens fictícios e de um passado recente – quatro anos que ele deseja reencontrar, pois acredita que nesse reencontro estará sua salvação: ele poderia “juntá-los, estrutura-los, compreendê-los e se compreender” extraindo disso que passou uma história acabada.

Georges tem, portanto, um projeto de *autocriação* através da escrita, tentando não apenas se recriar, mas obter uma imagem de si através da obra: ele se busca nos personagens e nesses quatro anos, nessas histórias que pretende lembrar e escrever. Isso não significa que Georges esteja buscando algo de especial nessas histórias; aquilo que o fascina é a possibilidade de “[...] saber tudo sobre si, produzir-se como um todo concluído em um livro que, de repente, seria ele próprio uma totalidade perfeita, completamente redonda, e se bastaria³²⁸” (SARTRE, 1987, p. 282). O problema que se coloca aqui é: como conceber a si mesmo como uma totalidade? Georges parece propenso a “[...] pensar que esta totalidade existe a cada instante, coletada, esmagada na consciência que ele tem de si mesmo³²⁹” (SARTRE, 1987, p. 282-283). Aqui, porém, outro problema se coloca: como totalizar através da linguagem essa intuição complexa e múltipla que o ser humano tem de si?

Eis mais uma vez a esperança de salvação depositada na criação artística, mais uma vez a escrita de um romance; mas se em Roquentin encontramos apenas um projeto e não a sua realização, em Georges encontraremos a tentativa e o fracasso. Trata-se, portanto, de um romance sobre a “impossibilidade de escrever”, ou seja, o que está em questão na obra é a própria criação, o ato da escrita. Aqui, mais do que uma crise pessoal que travaria a escrita – não há náusea, como no caso de Roquentin –, parece ser o próprio objeto a colocar o problema: Georges se vê diante de “[...] um novo objeto literário, vislumbrado de repente, [que] impõe desafios que as técnicas em vigor não podem satisfazer³³⁰” (SARTRE, 1987, p. 279).

326. No original: “[...] totalité ouverte et fermée sur soi, tous ensemble, et distincte des paroles qui la composent”.

327. No original: “[...] prisonnier d'une grosse minute lente - une heure ou deux, pas plus - qui chatoie mais ne s'écoule pas.”

328. No original: “[...] tout savoir sur soi, se produire comme un tout achevé dans un livre qui, du coup, serait lui-même une totalité parfaite, toute ronde, close, et se suffirait”.

329. No original: “[...] penser que cette totalité existe à chaque instant, ramassée, écrasée dans la conscience qu'il a de lui-même”.

330. No original: “[...] un nouvel objet littéraire, soudain entrevu, impose des tâches que les techniques en usage ne peuvent remplir”.

Esse objeto, como nota Tamassia (2009, p. 84), é a própria existência humana, ou seja, é um objeto “temporal, contingente e fragmentário” que aparentemente não pode ser traduzido por palavras – “[...] ou é uma certa linguagem que se mostra insuficiente para apreendê-lo³³¹?”. A experiência de Roquentin diante da pluralidade amorfa revelada pela náusea mostra precisamente essa incapacidade das palavras diante da experiência da existência – dessa mesma “[...] existência permanente e insuportável do sujeito para-si, com seu corpo e seu passado apanhados nesse gosto de si que permanece como retrogosto na garganta³³²” (SARTRE, 1987, p. 283). Essa presença a si parece fugir a qualquer significação, é uma intuição que de tão plural se torna intransferível, intraduzível.

Esses problemas estão claros para Georges, de modo que ele esboça duas possibilidades. A primeira é introduzir-se no livro, mas sem nenhuma palavra. Ele quer, com isso, assim como Flaubert e muitos outros escritores, “[...] se instalar no outro, totalmente, sem mediação da linguagem³³³” (SARTRE, 1987, p. 283). Trata-se, com efeito, de uma tarefa impossível, inacessível, mas que traz consigo a possibilidade contrária, isto é, assumpção do realismo. Nesse caso, Georges reflete sobre uma equivalência entre uma apreensão silenciosa da totalidade e um “discurso exaustivo” que teria como objetivo reconhecer que aquilo que foi vivido nos últimos quatro anos é parte daquilo que ele é hoje. Ele tenta, de tal maneira, narrar e, com isso, reestabelecer cronologicamente uma ordem dos fatos vividos. Essa solução, todavia, parece também insuficiente, já que, “[...] a narração exaustiva de uma história, da própria história, é impossível, porque é impossível conhecer-se totalmente³³⁴” (TAMASSIA, 2009, p. 84).

Portanto, o problema é que Georges estaciona nessa possibilidade e não é capaz de sair da técnica realista – técnica adquirida historicamente, mas também reafirmada enquanto obstinação própria. Até o momento, nada de estarrecedor, afinal, Georges não é um herdeiro, mas um homem vindo das classes trabalhadoras, de modo que “[...] sua necessidade de escrever vem de si, mas sua retórica ele pegou emprestada de fora, com a classe dominante³³⁵” (SARTRE, 1987, p. 284). Aliás, é essa classe dominante que George acusará de roubar-lhe os

331. No original: “[...] oppure è un certo linguaggio ad essere insufficiente per coglierlo?”.

332. No original: “[...] existence permanente et insupportable du sujet pour-soi, avec son corps et son passé ramassés dans ce goût de soi qui réémane en sa gorge”.

333. No original: “[...] s'installer en l'autre, total, sans médiation du langage”.

334. No original: “[...] s'installer en l'autre, total, sans médiation du langage”.

335. No original: “[...] il racconto esaustivo di una storia, della propria storia, è impossibile, perché è impossibile conoscersi totalmente”.

anos, mas sem de fato contestá-la: ele se apropria do realismo como sua origem e seu meio, sem se entregar a inúteis sutilezas, visto que “[...] o discurso justo é aquele que nomeia diretamente os perigos que ameaçam a vida³³⁶” (SARTRE, 1987, p. 284).

Segundo Sartre (1987, p. 285), se Puig coloca Georges como parte da classe trabalhadora é porque ele quer nos mostrar algo; ora, o realismo se alastra por este romance, mas como uma “desaparição vibracional”, já que ao afirmar sua presença ele afirma também sua própria abolição: as coisas nomeadas têm uma “plenitude material” – “Puig sabe *convocar* os objetos”, dar a eles um peso que é “a originalidade sensível do romance” e que “aspira os nomes e as coisas e os esvazia de seu ser”. Georges, todavia, não *convoca* nada, permanece mudo, se limita a esboços biográficos sem jamais completar de fato seu romance: que modéstia o impede de avançar?

Sartre nos fala que existem várias razões, mas uma delas é que ele expõe algo que ainda não compreendeu; quer dizer, Puig faz com que Georges se expresse às cegas. Em consequência disso, Georges não vê que o realismo é insuficiente para expressar o movimento da vida e acredita “[...] que todo mal venha da sua maneira de viver: ele é lânguido, instável, esquecido, preguiçoso, inarticulado, disperso³³⁷” (SARTRE, 1987, p. 286), de modo que todas essas características parecem se transferir para sua obra. Com isso, como sublinha Tamassia (2009, p. 74), o romance que Georges pretende escrever,

[...] cuja finalidade seria justamente aquela de totalizar a existência humana através da escrita, pode apenas mostrar a impossibilidade do romance. Ou melhor, a impossibilidade da escrita realista: absolutamente insuficiente e deficitária lá onde se pede para ela totalizar uma temporalidade plural como aquela que caracteriza a existência humana³³⁸.

Assim, o que era para ser uma narrativa linear resulta em uma “sucessão descontínua”. Se fosse para escrever sobre um único fato, a aventura de um militante, por exemplo, a narrativa poderia até despertar certo interesse, apresentar uma coerência, mas um romance... Segundo Sartre, Puig acredita que toda vida humana é um abismo, de sorte que não se pode tomar esse abismo como objeto romanesco, isto é, não é possível reconstituí-lo em uma “ordem

336. No original: “[...] le discours juste est celui qui nomme en direct les dangers qui la menacent”.

337. No original: “[...] que tout le mal vient de sa manière de vivre : il est veule, instable, oublieux, paresseux, inarticulé, dispersé”.

338. No original: “[...] il cui fine sarebbe proprio quello di totalizzare l’esistenza umana tramite la scrittura, non può che mostrare l’impossibilità del romanzo. O meglio, l’impossibilità della scrittura realista: del tutto insufficiente e deficitaria laddove le si chiede di totalizzare una temporalità pluridimensionale come quella che caratterizza l’esistenza umana”.

cronológica real”. Ele acredita, por conseguinte, que a realidade humana se constitui enquanto temporalidade múltipla que é, simultaneamente, uma totalidade e uma ininterrupta destotalização. Diante disso, para Puig, se o romancista tenta reconstruir a experiência da realidade humana, ele deve “[...] apresentá-la com suas lacunas que a caracterizam enquanto totalidade assim como suas determinações positivas³³⁹” (SARTRE, 1987, p. 286).

Georges, diferentemente de Puig, não é capaz de operar esse movimento em sua criação, pois se limita ao realismo, o que implica ainda nessa tentativa de ordenação cronológica, de unificação do irreversível e, em última instância, numa dissimulação da ordem da existência, da casualidade, da contingência. Por essa razão, faltam-lhe explicações diante de alguns atos passados, já diante de outros as explicações parecem múltiplas, mas sempre incompatíveis entre si. Apesar dessas aporias, Georges insiste em acreditar que se fosse possível “[...] inserir seus atos em seus lugares, quer dizer, na respectiva data, na concatenação narrativa, suas motivações viriam de repente à superfície e se iluminariam³⁴⁰” (SARTRE, 1987, p. 287). Seguindo nessa toada, Georges jamais conclui o romance que tanto almeja, acaba se limitando a pequenas novelas que parecem em si mesmas suficientes; e sempre que ele tenta “[...] reviver um episódio de seu passado, o personagem que ele inventa, limitado por suas funções, pode ser apenas uma mutilação da sua pessoa³⁴¹” (SARTRE, 1987, p. 287).

De fato, Georges escreve para se reencontrar, mas acaba se perdendo; ao buscar a cura, ele encontra ainda mais dor, se mutila na própria carne em busca de um passado que, do modo como ele planeja trata-lo, se torna intratável, inacessível, transbordante. As possibilidades são excludentes e aquelas possibilidades que jamais foram realizadas permanecerão para sempre nesse estado, isto é, ocultas, “faces inomináveis que emergem sucessivamente”; na verdade, “[...] jamais paramos de sentir o enorme peso da parte imergida: é isso a presença-a-si³⁴²” (SARTRE, 1987, p. 287). A técnica realista utilizada por Georges, porém, não oferece meios capazes de tratar esse problema, de sorte que ele acaba preso à ideia de um longo romance que parece impraticável.

339. No original: “[...] la présente avec ses lacunes qui la caractérisent en tant que totalité aussi bien que ses déterminations positives”.

340. No original: “[...] insérer ses actes à leur place, c'est-à-dire à leur date, dans la concaténation narrative, leurs motivations feraient tout à coup surface et se mettraient d'elles-mêmes en lumière”.

341. No original: “[...] revivre un épisode de Son passé, le personnage qu'il invente, borné par ses fonctions, ne peut être qu'une mutilation de sa personne”.

342. No original: “[...] innombrables faces émergent tour à tour [...] ne cessons-nous jamais de sentir l'énorme poids de la part immergée: c'est cela, la présence-à-soi”.

Os personagens desse romance interminável serão encarnações de Georges, mas ao criá-los, ele perde o controle sobre eles, pois tais personagens lhe aparecem fechados em si mesmos, sem manifestar uma relação direta com aquilo que autor buscava reviver. É como se um acontecimento banal, um evento qualquer de seu passado, quando considerado em sua totalidade, aparecesse “afetado por uma espécie de sobredeterminação”, de modo que sempre transbordava “o discurso realista”, que operava justamente uma determinação – “[...] no sentido em que toda determinação é uma negação³⁴³” (SARTRE, 1987, p. 290). Diante disso, enquanto permanece ligado ao realismo, Georges busca executar em seu romance algo análogo àquilo que na física experimental denomina-se simulação, isto é, a reprodução de “[...] um fenômeno global despojado de todos os perímetros aleatórios que ameaçam afetá-lo³⁴⁴” (SARTRE, 1987, p. 290). Se na física a simulação é uma experiência legítima, no romance ela se torna insuficiente, visto que deve tratar com personagens, com personalidades. Esses personagens parecem contingentes, com detalhes casuais e aleatórios que podem carregar consigo uma “realidade profunda”, de modo que, como diz Sartre (1987, p. 291), “[...] jamais se estará seguro que, ao eliminar ou modificar o detalhe mais insignificante, não criou um personagem secretamente inviável³⁴⁵”. Inviável sobretudo para si próprio, afinal, os personagens que deveriam ser a encarnação de seu passado acabam, de alguma maneira, opondo-se a Georges, já que apresentam características essenciais da imagem, isto é, uma “pobreza essencial”, uma “[...] parte de nada que está nelas³⁴⁶” (SARTRE, 1987, p. 291).

Para Georges, a totalização pelo romance representaria alcançar uma visão de si mesmo como outro, como ele é visto pelos outros. Dessa forma, bastaria “[...] uma olhadela para resumi-lo, para aprisioná-lo em sua essência de triste indivíduo, esquisito e inútil³⁴⁷” (SARTRE, 1987, p. 291). Georges quer ter sobre si uma visão objetiva, uma visão capaz de conferir a ele totalidade de um objeto. Em consequência disso, ele jamais atinge uma imaginação plena, pois se vê obrigado “[...] a colocar-se permanentemente no plano reflexivo para opor às totalizações

343. No original: “[...] affecté d'une sorte de surdétermination [...] le discours réaliste [...] - dans le sens où toute détermination est une négation”.

344. No original: “[...] un phénomène global en le dépouillant de tous les périmètres aléatoires qui risquent de l'affecter”.

345. No original: “[...] ne sera-t-on jamais sûr qu'on n'a pas, en éliminant ou en modifiant le détail le plus insignifiant, créé un personnage secrètement inviable”.

346. No original: “[...] pauvreté essentielle, [...] part de néant qui est en eux”.

347. No original: “[...] un coup d'œil pour le résumer, pour l'enfermer dans son essence de triste individu, louche et bon à rien”.

abusivas que ele deduz uma totalidade verdadeira, quer dizer, si mesmo³⁴⁸” (SARTRE, 1987, p. 292). Georges deseja relacionar-se consigo como um velho amigo que conhece todos os seus segredos, que foi de algum modo uma “testemunha severa de sua vida”. Por isso, ele se investiga, se interroga, mas sempre uma questão permanece: “Quem tu és?”. O ‘Tu’, porém, manifesta precisamente “a tórrida presença-a-si do investigador inquirindo sobre o infinitesimal”. Essa investigação, partindo da decomposição, jamais acessará a totalidade, pois precisará acumular momentos dispersos como quem opera uma soma de unidades.

Com efeito, diante de uma linguagem que se mostra incapaz de tratar um problema se faz necessário perverter as palavras, adotar um discurso desnaturado, uma escrita que assume suas faltas e deixa entrever suas lacunas: “[...] pelos vazios da linguagem busca-se entrever o objeto que se recusa a ser dito – os absurdos são utilizados como meios de aproximar o sentido inarticulável³⁴⁹” (SARTRE, 1987, p. 280). Nessa perspectiva, por mais que o prosador acredite na possibilidade de uma comunicação profunda com o leitor, haverá sempre lacunas nessa relação, afinal, as palavras jamais serão compreensíveis em sua totalidade de significado, pois sempre carregam consigo uma face obscura. Diante dessa face obscura, a comunicação já não se dá através de um conjunto de significações objetivas, mas por meio da sorte, do acaso: “[...] os silêncios da prosa são poéticos porque demarcam seus limites, e é para obter mais clareza que considere [em *Que é a literatura?*] os casos extremos da pura prosa e da poesia pura³⁵⁰” (SARTRE, 2015, p. 26, nota 5).

Como assinalamos há pouco, poesia e prosa, apesar de diferentes, se assombam mutuamente, de modo que uma sempre estará presente na outra: “[...] a prosa mais seca encerra sempre um pouco de poesia, isto é, uma certa forma de fracasso: nenhum prosador, mesmo o mais lúcido, entende totalmente aquilo que quer dizer; ele fala demais ou insuficientemente, cada frase é uma aposta, um risco assumido³⁵¹” (SARTRE, 2015, p. 26, nota 5). Se há uma interpenetração inevitável entre prosa e poesia, disso não se deve concluir que essas formas sejam equivalentes, pois como diz Sartre (2015, p. 26, nota 5), quando o prosador se deixa levar

348. No original: “[...] à se mettre en permanence sur le plan réflexif pour opposer aux totalisations abusives qu'il devine une totalité vraie, soi-même enfin”.

349. No original: “[...] par les trous du langage, on cherche à entrevoir l'objet qui se refuse au dire; les non-sens sont utilisés comme moyens d'approcher le sens inarticulable”.

350. No original: “[...] les silences de la prose sont poétiques parce qu'ils marquent ses limites, et c'est pour plus de clarté que j'ai envisagé les cas extrêmes de la pure prose et de la poésie pure”.

351. No original: “[...] la plus sèche renferme toujours un peu de poésie, c'est-à-dire une certaine forme d'échec : aucun prosateur, même le plus lucide, n'entend tout à fait ce qu'il veut dire; il dit trop ou pas assez, chaque phrase est un pari, un risque assumé” (SARTRE, 1972, p. 48).

demais pela poesia ele corre o risco de adornar sua prosa, quebrando assim seu “*eidos*”, sua forma própria e caindo, por fim, em “galimatias” e sofismas; no caso do poeta, quando ele tenta explicar ou ensinar demais, acaba por perder seu caminho. Enfim, poesia e prosa são “[...] estruturas complexas, impuras, mas bem delimitadas³⁵²” (SARTRE, 2015, p. 26, nota 5).

Tendo em mente essas delimitações e interpenetrações, Sartre (1987, p. 281) define o romance crítico – do qual Puig é partidário – como “[...] uma prosa que pretende totalizar uma temporalização singular e fictícia³⁵³”. Não se trata, obviamente, de uma caracterização definitiva, absoluta, mas de uma noção bastante vaga e abrangente. O que importa aqui é que, conforme escreve Sartre (1987, p. 281), cada um à sua maneira, alguns romances críticos se mostram capazes de contestar justamente a

[...] possibilidade de ‘contar uma história’, o que equivale a marcar, de um outro modo, a inadequação do homem a ele mesmo: nós teremos de nós mesmos, quem sabe, alguns conhecimentos fragmentados e parciais, ele nos impede de conhecer inteiramente aquilo que somos; entre o ser e o pensamento o divórcio é total: a memória já não se distingue da imaginação, o passado nos escapa, ou melhor, é uma mentira permanente que assombra o presente e, de repente, torna-o desnaturado roubando sua significação³⁵⁴.

Ora, assim como através da náusea Roquentin teve a oportunidade de entrever que a existência jamais se totaliza, esses romances que Sartre chamará críticos tentarão iluminar uma vida que não pode ser totalizada, mesmo imaginariamente, de sorte que o escritor tentará mostrar em seu romance justamente “a impossibilidade do romance”. O paradoxo novamente se coloca aqui, pois apesar de reconhecer a impossibilidade do romance, o romancista não se furta à sua escrita, persistindo na busca por uma totalização de “processos imaginários”.

Assim, o que o romancista crítico coloca em questão, mais do que o romance enquanto possibilidade, são as técnicas utilizadas na sua construção, mais especificamente, o que ele questiona é a possibilidade do realismo. Esse realismo consiste numa tentativa de mostrar diretamente o “objeto romanesco” em uma dimensão única e totalitária. Tal técnica, no entanto, se mostra ineficiente quando se coloca em jogo uma temporalidade “pluridimensional”, como é o caso da realidade humana. A partir disso, o romancista crítico, ao invés de abandonar o

352. No original: “[...] structures complexes, impures mais bien délimitées”.

353. No original: “[...] une prose qui se donne pour but de totaliser une temporalisation singulière et fictive”.

354. No original: “[...] possibilité de ‘raconter une histoire’ ce qui revient à marquer, d’une autre manière, l’inadéquation de l’homme à lui-même : nous aurons de nous-même, peut-être, quelques connaissances partielles et partiales, il nous est interdit de connaître en entier ce que nous sommes; entre l’être et la pensée, le divorce est total : la mémoire ne se distinguant pas de l’imagination, le passé nous échappe ou plutôt c’est un mensonge permanent qui hante le présent et du coup le dénature en lui volant sa signification”.

barco, vai procurar “[...] outros meios: ele perverterá a prosa e, tomando como sujeito aparente o desmoronamento do realismo, revelará o objeto total através de uma elucidação indireta³⁵⁵” (SARTRE, 1987, p. 282). Como interpreta Tamassia (2009, p. 84), o projeto do romancista crítico parte precisamente das insuficiências do realismo, buscando a partir disso “[...] revelar o objeto total, a totalização do indivíduo, indiretamente, fazendo [...] uma espécie de perversão da prosa³⁵⁶”.

Sartre (1987, p. 292-293) dirá, então, que, para se aproximar dessa totalidade, o escritor precisa “[...] extrapolar, passar ao infinito, fingir que o inventário está arquivado, como os matemáticos, em certos casos, ‘supõem o problema resolvido’³⁵⁷”. Para isso, no entanto, é preciso se despojar das pretensões realistas e mergulhar de cabeça no imaginário. Eis o limite de Georges quanto a escrita do romance: “ele se projetará num personagem fictício do romance não mais para se observar, mas para ousar concluir”; ou seja, ele tentará descobrir, através de “[...] uma extrapolação mínima, por uma aproximação inesperada, esta formula que nada mais é do que tu mesmo e que está onipresente como o todo na parte e que te escapa incessantemente³⁵⁸” (SARTRE, 1987, p. 293). Assim, se “Quem és tu?” é a pergunta que atormenta Georges, isso se dá porque que a resposta jamais se mostra definitiva, mas a cada momento aparece como “Eu sou isto e aquilo e aquilo outro...”. Por conseguinte, suas criaturas não podem ser sua encarnação, pois são precisamente uma oposição, já que apresentam apenas uma parte do escritor, uma espécie de seleção.

Diante de tantos, quem é ele? Quem é Georges?

Georges é aquele que tenta se encontrar na criação de um romance, que busca se totalizar e se reinventar a partir da escrita; entretanto, para que ele possa se inventar é preciso primeiro que ele identifique, ou até mesmo crie, os meios propícios para isso – e esses meios, como mostramos, não podem ser encontrados na técnica realista³⁵⁹. Em certo ponto, Georges parece

355. No original: “[...] d'autres moyens : il pervertira la prose et, prenant pour sujet apparent l'effondrement du réalisme, il révélera l'objet total par un éclairage indirect”.

356. No original: “[...] rivelare l'oggetto totale, la totalizzazione dell'individuo, indirettamente, facendo [...] una sorte di perversione della prosa”.

357. No original: “[...] extrapoler, passer à l'infini, feindre que l'inventaire soit achevé comme les mathématiciens, en certains cas, ‘supposent le problème résolu’”.

358. No original: “[...] il se projettera en un personnage fictif non plus pour s'observer mais pour oser conclure [...] une extrapolation minime, par un rapprochement inattendu, cette formule qui n'est autre que toi-même et qui est omniprésente comme le tout dans la partie et qui t'échappe sans cesse”.

359. Nesse sentido, convém fazer a diferenciação entre a produção, ou fabricação de um produto e a criação de uma obra de arte. Sartre aponta em *Que é a literatura?* para uma impessoalidade ao falar da produção; segundo ele, é de forma impessoal que se trabalha para fabricar um produto, no sentido de que o que há ali são gestos

entrever a insuficiência da técnica realista, já que percebe que seus personagens são impossíveis: “[...] não apenas porque são expurgações de Georges, mas porque cada um deles encerra esta contradição *in adjecto* de ser um objeto-sujeito³⁶⁰” (SARTRE, 1987, p. 293). Georges cria uma narrativa para seus personagens a partir de si, mas desde então, eles fogem do seu controle, parecem seres opacos, passíveis de observação e de interpretação, mas parecem também sujeitos. Assim, é como se Georges não fosse capaz de se reconhecer “[...] em suas criaturas, nem as renegar totalmente; [...] esses seres compostos, internos-externos, opacos e translúcidos [...] são as crianças do realismo que denunciam neles mesmos sua perfeita irrealidade³⁶¹” (SARTRE, 1987, p. 294).

Dessa forma, os personagens, por mais que possam parecer opostos, serão sempre, no fim das contas, reflexos de alguma das faces de Georges. A questão que se coloca aqui é: por que o escritor não funde todos esses personagens em um único, aquele que seria a completa representação de si? Na verdade, os personagens resistem a essa fusão. Então, por que não aplicar uma solução realista, isto é, “narrar uma temporalização”, mostrar cada personagem como um “avatar” de si, como “momentos de seu devir”? Aqui, o problema é saber por onde começar, por qual face, personagem, avatar? E por onde terminar? Aliás, segundo Sartre (1987, p. 296), essa solução realista nada ajudaria no problema de Georges, pois a cronologia não dá conta da multiplicidade dos acontecimentos da existência – multiplicidade em que muitos personagens se alternam sem que seja possível identificar uma precedência entre eles.

Contra essa temporalidade que não se deixa objetificar, se totalizar, “[...] o romancista realista nos conta histórias que se desenrolam em uma temporalidade única e contínua, na qual ele escolhe cuidadosamente a velocidade da fluidez e que desdobra ou encerra segundo as necessidades da narrativa³⁶²” (SARTRE, 1987, p. 296). A cilada, nesse caso, está no fato de

automatizados, preestabelecido segundo certas normas e certas ferramentas já codificadas. Em consequência disso, não há um reconhecimento de si mesmo naquilo que é produzido, e o produto consegue assim conservar sua objetividade. Já na criação artística, há a possibilidade de que o próprio artista jogue com as regras já existentes, flexibilizando-as, recriando-as de outro modo ou até mesmo inventando novas regras, critérios, métodos e técnicas – como, aliás, fazem os grandes artistas, quebrando paradigmas e lançando novas tendências, novos movimentos.

360. No original: “[...] non seulement parce qu'ils sont des Georges expurgés mais parce que chacun d'eux renferme cette contradiction in adjecto d'être un objet sujet”.

361. No original: “[...] dans ses créatures ni les désavouer tout à fait [...] ces êtres composites, internes-externes, opaques et translucides [...] : ce sont les enfants du réalisme qui dénoncent en eux sa parfaite irréalité”.

362. No original: “[...] le romancier réaliste nous raconte des histoires qui se déroulent dans une temporalité unique et continue dont il choisit soigneusement la vitesse d'écoulement et qu'il déplie ou resserre suivant les besoins du récit”.

que essa tentativa de reconstrução fiel do real é “perfeitamente imaginária”, visto que não corresponde nem à temporalidade científica, nem à temporalidade vivida:

[...] é uma temporalidade simulada que o autor confere a seus simulacros decidindo o nível de atenção que eles prestam à ‘realidade’; eu o chamo, de minha parte, o tempo da simulação e seus solavancos, suas bruscas mudanças de ritmos não são toleráveis senão para um leitor que, conivente com o autor, se coloca no mais alto degrau da abstração³⁶³ (SARTRE, 1987, p. 297).

A vida se dá como uma experiência simultânea em que “processos distintos”, em diferentes velocidades, se sobrepõe em uma temporalidade pluridimensional, de modo que, para o indivíduo, “a temporalização se opera em diversos níveis”. Georges, todavia, não parece assimilar totalmente esse conhecimento, alimentando o desejo de reconstituir linearmente quatro anos vividos, tentando assim unificar uma duração plural através de “estruturas fixas” que evoluem sem pressa, recolhendo e reorganizando um passado e um futuro “microscópicos”. Cada personagem do romance encarna uma forma do tempo, já Georges, de sua parte, se reconhece em cada uma delas, mas também sabe que as extrapola – afinal nada pode encerrar “o puro tempo vivido, microscópico” (SARTRE, 1987, p. 298-299).

Há, portanto, um descontentamento em Georges, já que ele não consegue se satisfazer com sua criação, encontrando nela velocidades diferentes, porém simultâneas; nesse caminho, ele encontra também sua própria velocidade, isto é, a velocidade do “[...] escritor que quer se encerrar sobre sua pluralidade e se entregar aos clientes finalizado, completo, arquivado em uma obra³⁶⁴” (SARTRE, 1987, p. 299). Ora, como se pode operar essa totalização através de personagens tão distintos em um romance? Sartre (1987, p. 299) nos responde: “[...] se ele quer convocar esse tempo estreito no nível da temporalização desnudada, não tem outra saída senão imaginá-la³⁶⁵”. Em outras palavras, as durações que ele viveu e que pretende inscrever no livro só poderão ser apreendidas por seu leitor “[...] como ausências visadas através de imagens temporais³⁶⁶” (SARTRE, 1987, p. 300).

363. No original: “[...] c'est une temporalité simulée que l'auteur octroie à ses simulacres en décidant du niveau de l'attention qu'ils prêtent à la ‘réalité’; je l'appelle pour ma part le temps de la simulation et ses à-coups, ses brusques changements de rythme ne sont tolérables que pour un lecteur qui, de connivence avec l'auteur, s'est placé au plus haut degré de l'abstraction”.

364. No original: “[...] écrivain qui veut se refermer sur sa pluralité et se livrer aux clients, fini, bouclé, achevé, dans une œuvre”.

365. No original: “[...] s'il veut convoquer ce temps resserré au niveau de la temporalisation dénouée, il n'a d'autre moyen que de l'imaginer”.

366. No original: “[...] comme des absences visées par des images temporelles”.

Os personagens criados por Georges, no entanto, se repelem entre si e, ao mesmo tempo, tem necessidade uns dos outros, já que cada um deles representa um nível da existência de seu criador. Cada personagem possui uma duração, uma temporalidade, uma velocidade – “*prestíssimo, andante, adagio*” –, cada personagem é uma parte de Georges, uma reprodução de seus ritmos e de um sentimento comum: “[...] cada nível da pirâmide temporal, depois da expansão, da base até o degrau mais alto da condensação, sempre inacabado, incompleto, pois cada uma das suas configurações apela secretamente às outras, e não seria possível ser totalizado senão em sua unidade plural³⁶⁷” (SARTRE, 1987, p. 301).

Ora, Puig escreve sobre Georges que, por sua vez, quer escrever sobre personagens “cuja velocidade não é a sua”; ou seja, o livro de Puig apresenta “durações incompatíveis entre elas”, durações que se apresentam simultaneamente, sendo Georges o único a se perder no instante, a sentir a impossibilidade de se alcançar totalmente, vivendo seu tempo microscopicamente. Quanto a Puig, seu tempo é o tempo da ação e ele sabe que sua ação tende a criar temporalidades imaginárias – todas elas:

Georges, aliás, por vontade de seu criador, não se fecha jamais sobre si e, além disso, duvida de sua verdade temporal; ele se pergunta se é tudo aquilo que é no instante; ao contrário, suas três hipóstases, tratadas intencionalmente pelas técnicas realistas, não colocam jamais suas próprias durações em questão – de resto, esse não é o problema delas: Georges amaria saber se pode, através delas, recuperar sua vida, elas, de sua parte, precisam apenas viver³⁶⁸ (SARTRE, 1987, p. 308).

Diante disso, Georges não se encontra numa posição privilegiada em relação a suas criações, pelo contrário, é plausível pensar que ele seria apenas um sonho, um fantasma de um de seus personagens. Com efeito, Georges, assim como seus personagens, aparece como “[...] uma significação parcial e limitada desse Todo sem partes que ele insiste em afirmar a existência: um modo finito em relação com outros modos finitos, sua soma não reconstitui a substância³⁶⁹” (SARTRE, 1987, p. 301). O que torna Georges mais real, na verdade, é sua presença vivida, essa “velocidade que o define” diante do mundo, dos objetos do bar neste exato

367. No original: “[...] chaque niveau de la pyramide temporelle, depuis l'étalement, à la base, jusqu'au plus haut degré de condensation, toujours inachevé, incomplet puisque chacune de ses configurations appelle secrètement les autres et qu'il ne pourrait être totalisé que dans son unité plurale”.

368. No original: “[...] Georges, en effet, par la volonté de son créateur, ne se referme jamais sur soi et puis il doute de sa vérité temporelle ; il se demande s'il est tout ce qu'il est dans l'instant ; au lieu que ses trois hypostases, traitées intentionnellement par les techniques réalistes, ne mettent jamais leur propre durée en question - du reste, ce n'est pas leur problème : Georges aimerait savoir s'il peut, à travers elles, récupérer sa vie, elles n'ont qu'à la vivre”.

369. No original: “[...] une signification partielle et limitée de ce Tout sans parties dont il persiste à affirmer l'existence : un mode fini par rapport à d'autres modes finis, leur somme ne reconstitue pas la substance”.

momento, em suma, é o fato de que “[...] ele permanece o não-significado, o inominado, o escoamento passivo e turbilhante do vivido³⁷⁰” (SARTRE, 1987, p. 301). Outro fator que sobrepõe a existência de Georges à inexistência de seus personagens, é sua recusa à determinação: “[...] se ele deixa em estado de esboços os personagens demasiadamente definidos em que tenta se colocar, é para permanecer aberto a uma chance improvável de enfim se recolher em uma totalização fulgurante³⁷¹” (SARTRE, 1987, p. 302). Em consequência disso, Georges permanecerá sempre na inação, reafirmando essa escolha de nada ser, ou de ser apenas o indeterminável – ele “[...] perdeu: não há totalização nem na vida nem na obra. Seus leitores, se é que terá leitores, se perderão com ele³⁷²” (SARTRE, 1987, p. 302).

Se Georges perdeu, André Puig ganhou, e ganharam também seus leitores, afinal, como já dissemos anteriormente, *quem perde ganha*. Se vimos até aqui que Georges tenta criar personagens a fim de se reconstituir enquanto totalidade, é preciso sublinhar que Georges nada mais é do que a encarnação de Puig, ou seja, seu projeto de totalização literário. É preciso pensar, porém, até que ponto Georges encarna Puig, já que enquanto o personagem jamais completa seu romance, o autor real publicou seu livro. Ora, ao contrário de Georges, Puig não se vale do realismo, mas partindo justamente do “[...] fracasso da técnica realista, instaura, sem nos prevenir disso, uma nova técnica romanesca fundada sobre a apresentação indireta do todo³⁷³” (SARTRE, 1987, p. 302). Com isso, ao invés de se entregar à ilusão realista ou autobiográfica, ao invés de acreditar que seria possível ter uma visão total e objetiva de si a ponto de descrevê-la detalhada e cronologicamente, Puig – e o romancistas críticos, no geral – traz à tona o poder do imaginário: “[...] o imaginário, até eles, representava o real, eles tentam, ao contrário, convocar o real no seio do imaginário; não é a imagem que visa a realidade, mas a realidade que se desvela indiretamente denunciando a imagem em sua irreabilidade³⁷⁴” (SARTRE, 1987, p. 303).

370. No original: “[...] il reste le non-signifié, l'innommé, l'écoulement passif et tourbillonnant du vécu”.

371. No original: “[...] s'il laisse à l'état d'ébauches les personnages trop définis où il a tenté de se mettre, c'est pour rester ouvert à une chance improbable de se ramasser enfin dans une totalisation fulgurante”.

372. No original: “[...] a perdu: on ne se totalise ni dans la vie ni dans une œuvre. Ses lecteurs, s'il n'en aura jamais, se perdront avec lui”.

373. No original: “[...] l'échec de la technique réaliste, il instaure, sans nous en prévenir, une nouvelle technique romanesque fondée sur l'apprentissage indirecte du Tout”.

374. No original: “[...] l'imaginaire, jusqu'à eux, représentait le réel, ils tentent au contraire de convoquer le réel au sein de l'imaginaire ; ce n'est pas l'image qui vise la réalité mais c'est la réalité qui se dévoile indirectement en dénonçant l'image dans son irréalité”.

Puig não se deixa levar pelos mesmos erros que Georges, ele não quer se recriar na terceira pessoa do singular, pois sabe que assim estaria “fechado como uma ostra”. Já a utilização da primeira pessoa, equivaleria a um aprisionamento diverso, nas impressões múltiplas das quais não se pode sair e que o condenariam à perpétua incompletude. Por essa razão, ao utilizar a segunda pessoa do singular – *Tu* – Puig escapa dessas prisões e “[...] estabelece uma nova relação entre o criador e suas criaturas, uma nova aliança entre o imaginário e a realidade³⁷⁵” (SARTRE, 1987, p. 304). Para além do realismo, Georges não deve ser por força uma imagem de Puig, já que o *Tu* instaura uma distância, “uma lacuna no centro do discurso”, uma falta que remete a um *Eu* que nunca se mostra: “[...] a primeira pessoa do singular, quando se evita a armadilha realista, só convém à totalidade se totalizando a si mesma, ao absoluto-sujeito³⁷⁶” (SARTRE, 1987, p. 304). O *Eu* só é Georges em primeira instância; em segunda instância, todavia, é Puig que se mostra em sua obra, mesmo que jamais se faça presente; é Puig essa lacuna que se intromete no meio do imaginário e acaba por nos revelar “a plenitude perfurada da realidade”.

Não obstante, não se pode negar que Georges é, de certo ponto de vista, uma imagem de seu criador, de modo que esse criador se inventa no personagem e se reconhece em sua incompletude; esse criador, no entanto, longe de se afundar em sua criatura, denuncia sua essência: fictícia, imaginária, inconsistente. Ademais, essa imagem não dá conta do todo que é o criador, é a imagem de uma de suas faces, ou seja, não há da parte de Puig a pretensão de abarcar na obra sua totalização, mas de reconhecer-se enquanto perpétuo movimento totalizante, figura “[...] sempre aberta pela simples razão que lhe impede de se fechar: a riqueza do conteúdo, a sutileza do detalhe se detalhando, a precisão das observações³⁷⁷” (SARTRE, 1987, p. 305). Em outras palavras, todos os personagens do romance têm um sentido, por mais que seja um sentido sempre ambíguo, múltiplo; tais personagens, todavia, não são criados por Puig a fim de totalizar-se, mas para unificar suas multiplicidades na vida, em um tempo outro, vivido por eles em velocidades próprias, singulares: são quatro espelhos que mostram

[...] a ambiguidade das relações com um desconhecido demasiadamente conhecido, possíveis-impossíveis, imprevisíveis-previstos, originais-repetitivos, hipoteca aventureira do futuro, símbolos de um passado – que eles ultrapassam com sua

375. No original: “[...] établit un nouveau rapport entre le créateur et ses créatures, une nouvelle alliance entre l'imaginaire et la réalité”.

376. No original: “[...] la première personne du singulier, si on évite le piège réaliste, ne convient qu'à la totalité se totalisant elle-même, à l'absolu-sujet”.

377. No original: “[...] toujours ouverte par la simple raison qu'il l'empêche de se refermer; la richesse du contenu, la finesse du détail se détaillant, la justesse des observations”.

presença carnal e indeterminada: não é essa a imagem justa da vida, nova monotonia recomeçada? E como suscitar essa imagem senão através de uma pluralidade de simulacros, inseparáveis reflexos de um acontecimento indizível que os apanha na unidade da polivalência³⁷⁸ (SARTRE, 1987, p. 311).

Desse modo, Puig está indiretamente na obra, é aquilo que falta a Georges, aquilo que o personagem pressente, mas jamais alcança: não se trata do “[...] ‘Eu penso’ kantiano, veículo de categorias, que não existe, mas, ao invés, da potência muito antiga do Deus vinculador [...] que totaliza Puig ligando uns aos outros os momentos de destotalização de Georges³⁷⁹” (SARTRE, 1987, p. 305).

Assim, Puig, mesmo não estando fora de seu romance, permanece exterior a ele. O autor está em Georges e através de sua destotalização imaginária mantém sua unidade; ainda assim, ele permanece real e é essa realidade que transmite aos seus leitores. Evidentemente, por mais que se afaste, o narrador “[...] se deixa absorver por seu discurso, do qual ele se torna um dos significados³⁸⁰” (SARTRE, 1987, p. 306). Puig, porém, não cria no romance uma representação de si; não que ele crie uma forma impessoal: ele se assume sujeito do romance, mas não enquanto personagem, e sim como

[...] aquele que unifica a língua em uma obra que sua palavra não designa, aquele que está onipresente desde que nos abandonemos à leitura, sempre *algures* quando queremos apreendê-lo, jamais significado a não ser por uma reversão semântica que faria de cada palavra, enquanto *modificada* pelo Tu, considerável habitante de toda frase e de todo o texto, um rio que remonta em direção à sua fonte, ou pela obra completa remetendo ao silêncio que a circunda³⁸¹ (SARTRE, 1987, p. 306).

Através do *Tu*, Georges sente o peso de sua insuportável presença-a-si, de sua presença ao mundo. Certamente, a partir disso, Puig não alcança a totalização de seu ser, mas mostra justamente, através do naufrágio de Georges, a impossibilidade de totalização para a realidade humana. O fracasso de Georges tem várias dimensões, visto que ele apreende seu

378. No original: “[...] Georges, en effet, par la volonté de son créateur, ne se referme jamais sur soi et puis il doute de sa vérité temporelle ; il se demande s’il est tout ce qu’il est dans l’instant ; au lieu que ses trois hypostases, traitées intentionnellement par les techniques réalistes, ne mettent jamais leur propre durée en question - du reste, ce n’est pas leur problème : Georges aimerait savoir s’il peut, à travers elles, récupérer sa vie, elles n’ont qu’à la vivre”.

379. No original: “[...] ‘Je pense’ kantien, véhicule des catégories, qui n’existe pas, mais plutôt la puissance très ancienne du dieu Lieur [...] qui totalise Puig en liant les uns aux autres les moments de la détotalisation de Georges”.

380. No original: “[...] se laisse absorber par son discours dont il devient un des signifiés”.

381. No original: “[...] celui qui unifie la langue dans une œuvre et que sa parole ne désigne pas, celui qui est omniprésent dès qu’on s’abandonne à la lecture, toujours *ailleurs* quand on veut le saisir, jamais signifié sinon par un retournement sémantique qui ferait de chaque mot, en tant qu’il est *modifié* par le Tu, habitant considérable de toute phrase et du texte entier, un fleuve qui remonte vers sa source ou par l’œuvre achevée, renvoyant au silence qui l’entoure”.

transbordamento em relação aos personagens que cria, mas jamais é capaz de unificá-los, escorregando sempre de um para outro. Puig, ao contrário, não alimenta essa ilusão, não se identifica com seu protagonista, mas se dá ao mesmo tempo que ele, compartilha de seus fracassos, se encarnando nas “diversas dimensões do personagem”. O autor não está tentando criar personagens para representá-lo em sua totalidade, pelo contrário, Georges é precisamente uma forma de destotalização.

Portanto, em *Inachevé*, cada personagem se faz presente nos outros como um reflexo meio deformado: quatro durações fictícias, “dimensões imensuráveis” que se reenviam mutuamente ao mesmo tempo em que se diferem; quatro paredes distintas, cada uma de uma cor, mas todas partes de um mesmo quarto; quatro espelhos “[...] com indícios de refração e de condensação diversos, uns côncavos, outros convexos, cada um refletindo os três outros e não somente aquele que lhes está em face³⁸²” (SARTRE, 1987, p. 309). De tal maneira, toda imagem aparece simultaneamente nos quatro espelhos – em um, a imagem aparece mais dilatada, em outro, mais estreita, conforme a curvatura de cada superfície. Assim como nos espelhos, no livro de Puig as perspectivas se deformam mutuamente e o acontecimento se mostra plural, mas, ao mesmo tempo, também se mostra total, já que “totaliza os espelhos por sua unidade polivalente”. Dito de outra maneira, a totalização se dá através da assumpção, por parte do autor, da multiplicidade, como se ele se fizesse presente, ainda que simbolicamente, em cada “incidente minúsculo” que é narrado.

Com efeito, ali onde Georges fracassa é que Puig encontra o sucesso de sua empreitada: é através dos fracassos de Georges, desse “desastre obscuro”, que o leitor poderá apreender isso que não é representável. Nesse sentido, mais do que herói ou objeto do romance, Georges pode ser considerado o próprio romance, pois enquanto sujeito, ele é um ato que não apenas se faz passivo, como ainda se afunda nessa passividade “[...] para mantê-la em vida: em cada uma de suas hipóstases inertes ele é a força íntima que lhes dá a potência de se afirmar ou, se quisermos, ele é em cada uma a quinta dimensão temporal: a temporalização prática, justamente aquela que os opõe os une³⁸³” (SARTRE, 1987, p. 313) Por conseguinte, Puig pode ser considerado aquele que une internamente seus personagens, habitando e dando vida a eles, criando

382. No original: “[...] avec des indices de réfraction et de condensation divers, les uns concaves, les autres convexes, chacun reflétant les trois autres et non pas seulement celui qui lui fait face”.

383. No original: “[...] pour la maintenir en vie : en chacune de ses inertes hypostases, il est la force intime qui leur donne la puissance de s'affirmer ou, si l'on veut, il est en chacune une cinquième dimension temporelle : la temporalisation pratique, celle même qui les oppose et les unit”.

perspectivas e, ao mesmo tempo, permanecendo alheio ao romance que se totaliza em sua escrita. Assim, enquanto Georges se afunda em uma repetição sem progresso, Puig progride em sua “invenção de si”, ou melhor, “na invenção de meios de se inventar”.

3.3 ESCREVER E SUAS (IM)POSSIBILIDADES: O FRACASSO DE MALLARMÉ

“Tout Pensée émet un Coup de Dés³⁸⁴”

(MALLARMÉ, 2017, p. 83)

A análise do romance de Puig nos mostrou, entre outras coisas, que o autor pode se valer do fracasso fictício a fim de iluminar o fracasso real e inevitável da existência humana. Com efeito, no livro que escreve sobre Mallarmé, Sartre afirma que a filosofia, mesmo que com certo amargor, já refletiu bastante sobre esse fracasso, sobre esse caráter “inacabado”, perpetuamente em suspenso da existência humana. Desse ponto de vista, dizer o que é um ser humano só seria possível se pudéssemos acompanhá-lo desde seu nascimento até sua morte – “[...] única capaz de totalizar a vida; com um mesmo golpe, o instante supremo faz fulgurar a totalidade e a extingue³⁸⁵” (SARTRE, 2016, p. 105). Apesar de deixar o ser humano sempre “ao redor do precipício”, é justamente essa incompletude, essa incerteza que confere à vida sua riqueza, e essa “[...] angustiante necessidade que temos de nos ignorar, de nos alcançar e nos fazer: experimentar-se, arriscar-se, descobrir-se descobrindo as coisas, transformar-se transformando o mundo, é viver³⁸⁶” (SARTRE, 2016, p. 105). Assim, para além das reflexões amarguradas que a filosofia produziu sobre o fracasso humano, é na poesia que Sartre encontrará sua profunda encarnação; melhor dizendo, é mais no poeta do que propriamente na poesia que o filósofo francês encontrará essa encarnação, afinal, em sua visão, Stéphane Mallarmé encarnou em sua vida e em sua obra o sentido desse fracasso.

De fato, Sartre escreve sobre o poeta francês um ensaio inacabado em que se propõe a pensar sua infância, seu amadurecimento, seu contexto familiar e social, e sobretudo sua escolha

384. “Todo Pensamento emite um Lance de Dados”.

385. No original: “[...] seule qui totalise la vie ; d’un même coup l’instant suprême fait fulgurer le total e l’abolit”.

386. No original: “[...] l’angoissante nécessité où nous sommes de nous ignorer, de nous attendre et nous faire : s’éprouver, se risquer, se découvrir en découvrant les choses, se changer en changeant le monde, c’est vivre”.

existencial – o fracasso que se refletirá diretamente em sua obra poética. O livro *Mallarmé: a lucidez e sua face sombria*³⁸⁷ nos apresenta um retrato de Stéphane Mallarmé a partir de alguns fatos marcantes em sua existência: a morte de Deus – fantasma que assombra os poetas de sua geração –, a morte de sua mãe ainda na infância, a carreira de funcionário público, as relações com seus familiares, o contexto social de sua época, etc. Neste retrato, como observa Claude Abastado (1979, p. 195), Sartre expressa “[...] uma mistura de admiração e remorso, de simpatia e de repulsão³⁸⁸”, um “retrato mítico” que, como confessa o filósofo francês, é “um retrato negativo do poeta”, uma tentativa “[...] de surpreender suas imagens (suas ignorâncias, seus preconceitos, suas escolhas injustificadas, etc., etc.), mais do que uma pintura das características positivas que ele possuiu sem saber³⁸⁹” (SARTRE, 2016, p. 89, nota).

Dito isso, Sartre começa seu estudo sobre Mallarmé falando um pouco sobre o contexto no qual o poeta está inserido – trata-se de um contexto de mudanças: a monarquia havia caído, Deus estava morto e o ser humano “pressentia sua mineralidade secreta”. O ser humano descobria, então, que não havia tanta diferença entre ele e “outras combinações moleculares”, afinal, era ele também um fruto do acaso e não a criação de uma pretensa vontade divina. Visto que não há mais uma ordenação criadora divina, tampouco se pode esperar uma ordenação moral divina, ou metafísica, ou imutável; ora, toda ordenação moral só pode derivar do humano, de suas vontades, de sua ação, ou mesmo de sua passividade, de sua inação. Essas mudanças são sentidas pela sociedade como “[...] o Grande Naufrágio, como uma mutilação. Completamente atordoados por estarem sobre a terra, eles não sabem por que nasceram e detestam sua contingência³⁹⁰” (SARTRE, 2016, p. 24).

Segundo Sartre (2016, p. 50), nessa sociedade burguesa da França do século XIX, os poetas mistificam e são mistificados, já que, quando acreditam dela fugir, acabam por

387. Com efeito, essa obra reúne dois trabalhos: o primeiro, publicado em 1979 na revista *Obliques*, e o segundo, publicado originalmente em 1953 no livro *Écrivains Célèbres*, foi também utilizado posteriormente como prefácio de um volume dedicado à poesia de Mallarmé, e publicado novamente em 1964, em *Situations*, 4. O segundo texto é um artigo que resume e desenvolve os temas do primeiro texto – escrito provavelmente em 1952. Segundo atesta Arlette Elkaïm-Sartre no prefácio da obra, os textos sartreanos sobre Mallarmé remetem ao período dos *Diários de uma guerra estranha* (1947-1948), tendo sido retomados em 1952, mas abandonados definitivamente poucos meses depois. Claude Abastado (1979, p. 195), afirma que Sartre escreveu um estudo preliminar de aproximadamente quinhentas páginas, mas a maioria delas foi perdida. C.f. : SARTRE, J-P. *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Éditions Gallimard, 2016.

388. No original: “[...] un mélange d’admiration et de remords, de sympathie et de répulsion”.

389. No original: “[...] de surprendre dans ses images (ses ignorances, ses préjugés, ses choix injustifiés, etc, etc.) plutôt qu’une peinture des caractères positifs qu’il eût possédés sans le savoir”.

390. No original: “[...] le Grand Naufrage, comme une mutilation. Tout étourdi d’être sur terre, ils ne savent pourquoi ils sont nés et ils détestent leur contingence”.

escancarar ainda mais seus traços. É a própria burguesia, aliás, que inspira nesses poetas sua negação, já que essa classe “transitória” “[...] se nega para se afirmar, convencida que é preciso, para reinar sobre o mundo, persuadir os sujeitos de sua inexistência³⁹¹” (SARTRE, 2016, p. 50). Por conseguinte, tanto os poetas parnasianos quanto os simbolistas acabarão por “[...] levar ao sublime a imagem negativa que a classe proprietária quer dar de si mesma³⁹²” (SARTRE, 2016, p. 53). Não se deve pensar que a burguesia queira ver sua imagem refletida no espelho, pois ela sabe que essa imagem seria a morte, o vazio, o nada; o que ela busca na arte é, na verdade, uma imagem inofensiva, incapaz de afetá-la. De tal maneira, essa imagem negativa que o poeta constrói para a burguesia é, no fim das contas, sua própria imagem, ou melhor, “[...] a expressão do desgosto inconsciente que ele tem de si mesmo³⁹³” (SARTRE, 2016, p. 58). Como escreve Sartre (2016, p. 28), nessa sociedade burguesa em que as regras são ditadas pelos especialistas, cientistas, economistas, empresários e políticos, o poeta será uma espécie de esforçado-inútil, pois seja lá qual for o seu partido, “[...] ele terá apenas que cantar para comprometer seus partidários. Que ele se limite a divertir e edificar, se fizer mais, será perseguido³⁹⁴” (SARTRE, 2016, p. 28).

Quanto a Mallarmé, a burguesia lhe causa desprezo, mas ele pouco se importa com questões sociais ou políticas³⁹⁵: “A revolta é inútil, impensável, impraticável: mas pode-se recusar. Recusar-se-á com polidez, cerimoniosamente, com uma espécie de ludicidade preciosa, mas recusar-se-á *tudo*. Trata-se de abolir³⁹⁶” (SARTRE, 2016, p. 115). Essa recusa, porém, não é apenas uma ideia, algo que se colocaria em jogo somente na obra; é uma recusa vivida em primeira pessoa pelo poeta, consistindo em uma tentativa de “[...] figurar um imenso recuo em relação às imediações, como se fosse possível ver tudo isso pela grossa ponta da luneta e, ao mesmo tempo, ter a impressão de ver as coisas como elas são quando não estamos aí³⁹⁷”

391. No original: “[...] se nie pour s’affirmer, convaincue qu’il lui faut, pour régner sur le monde, persuader ses sujets de son inexistence”.

392. No original: “[...] porter au sublime l’image négative que la classe possédante veut donner d’elle-même”.

393. No original: “[...] est l’expression de l’inconscient dégoût qu’elle a d’elle-même”.

394. No original: “[...] il n’aurait qu’a chanter pour compromettre ses partisans. Qu’il se contente de divertir et d’édifier; s’il fait plus, on lui poursuivra”.

395. Segundo Sartre (2016, p. 133), Mallarmé e os poetas de sua geração, ao invés de “[...] incriminar a sociedade, [...] preferem ir atrás do Ser; lhes parece menos perigoso abolir o Universo do que tocar na ordem estabelecida; vítimas do ceticismo em voga, eles abandonam a Verdade pela Ciência e procuram para o Belo um novo território”.

396. No original: “La révolte est inutile, impensable, impraticable : mais on peut refuser. On refusera poliment, cérémonieusement, avec une sorte d’enjouement précieux, mais on refusera *tout*. Il s’agit d’abolir”.

397. No original: “[...] figurer un recul immense par rapport aux alentours comme si on voyait tout cela par le gros bout de la lorgnette et en même temps à se donner l’impression qu’on voit les choses comme elles sont lorsqu’on n’est pas là”.

(SARTRE, 2016, p. 115). Dessa forma, Mallarmé não quer ser parte dessa sociedade, não se *sente* parte; por outro lado, ele tampouco se reconhece na natureza. Na natureza, aliás, Mallarmé encontra apenas “a generalidade e a repetição”, “[...] a *decadência* da poesia, a morte que se aproxima do ser humano, a *conflagração* final. Em suma, as apreensões da burguesia intelectual³⁹⁸” (SARTRE, 2016, p. 82). No caso de Mallarmé, no entanto, o próprio poeta assumirá essa decadência – é ela que ele tentará simbolizar em sua obra.

Segundo Sartre (2016, p. 83), Mallarmé sente que foi o escolhido pela “[...] poesia negativa do Segundo Império [...] para cumprir nele seu suicídio solene³⁹⁹”. Por conseguinte, ele se vê como “[...] o profeta que deve fazer explodir a contradição humana. É ele o *eleito*. Nele, a poesia se conhece e se destrói pelos poemas que ela lhe inspira⁴⁰⁰” (SARTRE, 2016, p. 163). Para além do suicídio poético, no entanto, Sartre (2016, p. 141) identifica em Mallarmé um desejo existencial pela morte, mas um desejo que é também uma certeza, ou melhor, um “[...] sentimento de que tinha o destino da raça entre suas mãos⁴⁰¹”. Em consequência disso, toda vez que o poeta pensava na morte, toda vez que desejava o suicídio, sentia que desejava também um genocídio. Suicídio, genocídio, um ato absurdo que parece ser o único ato capaz de aniquilar “a consciência e seus sonhos”, portanto, capaz de “suprimir o acaso”. O suicídio não como um ato banal, mas, assim como o aborda Camus⁴⁰², como um problema fundamental, pois envolve “o ato por excelência”, “ato *sobrenatural*” que representaria para o ser humano uma vitória: “não sobre a morte, sobre o nascimento”.

Mallarmé, porém, não se mata, pelo contrário, continua a escrever, e enquanto cria sua obra se recria – mantendo sempre uma “relação ambivalente” com o suicídio, seja enquanto “preocupação íntima”, seja enquanto possibilidade iminente (SARTRE, 2016, p. 142). Para além do suicídio, a poesia será, para esse poeta, sempre como um “dever”, como uma espécie de “imperativo categórico do poeta”, uma autoimposição de “[...] criar um Eu puro através da

398. No original: “[...] la *décadence* de la Poésie, la mort prochaine de l’Homme, *l’empyrosis* finale. Bref, les appréhensions de la bourgeoisie intellectuelle”.

399. No original: “[...] poésie négative du second Empire [...] pour accomplir en lui son solennel suicide”.

400. No original: “[...] le prophète qui doit faire éclater la contradiction humaine. Il est *l’élu*. En lui la Poésie se connaît et se détruit par les poèmes qu’elle lui inspire”.

401. No original: “[...] sentiment qu’il tenait le destin de la Race entre ses mains”.

402. De fato, em sua obra *O mito de Sísifo*, Camus (2010) propõe a reflexão sobre alguns temas abordados por Sartre e que tratamos nesta tese, como, por exemplo, a questão do absurdo da existência. Dito isso, mais do que sublinhar suas diferenças e semelhanças é possível encontrar em ambos os autores uma interseção entre filosofia e arte, no sentido de que esse absurdo pode tanto ser tratado através de uma reflexão filosófica quanto em uma expressão artística. A respeito dessa possibilidade em Camus e alguns desdobramentos práticos na canção, C. f.: HOSTE, V. X. Entre O mito de Sísifo e Sambas do absurdo: a possibilidade de revelar o absurdo através do samba. *VISO: CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA*, v. 12, p. 160-179, 2018.

obra poética⁴⁰³” (SARTRE, 2016, p. 128). De fato, Mallarmé escrevia para se criar de novo, “fênix radioso” que se aniquila para “renascer de suas cinzas e engendrar a si mesmo”; mas nessa vontade de nascer de novo pulsa ainda o desejo de morrer: “Pois ele colocou o absoluto em seu poema e o absoluto não é *coisa nenhuma*. O criador se recria como nada⁴⁰⁴” (SARTRE, 2016, p. 133, grifo nosso). O poeta entende, a partir disso, que a realidade humana só pode se fazer através da obra, quer dizer, seria preciso ver a obra através do humano e o humano através da obra, já que ambos saem do nada. Por essa razão, ao suicídio se contrapõe a poesia, o desejo de construir uma obra apenas imaginada, projetada, mas ainda não escrita – aliás, jamais escrita⁴⁰⁵: “Quando tiver tomado como tema poético a desolação lúcida de uma arte que sabe sua impossibilidade, o círculo estará completo e o poema será seu próprio objeto⁴⁰⁶” (SARTRE, 2016, p. 143).

O poeta pretende, portanto, mostrar o fracasso da palavra, a impossibilidade da linguagem, realizando através do irreal “o último naufrágio humano, sepulcral e glorioso”, pois só assim ele se sentirá pleno e poderá finalmente “*realizar-se*”: “[...] impotente que canta sua impotência, Mallarmé converte seu fracasso pessoal em impossibilidade da poesia; em seguida, em uma nova reviravolta, ele transforma o fracasso da poesia em poesia do fracasso⁴⁰⁷” (SARTRE, 2016, p. 144). Essa poesia do fracasso será precisamente um trabalho com o acaso, com combinações que se dispersam e contestam as possibilidades sintéticas que o ser humano quer dar ao mundo. De tal modo, Mallarmé construirá sua poesia “[...] com palavras arriscadas e fatídicas, aglutinadas segundo antigas afinidades que nós sofremos sem conhecer⁴⁰⁸” (SARTRE, 2016, p. 135).

Podemos dizer, então, que a poesia é a forma de encarnar o suicídio que Mallarmé jamais realizou: se a criação é para o humano uma empreitada impossível, lhe resta ao menos a

403. No original: “[...] créer un Moi pur par l’œuvre poétique”.

404. No original: “Car il a mis l’Absolu dans son poème et l’Absolu n’est rien. Le créateur s’est recrée comme Néant”.

405. Mallarmé morreu aos cinquenta e seis anos, de modo que sua poesia se tornou um perfeito fracasso, já que não apenas “aniquila linguagem e mundo”, mas cumpre, através dessa aniquilação, o esboço “de uma obra inaudita e impossível que o acaso de uma morte o impede de começar”. Como conclui Sartre (2016, p. 166), sua morte acidental, seu “atroz naufrágio” confere “[...] a cada um de seus poemas realizados uma necessidade absoluta”.

406. No original: “Quand il aura pris pour thème poétique la désolation lucide d’un Art qui sait son impossibilité, la boucle sera bouclée et le poème sera son propre objet”.

407. No original: “[...] impuissant qui chante son impuissance, Mallarmé converti son échec personnel en impossibilité de la Poésie; puis par un nouveau retournement, il transforme l’Échec de la Poésie en Poésie de l’Échec”.

408. No original: “[...] avec des mots hasardeux e fatidiques, agglutinés dans nos mémoires selon d’antiques affinités que nous subissons sans le connaître”.

destruição. Aliás, a criação é um ato, não apenas um pensamento, “[...] ela produz um objeto que se volta contra ela e cujo sentido, se é que existe, emana somente dele⁴⁰⁹” (SARTRE, 2016, p. 158). A poesia se torna aqui uma forma de transcender a própria situação, os fatos que marcaram sobremaneira a existência do poeta – Mallarmé tenta se recriar ao criar sua obra, mas se ele escolhe se recriar através das palavras e não dos sons ou das cores, é justamente porque ele presente nas palavras “[...] uma ambiguidade secreta. O que é nomear? Destruir ou criar?⁴¹⁰” (SARTRE, 2016, p. 123). Mallarmé se fez ao fazer seus poemas, se fez totalmente poeta, engajando-se inteiramente “na destruição crítica da poesia”, destruição imposta pela própria poesia; mas o que deve ser o poema para explodir em si a contradição, o fracasso da existência?

O desejo primitivo do poeta é superar a contingência da matéria através da criação de uma ordem, ocupando assim o lugar deixado por Deus – que está morto. Trata-se *a priori* de uma empreitada destinada ao fracasso. Em consequência disso, sua poesia se faz negação, se faz manifestação da impossibilidade humana – de sua própria impossibilidade. Nessa poesia, “[...] uma ordem humana se estabelece contra o ser através da extinção do humano⁴¹¹” (SARTRE, 2016, p. 155). Mallarmé pretende criar uma poesia que não está subordinada a “sentidos preconcebidos”, pelo contrário, o sentido se oferece a partir do encontro entre as palavras, da diferença entre elas que produz “tensões e significações parciais que se organizarão” em um sentido último e total. Esse sentido, no entanto, jamais será a síntese de um pensamento, ao invés disso, será “[...] uma salpicada, um sentido indefinível que surgirá da dispersão verbal. O poema é, primeiramente, a negação do poeta: é um objeto material que sugere um sentido espiritual⁴¹²” (SARTRE, 2016, p. 158).

Sartre nota, a partir disso, que a primeira pessoa nos poemas de Mallarmé, quando aparece, jamais se refere ao autor – se refere a todo mundo ou a ninguém. Seus poemas são uma composição de cores, um canto que jamais será cantado, sinfonia de silêncio:

Traço de pluma, a palavra vai se absorver primeiramente em sua função caligráfica: ela se oferece à visão. Assim determinada, o significado lhe chegará como uma

409. No original: “[...] elle produit un objet qui se retourne contre elle et dont le sens, s’il en a un, émane de lui seul”.

410. No original: “[...] une secrète ambiguïté. Qu’est-ce que nommer ? Détruire ou créer ?”.

411. No original: “[...] un ordre humain s’établit conte l’Être par la disparition même de l’Homme”.

412. No original: “[...] un chatoiemment, un sens indéfinissable qui surgira de la dispersion verbale. Le poème est d’abord la négation du poète : c’est un objet *matériel* qui suggère un sens spirituel”.

sobredeterminação; quando ela é primeira na ordem subjetiva da composição, ela está atrás na ordem objetiva⁴¹³ (SARTRE, 2016, p. 159).

Desse modo, como escreve Sartre (2016, p. 157), se encontramos nos poemas de Hugo e Gautier a marca de suas respectivas subjetividades – como se as palavras do poema carregassem o sopro desses homens, um gesto, um gosto forte característico desses poetas –, com Mallarmé, ao contrário, “[...] o poema enfim se separa de seu autor, jogo solitário da linguagem, aparece ao leitor como um ato inerte, uma justaposição de acasos que, precisamente, exclui para sempre o acaso⁴¹⁴” (SARTRE, 2016, p. 159). Esse acaso que tanto fascina e inspira Mallarmé não é, com efeito, um presente deixado por Deus à humanidade, mas uma herança da própria existência humana:

O acaso não está, portanto, no ser: ele surge com o humano; o humano o faz aparecer ao confrontá-lo com seu sonho, a ordem dos fins, com o encadeamento infinitamente infinito das causas, que é a realidade. Se falará de acaso cada vez que o resultado pretendido por uma atividade conjunta se revelará como o puro e simples produto de um encontro de séries causais. O ser humano, aquele por quem o acaso vem ao mundo, se volta inutilmente contra ele: cada uma de suas ações nasce das fatalidades que quer destruir. Esta torsão inútil, esta reversão sobre si, eis o esforço humano⁴¹⁵ (SARTRE, 2016, p. 133).

Retomando a questão da separação entre o criador e obra, é preciso dizer que a abolição do poeta implica também na abolição do leitor, já que este se encontrará diante “[...] de um objeto hermeticamente fechado que ele pode ver, mas não penetrar⁴¹⁶” (SARTRE, 2016, p. 159-160). O poeta quebra, assim, a relação de reciprocidade entre ele e o leitor, já que o verbo não é mais o intermediário, pois foi substituído pelo leitor – agora “intermediário entre o Poeta e o Verbo”. Em outras palavras, o poeta não está interessado em propor ou mesmo em apelar, em exigir o empenho de uma liberdade; ele quer apenas mostrar, ou melhor, mostrar-se. O público é tomado pelo poeta como um meio de objetivar sua imagem, de modo que, se até aquele momento era o verbo

413. No original: “Trait de plume, le mot s’absorbera d’abord dans sa fonction calligraphique: il donne à voir. Ainsi déterminé, la signification lui viendra comme une surdétermination ; alors qu’elle est première dans l’ordre subjectif de la composition, elle est dernière dans l’ordre objectif”.

414. No original: “[...] le poème, enfin séparé de son auteur, jeu solitaire du langage, apparaît au lecteur comme un acte inerte, une juxtaposition de hasard qui, justement, exclut à jamais le hasard”.

415. No original: “Le Hasard n’est point dans l’Être : il surgit avec l’Homme ; l’Homme le fait apparaître en confrontant son rêve, l’ordre des fins, avec l’enchaînement infiniment infini des causes, qui est la Réalité. On parlera de hasard chaque fois que le prétendu résultat d’une activité concertée se révélera comme le pur et simple produit d’une rencontre de séries causales. L’homme, par qui le hasard vient au monde, se retourne vainement contre lui : chacune de ses actions naît des fatalités qu’elle veut détruire. Cette torsion vaine, ce retournement sur soi, voilà l’effort humain”.

416. No original: “[...] d’un objet hermétiquement clos qu’il peut voir mais non pénétrer”.

[...] o intermediário entre poeta e leitor; agora é uma coluna de silêncio que floresce solitária em um jardim secreto; se o leitor escala os muros, se vê jorros de água, flores e mulheres nuas, é preciso que ele sinta *primeiramente* que tudo aquilo não lhe pertence, não está reunido para ele⁴¹⁷ (SARTRE, 2016, p. 62).

O leitor se torna testemunha, observa sem poder agir sobre um poema que ao invés de lhe doar as coisas, acaba por subtrai-las: a obra se transforma em um jogo de palavras que tendem ao próprio holocausto – holocausto das palavras e das coisas. Dessa forma, cada ausência que se abre traz consigo uma ausência ainda maior, tendendo ao universal, até que a linguagem, através do poema, “[...] retorna ao mundo e o mundo inteiro se ausenta da linguagem⁴¹⁸” (SARTRE, 2016, p. 160). De fato, quando a palavra significa algo, ela se sacrifica para nos oferecer o significado, a palavra evapora; através do poema, no entanto, é a palavra que se torna coisa, de sorte que quem evapora é o seu sentido:

O *sentido* é a significação que se torna *ser*; mas sua presença pura realiza um vazio, um atraso em relação à palavra que tendia, ela, a tornar-se pura materialidade. O sentido é um segundo silêncio no seio do silêncio, é a negação da palavra-coisa. Esse sentido que não é absolutamente *falado* e desaparece quando se tenta falá-lo [...], é simplesmente a *ausência* de certos objetos⁴¹⁹ (SARTRE, 2016, p. 160).

A palavra que remete à coisa evapora diante da aparição do objeto, sua função é passageira; mas Mallarmé não quer nos mostrar suas ideias, quer apresentar a impossibilidade delas, sua inexistência manifestada através das ausências: palavras que “[...] estão ausentes do ser, assim como uma morta está ausente do mundo⁴²⁰” (SARTRE, 2016, p. 161). O poema abre um buraco no ser, o espaço de uma ausência da qual seu sentido apenas se aproxima, apenas alude, de modo que, em determinado lugar do mundo, “[...] a ausência total do mundo se realiza; no interior do verso, técnicas químicas dissolvem as palavras e seus sentidos⁴²¹” (SARTRE, 2016, p. 162). De tal maneira, o poema explode diante do leitor como uma miríade de cores e formas que se revelam enquanto “símbolo sensível” da existência humana – dessa tragédia que

417. No original: “[...] l’intermédiaire entre poète et lecteur ; à présent c’est une colonne de silence qui fleurit solitaire dans un jardin caché ; si le lecteur escalade les murs, s’il voit des jets d’eau, des fleurs et des femmes nues, il faut qu’il sente *d’abord* que tout cela n’est pas à lui, n’est pas réuni pour lui”.

418. No original: “[...] fait retour au monde, le monde entier s’absente du langage”.

419. No original: “Le sens, c’est la signification qui devient de l’être ; mais sa pure présence réalise un vide, un décalage par rapport au mot qui tendait, lui, à devenir pure matérialité. Le sens est un second silence au sein du silence ; il est la négation du mot-chose. Ce sens qui n’est point parlé et disparaîtrait si on tentait de le parler [...], c’est tout simplement l’absence de certains objets”.

420. No original: “[...] sont absentes de l’Être, à la façon dont une morte est absente du monde”.

421. No original: “[...] l’absence total du monde se réalise ; à l’intérieur du vers, des techniques chimiques dissolvent les mots e leur sens”.

“se dissolve no nada”. Segundo Sartre (2016, p. 164-165), o movimento interno dos poemas de Mallarmé é o próprio movimento do fracasso humano que se oferece através de suas “[...] palavras silenciosas e objetos maquiados. Para finalizar, na própria desapareição eles terão evocado os contornos de algum objeto escapando, objeto que falta, e sua própria beleza será como uma prova *a priori* que a falta de ser é uma maneira de ser⁴²²”.

Mallarmé busca com sua poesia iluminar o inevitável fracasso humano – e não apenas o seu fracasso pessoal. Com isso, o poeta permite que o leitor se veja, e lhe empresta “[...] sua mão para jogar sua última chance e lançar os dados⁴²³” (SARTRE, 2016, p. 136). Apesar desse lance de dados, dessa última possibilidade oferecida pelo poeta, o próprio poema nos revela nossa impossibilidade, nosso fracasso, nosso naufrágio, em suma, nossa existência lançada no acaso. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*⁴²⁴: Mallarmé está convencido que o ser humano é uma contradição, o que implica numa impossibilidade de conceituá-lo, de pensá-lo; a realidade humana deve ser vivida, experimentada em primeira pessoa, é preciso sentir o gosto do paradoxo, desse “conflito sem síntese”. Para o poeta, o ser humano “[...] é esse ser que é empurrado, com a espada fincada nos rins, a subir sobre o trono de Deus, e que não consegue. O ser humano é drama. Esse drama, Mallarmé o viveu⁴²⁵” (SARTRE, 2016, p. 137).

Podemos dizer, enfim, que na poesia de Mallarmé o sentido jamais se afirma, pois deve ser descoberto: “[...] somos nós que iremos de uma palavra à outra, é nosso olhar que passeia sobre essas pedrarias; a sucessão é intemporal no sentido que há nela *reversibilidade poética*⁴²⁶” (SARTRE, 2016, p. 158-159). Há no poema o acaso, mas ele se nega, pois essa poesia que nasce do acaso acaba por aboli-lo, ao abolir-se – uma abolição que simboliza a própria abolição do ser humano. Como escreve Sartre (2016, p. 165), Mallarmé expressa uma ironia que “[...] vem do fato de que conhece a absoluta vaidade e toda a necessidade de sua obra, e discerne esse

422. No original: “[...] paroles silencieuses et des objets truqués. Pour finir, dans leur disparition même ils auront évoqué les contours de quelque objet échappant, qui fait défaut’ et leur beauté même sera comme une preuve a priori que le défaut d’être est une manière d’être ”.

423. No original: “[...] sa main pour jouer leur dernière chance et lancer les dés”.

424. É interessante notar que o poema *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* foi lançado em 1897, na revista *Cosmópolis*, todavia, conforme aponta Sergio Medeiros (apud MALLARMÉ, 2013, p. 9), a obra em sua “versão final” só foi publicada após a morte de Mallarmé, em 1914. Nesse poema “tipográfico”, o poeta parece finalmente alcançar aquilo que busca, isto é, a encarnação do fracasso – fracasso que põe um ponto final na vida do poeta justamente em seu auge. Como escreve Marcos Sicar (apud MALLARMÉ, 2013, p. 26), Mallarmé é “[...] um poeta do naufrágio poético que [...] nos apresenta a contradição da poesia em crise, e não uma saída da crise”.

425. No original: “[...] est cet être qu’on pousse, l’épée dans les reins, à monter sur le trône de Dieu et qui n’y parvient pas. L’Homme est Drame. Ce Drame, Mallarmé l’a vécu”.

426. No original: “[...] c’est nous qui allons d’un mot à l’autre, c’est notre regard qui traîne sur ces pierreries ; la succession est intemporel en ce sens qu’il y a réversibilité poétique”.

par de contrários sem síntese que perpetuamente se engendram e se repelem⁴²⁷ – a saber, o acaso e a necessidade. Por um lado, é do acaso, da contingência humana, desse “pedaço de natureza que ficou louco” que a necessidade é criada; por outro lado, todavia, quando essa necessidade se propõe a criar o acaso “como aquilo que a limita e a define *ao contrário*”, ela acaba por negá-lo em seus versos. Dessa maneira, o acaso também acaba por negar a necessidade, no sentido em que há uma impossibilidade de que a palavra se exprima totalmente, o que implica que a necessidade abole finalmente o acaso “[...] através do suicídio do poema e da poesia⁴²⁸” (SARTRE, 2016, p. 165)

Então, o que Mallarmé encarna mais profundamente em seus poemas é não apenas o fracasso do humano, mas o fracasso da própria criação, a impotência humana diante da contingência, diante do acaso. Temos novamente a presença de Roquentin, mas se o que assola o personagem sartreano é a náusea, para Mallarmé, a apreensão da contingência se manifesta enquanto impotência – impotência diante deste “absurdo e perpétuo presente”. Para o poeta, dirá Sartre (2016, p. 138), os seres humanos são “formas vãs”, uma “[...] impotência total que não para de se negar e que, no entanto, se afirma apesar de si mesma: eis o ser humano, esse ‘maníaco’⁴²⁹” que fulgura em cada membro da espécie e de repente desaparece, como uma mentira. Nesse sentido, toda tentativa será vã, pois, como ensina *Um lance de dados*, o ser humano “plana desesperadamente”, já que, quando se lança, está “antecipadamente caído de um mal ao alçar voo⁴³⁰” (MALLARMÉ, 2013, p. 67).

Por fim, é preciso dizer que aquilo encontramos na poesia de Mallarmé é também o movimento de um artista *que perde para ganhar*, já que anuncia seu próprio fracasso e escreve, ao longo de sua obra, sobre sua própria impossibilidade. Em consequência disso, o sentido de seus poemas está justamente nessa confissão do fracasso, pois a partir dela Mallarmé é capaz de nos oferecer um “[...] objeto novo – jamais alcançado, sempre sugerido – que é a poesia-escapando-ao-acaso-da-linguagem ou, se quisermos, a poesia refletindo sobre si e se afirmando para além de sua impossibilidade reconhecida, como imaginário puro⁴³¹” (SARTRE, 1972, p.

427. No original: “[...] vient de ce qu’il connaît l’absoute vanité de l’entière nécessité de son œuvre et qu’il y discerne ce couple de contraires sans synthèse qui perpétuellement s’engendrent et se repoussent”.

428. No original: “[...] par le suicide du Poème et de la Poésie”.

429. No original: “[...] impuissance totale et qui ne cesse de se nier et qui, pourtant, s’affirme en dépit d’elle-même : voilà l’Homme, ce ‘maniaque’”.

430. No original: “plane désespérément/ [...] par avance retombée d’un mal à dresser le vol”.

431. No original: “[...] objet nouveau - jamais atteint, toujours suggéré - qui est la poésie-échappant aux-hasards-du-langage ou, si l’on veut, la poésie réfléchissant sur soi et s’affirmant, par-delà son impossibilité reconnue, comme l’imaginaire pur”.

280). Assim, o poeta consegue encarnar em sua obra o movimento humano em sua inadequação “ao seu projeto fundamental”, em sua busca impossível para se salvar da contingência: as palavras são lançadas como dados, mostrando seu caráter fortuito, caindo sobre as páginas, rolando aqui e ali, parando acolá, adequando-se a um terreno áspero – e “[...] isso nunca é senão um lance de dados; a obra é apenas um encontro⁴³²” (SARTRE, 1972, p. 280).

Nesse encontro, se o poema revela sua força e exprime de forma clara “o desastre obscuro e consciente do poeta”, se mostra seu sentido como uma ausência constante, como um objeto absolutamente novo, o leitor encontra “a própria poesia, ausente de todo o poema”. Trata-se de uma beleza jamais totalmente palpável, uma espécie de sacrifício que se oferece, não enquanto tal, mas enquanto testemunha das cinzas. Nessa perspectiva, o poeta lança a linguagem numa aventura sem volta, lançando nela também o leitor, quer dizer, o ser humano:

Com Mallarmé nasce um ser humano novo, reflexivo e crítico, trágico, cuja linha de vida é um declínio. Esse personagem, cujo *ser-para-o-fracasso* não difere essencialmente do *ser-para-morrer* heideggeriano, se projeta e se assemelha, se ultrapassa e se totaliza no drama fulgurante da encarnação e da queda, ele se anula e se exalta ao mesmo tempo, em suma, ele se *faz existir* através da consciência que toma de sua impossibilidade [...]: é preciso sacrificar-se por uma causa que já se sabe perdida⁴³³ (SARTRE, 2016, p. 144-145).

Sacrificar-se por uma causa perdida, perder-se no sacrifício, nessa ideia poética que é mais coisa do que pensamento: inerte e exterior como uma coisa. Por isso, para que se encontre nessa ideia um “[...] ultrapassamento desta objetividade passiva, é preciso que o ser humano a interiorize, faça dela sua cifra pessoal, viva o paradoxo no sentido de sua maior contradição até morrer por ela” (SARTRE, 2016, p. 67). O que Mallarmé nos pede em sua obra é que reconheçamos os absurdos da língua, desses discursos que se valem de um não-sentido ou de um contra sentido, pois são eles, com efeito, o terreno da sua poesia. Esse poeta que nasce juntamente com a morte Deus tem o intento de, ao mesmo tempo, iluminar o caráter aleatório da linguagem e seu “princípio caduco do abandono-ao-acaso”: “No momento que o poeta declara em seu poema: eu *perdi*, nada terá tido lugar senão o lugar, ele *ganhou*, pois deu sem

432. No original: “[...] ce n'est jamais qu'un coup de dés; l'œuvre n'est qu'une rencontre”.

433. No original: “Avec Mallarmé naît un homme nouveau, réflexif et critique, tragique, dont la ligne de vie est un déclin. Ce personnage, dont l'être-pour-l'échec ne diffère pas essentiellement de l'être-pour-mourir heideggerien, se projette et se ressemble, se dépasse et se totalise dans le drame fulgurant de l'incarnation et de la chute, il s'annule et s'exalte en même temps, bref il se fait exister par la conscience qu'il prend de son impossibilité [...]: il faut se sacrifier pour une cause qu'on sait perdue”.

palavras, ou melhor, naufragando todas as palavras, uma presença indireta ao irrealizável⁴³⁴” (SARTRE, 1972, p. 281, grifo nosso).

3.4 ESCREVER PARA SE (RE)CRIAR: GENET E O TORNAR-SE ARTISTA

“O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando”.

(ROSA, João Guimarães. 2006, p. 23).

Como vimos, a crítica de Mallarmé se desdobra na própria crítica da poesia, no questionamento da possibilidade da literatura – “Algo como a literatura existe?”⁴³⁵, se pergunta Mallarmé (apud SARTRE, 2016, p. 133). Com efeito, o movimento de seus poemas busca justamente iluminar essa impossibilidade: a impossibilidade da poesia, da criação, da comunicação e, em última instância, a impossibilidade do ser humano. Em outras palavras, Mallarmé utiliza-se da poesia a fim de encarnar o fracasso da nossa existência, mostrando-nos assim um sentido que emerge “do fundo de um naufrágio⁴³⁶” (MALLARMÉ, 2017, p. 65). Em Mallarmé a arte se mostra, portanto, como uma maneira de iluminar a vida, ou uma certa compreensão da vida; mas não uma compreensão puramente racional, uma compreensão dos sentidos, da imaginação, do indivíduo como um todo. Certamente, outros artistas terão outras formas de compreensão e, conseqüentemente, suas obras encarnarão um outro sentido ou mesmo um outro fracasso. Com efeito, à série de abordagens que vimos até aqui sobre o fracasso – primeiramente do ponto de vista da prosa e em seguida na ótica da poesia – convém acrescentar um último sujeito que fará em sua vida um amalgama do real e do imaginário, que em sua jornada se fará artista e encarnará em sua obra a poesia como um parasita que permanentemente ameaça a prosa: Jean Genet.

434. No original: “A l'instant que le poète déclare dans son poème : j'ai perdu, rien n'aura eu lieu que le lieu, il a gagné, en fait puisqu'il a donné sans mots ou plutôt en naufragant tous les mots une présence indirecte à l'irréalisable”.

435. No original: “[...] Quelque chose comme la littérature existe-t-il?”.

436. No original: “[...] du fond d'un naufrage”.

Jean Genet se coloca, na obra sartreana⁴³⁷, como o arquétipo dessa possibilidade de que a poesia infeste a prosa. Diante disso, o estudo biográfico que Sartre escreve sobre esse artista – *São Genet: ator e mártir*⁴³⁸ – se apresenta aqui como uma reflexão muito oportuna para que possamos aprofundar um pouco mais as possibilidades do fazer artístico, afinal, Genet se faz artista através de algumas mudanças de rota, de algumas “conversões” – das quais falaremos melhor adiante. O texto sartreano é uma tentativa de aplicar sua psicanálise existencial⁴³⁹ a um sujeito concreto, ainda vivo – biografado vivo. Como nota Thana Souza (2018, p. 15), Sartre parte em busca de um “acontecimento original”, isto é, se propõe a buscar, “[...] na vida de Genet, um acontecimento que ele reviverá e recriará incessantemente”. Para além dessa análise extensa sobre a vida desse artista, nos interessa nela a possibilidade de alargamento da reflexão sartreana sobre o fazer artístico – além disso, como aponta Arlette Elkaïm-Sartre (apud SARTRE, 2015, p. 10), esse estudo “[...] ferveilha de formas mallarmeanas e a atitude dos dois poetas diante da criação são frequentemente colocadas em paralelo⁴⁴⁰”.

Em *São Genet*, Sartre nos mostra, antes de tudo, a situação concreta de um ser humano, tentando acompanhar os fatos marcantes de sua vida desde a infância. De fato, é na infância que o filósofo francês identifica o acontecimento que define o pequeno Jean, o evento fortuito que o cristaliza como ladrão. É a partir dessa definição que Sartre abordará o caminho de Genet em três momentos, ou melhor, em três conversões: o mal, o esteta e o escritor. É através dessas

437. Em sua obra *Sartre face à la phénoménologie*, Vincent de Coorebyter (2000, p. 580) coloca o ensaio sartreano sobre Jean Genet como uma obra que está “em uma posição de articulação central” dentro da obra de Sartre, já que serve como uma ponte entre os dois polos de sua reflexão a saber, a fenomenologia pré Segunda Guerra e o movimento histórico-dialético pós Segunda Guerra.

438. Conforme escrevem Contat e Rybalka (1990, p. 243), o texto de Sartre – que originalmente deveria ser um prefácio às obras completas de Jean Genet – foi anunciado “no outono de 1950”, mas acabou sendo publicado apenas “no verão de 1952”. De fato, em 1950, dois estudos sartrianos sobre Genet foram publicados. O primeiro, *A propos du Mal*, foi publicado na revista *Biblio*, número 5, maio-junho 1950, p. 3-5. O texto, então inédito, corresponde a uma pequena passagem de *Saint Genet*. Já o segundo, *Jean Genet ou le Bal des Voleurs*, foi, na verdade, uma série de 6 artigos publicados na revista *Les Temps modernes* ao longo do ano de 1950. Esses artigos, apesar aproveitados em *Saint Genet*, segundo Contat e Rybalka (1990, p. 228), sofreram várias modificações, o que atesta que Sartre não “[...] estava satisfeito de sua primeira versão e a remanejou consideravelmente para sua publicação”. Diante disso, como observa Fabio de Castro (2017, p. 147), a Gallimard publicou “o Tomo II das Obras Completas de Jean Genet” em 1952, enquanto o Tomo I – esse prefácio que acabou se tornando um “volume colossal” – só foi publicado no ano seguinte. Quanto ao título escolhido por Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, segundo Castro (2017, p. 147), trata-se de “[...] uma alusão à peça de Jean Rotrou, *Le véritable Saint Genest*, de 1646, baseada na história do mártir cristão Saint Genest, ator romano convertido e executado”. C. f.: CASTRO, Fabio Caprio Leite de. Genet e o Mal: Sartre, Bataille, Derrida. In: CORREIA, Adriano [et al.] (Org.). *Filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: ANPOF, 2017. 496 p. – (Coleção XVII Encontro ANPOF).

439. Sobre a aplicação da psicanálise existencial em Jean Genet, C. f. SOUZA, T. M. Sartre e a psicanálise existencial: apontamentos sobre o caso Jean Genet. In: *Revista Natureza Humana*, São Paulo, v. 20, n. 2, ago./dez. 2018.

440. No original: “[...] fourmille de formules mallarméennes et les attitudes des deux poètes face à la création y sont fréquemment mises en parallèle”.

sucessivas metamorfoses – do ladrão ao esteta ao escritor – que Jean alcançará sua vitória literária. Essa vitória, no entanto, não se dará através de uma escritura franca, mas de uma falsa prosa corroída pela poesia. Dito de outra maneira, a interrogação sartreana, como sublinha Castro (2016, p. 88), é sobretudo sobre “[...] a criança adotada e rejeitada como um ‘ladrão’ [que] decidiu retomar esse papel por sua conta, depois transformá-lo em um projeto estético e, finalmente, em um projeto de escritor”.

Genet resiste, pois consegue se apropriar novamente de seu destino, de sua singularidade, de sua diferença. Dessa forma, ele decide transcender a condição que lhe foi imposta e se fazer escritor. Sartre encontra em Genet, em seu processo criativo que vai destrinchando e sobrepondo a utilização da linguagem significativa, uma subversão da língua, isto é, da ordem que se impõe a ela; com isso, o artista consegue inverter aquilo que lhe foi imposto e a linguagem que tanto lhe feriu será sua arma de contra-ataque: é pela linguagem que ele tentará reconquistar seu ser.

Diante do intuito desta tese, será importante percorrer, sobretudo, a segunda e a terceira conversões mais profundamente, pois uma descreve o encontro de Genet com a beleza e, a partir disso, sua própria concepção da beleza, enquanto a outra transforma esse movimento, que inicialmente é subjetivo, em um apelo à alteridade – Jean se torna artista. De tal forma, tentaremos percorrer, mesmo que resumidamente, a jornada de uma existência que vai de uma condenação infantil – ladrão! – a duas conversões que representarão para esse sujeito um percurso de recuperação de seu próprio ser, percurso de um ser humano que se escolhe e se descobre artista e que, através de sua arte, tenta uma revanche contra aqueles que o condenaram.

3.4.1 De ladrão a poeta: a aventura do esteta entre o mal e a beleza

“A beleza está em toda parte, na lama e no pus tanto quanto no ouro e no mármore, a beleza não é deste mundo”.

(GENET apud SARTRE, 2011, p. 435).

Como aludimos há pouco, na visão sartreana, a existência de Genet foi marcada, ainda em sua infância, por uma determinação externa, isto é, da sociedade dos justos, que o condenou

a ser identitariamente um ladrão. Ele tinha apenas dez anos, morava no interior e seu próprio pai adotivo o pegou em flagrante – um instante que se repetirá por toda sua vida: “Lhe desvelam que ele *é* ladrão e ele se declara culpado, esmagado por um sofisma que não pode refutar: ele roubou, portanto, é ladrão: o que poderia ser mais evidente?⁴⁴¹” (SARTRE, 2011, p. 27). Uma ação sem reflexão, silenciosa e secreta, torna-se de repente objetiva, de sorte que o pequeno Jean se apreende objetivamente através do roubo – “*Genet é um ladrão*: eis a sua verdade, sua eterna essência. E se ele *é* ladrão, é preciso então que o seja sempre, em toda parte: não apenas quando rouba, mas quando come, quando dorme, quando beija sua mãe adotiva⁴⁴²” (SARTRE, 2011, p. 27-28). Como sintetiza Thana Souza (2018, p. 15), nesse primeiro momento, nessa primeira conversão, Genet tem a pretensão “[...] de fazer o Mal para ser Mau, ou de, sendo Mau, realizar o Mal. Na tentativa de identificar o ser ladrão com o fazer-se ladrão, Genet deseja ser o que os outros lhe olham”. Em outras palavras, Genet tenta se livrar da alcunha de ladrão assumindo-a; seu objetivo é alcançar sobre si a visão do outro, a visão de um ser-em-si ou, mais especificamente, de um ser-ladrão.

Nesse sentido, Genet tentará assumir sua condenação afirmando sua liberdade não *apesar*, mas *a partir* daquilo que lhe foi imposto. Ora, a alcunha de ladrão não é simplesmente uma condenação exterior, mas uma escolha, afinal, como lembra Castro (2016, p. 89), ele “[...] poderia simplesmente recusar a moral em nome da qual foi condenado, ou criar a tarefa de reencontrar sua inocência perdida, ou ainda submeter-se aos adultos, que não estavam apressados para absolvê-lo”. Neste momento, porém, nenhuma dessas opções interessa ao jovem Jean, pois seu intento é o de se identificar com o mal, isto é, o de assumir a condenação dos justos.

Essa solução, todavia, se mostrará insatisfatória, pois, como escreve Tamassia (2009, p. 21), a expectativa era de “[...] conquistar o mal absoluto, mas no momento em que o mal é escolhido como instrumento de libertação, ele necessariamente se transmuta em bem⁴⁴³”. Como sabemos, já que Sartre reafirma em diversas obras, não é possível para uma consciência, ser-para-si, tornar-se coisa, ser-em-si. Esse fracasso não significa, porém, o fim dá linha; pelo

441. No original: “On lui découvre qu’il est voleur et il plaide coupable, écrasé par un sofisme qu’il ne peut pas réfuter: il a volé, il est donc voleur: quoi de plus évidente?”.

442. No original: “*Genet est un voleur*: voilà sa vérité, son essence éternelle. Et, s’il *est* voleur, il faut donc qu’il le soit toujours, partout : non pas seulement quand il vole, mais quand il mange, quand il dort, quand il embrasse sa mère adoptive”.

443. No original: “[...] dovrebbe conquistare il male assoluto, ma nel momento in cui il male viene scelto come strumento di liberazione, esso si tramuta necessariamente in bene”.

contrário, significa, sobretudo no caso de Genet, a oportunidade de um recomeço, de uma transformação, de uma segunda conversão que, como assinala Thana Souza (2018, p.17), “[...] é a passagem da tentativa de ser coincidente consigo mesmo para a tentativa de não-ser completamente”. Genet quer torna-se agora um fingidor, um intérprete, um mentiroso, um sonhador.

Com efeito, o contato de Genet com a poesia é preponderante nesta segunda conversão, pois representa também um contato com o não-ser. Como escreve Sartre (2011, p. 421), a poesia muitas vezes vem acompanhada da beleza – e esse é o caso de Jean, visto que, para ele, na experiência poética “[...] a palavra pronunciada e seu sentido real parecem, de repente, ser apenas uma aparência, com eles o universo do discurso se irrealiza e a verdade da linguagem é esta significação ausente que escapa ao próprio Genet e que só é acessível a Deus⁴⁴⁴”. Para além desses momentos em que a beleza se mostra através da poesia, Jean descobre que a beleza também pode existir sem ela. Na verdade, nem toda poesia comporta uma beleza, afinal, como lembra Sartre (2011, p. 421), há entre elas uma quase contradição: “[...] o não-ser poético se revela no fracasso, [...] ele é menos dado que pressentido, que esperado. A Beleza, ao contrário, manifesta o triunfo do nada. No primeiro caso, o ser esmaga, no segundo, o ser se atenua, soa oco, sua pressão diminui⁴⁴⁵”. Dessa perspectiva, podemos dizer que a poesia se relaciona com o mal impotente, voluntário, que coincide com a tensão mais extrema; já a beleza, é a vitória do mal, é o “desfalecimento tão desejado”.

A partir disso, a poesia representará para Genet uma tentativa de salvação, pois através dela será vislumbrado o desejo de não ser totalmente, ou melhor, de ser, na medida do possível, irreal – o que equivale, como como veremos, a assumir a postura do sonhador e, posteriormente, do esteta. Isso significa que Jean não pretende instaurar uma comunicação através da poesia, pois no lugar da ação ele prefere o gesto, a palavra opaca, menos significado e mais sentido. Como bem nota Thana Souza (2018, p.18), tornar-se esteta “não é o mesmo que ser artista”, pois “[...] ser esteta é tentar se irrealizar, é visualizar o imaginário, o irreal, como tentativa de salvação das contingências do mundo. Ser esteta é pensar que é possível o tornar-se irreal”.

444. No original: “[...] le mot prononcé et son sens réel semblent tout à coup n’être qu’une apparence, avec eux l’univers du discours s’irréalise et la vérité du langage est cette signification absente qui échappe à Genet lui-même et n’est accessible qu’à Dieu”.

445. No original: “[...] le non-être poétique se révèle dans l’échec, [...] il est moins donné que pressenti, qu’espéré. La Beauté, au contraire, manifeste le triomphe du néant. Dans le premier cas, l’être écrase, dans le second l’être s’allège, sonne creux, sa pression diminue”.

De fato, Jean desloca aqui seu interesse do real para o imaginário, de sorte que no lugar do roubo assume-se enquanto sonhador – o que se dá a partir de seu encontro com a beleza. Isso implica que ele já não mais assume o que lhe foi imposto, mas decide recusar o que lhe foi subtraído: o mal se transmuta diante da contemplação da beleza – essa evidência tardia, esse fruto de temporão. Em outras palavras, se antes Genet projetava assumir o real – ou melhor, a realidade do nome: ladrão! –, convertendo-se, ele trai esse projeto inicial e se lança em seu avesso, isto é, no sonho,

[...] na transformação imaginária de atos em gestos, do mundo em fantasmagoria e de si mesmo em *aparência*. O gesto é um ato que [...] revela uma essência fechada cuja eficácia é uma pura aparência. Essa transformação do ato em gesto conduz à *irrealização estética*, em que o mal se faz através da beleza (CASTRO, 2016, p. 90).

Assim como falamos anteriormente a respeito da poesia, a utilidade prática da ação não será, para Genet, senão um pretexto para que se sublinhe o gesto: não se vê a martelada como meio de montar um móvel, mas o móvel como pretexto para se contemplar a martelada. No gesto, como diz Sartre (2011, p. 419), futuro e passado se dão “ao mesmo tempo para produzir o presente” – e o presente não é o ato, é o próprio gesto: “De uma só vez, transformando-se em gesto, o ato leva consigo, no irreal, a enorme massa entorno do gesto, ela proclama que só está ali para lhe servir de fundo⁴⁴⁶”. Dito de outra maneira, com a irrealização, a realidade utilitária transforma-se em coadjuvante do gesto, desse movimento bailarino que tudo envolve em sua dança, que tudo devora e faz de tudo um quadro imaginário.

Diante disso, podemos dizer que, em um primeiro momento, a vontade do mal se expressava, para Genet, enquanto “vontade que quer aquilo que não quer”, de modo que o real impossibilitava a realização desse movimento; a partir dessa impossibilidade, o imaginário se apresentará como um terreno propício, de sorte que o poeta será assimilado ao sonhador que, por sua vez, será visto será alguém malvado: o sonho é sempre aparência e a aparência está do lado do mal. Ora, na visão de Genet, o sonho é uma traição da realidade, uma expressão daquilo que, ao mesmo tempo, “se deseja e se recusa” – eis o que mais o atrai para o mundo onírico, esse “digno objeto dá má vontade”. Nesse sentido, para Jean, o sonhador será uma encarnação do mal, afinal, “[...] o Mal não se *faz*, se imagina; aí está a solução de todas as contradições. O

446. No original: “D’un seul coup, en se transformant en geste, l’acte entraîne avec lui, dans l’irréel, la masse énorme autour du geste, proclame qu’elle n’est là que pour lui servir de fond”.

Mal radical não é a escolha da sensibilidade, é a escolha do imaginário⁴⁴⁷” (SARTRE, 2011, p. 398).

Como seria possível, porém, fazer mal através do imaginário ou, mais especificamente, do sonho? Como poderia um imaginário fechado em si mesmo agir sobre a realidade?

Em *O imaginário*, ao abordar o problema do sonho no contexto da vida imaginária, Sartre (2010, p. 309) mostra que o sonho se distingue da realidade, antes de mais nada, pelo fato de que a reflexão representa seu rompimento. Com efeito, a partir da estrutura da consciência intencional enquanto consciência (de) si⁴⁴⁸, não pode haver nenhuma confusão entre a realidade percebida e o objeto imaginado, seja ele um sonho, uma imagem estética ou qualquer outro objeto irreal. Em consequência disso, aquele que sonha não pode ser assimilado àquele que está acordado, afinal, se a reflexão “[...] destrói o sonho pelo próprio fato que o coloca como aquilo que ele é, [...] ela confirma e reforça a consciência refletida no caso da percepção⁴⁴⁹” (SARTRE, 2010, p. 309). Sartre destaca, assim, o caráter frágil do sonho quando comparado à realidade: não apenas um efeito exterior é capaz de interrompê-lo, mas a própria consciência em um movimento de reflexão representa seu fim. Sua sorte é que, como afirma o filósofo francês, “[...] na maior parte do tempo, essa consciência reflexiva não aparece⁴⁵⁰” (SARTRE, 2010, p. 312).

447. No original: “Non : le Mal ne se *fait* pas ; il s’imagine ; là est la solution de toutes ses contradictions. Le Mal radical n’est pas le choix de la sensibilité, c’est celui de l’imaginaire”.

448. Ora, se a consciência imaginante fosse apenas consciência do objeto imaginado, ela se tornaria uma consciência inconsciente e seria impossível diferenciá-la da percepção. Toda consciência, porém, ao mesmo tempo em que intenciona um objeto, é também consciência (de) si, ou seja, toma consciência não-tética do seu ato. Como esclarece Sartre (1994, p. 99), o “[...] ‘de’ entre parênteses, é um sinal tipográfico; não entendo a consciência (de) si [...] como uma consciência de qualquer coisa”. Isso significa que a consciência (de) si é uma consciência que não coloca uma tese negativa, posto que é não-tética e, enquanto tal, “[...] não pode ser negadora de nada, pois ela é inteiramente plena de si mesma e apenas de si mesma” (SARTRE, 2010, p. 313). Em outras palavras, a consciência (de) si não posiciona a si mesma como objeto, já que o objeto da consciência está no mundo; aliás, uma consciência que tomasse a si mesma como objeto acarretaria em uma dualidade interna entre sujeito e objeto, o que resultaria em um círculo vicioso do qual não seria possível sair. Há sim uma certa circularidade na consciência sartreana, afinal, como atesta *O ser e o nada*, “[...] é da própria natureza da consciência existir ‘em círculo’.” (SARTRE, 2014, p. 20). Esse círculo, todavia, jamais se fecha em uma mônada, pois já nasce direcionado para fora, para o mundo. Portanto, a consciência (de) si não representa uma cisão na consciência intencional, indica apenas que toda consciência perceptiva é simultaneamente consciência (de) perceber, quer dizer, além de iluminar o sentido dos objetos, a consciência também se apresenta como “luminosa para si mesma”. Por fim, é preciso dizer ainda que consciência (de) si não significa conhecimento de si, pois na filosofia sartreana “[...] consciência e conhecimento são dois fenômenos radicalmente distintos” (SARTRE, 1994, p. 99).

449. No original: “[...] détruit le rêve, du fait même qu’elle le pose pour ce qu’il est, [...] confirme et renforce la conscience réfléchie dans le cas de la perception”.

450. No original: “[...] c’est que, la plupart du temps, cette conscience réflexive n’apparaît pas”.

Podemos afirmar, a partir disso, que a percepção transmite uma certeza, já no sonho o que se tem é uma crença, visto que não há nada diante da consciência senão uma construção irreal. Nessa construção, a realidade não é abolida, pois, como atesta Thana Souza (2015, p. 146), a comunicação entre a consciência imaginante e o mundo real existe sempre, mesmo nos casos mais extremos de imaginação, de sorte que “[...] mesmo no sonho a consciência conserva seu estar-no-mundo”. Apesar de permanecer no mundo, a consciência que sonha não interpretará o real como quando está acordada, posto que a realidade será apreendida a partir da trama desenvolvida no mundo onírico. Por exemplo: “a luz vermelha” pode ser “captada *como* sangue”, ou um mesmo barulho contínuo

[...] pode ser sucessivamente captado pela consciência como *valendo por* uma multidão de objetos diversos, mas jamais *por si mesmo*: no sonho, a consciência *não pode perceber*, pois não pode sair da atitude imaginante em que ela mesma se fechou⁴⁵¹ (SARTRE, 2010, p. 317).

Diante disso, pouco importa para o sonho a verdade das coisas reais, ou melhor, ao sonho interessa justamente a deformação dessa realidade, dado que sua apreensão verdadeira, isto é, perceptiva, representa a aniquilação do mundo onírico. Não se deve, a partir disso, assimilar o sonho ao erro perceptivo, pois no desenvolvimento onírico a verdade não está em jogo. Ora, o importante não é se o barulho de uma porta que bate é tomado, no sonho, como uma grande explosão, de sorte que, ao despertar afoito, acredito piamente que houve uma explosão real; como escreve Sartre (2010, p. 318), existe “um abismo entre essas duas assimilações”, pois enquanto no sonho o barulho real é utilizado como *analogon* para a construção da imagem de uma explosão, ao despertar, esse barulho é percebido, mesmo que de forma enganosa, enquanto o barulho de uma explosão.

Assim, o sonho, produção imaginária, está essencialmente apartado da percepção, o que não implica que o sonhador acredite que o mundo onírico tenha se tornado a realidade. A verdade da imagem não depende de uma comparação com o real, aliás, no caso específico do sonho, a consciência sonhadora desconsidera a própria noção de realidade, de modo que é impossível para ela conferir um caráter real às suas criações. A partir disso, Sartre (2010, p. 319) afirma que “[...] o sonho é a realização perfeita de um imaginário fechado; quer dizer, de um imaginário do qual não se pode absolutamente sair e sobre o qual é impossível tomar o

451. No original: “[...] peut être successivement saisi par la conscience comme valant pour une foule d’objets divers mais jamais pour lui-même: dans le rêve, la conscience ne peut pas percevoir, parce qu’elle ne peut pas sortir de l’attitude imageante où elle s’est enfermée elle-même”.

mínimo ponto de vista exterior⁴⁵²”. Esse “imaginário fechado” constrói para si um mundo, ou melhor, uma “atmosfera de mundo” que é imanente a cada imagem onírica. De tal maneira, a consciência que sonha projeta no mundo onírico seus saberes, suas preocupações, suas lembranças e até mesmo “essa necessidade de ser-no-mundo que se impõe ao ser humano”. Essa projeção é, com efeito, imaginária, mas não se trata de uma imaginação qualquer: no sonho “[...] a consciência prendeu-se inteiramente, entrou inteiramente no jogo e determinou-se ela mesma a produzir sínteses com todas suas riquezas, mas apenas no modo imaginário⁴⁵³” (SARTRE, 2010, p. 324).

Isso significa que o sonho se constrói através de uma (auto-)fascinação da consciência imaginante, que cria imagens a partir de um “formigamento de impressões” e acaba se entregando a essas imagens, de sorte que, de repente, encontra-se presa à trama onírica. Neste ponto, a consciência sonhadora encontra-se apartada do real, pois, como escreve Sartre (2010, p. 325), essa consciência perdeu inteiramente “[...] a função do real, e tudo aquilo que ela sente, tudo aquilo que pensa, não pode sentir nem pensar de outra maneira que não seja sob a forma imagética⁴⁵⁴”. Em outras palavras, a consciência que sonha se deixa fascinar pelo imaginário – fascinação essa que é “sem posição de existência”, já que se trata de uma “crença”. Essa crença, implica não apenas que “[...] a consciência tem consciência (de) si mesma como presa, mas também tem consciência (de) estar sem recursos contra si mesma⁴⁵⁵”. (SARTRE, 2010, p. 326). Aliás, é justamente por estar fascinada que a consciência onírica se coloca fora do alcance, visto que tal fascinação “lhe confere uma opacidade compacta e uma força”. A força do sonho é, dessa forma, “correlativa da consciência não-tética de fascinação”, constituindo-se – de modo semelhante à arte – como um espaço-tempo “inteiramente mágico”: “[...] nós somos assombrados pelas aventuras dos personagens sonhados como por aquelas dos heróis de romance⁴⁵⁶” (SARTRE, 2010, p. 326).

452. No original: “[...] le rêve est la réalisation parfaite d’un imaginaire clos. C’est-à-dire d’un imaginaire dont on ne peut absolument plus sortir et sur lequel il est impossible de prendre le moindre point de vue extérieur”.

453. No original: “[...] la conscience s’est prise tout entière, elle est entrée tout entière dans le jeu et elle s’est déterminé elle-même à produire des synthèses avec toutes ses richesses, mais sur le seul mode imaginaire”.

454. No original: “[...] la fonction du réel et tout ce qu’elle sent, tout ce qu’elle pense, elle ne peut le sentir ni le penser autrement que sous la forme imagée”.

455. No original: “[...] la conscience a conscience d’elle-même comme enchaînée, mais encore elle a conscience d’être sans recours contre elle-même”.

456. No original: “[...] nous sommes hantés par les aventures des personnages rêvés comme par celles des héros de roman”.

Desse ponto de vista, o sonho é fruto de uma “[...] consciência que determinou a si mesma, por sua própria fascinação, a formá-lo, [o sonho possui] um caráter ‘suspeito’, que vem da sua natureza mágica, e um caráter fatal⁴⁵⁷” (SARTRE, 2010, p. 327). No sonho, a consciência encontra-se enfeitada, o que confere à trama onírica “sua nuance própria de fatalidade”; isso implica que tudo que aparece no sonho parece necessário ao sonhador, pois acontece “[...] em correlação com uma consciência que não pode impedir-se de imaginar⁴⁵⁸” (SARTRE, 2010, p. 326-327). Em outras palavras, o destino sonhado, assim como a melodia jazzística escutada por Roquentin, suga todos os acontecimentos, mas não segundo aquilo que se espera, já que se trata de um tempo próprio, onírico, que organiza os acontecimentos à sua maneira. Esse tempo “assombra a consciência” imaginante que, por sua vez, “se esmaga” contra ele, encontrando-se, enfim, aprisionada em sua própria criação. Assim, ao contrário do que se poderia pensar, “[...] o mundo imaginário se dá como um mundo sem liberdade: tampouco é determinado, ele é o inverso da liberdade, é fatal⁴⁵⁹” (SARTRE, 2010, p. 328).

Podemos entender, enfim, em que sentido o mundo onírico é fascinante: ele captura seu próprio criador e o enclausura em uma trama imaginária. Na literatura, ou melhor, na experiência estética como um todo, acontece algo parecido, já que há uma espécie de contemplação de “um *espetáculo* imaginário” que não me pertence, mas se desenrola “*diante* de mim”. A arte, porém, por mais tocante que possa ser, permanece sempre uma experiência imaginária “exterior”, enquanto o sonho não é simplesmente uma representação, já que é “irrealmente vivido” pelo sonhador. Com isso, se é possível se identificar com um personagem, com uma canção, com uma tela, o que se dá no sonho, muito mais do que uma identificação, é “uma relação *de emanção*” entre a consciência e seu ‘eu’ onírico: o sonhador se “[...] *sente* ele, de fora, nele, é uma qualidade efetiva irreal [...] que apreende sobre ele⁴⁶⁰” (SARTRE, 2010, p. 332). Desse modo, essa *emanção* que se experimenta no sonho dá-se, simultaneamente, como uma dupla transcendência: *ela* se mostra como algo exterior, mas também como “uma transcendência sem distância”, no sentido que aquilo que é sonhado está presente em quem sonha. Dito de outra maneira, o personagem com quem o sonhador se identifica no sonho é como uma “presença surda e sem distância” em relação à sua consciência.

457. No original: “[...] la conscience s’est déterminée elle-même, par sa propre fascination à la former, un caractère ‘louche’ qui vient de sa nature magique et un caractère fatal”.

458. No original: “[...] en corrélation avec une conscience qui ne peut pas s’empêcher de les imaginer”.

459. No original: “[...] le monde imaginaire se donne comme un monde sans liberté : il n’est pas non plus déterminé, il est l’envers de la liberté, il est fatal”.

460. No original: “[...] *sens* lui, dehors, en lui, c’est une qualité effective irréelle [...] que je saisis sur lui”.

O sonho é, portanto, vivido como ficção, uma “ficção ‘enfeitiçada’” em que a consciência se encontra atada por aquilo que cria e sustenta – como um Midas que com seu toque transformasse as coisas não em ouro, mas em imagem:

O sonho não é a ficção tomada pela realidade, é a odisséia de uma consciência devotada, por si mesma e apesar de si mesma, a constituir somente um mundo irreal. O sonho é uma experiência privilegiada que pode nos ajudar a conceber aquilo que seria uma consciência que teria perdido seu “ser-no-mundo” e que estaria privada, ao mesmo tempo, da categoria do real⁴⁶¹ (SARTRE, 2010, p. 339).

A partir dessa digressão pela concepção sartreana do sonho, o intuito de Genet parece se mostrar inalcançável, afinal, se o sonhador se encontra fascinado pela trama que cria, como poderia ele agir sobre outrem? De fato, em um primeiro momento, o que interessa a Jean é, sobretudo, essa força fascinante do sonho, não os seus efeitos práticos no mundo. Por conseguinte, ele se portará diante de suas imagens como um rei que prefere o retrato de sua amada pintado por um artista à sua presença real. Sartre nos diz que esse rei, inicialmente, tem a aprovação das pessoas de bem, pois partirá para guerra e deseja levar a imagem de sua amada consigo. Ao retornar do campo de batalha, porém, sua amada já não lhe parece tão bela quanto antes, é como se a beleza do retrato ofuscasse sua beleza. Diante disso, o rei se afasta cada vez mais de sua amada para dedicar seu amor à imagem pintada; no entanto, um incêndio atinge o castelo e acaba por incinerar a pintura. O rei, então, tenta se reaproximar de sua amada, mas já não busca nela nenhum atributo real, pelo contrário, procura uma “[...] semelhança com o quadro. Aqui, as pessoas honestas espantam-se: ‘Esse rei, dizem eles, estava muito louco’. Não: ele não estava louco, havia se tornado malvado⁴⁶²” (SARTRE, 2011, p. 398).

Ora, assim como esse rei, Genet também se tornou malvado, pois se apaixonou pela imagem. Quando criança, o pequeno Jean “sonhava que era um príncipe”, mas a reflexão acabou por lhe mostrar “[...] a vaidade do seu sonho; ele irá acordar? Pelo contrário: se afunda em seus sonhos. Apesar da inconsistência deles? Não: por causa dela⁴⁶³” (SARTRE, 2011, p. 398). O que interessa a Genet nos sonhos, desde sua infância, é encontrar neles a mentira – que

461. No original: “Le rêve ce n’est point la fiction prise pour la réalité, c’est l’odyssée d’une conscience vouée par elle-même, et en dépit d’elle-même, à ne constituer qu’un monde irréel. Le rêve est une expérience privilégiée qui peut nous aider à concevoir ce que serait une conscience qui aurait perdu son “être-dans-le-monde” et qui serait privée, du même coup, de la catégorie du réel”.

462. No original: “[...] ressemblance avec le tableau. Ici les honnêtes gens s’étonnent : ‘Ce roi, disent-ils, était bien fou’. Non : il n’était pas fou, il était devenu méchant”.

463. No original: “[...] la vanité de son rêve ; va-t-il se réveiller ? Au contraire : il s’enfonce dans ses songes. Malgré leur inconsistance ? Non : à cause d’elle”.

é também, para ele, uma encarnação do mal. Essa “perversão singular” do mundo onírico, será vivida pela criança como o sonho “[...] de ser o filho verdadeiro de um verdadeiro príncipe, [enquanto] o adulto sonha em ser filho de um falso príncipe, filho falso de um príncipe⁴⁶⁴” (SARTRE, 2011, p. 398). O que muda de um caso para o outro é que a criança tentava compensar aquilo que não tinha na realidade com o sonho, já o adulto sonhará a fim de encontrar o erro, operando, como escreve Sartre (2011, p. 399), “uma irrealização de segundo grau”, no sentido que “o objeto de seu sonho é uma aparência dentro da aparência”.

A partir disso, podemos entender a imaginação como um monstro bifronte. Para o justo, assim como para o pequeno Jean, ela se mostrará como uma confissão da própria impotência: imagina-se aquilo que não se pode possuir realmente, aquilo que não se pode nem mesmo criar. Em contrapartida, é possível também amar a imagem, não pelo que ela presentifica, mas pelo que ela é em si mesma; com isso, tem-se acesso a “[...] uma ordem das falsas aparências, universo parasitário que se nutre cinicamente do nosso, caricatura diabólica da Criação, então, a imaginação torna-se blasfêmia e desafio⁴⁶⁵” (SARTRE, 2011, p. 401). Jean Genet deseja justamente o “desafio” das “falsas aparências”, deseja “degustar a impossibilidade radical” dos momentos oníricos: ele não se interessa pela verdade, pelo contrário, quer o falso. Para Jean, o ser e a verdade são atributos divinos, metafísicos, atributos que não dependem da realidade humana para sustentá-los; em contrapartida, “o falso e o imaginário não param de requerê-la”.

Jean Genet quer a blasfêmia, quer tornar-se um impostor, quer não apenas usufruir dos seus sonhos, mas ser capaz de, através deles, se mistificar; ele “[...] tenta viver através dessa falsa grandeza sua própria vida presente e real de marginal como uma aparência pura, ele narra os acontecimentos reais como se fossem sonhos⁴⁶⁶” (SARTRE, 2011, p. 399). De tal forma, através da mistificação operada pelo sonho, a beleza se revelará sobremaneira para Genet:

Sempre pronto para se transformar em aparência, atento à mínima ocasião para metamorfosear aquilo que o circunda, ele se sensibiliza ao imaginário: vive na espera, como um místico, basta um nada para fazê-lo soçobrar. O piparote que provoca esses bruscos naufrágios é o encontro com a Beleza. Ela não lhe aparece sobre as telas nem nos livros: que lhe interessa a imaginação dos outros? Tampouco nos objetos preciosos ou sobre as paisagens. Às vezes, porém [...], onde quer que seja, o arranjo

464. No original: “[...] le vrai fils d’un vrai prince, l’adulte rêve d’être fils de faux prince, faux fils de prince”.

465. No original: “[...] créer un ordre des faux-semblants, univers parasitaire qui se nourrit cyniquement du nôtre, caricature diabolique de la Création, alors l’imagination devient blasphème et défi”.

466. No original: “[...] tente de vivre à travers cette fausse grandeur sa propre vie présente et réelle de voyou comme une apparence et se raconte les événements réels comme s’ils étaient des songes”.

dos objetos mais vulgares lhe atinge, Genet se afunda, se afoga, a aparência se fecha sobre ele: ele experimenta a beleza⁴⁶⁷ (SARTRE, 2011, p. 418).

Nesses momentos oníricos, Jean já não mais considera a realidade que o circunda, visto que, por mais que ela ainda exista objetivamente inalterada, ele não pode observá-la e tampouco tem interesse em apreendê-la: “[...] a insondável riqueza do ser se esvai, Genet percebe como *se imagina*: uma simples aparição no interior do mundo bastou para transformar esse mundo em uma irisação infinita na superfície do nada⁴⁶⁸” (SARTRE, 2011, p. 420). Aliás, Genet não somente irrealiza o mundo circundante, mas também a si próprio, faz de si uma ausência, “uma simples significação vazia que se perde em um céu abstrato”, em suma, um nada. Em consequência disso, ele compreende que “o nada é o fim absoluto do ser”, compreende o que é a beleza – essa beleza que não se mostra “[...] *primeiro* para *em seguida* provocar a irrealização do ser: ela é o próprio processo de irrealização⁴⁶⁹” (SARTRE, 2011, p. 420).

Com efeito, esse desejo de sonhar a realidade alimentado por Genet é bastante similar ao que tentava Roquentin em suas aventuras, já que ambos se valem da narração para irrealizar e estetizar a realidade. No caso específico de Genet, trata-se de uma tentativa de possuir o mundo através do imaginário, numa espécie de “aparência de possessão” que se dá através de “[...] um ato utilitário, com sua precisão e seu ritmo, também pelas lembranças que ele evoca, que parece de repente bastar a si mesmo⁴⁷⁰” (SARTRE, 2011, p. 419). A partir disso, Jean quer ir além, deseja alcançar o mal. Para isso, ele finge, vive um *mise en scène* que tem por finalidade colocá-lo fora de alcance: sente-se como um ator no palco e nada pode tocá-lo. O ator se faz armadilha, transforma a si mesmo e ao cenário em objeto imaginário; a ele não interessa um julgamento a partir dos valores que imperam na realidade, pelo contrário, como observa Mathieu Pams (2015, p. 202), ele quer ser julgado “[...] à luz de um valor desconhecido: a Beleza. O justo, que se acreditava no reino do ser, em plena posse do seu direito, se encontra

467. No original: “Toujours prêt à se transformer en apparence, guettant la moindre occasion de métamorphoser ce qui l’entourne, il se sensibilise à l’imaginaire ; il vit dans l’attente comme un mystique, il suffira d’un rien pour le faire chavirer. La chiquenaude qui provoque ces brusques naufrages, c’est la rencontre de la Beauté. Elle ne lui apparaît sur les tableaux ni dans les livres : que lui importe l’imagination des autres ? Ni non plus dans les objets précieux ou sur les paysages. Mais parfois, [...] n’importe où, l’agencement des objets le plus vulgaires le frappe, Genet s’enfonce, il se noie, l’apparence se referme sur lui : il a éprouvé la Beauté”.

468. No original: “[...] l’insondable richesse de l’être s’évanouit, Genet perçoit comme on imagine: une simple apparition à l’intérieur du monde a suffi pour transformer ce monde en une irisation infinie à la surface du néant”.

469. No original: “[...] d’abord pour provoquer ensuite l’irréalisation de l’être : elle est le processus même de l’irréalisation”.

470. No original: “[...] un acte utilitaire, par sa précision et son rythme, par les souvenirs aussi qu’il évoque, a paru tout à coup suffire à lui-même”.

atolado no negativo e contestado por todas os lados⁴⁷¹”. O ser parece, então, corroído, obscurecido, como se seu ser fosse

[...] justamente a aparência. Quando se sonha o que se é, o ser é a realidade do sonho ou o sonho é a realidade do ser? O ser revela a inquietante possibilidade de ser apenas um sonho, e a aparência parece se dar, por si mesma, o ser: o rei que contempla sua favorita, modelo do retrato extinto, o que ele vê? O ser ou a aparência? A mulher de carne é a verdade da imagem pintada ou a imagem é a verdade da criatura carnal? O rei a abraça, a acaricia, mas todos os seus gestos se irrealizam: ele próprio se torna uma imagem; é um rei pintado que bajula uma favorita pintada no mundo falsificado dos retratos de rei⁴⁷² (SARTRE, 2011, p. 399-400).

Genet quer justamente entrar no retrato, tornar o sonho a verdade do ser, amar a imagem como se ela fosse a realidade carnal dos objetos, enfim, ele quer irrealizar-se. Nessa irrealização, ele experimenta seu próprio nada, alcança a si mesmo no vazio dessas imagens que pertencem unicamente a ele. Dito de outra forma, sonhando, Jean escapa ao mundo humano, escapa ao próprio Deus, pois “[...] as aparências que emanam são indestrutíveis, graças à sua inconsistência⁴⁷³” (SARTRE, 2011, p. 401). No sonho, o ser humano cria um império absoluto que não é senão “o absoluto poder de se destruir”: o sonho é uma manifestação do reino humano, é uma prova da capacidade humana de produzir aparências, imagens, de criar reinos fantásticos feitos de nada.

Com efeito, o ser está essencialmente apartado da aparência, pois nele há espaço apenas para aquilo que é – de sorte que:

Somente um ser que não é totalmente pode ter o sentido do não-ser: para apreender [...] uma Vênus em um bloco de mármore, é preciso sofrer no próprio coração de um vazio impreenchível; para formar uma imagem, é preciso se desligar do ser e se projetar rumo ao que não é ainda ou rumo ao que não é mais, em suma, se *nadificar*. Que divertimento estridente, encontrar em nosso produto mais autêntico o reflexo da nossa finitude: a mesma insuficiência permite ao humano formar imagens e o impede de criar o ser⁴⁷⁴ (SARTRE, 2011, p. 401).

471. No original: “[...] à l’aune d’une valeur inconnue : la Beauté. Le juste qui se croyait dans le royaume de l’être, en pleine possession de son droit, se retrouve embourbé dans le négatif et contesté de toutes parts”.

472. No original: “[...] justement l’apparence. Quand on rêve ce qu’on est, est-ce l’être qui est la réalité du rêve ou le rêve qui est la réalité de l’être ? L’être révèle l’inquietante possibilité de n’être qu’un songe et l’apparence semble se donner l’être par elle-même : le roi qui contemple sa favorite, modère du portrait disparu, que voit-il ? L’être ou l’apparence ? La femme de chair est-elle la vérité de l’image peinte ou l’image est-elle la vérité de la créature charnelle ? Le roi l’étreint, la caresse mais tous ses gestes s’irréalisent : lui-même, il devient une image ; c’est un roi peint que cajole une favorite peinte dans le monde truqué des portraits de roi”.

473. No original: “[...] les apparences qui en émanent sont indestructibles, grâce à leur inconsistance”.

474. No original: “Seul un être qui n’est pas tout à fait peut avoir le sens du non-être : pour saisir [...] une Venus dans un bloc de marbre, il faut souffrir au cœur de soi-même d’un vide impossible à combler ; pour former une image, il faut se décrocher de l’être et se projeter vers ce qui n’est pas encore ou vers ce qui n’est plus, bref se néantiser. Quel grinçant amusement que de retrouver dans notre produit le plus authentique le reflet de notre finitude : la même insuffisance permet à l’homme de former des images et l’empêche de créer l’être”.

Assim, ao compreender que o ser humano é incapaz “[...] de criar o ser e que o ser sustenta as obras do ser humano, o objetivo orgulhoso de Genet é eliminar progressivamente toda matéria de suas criações⁴⁷⁵” (SARTRE, 2011, p. 436). Jean acredita que alcançará, com isso, uma beleza falsificadora, uma “criação fictícia”, uma “destruição falsa”. Essa beleza se faz falsificadora porque finge criar quando, na verdade, pretende aniquilar o ser. Trata-se, contudo, de uma falsa aniquilação, que “[...] impele tão longe a tensão contraditória entre forma e matéria que ‘a obra prima’ destrutiva não pode se formar⁴⁷⁶” (SARTRE, 2011, p. 436).

Portanto, a beleza será, para Genet, a aparência, e essa aparência se dará, sobretudo, na irrealização da miséria, a fim de afirmar sua superioridade em comparação ao luxo, de modo que ele escolherá o “falso luxo ao luxo”, o “mau gosto ao bom gosto”. Segundo Sartre (2011, p. 402), “o verdadeiro luxo é uma homenagem rendida à criação”, já o luxo falso é o “inferno humano, honra à produção”. Esse luxo verdadeiro, no entanto, só existiu de maneira pura “nas sociedades aristocráticas e agrícolas”, visto que somente nessas sociedades se dava “[...] a consumação faustosa de objetos raros e naturais pelos eleitos de Deus⁴⁷⁷” (SARTRE, 2011, p. 402). O aristocrata tomava posse de matérias raras da natureza sem ter nenhuma relação com o trabalho que esteve em sua origem, com isso, ao consumir esses objetos de extremo luxo ele se fazia refletir neles. Ora, sem derramar uma gota de suor, o aristocrata, através do comércio, conseguiu uma “comunhão com a natureza”, sentiu-se o senhor do cosmos: “Quando ele come, magnífico e grosseiro, os dedos e a barba nojentos de molho, o círculo se fecha, a Criação divina goza de si mesma na sua pessoa⁴⁷⁸” (SARTRE, 2011, p. 403).

Se o verdadeiro luxo morre com a aristocracia, o falso luxo nasce com a indústria, já que, como escreve Sartre (2011, p. 403), cada vez mais não há relação entre o que é produzido e a natureza:

[...] produzindo, o ser humano forja sua própria essência; consumindo, o consumidor se reconhece e se repete *como produtor* no objeto consumido: ele consome o que, em outras circunstâncias, teria podido produzir, e o que o seduz na mercadoria é a marca indubitável do trabalho humano: um polimento, um aveludado, um arredondamento, uma nitidez da cor que não se podem encontrar na natureza⁴⁷⁹.

475. No original: “[...] de créer de l'être et que l'être soutient les ouvrages de l'homme, le but orgueilleux de Genet est d'éliminer progressivement toute matière de ses créations”.

476. No original: “[...] pousse si loin la tension contradictoire entre forme et matière que ‘le chef-d'œuvre’ destructif ne peut pas se former”.

477. No original: “[...] la consommation fastueuse d'objets rares et naturels par les élus de Dieu”.

478. No original: “Quand il mange, magnifique et grossier, les doigts et la barbe dégoutants de sauce, la boucle est bouclée, la Création divine jouit d'elle-même en sa personne”.

479. No original: “[...] en produisant, l'homme forge sa propre essence ; en consommant, le consommateur se reconnaît et se répète comme producteur dans l'objet consommé : il consomme ce que, dans d'autres circonstances,

Diante dessa relação com o luxo, Sartre dirá que a sensibilidade estética dessas duas sociedades, apesar de seguirem uma mesma norma, serão bastante distintas. É claro que na sociedade contemporânea ainda persiste, sobretudo entre a burguesia, uma vontade de aristocracia; mas para esses pseudo-aristocratas, o objeto de luxo é também um produto, pois carrega consigo a marca do trabalho humano. Nessa perspectiva, na sociedade contemporânea, os consumidores desse trabalho humano consideram-se como sendo de *bom gosto*, enquanto o *mau gosto* é reservado àqueles que consomem produtos artificiais. O *mau gosto* se caracteriza aqui como a escolha pela cópia e o desprezo pelo original – trata-se de amar “a falsidade em si mesma”: “A violência de um perfume, o exagero berrante de uma cor são símbolos da *antiphysis*⁴⁸⁰” (SARTRE, 2011, p. 404, grifo nosso).

Ainda segundo Sartre, quanto mais a sociedade se desenvolve tecnologicamente maior é a distância entre o humano e a natureza, de modo que a própria distinção entre verdadeiro e falso, original e cópia, acaba perdendo gradativamente seu sentido, assim como as noções de *bom* e *mau* gosto. Em Genet, contudo, o *mau gosto* ainda não está na era industrial, por conseguinte, *ele* ainda é a expressão do “estupor que sentimos diante de nossa própria potência”: o ser humano “[...] pode produzir nele mesmo e fora dele uma falsa natureza, mais eterna e mais exata que a verdadeira⁴⁸¹” (SARTRE, 2011, p. 404). Em outras palavras, Jean escolhe o artificial, o transitório, a *antiphysis*, o movimento, a transcendência, em suma, um ajuntamento de cores chamativas que jamais seria visto na natureza.

Essa escolha de Genet pelo falso luxo, por mais que tenha se dado sem que ele levantasse um dedo, é uma expressão da “mais alta atividade humana”, visto que, de acordo com Sartre (2011, p. 405-406), é através dessa escolha que “[...] ele se torna aquele *por quem e para quem* existem objetos especificamente humanos que escapam ao olhar de Deus, aquele que se encarrega de ver o diamante aí onde Deus vê apenas o vidro talhado⁴⁸²”. Portanto, a *antiphysis* do falso luxo não somente despreza o verdadeiro, mas também cria em seu lugar um simulacro imaginário, quer dizer, cria o falso. Nesse objeto falseado, porém, Genet não pode se encontrar,

il eût pu produire et ce qui le séduit dans la marchandise, c’est la marque indubitable du travail humain : un poli, un velouté, un arrondi, une netteté de couleur qui ne se peuvent trouver dans la nature”.

480. No original: “La violence d’un parfum, l’exagération criarde d’une couleur sont des symboles de l’antiphysis”.

481. No original: “[...] peut produire en lui-même et hors de lui-même une fausse nature, plus étincelante et plus exacte que la vraie”.

482. No original: “[...] il devient celui par qui et pour qui il y a des objets spécifiquement humains qui échappent au regard de Dieu, celui qui se charge de voir le diamant là où Dieu ne voit que le verre taillé”.

já que nada fez por ele; o que encontra, na verdade, é o trabalho do outro. Logo, o que deveria ser a expressão da *antiphysis* acaba por se tornar essencialmente um “produto manufaturado” – produto que não lhe aparece como fruto do esforço e do trabalho humano, mas como reflexo de seu desejo de se colocar contra a natureza.

A partir desse desejo, Genet sente a necessidade de desenvolver “[...] um vasto sistema que lhe permita, a qualquer momento, metamorfosear uma matéria de dejetos em produto de luxo⁴⁸³” (SARTRE, 2011, p. 431). Jean pensa que o utensílio apresenta um caráter gratuito em sua utilidade, de sorte que um objeto qualquer pode ser tomado em infinitas significações; nessa lógica, se um objeto repugnante é a encarnação do que não é utilizável, o objeto de luxo é a encarnação do que não é útil. Sustentado nesse raciocínio, Genet desenvolve seu “sistema de relações” entre termos ligados ao luxo e à miséria, do mais banal símbolo de riqueza à mais vulgar representação do desprezo, do escarro aos diamantes: os diamantes verdadeiros são inúteis, faustosos, uma banal ostentação que jaz sobre um corpo do mesmo modo que o cuspe cai sobre o chão sujo, ambos não servem para nada e compartilham “da mesma liquidez, do mesmo desdém” – por conseguinte, um pode muito bem simbolizar o outro. Conforme as medidas desse sistema, Jean conceberá o orgulho do pobre como algo equivalente ao luxo do rico, no sentido que “[...] a boca de um miserável é uma escavação em uma mina diamantífera, um diamante da mais bela água daí se arranca e brilha⁴⁸⁴” (SARTRE, 2011, p. 432).

É comum se dizer, por exemplo, que os dentistas “colocam coroas” nos dentes, e que os dentes, se são brancos e cristalinos, parecem pérolas. Com efeito, é através de “imagens banais” como essa que a transformação pretendida por Genet será concretizada: “[...] as pérolas eram falsas; os falsos dentes tornam-se as falsas pérolas da falsa diadema de uma falsa rainha. Falsos, os dentes se apagam, tornam-se o *analogon* de verdadeiras falsas pérolas⁴⁸⁵” (SARTRE, 2011, p. 428, grifo nosso). Assim, as pérolas cintilantes podem ser feitas de uma coroa de dentes amarelados pelo cigarro, dentes húmidos e com pequenos pedaços de comida – a beleza aqui se mostra a partir de um objeto repugnante. É justamente aquilo que aos justos é mais repugnante que Jean toma como sua matéria prima predileta – “ele escolheu o mais difícil, para não dizer o impossível”. Essa matéria é aquilo que ele dispõe no momento: “pulgas, piolhos,

483. No original: “[...] un vaste système d’équivalences qui lui permette à tout instant de métamorphoser une matière de déchet en produit de luxe”.

484. No original: “[...] la bouche d’un misérable est une excavation dans une mine diamantifère, un diamante de la plus belle eau s’en arrache et brille”.

485. No original: “[...] les perles étaient fausses; les fausses dents deviennent les fausses perles du faux diadème d’une fausse reine. Fausses, les dents s’effacent, elles deviennent l’analogon de vraies fausses perles”.

escarros, excrementos”. O desejo desse “alquimista miserável” é transformar a matéria mais execrável em uma bela imagem, “a miséria, em luxo imaginário”, as “imundices em coroas”.

Com a fixação dessas relações de equivalência entre a miséria e o luxo, será preciso, em seguida, inventar um gesto capaz de iluminá-las, um único movimento que trará em si “todas as analogias, todos os sofismas, todas as metáforas”. Esse gesto precisa, portanto, ser capaz de espalhar tais relações no mundo, através de “sacrifícios sublimes e grotescos” que darão vida a uma beleza que se desnudará. Jean pretende, dessa forma, constituir uma beleza degradada, uma caricatura da beleza, afinal, “[...] se é preciso admirar o artista que sabe trabalhar as matérias mais suntuosas, quanto mais [é preciso admirar] aquele que utiliza apenas os dejetos⁴⁸⁶” (SARTRE, 2011, p. 433). Dito de outra maneira, Genet pretende operar uma transfiguração da miséria ao potencializá-la ao extremo, pois, como escreve Sartre (2011, p. 428), através dessa operação ele

[...] desvela o horror do mundo e esta verdade que nós nos esforçamos para silenciar: que o ser humano envelhece, se decompõe e não para de morrer; e, de outro ponto de vista, à mercê da mais monárquica ausência, ele transporta a assistência e o bar com suas luzes no mundo imaginário. O ponto de partida é um horror real, mas imediatamente irrealizado pela vontade de assumi-lo, de vivê-lo até o extremo e de comunicá-lo a todos através de uma exibição escandalosa⁴⁸⁷ (SARTRE, 2011, p. 428).

Essas “exibições escandalosas” se darão através de gestos improvisados no calor do momento, respondendo às demandas da situação e impondo sobre elas princípios imaginários capazes de, através de uma coação violenta, fazer com que simbolizem “o luxo, a ordem e o poder”. Jean não quer, com isso, suprimir o horror do acontecimento, mas torná-lo admirável através da beleza, ou seja, mistificá-lo, transformando esse horror em seu contrário. Essa mistificação depende, entretanto, de um estremecimento das bases do ser, isto é, de um gesto capaz de deixar as pessoas a um passo de abandonar completamente a realidade: “[...] no momento em que nossa pesada massa terrestre alça seu voo, ela capota e torna a cair: a irrealização é impossível⁴⁸⁸” (SARTRE, 2011, p. 434).

486. No original: “[...] s’il faut admirer l’artiste qui sait travailler les matières les plus somptueuses, combien davantage celui qui n’utilise que les déchets”.

487. No original: “[...] dévoile l’horreur du monde et cette vérité que nous nous efforçons de passer sous silence : que l’homme vieillit, se décompose et n’en finit pas de mourir ; et, d’un autre point de vue, en proie à la plus royale absence il transporte l’assistance et le bar avec ses lumières dans le monde imaginaire. Le point de départ est une horreur réelle, mais immédiatement irréalisé par la volonté de l’assumer, da la vivre jusqu’à l’extrême et de la communiquer à tous par une exhibition scandaleuse”.

488. No original: “[...] au moment où notre lourde masse terrestre prend son vol, elle capote et retombe: l’irréalisation est impossible”.

Com efeito, no momento da irrealização, o luxo geralmente passa a contestar a miséria, e vice versa, o que culmina numa autodestruição, quer dizer, num luxo supremo que, em sua magnificência, destrói “tudo aquilo que o dinheiro pode comprar”:

[...] entre a matéria e a forma a distância é demasiado grande para que a forma possa de fato mascarar a matéria. Por vezes, a Beleza é contaminada pela imundice [...], outras vezes, nós não conseguimos deixar o real; sempre prestes a *ver* o diamante, ele se furta continuamente e o gesto que busca irrealizá-lo nos indica uma via ascética que nossa fraqueza não nos permite seguir [...]: essa beleza não preenche⁴⁸⁹ (SARTRE, 2011, p. 433-434).

Podemos dizer que, em Jean Genet, a beleza é um conteúdo que não preenche o vazio, pelo contrário, escava-o ainda mais, buscando revelar “a face assustadora da negatividade”. Trata-se de uma experiência dolorosa, de uma rejeição que, no entanto, transmite ao mesmo tempo segurança. Jean não se interessa por uma beleza fácil, ao contrário, deseja uma beleza que seja uma tensão, exigindo, a todo instante, um esforço para sustentar a relação entre dois termos contraditórios que, na realidade, tendem a se repelir mutuamente:

[...] [a beleza] é o para além do ser [...] que nada pode exprimir inteiramente. Ela não seria coisa alguma, no entanto, sem o gesto, sem o corpo que a incarna; se tentássemos vê-la nela mesma, sem passar pelas matérias repulsivas, ela se extinguiria, restaria apenas um luxo de bazar; [...] é preciso vê-la através dos excrementos⁴⁹⁰ (SARTRE, 2011, p. 433).

A partir dessa compreensão da beleza, Genet acredita que se for capaz de se fazer totalmente aparência, logo, se tornará também capaz de produzir outras aparências: “[...] ele tem seu ser na sua imagem e é ele, apenas ele, que produz a imagem que contem seu ser: é por isso que ele escapa; lhe toque com o dedo, ele se desfaz em pó⁴⁹¹” (SARTRE, 2011, p. 402). No mundo dos justos, alguém que busca essa experiência irrealizante ao logo de sua existência é chamado de esteta. O esteta é aquele que gostaria de apreender o mundo e a si mesmo através da imaginação, pois se declara enquanto adorador da beleza; no entanto, para além dessa declaração que encontramos na superfície do estetismo, aquilo que está na origem dessa escolha

489. No original: “[...] entre la matière et la forme l’écart est trop grand pour que la forme puisse tout à fait masquer la matière. Tantôt la Beauté est contaminée par l’immondice [...] tantôt nous ne parvenons pas à quitter le réel ; toujours sur le point de voir le diamant, il se dérobe toujours et le geste qui tente de l’irréaliser nous indique une voie ascétique que notre faiblesse ne nous permet de suivre [...] : cette Beauté ne comble pas”.

490. No original: “[...] est l’au-delà de l’être [...] que rien ne peut entièrement l’exprimer. Pourtant, elle ne serait rien sans le geste, sans le corps qui l’incarne ; si nous tentions de la regarder en elle-même sans passer par les matières dégoûtantes, elle s’éteindrait, il ne resterait qu’un luxe de bazar ; [...] il faut voir à travers les excréments”.

491. No original: “[...] il a son être dans son image et c’est lui, lui seul, qui produit l’image qui contient son être : c’est pour cela qu’il échappe ; touchez-le du doigt, il tombe en poussière”.

não é o amor, mas o ressentimento: o esteta é um excluído pela sociedade que tenta negar aquilo que o nega, mesmo que simbolicamente.

Genet se apraz em amar o falso, entretanto, segundo Sartre (2011, p. 406), dedica a ele um falso amor, ou melhor, um amor imaginário: às aparências só se pode dedicar um sentimento aparente e aquele que “[...] se regozija da aparência enquanto aparência não pode, portanto, receber dela suas afecções⁴⁹²” (SARTRE, 2011, p. 406). Isso significa que nesse processo de estetização do mundo Jean precisa afetar-se a si próprio, isto é, criar um sentimento imaginário, direcionar suas afecções às imagens como se elas fossem sua causa – mesmo sabendo que elas só podem vir dele⁴⁹³. Como vimos, o objeto imaginado é um nada, logo, sua ligação com os afetos só pode se dar de forma imaginária ou, no máximo, desenvolver-se enquanto afeto real, o que rompe sua relação com a consciência imaginante⁴⁹⁴. Quanto a isso, nenhum problema para Genet, já que ele se sente satisfeito e fascinado diante dessa “tensão contraditória”:

492. No original: “[...] se réjouit de l’apparence en tant qu’elle est apparence, ne peut donc recevoir d’elle ses affections”.

493. De fato, como ensina Sartre em *Esboço para uma teoria das emoções*, uma emoção não é simplesmente um fato fisiológico isolado, mas, assim como a imaginação, uma consciência *sui generis*. Diante disso, em certo sentido, o comportamento do afeto face ao objeto irreal tende a ser o mesmo que na realidade, já que ele buscará se alimentar desse objeto. Não haverá, contudo, alimento para esse afeto na imagem, já que o objeto irreal jamais lhe fornecerá a “profundidade inesgotável do real”. Em *O imaginário*, Sartre (2010, p. 274-275) faz a seguinte comparação: “Poderíamos falar de uma dança diante do irreal, da maneira como um corpo de baile dança em torno a uma estátua. As dançarinas abrem os braços, estendem as mãos, sorriem, se oferecem inteiramente, recuperam-se e fogem; mas a estátua não é afetada: não há relação real entre ela e o corpo de baile”. Ora, de modo análogo ao do exemplo, não há relação real entre a afetividade e a imagem, pois assim como a estátua não responde aos movimentos do corpo de baile, o objeto irreal tampouco dará uma resposta ao afeto, afinal, neste objeto o sentimento não encontrará nada de novo, pois ele é somente o reflexo do próprio sentimento.

494. Sartre afirma, em *O imaginário*, que é possível distinguir dois tipos de afetividade imaginante: uma, está presente na camada constituinte da imagem, a outra, se desenvolve como uma espécie de reação. Os afetos que se apresentam na camada constituinte da consciência imaginante não funcionam necessariamente como *analogon*, mas estão submetidos à intenção que constitui a imagem, sendo com isso “[...] absorvidos na constituição do objeto irreal. Eles não são visados em si mesmos, não existem absolutamente por si mesmos, mas através deles a consciência visa o objeto em imagem” (SARTRE, 2010, p. 263). É, por exemplo, o sentimento de desgosto presente na camada constituinte que fará com que se capte na imagem certa repugnância e, de modo inverso, é somente no objeto irreal que se torna possível tomar consciência deste desgosto, pois ele não se revela primeiramente na intenção. No caso dos afetos que se apresentam como “reações” à imagem, não se tratam, obviamente, de reações afetivas que se dariam face ao objeto real, pois, como já acenamos há pouco, isso não é possível. Assim, quando Sartre (2010, p. 265) afirma que os sentimentos podem reagir à imagem, isso significa que eles não se limitam somente a participar da constituição do objeto irreal, mas que vão além, “[...] eles o envolvem, o dominam e o arrastam”; por isso, possuem mais força, podendo se desenvolver mais intensamente. Nestes casos, se uma imagem provoca enjoos não é simplesmente porque foi constituída como repugnante, mas porque, a partir desta constituição, ocorreu “[...] um livre desenvolvimento do sentimento imaginante” (SARTRE, 2010, p. 265). A partir daí, o sentimento imaginante ganha uma espécie de autonomia. Isso não significa que os desenvolvimentos afetivos apareçam como uma reação à imagem, pois se um sentimento pode ajudar na criação de uma imagem, uma imagem jamais pode provocar um sentimento. Ora, o sentimento imaginante faz parte da imagem, por isso, a repugnância que se sente diante de uma chacina imaginária não é a mesma que se sentiria diante de uma chacina real. O que pode acontecer, ainda assim, é que o sentimento imaginário adquira uma força tão grande a ponto de se tornar um sentimento real. Esse sentimento real, no entanto, rompe com a consciência

[...] ele sabe que o imaginário é nada, não quer esquecer: e, já que esse saber é indestrutível, já que é a própria evidência do “Eu penso”, sua fé na objetividade se torna ela mesma imaginária: Genet se irrealiza, desempenha o papel de um falso Genet que seria enganado por seus fantasmas. Ele *sabe* que eles são nada, *finge crer* que eles possuem ser⁴⁹⁵ (SARTRE, 2011, p. 407).

Tem-se aqui uma contradição entre a crença e o saber, afinal, para Jean Genet, a fantasia funcionará apenas caso a primeira subsuma o segundo. Ele não quer, com isso, acreditar realmente em suas fantasias, não quer tomá-las como objetos reais – aliás, como vimos na breve reflexão sobre o sonho, isso é impossível. Além disso, Genet sabe que o real é necessário para que ele possa acessar o imaginário, de modo que almeja, “[...] sem cessar, ser aparência, [pois assim] as ficções que ele imagina tornar-se-iam, *por esta nova ficção*, verdades⁴⁹⁶” (SARTRE, 2011, p. 408). Dito de outra maneira, se as fantasias são falsas para seu criador, elas constituem, para os personagens que a vivem, a única verdade, a única “medida do real”. Jean deseja, portanto, ser personagem de sua própria criação, deseja aniquilar-se, nadificar-se, irrealizar-se para além do sonho acordado.

Essa “nulidade” que Genet procura alcançar através dos personagens é, porém, inalcançável. O sonho dura apenas um instante, de modo que logo o mundo dos justos retorna com toda sua força e as pérolas se tornam novamente dentes falsos – desaparece o luxo, eis que brota outra vez a miséria. De fato, esse processo de estetização do real tem uma sustentação tensa, no sentido que o indivíduo que estetiza a realidade experimenta, ao mesmo tempo, “[...] a vontade de esgotar o real até o extremo e de salvar a ilusão, absorvendo nela o real: dessa tensão jorra a breve chama do gesto. Quando ele se apaga, se regressa à ação⁴⁹⁷” (SARTRE, 2011, p. 429). Jean sabe disso, constata seu fracasso e, ainda assim, esses “sentimentos-fantasmas”, esse “instante crepuscular em que a imagem vai se dissipar” faz com que ele experimente a liberdade em sua nudez, “[...] inativa e, no entanto, crispada, [que] atinge a si própria no vão esforço para conferir ser ao nada, em sua finitude, em seu fracasso, mas também

imaginante e se dá como uma consciência própria, afetiva – consciência que só se liga à imagem através da memória.

495. No original: “[...] il sait que l’imaginaire est néant, il n’a garde d’oublier : et puisque ce savoir est indestructible, puisque c’est l’évidence même du ‘Je pense’, sa foi dans l’objectivité devient elle-même imaginaire : Genet s’irréalise, il joue le rôle d’un faux Genet qui serait dupe de ses fantasmes. Il sait qu’ils sont néant, il feint de croire qu’ils ont de l’être”.

496. No original: “[...] sans cesse d’être apparence, les fictions qu’il imagine deviendraient pour cette fiction nouvelle des vérités”.

497. No original: “[...] la volonté d’épuiser le réel jusqu’à l’extrême et celle de sauver l’illusion en y absorbant le réel: de cette tension jaillit la brève flamme du geste. Lorsqu’elle s’éteint, on revient à l’action”.

em sua afirmação fundamental, em seu desafio ao ser e a Deus⁴⁹⁸” (SARTRE, 2011, p. 409). Aqui, para Genet, interessa pouco a visão objetiva, pois, assim como Narciso não quer diante de si presenças reais, ele deseja experimentar esse alvorecer do sentimento por si mesmo e, para que isso ocorra, é preciso apenas um pequeno recuo em relação a si, um grãozinho de alteridade que se infiltraria em seus pensamentos e em sua carne – afinal: “O fracasso do gozo é o gozo ácido do fracasso⁴⁹⁹” (SARTRE, 2011, p. 409). Como bem explica Pams (2015, p. 202) nesta longa passagem:

O Mal foi apenas um sonho, o real, é a partilha do belo e do feio. Ora, um juiz veio enunciar seu veredicto: o Justo está condenado enquanto um ator escandaloso se vê santificado sobre o altar da Beleza. Seguramente, essas iluminações estéticas não tem nada de durável. Mas presentemente o Genet esteta aproveita de uma certa subjetividade: é o Justo que trabalha para ele sem saber, que participa à sagração da Beleza acreditando obedecer escrupulosamente ao Bem; quanto a Genet, sua solidão totalmente material de excluído e de marginal faz sinal em direção a uma solidão metafísica bem mais gloriosa. Ele é o santo malvado que prefere a aparência ao ser, e devota o Ser ao Nada⁵⁰⁰.

Portanto, quando a relação de Jean Genet com a beleza se aprofunda, o sonhador se torna esteta, pois o belo torna-se, para ele, a verdadeira expressão do mal. Dessa perspectiva, Sartre (2011, p. 416) afirma que há uma grande proximidade entre Genet e Wilde, no sentido que ambos consideram a beleza como um meio pelo qual se pode destruir o bem: “Wilde diz [...] – ‘A Natureza imita a Arte’ – e essa frase, que pode ser tomada [...] em muitos sentidos diversos, significa primeiramente e sobretudo que o real tende em si mesmo rumo à aparência e o fato rumo ao valor, portanto, que o ser visa absorver-se no nada⁵⁰¹”. Ora, se o malvado é muitas vezes um esteta, “[...] o esteta é sempre um malvado. Na natureza do *mal* e do *belo* deve haver certas conveniências que permitam aproximá-las⁵⁰²” (SARTRE, 2011, p. 414). Assim,

498. No original: “[...] inagissante e pourtant crispée s’atteint elle-même dans son vain effort pour conférer l’être au néant, dans sa finitude, dans son échec mais aussi dans son affirmation fondamentale, dans son défi à l’être et à Dieu”.

499. No original: “L’échec de la jouissance est jouissance acide de l’échec”.

500. No original: “Le Mal n’était qu’un rêve, le réel, c’est le partage du beau et du laid. Or, un juge est venu énoncer son verdict : le Juste est condamné tandis qu’un comédien scandaleux se voit sanctifié sur l’autel de la Beauté. Bien sûr, ces illuminations esthétiques n’ont rien de durable. Mais désormais le Genet esthète profite d’une certitude subjective : c’est le Juste qui travaille pour lui sans le savoir, qui participe au sacre de la Beauté en croyant obéir scrupuleusement au Bien ; quant à Genet, sa solitude toute matérielle d’exclu et de marginal fait signe vers une solitude métaphysique bien plus glorieuse. Il est le saint méchant qui préfère l’apparence à l’être, qui voue l’Être au Néant”.

501. No original: “Wilde dit [...] : ‘La Nature imite l’Art’, et cette phrase que peut se prendre [...] en tant de sens divers signifie d’abord e surtout que le réel tend de lui-même vers l’apparence, et le fait vers la valeur, donc que l’être vise à s’engloutir dans le néant”.

502. No original: “[...] le méchant est très souvent un esthète : l’esthète est toujours un méchant. Dans la nature du Mal et dans celle du Beau, il doit y avoir certaines convenances qui permettent de les rapprocher”.

para o esteta a beleza não é somente uma “necessidade objetiva”, mas também “uma moral da sensibilidade”. Essa beleza, todavia, não se torna objetiva apenas como uma propriedade dos gestos, mas “exige ser uma virtude dos pensamentos”. Em outras palavras, a beleza se apresenta para o esteta como um imperativo: “[...] é preciso que a vontade não seja somente do Belo, mas *bela* vontade⁵⁰³” (SARTRE, 2011, p. 423).

É através dessa “*bela* vontade” que Genet encontrará o mal e, com ele, o intuito de destruir o ser:

O Mal projeta a destruição do ser; se ele quer operar esta destruição sem recorrer às potências do ser, se quer tornar-se eficaz sem pactuar com a ordem e a razão, será preciso que ele se transforme em beleza. A beleza é a lei de organização do mundo imaginário, a única que estabelece uma ordem e submete as partes ao todo *sem ser boa*. O Mal é a Beleza entrevista pelo Ódio; a Beleza do esteta é o Mal como potência de ordem⁵⁰⁴ (SARTRE, 2011, p. 424).

Temos nessa passagem alguns pontos importantes a sublinhar! Primeiramente, o fato de que o esteta pretende alcançar a destruição do ser sem recorrer ao ser, isto é, sem recorrer à ordem e à razão; por isso, só lhe resta uma tentativa: metamorfosear o seu próprio ser em beleza, isto é, irrealizar-se. A beleza, porém, não se dá ao que é da realidade, pelo contrário, ela é não apenas imaginária, mas é a própria “lei de organização do mundo imaginário”, o que implica que ela é capaz de criar uma ordem diferente da ordem do ser, da realidade. Finalmente, sem estar atrelada ao ser, a beleza se torna, para o esteta, a representação do mal enquanto potência da ordem, no sentido que os elementos que compõe a beleza podem ser organizados a fim de provocar a desordem e fazer o mal – ordem tão imaginária quanto realmente perturbadora.

De tal maneira, pode-se dizer que, mais do que a imaginação, para Genet a própria beleza é uma blasfêmia, um estranho inferno: o criador quer se tornar uma ilusão, uma imagem desse inferno, mergulhar em uma efervescência de imagens fugidias que parecem visíveis, mas não se deixam ver, de sons que parecem se anunciar e que, na verdade, jamais se tornam audíveis. Nessa perspectiva, a beleza se mostra para Jean como não sendo

[...] nem uma aparência nem um ser, mas uma relação: a transformação do ser em aparência. É uma desapareição fixa, ela está aí diante dele, nele e, no entanto, ele não pode tocá-la: se sua mão avança, ela se apaga, o mundo reencontra tão logo sua

503. No original: “[...] il faut que la volonté de l’esthète ne soit pas seulement volonté du Beau mais *belle* volonté”.

504. No original: “Le Mal projette la destruction de l’être ; s’il veut opérer cette destruction sans recourir aux puissances de l’être, s’il veut devenir efficace sans pactiser avec l’ordre et la raison, il faudra qu’il se change en beauté. La beauté c’est la loi d’organisation du monde imaginaire, la seule qui établisse un ordre et soumette les parties au tout *sans être bonne*. Le Mal c’est la Beauté entrevue par la Haine ; la Beauté de l’esthète, c’est le Mal comme puissance d’ordre”.

espessa e vulgar densidade; não é questão de vê-la, pois ela é a impossibilidade de ver o que se vê, a necessidade de imaginar o que se percebe. É uma cegueira deslumbrante, um pesadelo imenso que dá a chave do universo, uma revelação terrível que nada ensina [...] [- salvo que]: o ser é feito para o nada. A intuição do belo é um esvaimento em plena consciência⁵⁰⁵ (SARTRE, 2011, p. 420-421).

Diante disso, mais do que uma experiência frutiva, Jean Genet sente a beleza como uma profissão de fé, de modo que mais do que amá-la, será preciso viver sob suas normas, sob as normas da elegância – que nada mais é do que a transformação do ser em aparência. A partir dessas normas, o ato mais elegante será aquele capaz de fazer do real uma aparência não apenas para si mesmo, mas envolvendo o maior número possível de pessoas.

Neste ponto, a beleza recorda a Genet seu projeto de perturbar a ordem dos justos, “[...] roubar o solo sob seus passos, fazê-los duvidar da moral e do Bem⁵⁰⁶” (SARTRE, 2011, p. 423). Tal projeto será colocado em prática através de “ações-armadilhas” que terão como objetivo desconcertar o justo, perturbar seu pequeno mundo estável através de “iluminações estéticas”. Em outras palavras, Jean tentará oferecer ao justo uma experiência imaginária, uma forma artificial que será construída a partir dos seus atos, dos seus sentimentos e das suas necessidades, fabricando, a partir daí “[...] belas aparências desconcertantes, como o pintor utiliza o pincel, a cor e a tela para produzir uma bela imagem⁵⁰⁷” (SARTRE, 2011, p. 423). Se quiser “contaminar os outros com seus sonhos”, porém, será preciso fazê-los entrar neles: “[...] se ele deve agir sobre o Outro, é como um vírus, como um agente de irrealização do fracasso⁵⁰⁸” (SARTRE, 2011, p. 412). Se faz necessário, então, construir armadilhas, ou melhor, ilusões capazes de canalizar a atividade humana, capazes de fazer com que ela se lance diretamente no nada.

Desde sua infância Genet se sente coagido pela sociedade, é como se ela agisse por ele. O que ele busca, a partir disso, é construir uma vingança em que essa sociedade “*seria sonhada* a despeito dela”. Por essa razão, Jean já não se contenta em ser esteta, ele quer que os justos

505. No original: “[...] ni une apparence ni un être, mais un rapport : la transformation de l’être en apparence. C’est une disparition fixe, elle est là devant lui, en lui et pourtant il ne peut la toucher : s’il avance la main, elle s’efface, le monde retrouve aussitôt son épaisse et vulgaire densité ; il n’est pas même question de la voir car elle est l’impossibilité de voir ce qu’on voit, la nécessité d’imaginer ce qu’on perçoit. C’est une éblouissante cécité, un immense cauchemar qui donne la clé de l’univers, une révélation terrible qui n’apprend rien [...] [sauf que] : l’être est fait pour e néant. L’intuition du beau c’est un évanouissement en pleine conscience”.

506. No original: “[...] dérober le sol sous ses pas, le faire douter de la morale e du Bien”.

507. No original: “[...] belles apparences déconcertantes, comme le peintre utilise le pinceau, couleur et toile pour produire une belle image”.

508. No original: “[...] pour contaminer les autres par son rêve, il faut qu’il les fasse tomber dedans: s’il doit agir sur Autrui, c’est comme un virus, comme une agente d’irréalisation de l’échec”.

também o sejam: eis a sua vingança, força-los, ou melhor, *convencê-los* a contemplar o gesto, pois neste “eterno gesto” estará condensado o mundo, só que “devorado por uma ausência soberba”. Dito de outra maneira, é preciso convencer os justos que seu duro trabalho se justifica nas mais belas expressões da arte, já que quando isso acontecer:

O justo se aperceberá com estupor que ele é julgado por um tribunal de uma instância superior, cuja existência ele nem mesmo suspeitava. Ele se acreditava íntegro e virtuoso, eis que lhe revelam que ele é feio e que essa feiura, no novo sistema de pesos e medidas que se emprega para apreciá-lo, pesa cem vezes mais que sua melhor ação: [como escreve Oscar Wilde] “A feiura é uma das sete virtudes mortais”⁵⁰⁹ (SARTRE, 2011, p. 417).

Aqui, contudo, se coloca um problema: se diante de um quadro, por exemplo, sabemos com segurança que podemos reconhecer nas cores e nas formas uma finalidade “que nos remete à liberdade do artista”, como seria possível apreender na própria realidade dessas “ações-armadilhas” “[...] a finalidade secreta do ser, *que só é para se aniquilar no valor?*”⁵¹⁰ (SARTRE, 2011, p. 422). Ora, como pode uma aventura, uma estetização do real, um sonho, produzir uma beleza que perturbaria os justos?

De fato, os justos até dedicam uma parte de seu tempo à arte, nos finais de semana, nos feriados, desde que não seja muito caro: eles se dispõem em uma sala escura diante de uma orquestra ou de atores, mas conservam sempre um certo medo de que essa experiência que tem por única finalidade o divertimento se torne algo mais profundo, algo capaz de perturbar a estabilidade de suas certezas habituais. A partir disso, uma possibilidade para a realização dessa empreitada seria a construção de uma obra de arte, a apresentação da “[...] irrealização às claras, como um *valor*, propô-la como objetivo da atividade humana e coagir os outros a se irrealizarem voluntariamente”⁵¹¹ (SARTRE, 2011, p. 413). Neste momento, todavia, Jean ainda não se preocupa em inscrever seus sonhos em uma matéria real, tampouco em realizá-los, já que quer apenas lançar “o real dentro do imaginário e afogá-lo”:

Diferentemente dos artistas, que, ordinariamente, sustentam a beleza da forma sobre a aprovação da sensação e esculpem seus próprios monstros no mármore, Genet nos nega todo gozo: o diamante que nos oferece, é preciso procurá-lo em um cuspe; mais seus fogos nos atraem, mais a saliva nos repugna; se a joia nos fascina, não podemos

509. No original: “Le juste s’apercevra dans la stupeur qu’il est jugé par un tribunal d’une instance supérieure dont il ne soupçonnait même pas l’existence. Il se croyait intègre et vertueux, voilà qu’on lui révèle qu’il est laid et que cette laideur, dans le nouveau système de poids et de mesures qu’on emploie pour l’apprécier, pèse cent fois plus que sa meilleure action : ‘La laideur est une des sept vertus mortelles’”.

510. No original: “[...] la finalité secrète de l’être, *qui n’est que pour s’anéantir dans la valeur?*”.

511. No original: “[...] l’irréalisation au grand jour, comme un valeur, la proposer pour bout à l’activité humaine et contraindre les autres à s’irréaliser volontairement”.

esquecer que nossa mão vai tocar uma substância ignóbil. Para encontrar o embaciamento das pérolas [...], é preciso encher as narinas, e o momento em que estaremos mais perto de perceber o oriente será aquele de nossa mais forte náusea⁵¹² (SARTRE, 2011, p. 434).

Genet vislumbra a possibilidade de provocar uma erosão capaz de destruir as forças repulsivas por meio de um gesto poético; no entanto, o movimento inverso se entrega simultaneamente, de modo que os objetos repugnantes acabam por revelar o sentido mais profundo desse gesto, de sorte que a miséria é, então, irrealizada e desmaterializada “pela magnificação”.

Diante disso, pode-se dizer, enfim, que a beleza é considerada por Genet como um meio de fazer o mal, como uma arma com a qual ele confrontará os justos no terreno que lhes é mais confortável, a saber, no campo do *valor*. Jean sempre adotou o sistema de valores dos justos, sabendo muito bem distinguir entre o bem e o mal. Tudo muda, porém, desde o seu encontro com a beleza, pois, a partir daí, ele contrapõe seus valores àqueles dos justos, o que lhes parece desconcertante. Genet foi condenado pela sociedade dos justos, por isso, conhece seu sistema ético, aceita sua condenação e até mesmo se define a partir da sentença. Em seu julgamento, todavia, uma surpresa: ele não quer ser julgado segundo as normas do bem, mas segundo as normas do belo. Eis a confusão: “[...] o maior crime no primeiro sistema será o mais belo gesto no segundo; o ato abominável do assassino é, ao mesmo tempo, o gesto trágico do sacrificador⁵¹³” (SARTRE, 2011, p. 418).

Segundo Sartre (2011, p. 414), a liberdade tem um objeto fundamental e esse objeto é o *valor* – pouco importa aqui se o consideramos como “um ideal irrealizável” ou como “um ser que está para além do ser”: o valor “[...] é aquilo que deve ser, jamais aquilo que é⁵¹⁴”. O valor não é, portanto, um fato, mas algo que exige a ação: é preciso fazer o bem, realizá-lo e não apenas amá-lo enquanto uma ideia. É isso que perturba a sociedade dos justos, que, alimentando seu temor pelo negativo, tende a assimilar o bem ao ser. Em consequência disso, o valor lhes aparece enquanto uma “estrutura objetiva da realidade”: “Solicitados, sustentados, limitados

512. No original: “A la différence des artistes, qui, d’ordinaire, étayent la beauté de la forme sur l’agrément de la sensation et taillent leurs monstres même dans le marbre, Genet nous dénie toute jouissance : le diamant qu’il nous offre, il faut le chercher dans un crachat ; plus ses feux nous attirent, plus la salive nous répugne ; si le joyau nous fascine, nous ne pouvons pas oublier que notre main va toucher une substance ignoble. Pour trouver la matité de perles [...], il faut s’en emplir les narines, et le moment où nous serons le plus près d’en apercevoir l’orient sera celui de notre plus forte nausée”.

513. No original: “[...] le plus grande crime dans le premier système sera le plus beaux geste dans le seconde ; l’acte abominable de l’assassin c’est en même temps le geste tragique du sacrificateur”.

514. No original: “[...] est ce que doit être, elle n’est jamais ce qui est”.

por todos os lados pelo real, seus projetos tem apenas uma finalidade: parir seu próprio ser; se conseguem, desaparecem ou tornam-se realidades: o progresso não é senão um desenvolvimento da ordem⁵¹⁵” (SARTRE, 2011, p. 414). Em outras palavras, o justo busca, sobretudo, uma delimitação do ser, quer dizer, uma maneira de enclausurá-lo em si mesmo que enclausuraria também a própria sociedade, a cultura e a história. Trata-se de uma ética contraditória, que visa a auto-supressão a fim de reinar em plenitude:

[...] no limite, as prescrições da ética tornar-se-ão reflexos sociais, a identidade do Ser e do Bem [...] conduzirá à desaparecimento dos valores. A virtude é a morte da consciência moral, pois é o hábito do Bem; e, no entanto, a ética do homem honesto prefere mil vezes a virtude às mais nobres dilacerações da consciência. Assim, o ser coloca o não-ser e o suprime. Há apenas ser⁵¹⁶ (SARTRE, 2011, p. 414).

Ora, quando pensamos, com Sartre, que a ética só existe enquanto perpétua construção de valores pela liberdade humana, uma ética que se impõe *a priori*, que se torna hábito, virtude, se torna também intrínseca à ação, de sorte que se perde o sentido da própria ética, afinal, não há mais deliberação – resta apenas a automatização do ato. Com efeito, a partir de sua ligação com a beleza, o artista *deveria* se posicionar no lado oposto da sociedade dos justos, já que, para ele, o valor é o elemento primordial, aquilo que inspira seu trabalho. Aqui, nas palavras de Sartre (2011, p. 415), reside a principal diferença entre o bem e a beleza, pois o bem é a submissão do ato ao ser, enquanto a beleza é a submissão do ato ao valor. O justo, todavia, não se perturbará com essa diferenciação, pelo contrário, esperará sempre que o artista seja capaz de “disciplinar suas imagens”:

Muito mais que uma reivindicação do artista, a teoria de Arte pela Arte é uma reivindicação do homem de bem: ‘Para vocês, as imagens, para mim, a realidade’. Essa nítida delimitação dos dois impérios é indispensável para o bom funcionamento de uma sociedade autoritária⁵¹⁷ (SARTRE, 2011, p. 415).

Desse ponto de vista, a beleza da arte é um testemunho da “[...] anterioridade do ser e o esforço humano para retomá-lo em termos de valor⁵¹⁸” (SARTRE, 2011, p. 422, nota 1). Essa

515. No original: “Sollicités, soutenus, bornés de tout côté par le réel, ses projets n’ont qu’un but: accoucher l’être de lui-même; s’il réussissent, ils disparaissent ou deviennent des réalités: le progrès n’est que le développement de l’ordre”.

516. No original: “[...] à la limite les prescriptions de l’éthique deviendront des réflexes sociaux, l’identité de l’Être e du Bien [...] entraînera la disparition des valeurs. La vertu est la mort de la conscience morale parce qu’elle est l’habitude du Bien, et pourtant l’éthique de l’honnête homme préfère cent fois la vertu aux plus nobles déchirements de la conscience. Ainsi l’être pose le non-être et le supprime. Il n’y a que de l’être”.

517. No original: “Beaucoup plus qu’une revendication de l’artiste la théorie de l’Art pour l’Art est une revendication de l’homme de bien: ‘A vous les images, à moi la réalité’. Cette délimitation nette des deux empires est indispensable au bon fonctionnement d’une société autoritaire”.

518. No original: “[...] l’antériorité de l’être et l’effort humain pour le reprendre en termes de valeur”.

tentativa de inversão entre a anterioridade dos termos, implica em uma transformação do ser em testemunha do valor, isto é, em “[...] aparência pura, pois só é enquanto testemunha; assim, o ser do ser é seu parecer⁵¹⁹” (SARTRE, 2011, p. 415). Finalmente, a submissão do ser ao valor transforma aquilo que é em um símbolo daquilo que não é, de sorte que o mundo se mostra “[...] como um vasto processo de involução que reabsorve o ser no nada⁵²⁰” (SARTRE, 2011, p. 415).

A arte opera, portanto, uma metamorfose no ser – tudo é dirigido por uma criação, seja lá qual for sua motivação. A beleza se mostra, então, como a metamorfose imaginária do ser em aparência – mas é preciso sublinhar aqui que “essa relação se singulariza em cada caso”. O caso de Genet nos apresenta uma beleza muito específica, a saber, “a lei da sua *imaginação*”. Segundo Sartre (2011, p. 430), a beleza concebida por Jean Genet compartilha com aquela de Oscar Wilde o fato de que ambas são venenosas, porém, enquanto a beleza do irlandês se insinua, a beleza do francês chega sem fazer rodeios, arrombando as portas: “[...] a primeira é tão amena e fácil quanto a segunda é difícil e repugnante: a primeira só exerce sua ação desrealizante sobre objetos cuja matéria lisonjeia o sentido, a segunda se mostra menos preocupada em agradar do que em manifestar sua potência mágica⁵²¹”.

Neste momento, contudo, essa “potência mágica” da beleza de Genet não está totalmente formada. Jean ainda se vale das frases magníficas, não é ainda um escritor, um artista, pois essas frases continuam a ser gestos e não atos. Com efeito, mais do que produzir obras de arte, Genet continua tentando se identificar com a beleza, pois encontra nela o mal – “A Beleza do esteta é o Mal fantasiado de valor⁵²²” (SARTRE, 2011, p. 416). No fim das contas, Genet nunca deixou de desejar o real, de modo que mesmo se entregando ao imaginário, jamais se abandonou às ficções por completo. É verdade que ele sonha, mas seu sonho é uma metamorfose do real – uma metamorfose irreal que, a partir de agora, também se utilizará das palavras:

E essas próprias palavras são imagens de palavras ao invés de vocábulos reais: imagens, porque são pronunciadas no fundo de uma garganta por um falante imaginário, imagens, porque são dirigidas a ouvintes ausentes. Tudo está no lugar para que ele escreva, o dispositivo está pronto: a técnica, o vocabulário, até mesmo o estilo

519. No original: “[...] apparence pure car il n’est qu’autant qu’il témoigne ; ainsi l’être de l’être est son paraître”.

520. No original: “[...] comme un vaste processus d’involution qui résorbe l’être dans le néant”.

521. No original: “[...] la première est aussi amène et facile que la seconde est difficile et repoussante ; celle-là n’exerce son action déréalisante que sur des objets dont la matière flatte le sens, celle-ci se montre moins soucieuse de plaire que de manifester sa puissance magique”.

522. No original: “La Beauté de l’esthète, c’est le Mal déguisé en valeur”.

já estão aí. Seria preciso, porém, que sáísse do sonho: escrever é um ato, não um gesto – e que se faz com palavras verdadeiras⁵²³(SARTRE, 2011, p. 446).

Quando se entregar verdadeiramente à literatura, Genet se valerá constantemente de uma “poesia passiva” e de uma “prosa estetizante”: na poesia a linguagem se falará sozinha, “como numa floresta noturna”, já na prosa, ele tomará a palavra e falará “através de interlocutores imaginários”. Assim, como sintetiza Fabio de Castro (2017, p. 149), Jean passará “[...] dos gestos irrealizantes a ações que realizam gestos. Para Sartre, é esse movimento que conduz Genet às palavras. A literatura será como uma tentativa de encontrar a beleza na arte para, em sua posse tentar, mais uma vez, atingir o Mal”. Para que isso ocorra, entretanto, será necessária uma derradeira conversão, a partir da qual Genet se fará, finalmente, artista.

3.4.2 O desabrochar do artista: o mal encarnado nas palavras

“You’re the same kind of bad as me”.

(Tom Waits e Kathleen Brennan, *Bad as me*, 2011)

Eis que novamente estamos diante do fracasso, afinal, se não se pode ser em-si, tampouco se pode ser *nada*, isto é, ser absolutamente irreal. Não há aventuras imaginárias, nem para o esteta, nem para o sonhador – nem para Sartre, nem para Anny, nem para Roquentin. O fracasso, porém, não paralisa o movimento de Genet, que se lança em “[...] uma terceira conversão, numa passagem do gesto à ação, o que o faz deixar de ser esteta para se tornar artista” (SOUZA, 2018, p. 18). Jean passa, assim, da não comunicação, do enclausuramento no imaginário, para uma tentativa de se comunicar, de escrever romances. Na verdade, mais do que uma tentativa, a comunicação se impõe como uma exigência da literatura, já que o sentido permanece inacessível ao escritor da obra, revelando-se totalmente apenas aos leitores. Dessa forma, por mais que não estime seu público, Genet aprende que precisa dele, de sorte que tentará atrair sua atenção e sua confiança para, em seguida, vingá-lo – vingá-lo dos justos, daqueles

523. No original: “Et ces mots eux-mêmes sont des images des mots plutôt que de vocables réels : images parce qu’ils sont prononcés au fond d’une gorge par un parleur imaginaire, images parce qu’on les adresse à des auditeurs absents. Tout est en place pour qu’il écrive, le dispositif est prêt ; la technique, le vocabulaire, le style même sont déjà là. Mais il faudrait qu’il sortît du rêve : écrire est un acte, non un geste – et qui se fait avec de vraies mots”.

que o determinaram enquanto ladrão. Como escreve Thana Souza (2018, p. 19), Jean pretende fazer com que o leitor se coloque “[...] em seu lugar de excluído. É uma forma de colocar os ‘honestos’ em seu lugar, e mostrar a eles que, para além da condenação alheia, Genet também se escolheu como ladrão, como esteta e como escritor”.

Escrever é agir e o ato, como recorda Sartre (2011, p. 605), é “consciente de si” e coloca “para si a existência de uma Verdade”. Ora, ao se tonar escritor Genet pretende fazer do seu sonho um objeto comunitário, por conseguinte, precisa de uma técnica capaz de assegurar a objetivação de um sonho específico, ou seja, precisa “definir uma certa verdade” no coração do sonho. Nesse sentido, Genet troca o capricho pelo calculismo, mesmo sabendo que os resultados não serão matemáticos e que a certeza se dará apenas no “último momento”. De tal maneira, se enquanto experiência subjetiva o sonho é a destruição da verdade, quando esse sonho se torna uma falsa história, essa falsidade só pode ser sustentada por uma crença, ou seja, aquele que lê precisa compreender a história para que possa se entregar a ela. Além disso, o solipsismo onírico possibilita apenas um sentimento imaginário e imediato, já o sonho escrito provoca esse sentimento nos outros. A partir disso, Genet pode se ver através dos olhos dos outros e, assim se vendo, se apreender como “o mais singular dos seres”.

Portanto, ao despertar do sonho, Genet se entrega à criação – se faz artista e escreve, visto que a partir de agora sua “[...] imaginação se apoia sobre palavras: as palavras completam os fantasmas, tapam seus buracos, sustentam sua inconsistência prolongando-os, enriquecendo-os com tudo que não se pode ver nem tocar⁵²⁴” (SARTRE, 2011, p. 506). Isso significa que agora Genet inscreve seus sonhos na realidade “*conservando seu caráter imaginário*”, de sorte que pode finalmente unificar “em um mesmo projeto sua intenção realista e sua intenção irrealizante”.

De tal forma, Jean parece estar finalmente acordado – mas apenas pela metade, afinal, ele continua perturbado pelo imaginário onírico. Em consequência disso, sonho e realidade se revezarão em seu texto, que apresentará passagens ora sonhando, ora acordado, num “sonho-acordado dirigido”, isto é, num objeto que “[...] constantemente arrisca de se decompor ou de desviar sob a ação da afetividade e que uma inteligência reflexiva de artista constantemente

524. No original: “[...] imagination s’appuie sur des mots: les mots complètent nos phantasmes, bouchent leurs trous, soutiennent leur inconsistance, les prolongent, les enrichissent de tout ce qu’on ne peut ni voir ni toucher”.

reúne, governa e dirige segundo os princípios da lógica e as normas da beleza⁵²⁵” (SARTRE, 2011, p. 513).

Ora, se essencialmente a escrita literária se difere da escrita poética e das imagens, é preciso lembrar que na prática a obra é sempre uma interpenetração entre esses termos. Por isso, se a literatura implica comunicação e significação, Genet não conservará em seus livros essa relação de maneira pura, ou seja, sua obra literária será permeada de alguns momentos em que “a palavra se faz sujeito” e o escritor “quer ser entendido”, e de outros em que a palavra será totalmente corrompida, tomada pela poesia, pela imagem. Dessa perspectiva, Jean construirá um texto que parecerá quebrado, contraditório, cheio de detalhes bizarros, à deriva no oceano que ele mesmo criou, dilatando e retraindo o tempo dos acontecimentos e, de repente, “[...] uma atividade intervém que estreita, reestabelece as proporções, explica os símbolos⁵²⁶” (SARTRE, 2011, p. 514). Com isso, por mais que as palavras de Genet possuam algo de roubado, de maquiado, de poético, haverá sempre nelas algo mais do que em suas imagens oníricas.

As imagens oníricas refletem sobretudo a singularidade de quem imagina, logo, por mais claras que sejam, se apresentam sempre numa espécie de fuga, com uma perturbação; no caso das palavras, por mais que existam artificios, haverá sempre algo de social, de universalizante, em suma, um apelo ao outro. Dito de outra forma, a imagem está sempre ausente, trata-se de algo que não posso ver, ouvir ou compreender totalmente, pois ela depende do meu esforço para existir; a palavra, por sua vez, pode ser falada, ouvida e entendida – e quando a pronuncio em voz alta, se me deixo levar pelo texto e esqueço de mim mesmo, “[...] posso escutá-la, como se ela *emanasse de um outro*; melhor ainda: como se ela ressoasse sozinha⁵²⁷” (SARTRE, 2011, p. 507). Desse modo, como sublinha Sartre (2011, p. 473), Genet se utiliza da linguagem como uma droga que o ajuda a “mergulhar em encantamentos secretos”. Por conseguinte, se ele escreve é sobretudo para poder ler suas palavras, para tentar se entender como se fosse um outro e *emocionar-se*: a “[...] leitura é uma repetição do ato criador, ele quer ser surpreendido no meio da criação como quando foi pego roubando nos longínquos dias de

525. No original: “[...] constamment risque de se décomposer ou de dévier sous l’action de l’affectivité et qu’une intelligence réflexive d’artiste constamment rassemble, gouverne et dirige selon les principes de la logique et les normes de la beauté”.

526. No original: “[...] une activité intervient qui resserre, rétablit les proportions, explique les symboles”.

527. No original: “[...] je peux l’écouter comme s’il *émanait d’un autre* ; mieux encore : comme s’il résonnait tout seul”.

sua infância; cada palavra sai da sua boca da mesma maneira que saiu do seu coração⁵²⁸” (SARTRE, 2011, p. 479).

De fato, a pronuncia das palavras provoca em Genet uma certa satisfação, mas ela é breve, pois ele sabe que está só, sabe que está falando para si mesmo. É a partir disso, porém, que Jean decide escrever – e um dia ou uma semana depois, quando reencontrará o que foi escrito, aquilo “[...] se opõe a ele com toda sua inércia, ele perceberá a frase como um objeto erótico e escandaloso; uma frase flutuante, sem autor, virá ao seu encontro⁵²⁹” (SARTRE, 2011, p. 509). Ainda assim, todavia, depois do espanto inicial, quando lê a frase novamente, Jean se reconhece enquanto seu autor. Por essa razão, ele compreende que precisa do outro, do público, pois somente ele, ao ler e escutar suas palavras, poderá conferir a elas “uma objetividade verdadeira”: apenas com a presença do leitor suas palavras vão se tornar “[...] enormes, elas gritarão, totalmente infladas pela indignação de outro⁵³⁰” (SARTRE, 2011, p. 509).

Escrever seus sonhos como histórias, vender essas histórias aos outros, fazê-los sonhar esses sonhos e neles ver-se sonhar: eis o projeto de Genet. O leitor, de sua parte, experimenta um pesadelo:

Ele se vê sonhar, se agita e tem medo, sabe que tem medo, gostaria e não pode acordar de fato, como esses adormecidos que, cem vezes no ponto de escapar do pesadelo, caem nele novamente por cem vezes. Ele teme tudo: deixar o imaginário e nele se afundar totalmente; reencontrar o real com seu cortejo de aflições e abandoná-lo para sempre⁵³¹ (SARTRE, 2011, p. 464-465).

Desse ponto de vista, em um primeiro momento, se Jean escreve é porque sente-se intelectualmente superior em relação aos outros, é porque sente-se desafiado – por si próprio – e acredita ser capaz de vencer esse desafio: ele escreve como quem dá socos na cara de um inimigo – “para estabelecer sua superioridade”. Além disso, a escolha pela escrita também revela que Genet desejou seus sonhos a tal ponto que os explorou a fundo, até que eles lhes escapassem e se transformassem em um desejo de impor esses sonhos aos outros, “[...] de

528. No original: “[...] une lecture c’est une répétition de l’acte créateur, il veut se faire surprendre en train de créer comme il s’est fait prendre à voler aux jours lointains de son enfance ; chaque mot sort de sa bouche de la même façon qu’il est sorti de son cœur”.

529. No original: “[...] s’oppose à lui de toute son inertie, il percevra la phrase comme un objet érotique et scandaleux ; une phrase flottante, sans auteur, viendra à sa rencontre”.

530. No original: “[...] énormes, ils crient, tout gonflés par l’indignation d’autrui”.

531. No original: “Il se voit rêver, il s’agite et prend peur, il sait qu’il a peur, il voudrait et ne peut s’éveiller tout à fait, comme ces dormeurs qui, cent fois sur le point d’échapper au cauchemar, y retombent cent fois. Il craint tout : de quitter l’imaginaire et de s’y enfoncer tout à fait ; de retrouver le réel avec son cortège de malheurs et de l’abandonner pour toujours”.

integrá-los ao *espírito objetivo* e de fazê-los ser consagrados como *fatos culturais*⁵³²” (SARTRE, 2011, p. 467).

Um personagem fictício – Roquentin ou Don Quixote – não possui uma existência real, entretanto, pode alcançar uma existência histórica que independe da minha consciência; em outras palavras, a arte tem o poder de criar personagens coletivos, *fatos culturais* que sobrevivem aos indivíduos carnisais, pois ela confere a esses personagens uma aura sagrada e a sociedade se torna sua guardiã. De tal modo, quando se evoca essas imagens, “[...] o indivíduo [...] sente-se inessencial em relação a elas; por um pouco elas não seriam mais verdadeiras do que ele: ele morrerá antes que Dom Quixote desapareça⁵³³” (SARTRE, 2011, p. 467). De fato, as obras de arte, apesar de sua essência irreal, provocam reações reais com as quais se defronta toda uma estrutura sociocultural. Por isso, como sublinha Sartre (2011, p. 469), a arte comporta um grande paradoxo, já que

[...] seu significado permanece irreal, isto é, fora do mundo, e que, no entanto, pode ser a causa e o fim de atividades reais. Um quadro põe em jogo interesses econômicos; compra-se, vende-se. [...] E, sem dúvida, isso vem do seu *valor*, das tradições que se ligam a ele, etc.: mas os interesses particulares, o orgulho nacional, a apreciação estética, tudo, finalmente, refere-se a um significado primário que é imaginário. Dito de outra maneira, a *realidade* de uma sociedade implica a socialização de certas *irrealidades*⁵³⁴.

Diante dessa estrutura, apesar de se dispor a escrever romances, Jean Genet nunca escondeu seu pavor em fazer carreira como literato, de sorte que cada uma de suas obras será como “um delito isolado” através do qual ele abandonará para sempre a literatura. O que mais o afasta desse mundo letrado é que o escritor está quase sempre amparado pela classe dominante – pelos justos. A literatura é mistificante, pois se constrói sobre mentiras, sobre o falso, em suma, ela deve entregar um objeto imaginário; por essa razão, “[...] se acontece que um escritor diga a verdade, sua obra será expurgada ou queimada⁵³⁵” (SARTRE, 2011, p. 538). Trata-se, com efeito, de um acordo tácito entre a sociedade e o escritor: ele mente, mas não deve enganar, deve manter-se honesto. Ademais, sua obra é também uma mercadoria, “ele escreve para

532. No original: “[...] de les intégrer à *l'esprit objectif* et de les faire consacrer comme *faits culturels*”.

533. No original: “[...] l'individu que les évoque une fois se sent inessentiel par rapport à elles ; pour un peu elles seraient plus vraies que lui : il mourra avant que Don Quichotte disparaisse”.

534. No original: “[...] sa signification demeure irréal, c'est-à-dire hors du monde, et que, cependant, elle peut être la cause et la fin d'activités réelles. Un tableau met en jeu des intérêts économiques ; on l'achète, on le vend. [...] Et, sans doute, cela provient de sa *valeur*, des traditions qui s'y rattachent, etc. : mais les intérêts particuliers, l'orgueil national, l'appréciation esthétique, tout, finalement, se réfère à une signification première qui est imaginaire. Autrement dit, la *réalité* d'une société comporte la socialisation de certaines *irréalités*”.

535. No original: “[...] s'il arrive qu'un écrivain dise vrai, on expurge son œuvre ou on la brûle”.

atender uma demanda” do público e seus livros são vendidos por um determinado valor. Jean se recusa a fazer comércio, mas se recusa ainda mais a ser honesto: “[...] ele não se preocupa com a demanda, ele não oferece nada; sobretudo, ele não quer agradar seus leitores⁵³⁶” (SARTRE, 2011, p. 538). De fato, Genet pretende que ao comprar seu livro o leitor adquira um objeto inútil, um objeto que nada tem de edificante.

Dizer que Genet não entrega nada aos seus leitores não significa, no entanto, que seu texto seja qualquer coisa. Na verdade, no seu fazer artístico, Jean não é nem um pouco artesanal, pois isso representaria para ele um trabalho honesto; muito pelo contrário, como testemunha Sartre (2011, p. 537), quando tomado pela vontade “[...] de escrever um livro, ele logo se coloca ao trabalho e não para nem de dia nem de noite até que sua tarefa esteja terminada; ou melhor, ele a julga terminada quando a vontade cessa⁵³⁷”. Em consequência disso, o que importa para Genet nesse processo criativo não é o seu fim, sua “perfeição formal”, afinal, sua beleza não busca tal perfeição, mas “o esplendor cerimonioso do sacrilégio e do assassinato”. Por conseguinte, ao sentir que seu desejo de escrever foi saciado, ele termina sua tarefa às pressas “[...] e retorna à vida cotidiana. A tensão criadora, como o orgasmo, é seguida de um período de relaxamento e abatimento em que a própria ideia de escrever lhe provoca a náusea⁵³⁸” (SARTRE, 2011, p. 537).

Não se deve concluir, a partir disso, que Jean escreva intuitivamente, pelo contrário, ele produz uma arte “cabal, peça montada, maquinaria”; ele não está interessado em terrorismo verbal, mas em “[...] confrontar-se diretamente com a linguagem e todos os recursos da sintaxe: é um escritor *discursivo*⁵³⁹” (SARTRE, 2011, p. 491). Isso não significa, porém, que Genet recusará a poesia, visto que em meio à sua prosa sempre fecundarão “blocos sonoros” que não foram desejados, mas que apresentam um “*sentido*, vago e encantado”, um sentido que nasce do sacrifício do *significado*.

Apesar de permanecer sempre abraçado à poesia, Genet vai descobrir aos poucos a necessidade inalienável do público, no sentido que se deve “preferir o leitor a si mesmo”. A

536. No original: “[...] il ne se soucie pas de la demande, il n’offre rien; surtout il ne veut pas faire plaisir à ses lecteurs”.

537. No original: “[...] d’écrire un livre il se met aussitôt à l’œuvre et ni jour ni nuit ne s’arrête que sa tâche ne soit terminée ; ou plutôt qu’il la juge terminée quand l’envie cesse”.

538. No original: “[...] et retourne à la vie quotidienne. La tension créatrice, comme l’orgasme, est suivie d’une période de détente et d’abattement où l’idée même d’écrire lui donne la nausée”.

539. No original: “[...] s’attaquer directement au langage et à toutes les ressources de la syntaxe ; c’est un écrivain *discursif*”.

partir disso, gostaríamos de apontar agora algumas diferenças entre o processo criativo de Genet e dos surrealistas. Segundo Sartre (2011, p. 567, nota 1), a palavra “surrealismo” possui um sentido ambíguo que, ao mesmo tempo, se refere “a uma atividade superior ao realismo” – uma espécie de “idealismo da imaginação – e a um

[...] conjunto de condutas que concernem ao surreal, quer dizer, o ser situado para além daquilo que a mesquinhez burguesa denomina real. Nesta segunda acepção o surrealismo se torna um realismo *superior*, pois o surreal é assimilável à realidade total. Nesse sentido, há aí um *realismo* da palavra, na medida em que sua função original é de revelar o surreal⁵⁴⁰.

Andre Breton, por exemplo, acredita que a palavra possui uma natureza poética, mágica, como se ela existisse originalmente para ser utilizada em sua função surrealista. Essa linguagem que parece mágica é, na verdade, a linguagem dos justos; todavia, ao contrário de Genet, que foi excluído dessa linguagem, os jovens burgueses do surrealismo são seus proprietários, herdeiros que podem fazer o que bem lhes convier com essa herança. Dessa maneira, o surrealista fala a partir de sua língua, desse objeto que está posto e que lhe pertence por direito. Jean Genet, pelo contrário, é um marginal e a linguagem dos justos é a linguagem dos outros: eles a exploram, a utilizam até a última gota. Por conseguinte, para ele, trata-se de uma linguagem sem segredos: “O sentido que ele dá às palavras, ao invés de aproximá-las de uma destinação primeira e divina, arranca-lhes da natureza e da verdade⁵⁴¹” (SARTRE, 2011, p. 567).

Portanto, conforme aponta Sartre (2011, p. 568), se o surrealismo pretende operar através de um “*realismo poético*” que seria original das palavras, Genet opera através de uma “linguagem poética” que tentará perverter a linguagem a fim de se aproximar do que é mais artificial e falso – o escritor geralmente “inventa para escrever”, já “Genet, escreve para inventar”: sua poesia não pretende revelar coisa alguma, pois “[...] quando as palavras se queimam e se desfazem em cinzas, não resta senão o nada⁵⁴²”. Para além disso, enquanto o surrealismo se propõe como uma técnica que está à mão de todos, a poética de Genet é, antes de tudo, individual: começou e terminou com ele. Através desse mistério sepultado, Genet se coloca no limiar entre “o humano e extremo inumano”: ele se mostra inumano

540. No original: “[...] ensemble de conduites concernant le surréel, c’est-à-dire l’être situé au-delà de ce que la mesquinerie bourgeoise nomme réelle. Dans cette deuxième acception le surréalisme devient un réalisme *supérieur*, car le surréel est assimilable à la réalité totale. En ce sens, il y a un *réalisme* de la parole, dans la mesure où sa fonction originelle est de révéler le surréel”.

541. No original: “Le sens qu’il donne aux mots, au lieu de les rapprocher d’une destination première et divine, les arrache à la nature et à la vérité”.

542. No original: “[...] quand le mots se brûlent et tombent en cendres, il ne reste que le néant”.

[...] quando canta seus heróis miseráveis – porque tudo em seu canto é roubo, distorção, perversão, falseamento e armadilha – e ele é *o mais humano* por esta recusa de toda utilização *natural* da palavra, pois o humano é também, é sobretudo a *antiphysis* e Genet inventa para suas necessidades um artificialismo da linguagem⁵⁴³ (SARTRE, 2011, p. 568).

Com efeito, Jean está tentando produzir aparências, isto é, criar o falso; desta vez, porém, ele possui uma nova arma: a linguagem. Em sua utilização da linguagem, Breton se vale de uma “escrita automática”, no sentido que deixa a linguagem falar livremente através dele. Como os surrealista, Genet também recusa um uso absolutamente racional da linguagem, porém, ele jamais se entrega a uma criação automática, a um deixar-se levar: “Sua poesia é inteiramente dirigida, se bem que os princípios reguladores sejam eles mesmos poéticos⁵⁴⁴” (SARTRE, 2011, p. 569). Ora, Genet teme o abandono, de sorte que o automatismo, assim como a inspiração, lhe parecerá uma forma de abandonar-se. Por essa razão, Jean quer utilizar-se das palavras com o intuito de magnificar, isto é, de “transfigurar o evento sórdido, o milagre de horror que vai surgir”.

O poeta surrealista se entrega à passividade, logo, ele não possui responsabilidade alguma sobre sua obra: qualquer que seja a acusação, ele se declara inocente. Genet, pelo contrário, assume-se como o único responsável por suas obras, pois essas obras *são ele*. Dito de outra maneira, Jean se declara totalmente responsável por suas palavras: “[...] a maior homenagem que se poderia lhe fazer seria aprisioná-lo por incitação ao assassinato. Assim, estaria manifestado para todos que sua criação é sim um ato, e que ela mina as bases da nossa sociedade⁵⁴⁵” (SARTRE, 2011, p. 539). O desejo de Genet é, então, que sua criação imaginária reflita sobre si “uma ação mágica” – não para salvá-lo, mas para condená-lo ao pior dos destinos. Essa condenação representaria uma verdadeira “[...] *Paixão*: paixão porque o autor sofre no imaginário os sofrimentos de seus heróis e porque os crimes de seus personagens conduzirão, na vida real, a novas perseguições⁵⁴⁶” (SARTRE, 2011, p. 539).

543. No original: “[...] quand il chante ses héros misérables – puisque tout, dans son chant, est vol, distorsion, perversion, truquage et piège – et il est *le plus humain* par ce refus de tout usage *naturel* de la parole, car l’humain c’est aussi, c’est surtout l’antiphysis et Genet invente pour ses besoins un artificialisme du langage”.

544. No original: “Sa poésie est entièrement dirigée, bien que les principes régulateurs en soient eux-mêmes poétiques”.

545. No original: “[...] le plus grande hommage qu’on puisse lui rendre serait de l’emprisonner pour provocation au meurtre. Ainsi serait-il manifeste à tous que sa création est bien un acte et qu’elle sape les bases de notre société”.

546. No original: “[...] *Passion*: passion parce que l’auteur souffre dans l’imaginaire des souffrances de ses héros et parce que les crimes de ses personnages entraîneront dans la vie réelle de nouvelles persécutions”.

De fato, o que atrai Jean Genet para o crime não são as vantagens, o sentimento de aventura, tampouco o sangue; o que ele procura é a glória, é tornar-se célebre como um grande criminoso. Jean, no entanto, jamais cometerá um crime brutal, sequer um assassinato; ao invés disso, se fará poeta, artista, *escreverá* os crimes em seus livros, construirá “[...] um objeto louco que infesta todas as consciências com a criminalidade; já que é o espectro do assassinato, ainda mais que o próprio assassinato, que causa horror [...], Genet fará surgir esse espectro no seio da sociedade⁵⁴⁷” (SARTRE, 2011, p. 538). Em consequência disso, seus livros serão “confissões imaginárias” de “crimes suavizados” que a sociedade dos justos julgará como delitos, afinal, escrever sobre ações nefastas é também uma ação nefasta. Para Genet, nada de novo sob o sol! Tudo estava previsto, aliás, era justamente esse o seu desejo, visto que ele escreve “para ser impedido de publicar”.

O que Genet busca nessa empreitada, na verdade, é recuperar seu ser-para-outro, isto é, ser visto. Se ele rouba, é para ser um tabu dentro da sociedade, “*um objeto de horror*”, de culto, de ritual. O sentimento de Genet é de que toda a sociedade sente por ele um profundo horror. Trata-se, contudo, de um profundo engano – e ele sabe: Genet é apenas mais um ladrão, não *Jean Genet: o ladrão*. De fato, há uma condenação social ao roubo, mas o desprezo que essa sociedade nutre pelo ladrão não é pessoal, pelo contrário, trata-se de um sentimento generalizante, isto é, de um desprezo que se sente diante dos ladrões em geral, algo meio burocrático, meio profissional. O horror e o desprezo que os justos nutrem por Genet é, portanto, abstrato, virtual: ele é ignorado, esquecido, apesar de constituir uma *entidade pública*. Na verdade, ao invés de *entidade pública*, o condenado se torna apenas – como escreve Nuno Ramos (2012, p. 81) – um “anônimo coletivo”, personagem “sem mistério e sem vida pregressa”, que só pode se singularizar por suas bizarrices. Nesse sentido, o movimento da justiça carrega dentro de si uma

[...] compressão, não física, simbólica, aplicada a cada uma das histórias a ser julgada. A sentença, para que sentencie, precisa encarar cada sentenciado como uma ave no galinheiro [...]. Deve ignorar a longa cadeia causal que levou ao ato ilegítimo que, caso fosse reconstruído minuciosamente, acabaria quase sempre por justificar-se. Pois mesmo o pior assassino, visto de muito perto, torna-se um homem comum” (RAMOS, 2012, p. 82-83).

547. No original: “[...] un objet fou qui infecte toutes les consciences de criminalité ; puisque c’est le spectre du meurtre, plus encore que le meurtre lui-même, qui fait horreur [...], Genet fera surgir ce spectre au sein de la société”.

Nesse contexto, Genet até que gostaria de berrar para chamar a atenção, mas ele se sabe invisível, sabe que as pessoas continuariam em suas marchas e não ouviriam senão um incômodo ruído. Diante disso, Sartre (2011, p. 540) nos dirá que, se desde sua infância Jean sonha em provocar “[...] horror *de verdade*, é a fim de poder se sentir existir para alguém e transformar essas testemunhas fantasmas em público real⁵⁴⁸” (SARTRE, 2011, p. 540).

Genet percebe, assim, que quanto mais ele rouba, menos ele provoca esse horror. É justamente através dessa aporia que surge a ideia de inscrever, de “encarnar em matérias estranhas” esses roubos e de convencer os justos a descobri-los, afinal, o desprezo tornar-se-ia, desse modo, não mais um sentimento abstrato e burocrático, mas uma reivindicação do próprio artista. Com isso, dissimulado nessa criação, Jean “[...] poderia gozar à vontade do estupor das pessoas honestas. Ele os *veria ver* sua imagem e eles se tornariam objetos para ele na mesma medida em que seu reflexo seria objeto para eles⁵⁴⁹” (SARTRE, 2011, p. 542). Na passagem citada, Sartre (2011, p. 542) descreve aquilo que, para Genet, seria a obra de arte – e assim prossegue: “[...] é um objeto de horror, ou melhor, *é o próprio Genet se engendrando por um ato criminoso como objeto do horror universal e fazendo deste horror sua glória, porque ele se criou para provocá-la*⁵⁵⁰”.

De tal maneira, a partir da criação de “objetos loucos”, Genet pretende esfregar seus *excrementos* na cara dos justos, ou seja, horrorizá-los. Os justos, os outros, essa é a questão que angustia Jean desde sua infância: era preciso ser esse outro – esse outro que ele sempre foi para os outros. Primeiro, ele tentou identificar-se com o nome: fracassou. Em seguida, veio o desejo de ser nada, de irrealizar-se completamente a fim de tornar-se beleza: novamente o fracasso. Eis que a arte se apresenta como a derradeira tentativa: ele criará “objetos-armadilhas” e tentará, através deles, convencer “[...] os Outros a vê-lo como ele quer ser visto. Ele será sua própria criatura, dado que seu livro é, ele próprio, se criando como Outro e obrigando os outros a insuflar vida à sua criação⁵⁵¹” (SARTRE, 2011, p. 543).

548. No original: “[...] horreur *pour de bon*, c’est afin de pouvoir se sentir exister pour quelqu’un et de transformer ces témoins fantômes en public réel”.

549. No original: “[...] pourrait jouir à volonté de la stupeur des honnêtes gens. Il les *verrait voir* son image et ils deviendraient objets pour lui dans l’exacte mesure où son reflet serait objet pour eux”.

550. No original: “[...] c’est un objet d’horreur, ou plutôt *c’est Genet lui-même s’engendrant par un acte criminel comme objet de l’horreur universelle et faisant de cette horreur sa gloire parce qu’il s’est créé pour la provoquer*”.

551. No original: “[...] les Autres à le voir comme il veut être vu. Il sera sa propre créature puisque son livre c’est lui-même se criant comme Autre, et obligeant les autres à insufler la vie à sa création”.

Ora, se os justos decretaram através das palavras que Genet era objetivamente um ladrão, agora é Genet que, utilizando-se dessas mesmas palavras, tenta *obrigá-los*, ou melhor, convencê-los a vê-lo como ele deseja ser visto:

Pela linguagem, o justo tinha feito de Genet um ladrão: essa alteração brusca do seu ser apareceu com a nomação na trama cotidiana dos atos. De repente, Genet conheceu a hemorragia das palavras: nenhuma delas lhe pertence de fato; cada uma tinha seu verdadeiro sentido lá, na consciência do justo⁵⁵² (SARTRE, 2011, p. 560).

Resta então perguntar: essa tentativa de impregnar os outros através das palavras é uma empreitada possível? Podem mesmo as histórias imaginárias de um livro escandalizar mais do que um crime de verdade?

Segundo Sartre (2011, p. 544), a resposta é sim – e Genet é a prova concreta: a palavra ofende mais que a ação. Os especialistas consideram o crime como um fato social, algo corriqueiro, estatístico, no entanto, passível de punição. O roubo não é visto como um fato extraordinário, mas como um hábito, um produto dessa sociedade. O cidadão médio, o justo, considera o crime sobretudo da perspectiva punitiva, porém, trata-se de uma conduta que diz respeito somente ao outro. Ademais, diante desse tratamento científico, o justo se sente mais seguro. Quanto ao criminoso, lhe resta aceitar-se vencido, mistificado, um simples marginal. Genet, de sua parte, quer provar a existência do crime, mais que isso, quer provar que o crime, assim como o mal, se enraíza nos justos. Para isso, porém, será preciso submeter o crime “a uma instância reflexiva mais alta” do que a instância dos especialistas, pois só assim ele alcançará o “resíduo” que eles não conseguem apreender.

Jean Genet queria identificar-se com sua condenação, cristalizar-se em um *ser-ladrão* que jamais se concretizou. Nessa busca, porém, outras possibilidades se iluminaram: o sonho, a beleza e finalmente a escrita. A partir disso, ele se faz ladrão imaginário, instaurando com os justos uma nova relação. Escrevendo, mais do que roubar, Genet “*manifesta o roubo*”, exemplifica, indo até o limite do imaginário: “A fonte de todos esses roubos perfeitos será, para o leitor, um Genet exemplar, tão diferente do pequeno ladrão de carne e osso quanto um círculo pode ser de uma roda traçada na poeira⁵⁵³” (SARTRE, 2011, p. 608). Para Genet, no entanto, o

552. No original: “Par le langage, le Juste avait fait de Genet un voleur : cette altération brusque de son être était apparue avec la nomination dans la trame quotidienne de ses actes. Du coup Genet a connu l’hémorragie des mots : aucun d’eux ne lui appartient tout à fait ; chacun avait son sens véritable là-bas, dans la conscience du juste”.

553. No original: “La source de tous ces vols parfaits sera pour le lecteur un Genet exemplaire aussi différent du petit voleur de chair et d’os qu’un cercle peut l’être d’un rond tracé dans la poussière”.

que interessa não é sua existência “de carne e osso”, sua “contingência bruta”, mas justamente esse “Genet exemplar” que existe apenas na consciência do leitor.

Com efeito, Jean Genet vê na delinquência um ato poético, pois considera a poesia como “[...] a ruptura (ou melhor, o encontro no ponto de ruptura) do visível e do invisível⁵⁵⁴” (SARTRE, 2011, p. 545). Já os participantes da comunidade dos justos, ao contrário de Genet, enxergam apenas o que é visível, por conseguinte, consideram o crime em sua objetividade, de sorte que lhes escapa o elemento poético. É justamente esse elemento que Genet tentará iluminar para eles: “[...] sem abandonar nada de suas explicações, ele descobre e faz explodir para além dos fatos a realidade poética⁵⁵⁵” (SARTRE, 2011, p. 545). Dessa maneira, enquanto objeto poético, o criminoso está morto, dado que é “assombrado” por uma liberdade ausente, uma liberdade que é apenas “liberdade-para-fazer-mal” – essa liberdade-ausência é o que escapa aos especialistas, é a “*significação humana*” do crime, essa significação que é visível somente aos olhos do poeta.

Assim, se em um primeiro momento Genet dá razão à sociedade e aos especialistas, isso acontece apenas para que ele possa inverter os termos e revelar “a irredutibilidade do Mal”. Em outras palavras, se a reflexão dos especialistas tende a amortecer a responsabilidade individual do criminoso, já que o reconhece enquanto produto social, Jean, sem anular essa reflexão, propõe uma outra conclusão – uma conclusão poética: o criminoso é responsável, logo, merece ser punido. Desejando o rigor da punição, Genet desarma a sociedade dos justos e causa nela uma reviravolta: “[...] eles se creem fim supremo e medida do humano quando são apenas os meios de um crime [...]; uma única razão justifica suas imundas existências: são necessárias vítimas para os assassinatos⁵⁵⁶” (SARTRE, 2011, p. 547).

O leitor a quem Genet se dirige, isto é, o justo, está acostumado com um sistema de referências através do qual ele se mensura e compara as medidas dos objetos que o circundam; há, para ele, uma perspectiva compartilhada com seus semelhantes, de sorte que ele sabe que a distância e a proximidade sempre alteram a percepção do objeto. Jean, de sua parte, não é um dos justos, logo, não necessita compartilhar de tal visão; na verdade, sua visão, do ponto de vista marginal, não reconhece pontos de comparação, quer dizer, não é capaz de estabelecer

554. No original: “[...] la rupture (ou plutôt le rencontre au point de rupture) du visible et de l’invisible”.

555. No original: “[...] sans rien abandonner de leur explications, il découvre et fait éclater au-delà des faits la réalité poétique”.

556. No original: “[...] ils se croient fin suprême et mesure de l’humain quand ils ne sont que les moyens du crime [...]; une seule raison justifie leur immonde existence: il faut des victimes aux assassins”.

distâncias – sua perspectiva é imaginária: “[...] se ele purga uma pena de dois anos, ele está à mesma distância do Brasil e da praça Pigalle: dois anos. Ele não toca a terra, plana sobre ela; igualmente ausente de tudo, sua imaginação é onipresente⁵⁵⁷” (SARTRE, 2011, p. 533). Nesse sentido, sua perspectiva é absoluta, o que implica que os objetos não variam sua dimensão por uma relação de perspectiva, mas por um capricho daquele que os criou – desse criador que deseja justamente desrespeitar as desprazerosas e severas leis da perspectiva. A partir disso, Sartre (2011, p. 533) afirma que nos livros de Jean Genet aparecem, “sob um fundo de oceano”, montanhas, animais e pessoas, constelações, “[...] Escorpião, Áries, Gêmeos, todos do mesmo tamanho, todos igualmente sós⁵⁵⁸”.

Enquanto ladrão, Genet já não era um incômodo, havia se tornado um fenômeno esperado dentro da ordem estabelecida; tornando-se um “poeta do roubo”, todavia, ele destrói essa ordem: a figuração do crime toca fundo. Se essa figuração poética afeta os justos, é porque eles não sabem como lidar com ela. Contra o crime real, a sociedade consegue, em certa medida, se proteger; já

[...] contra a verdade poética do crime nós não temos nenhuma defesa, posto que ela se situa para além das causas e do ser, ela é o inapreensível triunfo daqueles que nossos cães de guarda já reduziram à impotência; contra o Mal, nenhuma vitória é concebível, pois ele é o olhar fixo dos vencidos que morrem irreconciliados e a derrota secreta dos vencedores⁵⁵⁹ (SARTRE, 2011, p. 548).

A partir disso, podemos finalmente entender em que sentido o mal imaginado é mais eficaz do que a maldade real, afinal, o ato inexplicável não é um ato real, mas a sua manifestação imaginária. Os livros de Jean Genet não pretendem abrir uma discussão com os especialistas, visto que ele se dirige ao cidadão comum, ao justo. É o justo que sustenta o mal, já que os especialistas lidam com ele de maneira fria: é o justo que “[...] queimado por desejos que sua moralidade condena, se desembaraçou de sua liberdade jogando-a como uma túnica de fogo sobre os membros de um grupo minoritário, dos quais ele interpreta os atos a partir de suas

557. No original: “[...] s’il purge une peine de deux ans, il est à la même distance du Brésil et de la place Pigalle: à deux ans. Il ne touche pas la terre, il plane au-dessus d’elle ; également absent de tout, son imagination est omniprésente”.

558. No original: “[...] Scorpion, Bélier, Gémeaux, tous de même taille, tous également seuls”.

559. No original: “[...] contre la vérité poétique du crime nous n’avons aucune défense puisqu’elle se situe au-delà des causes e de l’être, puisqu’elle est l’insaisissable triomphe de ceux que nos chiens de garde ont déjà réduit à l’impuissance ; contre le Mal aucune victoire n’est concevable puisqu’il est le regard fixe des vaincus qui meurent irréconciliés et la défaite secrète des vainqueurs”.

próprias tentações⁵⁶⁰” (SARTRE, 2011, p. 548). Dito de outra maneira, o justo se finge de inocente, de sorte que mesmo os pensamentos que dizem respeito ao mal serão vistos como exclusivos dos outros; o mal ainda parece surpreender e entristecer esse honesto cidadão, dado que ele não se considera capaz da maldade. Por conseguinte, os pensamentos e sentimentos que brotam do justo tendem sempre à bondade, já que ele nem mesmo parece capaz de compreender o mal.

A partir dessa compreensão do justo, o intuito de Genet é justamente o de *constrange-lo*, no alto de sua inocência, a *descobrir-se*, em seu âmago, enquanto “o Outro”, isto é, “[...] a reconhecer como seus os pensamentos mais desonestos do Outro, em suma, a percorrer no horror a experiência da sua própria maldade⁵⁶¹” (SARTRE, 2011, p. 549). Para isso, Jean construirá em sua prosa armadilhas poéticas que, semelhantes ao sonho, serão capazes de fascinar a liberdade do público e de refletir-lhes, mesmo que a contragosto, a maldade como algo meio estrangeiro e meio imanente. Em outras palavras, Genet pretende lançar o leitor em um sonho que ele não poderá controlar; como escreve Pams (2015, p. 205), o leitor acreditava “[...] consumir um objeto cultural, gozar de uma beleza estética, e se encontra preso em um empreendimento que não é o seu. Obedecendo o texto, [...] ele transforma o que ele era antes na substância do malvado, o Mal, em uma possibilidade humana⁵⁶²”. Da tal forma, o público se encontrará diante de um beco sem saída, sendo impossível para ele tanto recusar quanto reconhecer essa imagem de si. Os livros de Jean Genet se apresentam, portanto, como armadilhas para os justos: aparentemente inofensivos, os signos impressos sobre o papel são como coisas mortas, indiferentes a tudo e a todos; no entanto, quando se decide abrir esse objeto inanimado, de repente, ele se vê diante de uma ideia, de “um sentimento”, de “uma silhueta vaga” – seres furtivos que parecem, simultaneamente, preexistir ao leitor e depender totalmente dele.

Os justos, “essas almas medíocres”, “[...] não tem a coragem de renunciar ao Bem, eles desejam ser enternecidos sobre seu próprio destino e que lhes façam sentir que valem mais do

560. No original: “[...] brûlé de désirs que sa morale condamne, s’est délivré de sa liberté négative en la jetant comme une tunique de feu sur le membres d’un groupe minoritaire dont il interprète les actes à partir de ces propres tentations”.

561. No original: “[...] à reconnaître pour siennes les pensées les plus déshonnêtes de l’Autre, bref, à faire dans l’horreur l’expérience de sa propre méchanceté”.

562. No original: “[...] consommer un objet culturel, jouir d’une beauté esthétique, et il se retrouve pris dans une entreprise qui n’est pas la sienne. Obéissant au texte, [...] il transforme ce qui était d’abord la substance du méchant, le Mal, en un possible humain”.

que suas vidas. Perfeito: então, ele cantará o Mal: crime, homossexualidade⁵⁶³” (SARTRE, 2011, p. 479). Desse ponto de vista, a regra que rege a escrita de Genet é o desprazer de seu futuro leitor. Não que sua escrita seja ruim – afinal, se assim fosse, ele estaria até mais perto de agradá-los. De modo inverso, Jean vai procurar a beleza nas palavras, a originalidade, “visto que a singularidade choca”. Essa beleza singular, todavia, será reservada unicamente ao criador, sendo o leitor apenas uma testemunha indispensável nessa “representação teatral de um sacrifício”. Dessa forma, Genet ofertará ao público um texto que é puro desprezo e transborda de desdém; em contrapartida, para ele – unicamente para ele – a beleza se revelará.

Do ponto de vista de Genet, a sociedade dos justos se caracteriza por seu extremo mau gosto, de sorte que ele já não mais pretende se integrar a ela, mas assumir o seu lugar de marginal. Por isso, se os justos querem o silêncio, “para tornar-se indesejável *ao extremo*”, Jean escreverá. Sua escrita, contudo, não almejará o sucesso social, mas justamente o seu contrário, afinal, “[...] *quem perde ganha*; o desprezo dos outros vai lhe entrelaçar uma coroa; seus risos vão sagrá-lo poeta. [...] Ele se propõe a suportar as provações pois está seguro que fracassará⁵⁶⁴” (SARTRE, 2011, p. 478-479, grifo nosso).

Antes de abordar essa relação entre a vitória e o fracasso, porém, se faz necessário aprofundar um pouco mais a relação absolutamente particular que Genet estabelece com a linguagem. Como recorda Mathieu Pams (2015, p. 190), Genet foi expulso da sociedade pelos justos, esse “[...] ser coletivo, materialmente soldado e que possui como tal a consciência de uma coisa – mas esta coisa é uma subjetividade que objetiva e avalia, é a humanidade⁵⁶⁵”. Foi, portanto, a humanidade que condenou Jean, que o excluiu do gênero humano: ele não é um ser humano, é um ladrão. Jean Genet é um ladrão, ele rouba; o justo é sua vítima, aquele que o condenou é agora roubado. Genet, enquanto ladrão, se exprime através da língua do justo, daquele que foi roubado. Ele não dispõe, por conseguinte, de palavras que possam justificar seu ser ou aprovar seus atos, pelo contrário, essas palavras servem unicamente para acusá-lo. Desse modo, Genet precisa, “[...] para sua própria glorificação, curvar uma linguagem construída

563. No original: “[...] n’ont pas le courage de renoncer au Bien, elles souhaitent qu’on les attendrisse sur leur propre sort et qu’on leur fasse sentir qu’elles valent mieux que leur vie. Parfait : il chantera donc le Mal : crime, pédérastie”.

564. No original: “[...] qui perd gagne ; le mépris des autres va lui tresser une couronne ; leurs rires vont le sacrer poète. [...] Il propose de subir l’épreuve parce qu’il est sûr d’échouer”.

565. No original: “[...] être collectif, matériellement soudé et qui possède à ce titre la consistance d’une chose – mais cette chose, c’est une subjectivité qui objective et qui évalue, et c’est l’humanité”.

inteiramente contra ele⁵⁶⁶” (SARTRE, 2011, p. 558). Dito de outra maneira, a linguagem do justo é a prosa e Genet fingirá utilizá-la a fim de comunicar-se:

Larga e cursiva, sua escrita é cerimônia: é um discurso, uma oração fúnebre, a confissão altiva de um condenado à morte. O pensamento pega atalhos, utiliza-se de elipses, mas se exprime em longas frases nobres, frequentemente abstratas e de arquitetura complicada [...]: amplos e calmos períodos são corroídos por uma louca velocidade intensa. [...] ele utiliza a sintaxe e as palavras como um grande senhor, quer dizer, como alguém que não tem mais nada a perder: ele as violenta, [...] ele jamais deixa sua prosa se apagar diante do objeto; ele se coloca na frente, se propõe primeiro e não permite que dela se esqueça; ele quer deixar na boca que a pronuncia um violento *gosto de prosa* que, por vezes, chega ao ponto de enjoar⁵⁶⁷ (SARTRE, 2011, p. 558-559).

Os justos detêm a linguagem e foi com ela que condenaram Genet, isto é, o excluíram da humanidade e, por conseguinte, da própria linguagem. Por essa razão, Jean compreenderá as palavras como os povos primitivos, ou seja, como se o nome fosse “o ser do objeto nomeado”. Nessa perspectiva, os significados das palavras, “[...] ao invés de se escaparem rumo às coisas, permanecem sobre elas como almas⁵⁶⁸” (SARTRE, 2011, p. 438). Desse modo, para Genet não haverá diferença entre a palavra e a coisa – “a palavra ‘faca’ será como uma faca, a palavra ‘flor’ será como uma flor”. O que ele ama, no entanto, não é a coisa, mas a palavra. Por isso, Jean não visa diretamente a comunicação, não considera as palavras apenas enquanto signos, não tenta elaborar “um discurso sobre o mundo”; seu objetivo, na verdade, é exprimir o mundo com ele dentro.

Enquanto ladrão, Genet entende que tudo pertence ao outro: desde o dinheiro que ele rouba até as palavras que ele pronuncia. Em consequência disso, diante da menor nuance de um sentimento, ele se apressa em pronunciá-lo, em exprimi-lo pelas palavras; essas palavras, todavia, não exprimem, mas absorvem o sentimento para oferecê-lo ao outro. Esse sentimento, então, passa a nascer não mais de Genet, mas das palavras: o sentimento é levado pelas palavras, “[...] com uma velocidade louca e deixa o poeta para trás, esvaziado. Aquilo que ele iria sentir se esgotou no ato cerimonioso da *nominação*; agora cabe aos Outros senti-lo em seu lugar: tanto

566. No original: “[...] être collectif, matériellement soudé et qui possède à ce titre la consistance d’une chose – mais cette chose, c’est une subjectivité qui objective et qui évalue, et c’est l’humanité”.

567. No original: Large et cursive, son écriture est cérémonie : c’est un discours, une oration funèbre, la hautaine confession d’un condamné à mort. La pensée prend des raccourcis, use d’ellipses mais s’exprime en de longues phrases nobles, souvent abstraites et d’architecture compliquée [...] : d’amples et calmes périodes sont rongés par une folle vitesse interne. [...] il use de la syntaxe et des mots en grand seigneur, c’est-à-dire comme quelqu’un qui n’a plus rien à perdre : il leur fait violence, [...] il ne laisse jamais sa prose s’effacer devant l’objet ; elle se met en avant, se propose d’abord et ne permet pas qu’on l’oublie ; elle veut laisser à la bouche qui la prononce un violent *gout de prose* qui, parfois, va jusqu’à écœurer”.

568. No original: “[...] plier à sa propre glorification un langage tout entier conçu contre lui”.

quanto nós, Genet não pode *ver* um condenado sob os aspectos de uma rosa⁵⁶⁹” (SARTRE, 2011, p. 571). Quando está prestes a sentir, Jean transfere seu sentimento para as palavras, quando está prestes a *ver* uma imagem irrealizável, “sua visão cristaliza nas palavras” – a partir daí, cabe aos outros senti-las, vê-las, realizá-las na medida do possível: “Ele não *viu* o milagre, nem mesmo com os olhos da imaginação: ele o *falou* imediatamente. E é *para os Outros* que ele falou⁵⁷⁰” (SARTRE, 2011, p. 572).

Genet pretende desagradar seu público, contudo, para isso, para que o mal surta efeito e o público se escandalize, é preciso que ele compreenda a obra, isto é, *se engaje* imaginariamente nela. De fato, a literatura comporta uma impossibilidade para seu criador de se fechar no imaginário, posto que exige o movimento em direção ao outro – muito mais que um gesto, um ato convidativo inscrito na obra. É preciso, portanto, ultrapassar a própria solidão rumo à solidão alheia – mesmo que a contragosto. Dessa forma, por mais profunda que seja a aversão de Jean à comunicação, é necessário se entregar a ela – ao menos aparentemente. Aparentemente, afinal, se a prosa comunica e busca coletivamente uma verdade que só se dá através do reconhecimento e da reciprocidade, a prosa de Genet será infectada pela poesia – ele toma emprestado suas técnicas e procedimentos sobretudo da poesia contemporânea.

Genet escreve para os justos: ele quer provocá-los, escandalizá-los, enfim, quer que eles sintam o gosto da condenação. Neste momento, contudo, Genet ainda está mais próximo da poesia do que da prosa, no sentido de que ele ainda escreve para si mesmo, ou seja, os leitores são ainda um meio e não um fim, são testemunhas e não interlocutores, em suma, constituem “um instrumento que aumenta o gozo”. Desse ponto de vista, a exigência de Jean em relação à escrita é, primeiramente, seu prazer, seu capricho, exigindo “[...] de suas ficções que lhe mostrem as coisas como elas são – é seu realismo –, mas com um leve impulso que lhe permitirá vê-las como ele gostaria que elas fossem⁵⁷¹” (SARTRE, 2011, p. 514). Com isso, em cada imagem dessas ficções subsiste um esquema, e o esquema organiza “as imagens de modo que elas reflitam através do real seu próprio ser”, isto é, a expressão de seu criador.

569. No original: “[...] avec une vitesse folle et laisse le poète sur place, vidé. Ce qu’il allait ressentir s’est épuisé dans l’acte cérémonieux de la nomination ; à présent c’est aux Autres de le ressentir en ses lieu et place : pas plus que nous, Genet ne peut voir un forçat sous les aspects d’une rose”.

570. No original: “Il n’a pas vu le miracle, même avec les yeux de l’imagination : il l’a *parlé* tout de suite. Et c’est pour les Autres qu’il a parlé”.

571. No original: “[...] de ses fictions qu’elles lui montrent les choses comme elles sont – c’est son réalisme – mais avec le léger coup de pouce qui lui permettra de les voir telles qu’il voudrait qu’elles fussent”.

Não obstante as pretensões de Genet, a palavra, quando escrita, se transforma também em signo de uma verdade, de uma materialização: “[...] a aparição das letras sobre o papel, resultado visível e objetivo de uma atividade⁵⁷²” (SARTRE, 2011, p. 510). Dessa maneira, o sonho que antes era apenas vivenciado, agora ganha uma significação, impregna a frase que permanece escrita na folha. Já a ação, que antes se tornava gesto, aqui se torna personagem principal. Assim, se é verdade que Jean ainda tenta exprimir um gesto a fim de escandalizar seus leitores e confrontá-los, é verdade também que as palavras que ele escreve “lhe refletem um ato”.

Dito isso, Sartre afirma que os romancistas geralmente seguem uma tradição, são herdeiros de uma prosa que vão reinventando, aperfeiçoando; Genet, pelo contrário, tem em si próprio a “única regra” de suas invenções e composições: escrever, para ele, é “se recriar”. Em consequência disso, Jean esmiúça a língua para poder melhor utilizá-la: ele não opera simplesmente uma estetização da prosa, mas coloca em jogo uma “singularidade intratável”, no sentido que, como coloca Tamassia (2009, p. 111), possui um “[...] poder de resistência ao tratamento, ou seja, seu poder de criação linguística que é criação de si, exposição de si como evento insubordinado e insubordinável⁵⁷³”. A partir disso, Jean se permite criar uma prosa falseada, afinal, se a prosa representa para os justos uma linguagem já inventada, que possui leis rígidas, que denota, significa e desvela o mundo; a prosa de Genet será corroída pela poesia. Não uma poesia romântica ou contemplativa, mas uma poesia que provoca escândalo, uma poesia que “é uma lepra da prosa”, uma corrupção do discurso prosaico, uma bomba capaz de explodir a linguagem desde seu interior

De fato, o ato poético é, para Genet, essencialmente escandaloso, já que se vale de uma utilização indevida da linguagem; os justos esperam “um canto de inocência” que emane de “uma personalidade branca” e, por isso mesmo, ele faz com que a poesia se infiltre em sua prosa, para que dentro do canto possa haver ruído. Portanto, dizer que Genet dá vida a uma falsa prosa é afirmar que sua prosa se oferece em holocausto à poesia, que ela se submete aparentemente à linguagem prosaica somente para traí-la em alguns momentos: uma palavra que se apresenta como um abismo, outra que explode como uma granada, gerando assim

572. No original: “[...] l’apparition des lettres sur le papier, résultat visible e objectif d’une activité”.

573. No original: “[...] potere di resistenza al trattamento, ossia il suo potere di creazione linguistica che è creazione di sé, esposizione di sé come evento insubordinato e insubordinabile”.

algumas ameaças à compreensão do discurso, como se sob nossos pés o solo se retirasse por alguns instantes.

Pode-se dizer, enfim, que em Jean Genet, a poesia existe como um parasita dentro da prosa, quase invisível a olho nu, destruindo a ordem que parece reinar, apodrecendo-a por dentro. Com efeito, o ato criativo de Genet é um transtorno daquilo que está predeterminado, já que seu uso da língua faz com que ela diga bem mais do que quer dizer. Segundo Tamassia (2009, p. 110), Jean produz, dessa forma, “[...] distorções que perturbam a estabilidade da língua e da sociedade que a criou, que a impôs⁵⁷⁴”. Com isso, o intuito desse artista é, através da prosa, ser capaz de, “[...] não importa quando, revelar bruscamente ao leitor que ele não está mais em segurança na linguagem, provocar uma ruptura de equilíbrio, um pequeno desmoronamento verbal afirmando que um não é um sim, que um mal é um bem⁵⁷⁵” (SARTRE, 2011, p. 561). Apesar desse intuito, Jean não pretende assustar o leitor definitivamente, mas mantê-lo em um estado de conforto instável, capaz de conservar a força do escândalo, a fim de que ele aceite o desafio de “efetuar esta significação irrealizável” – e por mais que o justo em algum momento abandone a frase, ele conservará consigo o sentimento de que um outro leitor mais astuto deve tê-la compreendido.

Dessa maneira, Genet busca através de seus livros operar um movimento de inversão, tentando recriar o universo, mesmo que ilusoriamente: em seu sonho literário ele se torna Deus, criador do ser humano e do mundo, ambos feitos à sua imagem e semelhança – “ele se tornou completamente louco”. Esse devaneio, no entanto, carrega dentro de si seu despertar, já que “[...] no momento mais profundo do delírio, esse criador imaginário da Realidade se alcança como criador real de um mundo imaginário. O sentimento de sua onipotência deixa sobre seus lábios um gosto de amargor e cinzas⁵⁷⁶” (SARTRE, 2011, p. 533). Para além disso, ou melhor, junto com isso, com esse despertar que se dá justamente na hora mais aguardada, há também o reconhecimento da necessidade do outro, daquele para quem se cria:

Provar, no cume do poder, a vertigem diante do vazio e do silêncio, pretender-se Deus, produzir os seres por decreto e se encontrar humano e cativo, ter de repente a necessidade do outro no seio da mais orgulhosa solidão, contar com os outros para

574. No original: “[...] distorsioni che turbano la stabilità della lingua e della società che l’ha prodotta e imposta”.

575. No original: “[...] n’importe quand, révéler brusquement au lecteur qu’il n’est plus en sécurité dans le langage, provoquer une rupture d’équilibre, un petit effondrement verbal en affirmant que un non est un oui, qu’un mal est un bien”.

576. No original: “[...] au plus profond du délire, ce créateur imaginaire de la Réalité s’atteint comme créateur réel d’un monde imaginaire. Le sentiment de sa toute-puissance lui laisse sur les lèvres un goût d’amertume et de cendre”.

emprestar às criaturas a carne, a densidade, o espírito de revolta que se é incapaz de lhes dar: eis o lote do criador de imagens: o artista é um Deus que precisa dos humanos⁵⁷⁷(SARTRE, 2011, p. 534).

A verdade é que Genet desejaria ser capaz de ler a si próprio, entretanto, é incapaz de se deixar levar por suas imagens, é incapaz de esquecer que as criou. Em sonho, essas imagens eram dóceis e familiares, pois ele podia esquecer-se enquanto criador. Na escrita, contudo, esse sonho se despedaça em imagens “[...] dos remorsos, das sombras que não podem nem encarnar nem desaparecer e que reivindicam o ser⁵⁷⁸” (SARTRE, 2011, p. 534). Em decorrência disso, Jean se sente impotente diante de suas criaturas, visto que, apesar de tê-las criado, não pode conferir a elas a objetividade que lhes daria plena vida. Isso significa que a obra já não pode existir apenas para seu criador, pois apresenta uma necessidade intrínseca de existir para outros, para todos.

Genet precisa, portanto, agir sobre o outro, ou melhor, *convencê-lo* a ler sua obra, a formar a partir dela uma consciência imaginante capaz de objetivar suas imagens, de conferir a elas um valor coletivo e sagrado. Para isso, porém, é necessário construir armadilhas, pois o leitor jamais se entregará de boa vontade ao que pretende Genet: é preciso fasciná-lo com seus sonhos como se fossem deles, em suma, é preciso *persuadir* essas liberdades, afinal,

[...] uma imagem adquire seu desenvolvimento completo e sua independência plena quando se obriga os outros, todos os outros, a formá-la: quando um fantasma depende unicamente da minha subjetividade ele permanece relativo a mim, ao meu bel prazer, e se desvio minha atenção, ele se esvai: mas se consigo impô-lo a todos, então ele pode e deve ser concebido por qualquer um. Ele ainda necessita de uma subjetividade constituinte, mas pode ser *qualquer uma*: [...] eu não tenho mais poder privilegiado sobre minhas imagens e as consciências aparecem como os *meios* que ela escolhe para se realizar⁵⁷⁹ (SARTRE, 2011, p. 466).

Jean Genet se reconhece, finalmente, como esse deus que precisa dos humanos, que precisa da crença alheia para alcançar a objetividade naquilo que ele mesmo criou:

577. No original: “Éprouver, au sommet du pouvoir, le vertige devant le vide et le silence, se vouloir Dieu, produire les êtres par décret et se retrouver homme et captif, avoir tout à coup besoin d’autrui au sein de la plus orgueilleuse solitude, compter sur les autres pour prêter aux créatures la chair, la densité, l’esprit de révolte qu’on est incapable de leur donner : voilà le lot du créateur d’images : l’artiste est un Dieu qui a besoin des hommes”.

578. No original: “[...] des remords, des ombres qui ne peuvent ni s’incarner ni s’évanouir et qui réclament d’être”.

579. No original: “[...] une image acquerra son entier développement et son indépendance plénière si l’on oblige les autres, tous les autres à la former : lorsqu’un phantasme dépend de ma seule subjectivité il demeure relatif à moi, à mon bon plaisir et si j’en détourne mon attention, il s’évanouit : mais si je réussis à l’imposer à tous, alors il peut et doit être conçu par n’importe qui. Il nécessite encore une subjectivité constituante, mais celle-ci devient quelconque : [...] je n’ai plus de pouvoir privilégié sur mon image et les consciences apparaissent comme les moyens qu’elle choisit pour se réaliser”.

Escrevendo para seu prazer os sonhos incommunicáveis de sua singularidade, Genet os transformou em exigências de comunicação. Não houve aí nenhuma vocação, nenhum apelo; tampouco esta sufocante necessidade de exprimir-se que os escritores inventaram [...] antes de tudo como uma forma de comunicar. Genet, contudo, escreve primeiramente para afirmar sua solidão, para se bastar; e é a própria escrita que, através de seus problemas, o conduziu insensivelmente a procurar seus leitores. Pelas virtudes das palavras e por suas insuficiências, esse onanista transformou-se em escritor. Sua arte, todavia, será sempre ressentida de suas origens e a “comunicação” que ele se propõe será de um tipo muito singular⁵⁸⁰ (SARTRE, 2011, p. 534).

Nesse sentido, se a prosa é o reino da facticidade e da impossibilidade do mal, Genet tentará justamente inserir o mal dentro de sua prosa – um mal que se apresentará através de “[...] significações irrealizáveis cujo simples tremeluzir é suficiente para operar a destruição da prosa⁵⁸¹” (SARTRE, 2011, p. 573). A prosa, no entanto, não se desfaz totalmente aos olhos do leitor, simplesmente, em determinados momentos, ela se transforma em “Não-ser poético”, ou seja, a beleza poética devora a significação da prosa através de uma “perpétua irrealização”. Diante disso, pode-se dizer que a poesia de Jean Genet se fantasia de prosa – com o intuito de corrompê-la:

[...] a prosa é o Bem, a Natureza, o Real, o Útil, o símbolo da sociedade dos Justos; a poesia é o Mal e deve, como o Mal, ser um absoluto relativo: relativa à prosa, como o Mal é relativo ao Bem, a poesia deve, ao mesmo tempo, *fazer* com que a prosa *passse* por uma vítima eleita do atentado poético, assim como o malvado *faz* o Bem *passar* por um simples meio de realizar o Mal⁵⁸²” (SARTRE, 2011, p. 574).

O leitor de Jean Genet se defronta, portanto, com uma significação impossível, pois ao mesmo tempo em que ela se mostra e parece possível, ela permanece perpetuamente irrealizável. Dessa forma, a beleza poética se alimenta da significação da prosa através de uma “perpétua irrealização”: “A Beleza devora, dizia ele. Assim, a poesia devora a prosa, ela é sua irrealização perpétua. Ler Genet é dar a prosa como alimento da beleza poética⁵⁸³” (SARTRE,

580. No original: “ En écrivant pour son plaisir les songes incommunicables de sa singularité, Genet les a transformés en exigences de communication. Il n’y a point eu de vocation, point d’appel ; ni non plus cette étouffante nécessité de s’exprimer que les écrivains ont inventée [...] d’abord comme un moyen de communiquer. Mais Genet a d’abord écrit pour affirmer sa solitude, pour se suffire ; et c’est l’écriture elle-même qui, par ses problèmes, l’a conduit insensiblement à chercher des lecteurs. Par les vertus des mots et par leurs insuffisances, cet onaniste s’est change écrivain. Mais son art se ressentira toujours de ses origines et la ‘communication’ qu’il se propose sera d’un type très singulier”.

581. No original: “[...] significations irréalisables dont le seul miroitement suffit à opérer la destruction de la prose”.

582. No original: “[...] la prose c’est le Bien, la Nature, le Réel, l’Utile, le symbole de la Société des Justes ; la poésie c’est le Mal et elle doit, comme le Mal, être un absolu relatif : relative à la prose comme le Mal est relatif au Bien, elle doit en même temps *faire passer* la prose pour une victime élue de l’attentat poétique tout comme le méchant *fait passer* le Bien pour un simple moyen de réaliser le Mal”.

583. No original: “ La Beauté dévore, disait-il. Ainsi la poésie dévore la prose, elle est son irréalisation perpétuelle. Lire Genet c’est donner la prose en pâture à la beauté poétique”.

2011, p. 573). Isso ocorre porque Jean confere uma falsa carga emotiva às suas palavras, de modo que “[...] o leitor, mistificado, inquieto, se persuade que há uma dimensão secreta da linguagem e que o discurso, inocente *em prosa*, é *em poesia* culpado. A poesia de Genet é a fuga vertiginosa das significações rumo ao nada⁵⁸⁴” (SARTRE, 2011, p. 572).

Nessas significações fugidias, algo parece se insinuar para o leitor, ele procura uma maneira de *ver* e se aliena nessa procura, mas justamente neste momento ela se esvai e “resta apenas Jean Genet” – essa “nulidade impossível”. Não se deve concluir, a partir disso, que Jean busque produzir um texto hermético, muito pelo contrário, ele constrói seu estilo sobre bases populares, dos “romances de folhetim”. Com isso, ele está sendo não apenas fiel a si mesmo, ao seu passado marginal, mas inventando uma forma “[...] para mistificar a burguesia intelectual fazendo-lhes engolir histórias rocambolescas que ela pretende desprezar, mas [ele faz isso], sobretudo, porque quer que suas obras tenham um ‘gosto de romance’ tão violento, tão repugnante, quanto o ‘gosto da prosa’ de sua falsa prosa⁵⁸⁵” (SARTRE, 2011, p. 578). Por essa razão, Genet cria falsos romances com falsas imagens que, no fim das contas, são sempre ele. Ele quer cativar seu leitor, fasciná-lo, apenas para provocar uma decepção mais intensa, um “choque poético” que ele mesmo sentia enquanto sonhador: o choque diante da “face irônica de *um homem só*”. Com isso, se aceita se engajar nessa aventura imaginária, sem deixar de ser si próprio, o leitor se torna Genet, ou melhor, se torna seu fantasma que desaparecerá com a obra: “[...] a obra é, ao mesmo tempo, o Universo com hipóstase de Jean Genet e *coisa alguma*. É uma exaltação do autor e um suicídio. Genet cativa uma consciência até tornar-se com ela uma coisa só, e depois, de repente, se aniquila, estranho despertar repugnante do leitor⁵⁸⁶” (SARTRE, 2011, p. 579).

A lembrança dessa experiência abortada deixa na boca de quem a experimenta um gosto amargo – como se ainda persistisse uma pequena dúvida: haveria aí um segredo que, apesar de lhe escapar, já se abriu diante de outros, talvez mais abeis? Essa dúvida em retrogosto representa exatamente o estado que Jean Genet deseja provocar em seu público: sua beleza se identifica

584. No original: “[...] le lecteur, mystifié, inquiet, se persuade qu’il y a une dimension secrète du langage et que le discours, innocent *en prose*, est *en poésie* coupable. La poésie de Genet est une fuite vertigineuse ver le néant”.

585. No original: “[...] pour mystifier la bourgeoisie intellectuelle en lui faisant avaler des histoires rocambolesques qu’elle prétend mépriser, mais surtout parce qu’il veut que ses ouvrages aient un ‘goût de roman’ aussi violent, aussi écœurant que le ‘goût de la prose’ de sa fausse prose”.

586. No original: “[...] l’œuvre, c’est à la fois l’Univers comme hypostase de Jean Genet et rien. C’est une exaltation de l’auteur et un suicide. Genet captive une conscience jusqu’à ne faire qu’un avec elle puis soudain s’anéantit, étrange réveil écœurant du lecteur”.

com o mal, com a *antiphysis*, com aquilo que se dá apenas por um instante e submete o espectador a uma “tensão insuportável” – uma tensão que devora o ser e o bem. Em Genet, a beleza e o mal são como vermes, como parasitas que se hospedam no ser a fim de aniquilá-lo, a fim de nos mostrar nossa impossibilidade. Dessa perspectiva, como sublinha Pams (2015, p. 204), não obstante suas conversões, Genet sempre reencontra sua obsessão e seu projeto, a saber, o mal; logo, “[...] se o novo projeto não é o resultado aguardado de uma lenta evolução, ele não é tampouco radicalmente novo. Ao contrário, ele faz frutificar o que já foi conquistado e recapitula o conjunto das etapas precedentes. Assim, o escritor será apóstolo do Mal e do Belo⁵⁸⁷”.

A partir daí, Jean economizará o gesto, pois colocará em seu lugar a frase, ou melhor, o gesto verbal. Se o esteta tentava, através do gesto, transformar a miséria em luxo imaginário, o gesto verbal também irá trabalhar com esse sistema de opostos, aqui, porém, “o verbo assumirá o ofício irrealizante”. Dessa perspectiva, na obra de Jean Genet

[...] o verbo mantém, para além da diversidade absoluta dos termos, uma identidade irrealizável; aí há e não há movimento, há e não há devir; o movimento esboçado se cristaliza, a atividade se torna síntese passiva, o desvelamento não desvela absolutamente nada, a metamorfose é uma aparência de metamorfose⁵⁸⁸ (SARTRE, 2011, p. 440).

O leitor se encontra, então, diante de um não-saber, de sorte que, por mais que ele seja capaz de efetuar a irrealização ele alcançará apenas uma *ilusão* de saber. O verbo deixa na boca do leitor “um gosto estranho de ato passivo”, isto é, de um movimento que na verdade não se move, de um desabrochar paralisado. Com efeito, a partir de seu estetismo *magnificante*, Genet dará vida a uma *literatura magnificante*: que não idealiza nem mistifica a realidade, já que “mata aquilo de que fala”. Aqui, o processo de assumpção do mundo se dá através de um esvaziamento que retira dos objetos “sua contingência, sua densidade, sua divisibilidade infinita”. Desse modo, a criação artística se constitui, para Jean, como o oposto da criação divina:

[...] ele parte do ser, como Deus parte do Nada, e constitui regiões de existência em que cada uma simboliza a precedente; mas enquanto a criação divina é uma procissão que vai do não-ser à multiplicidade infinita dos seres, a criação de Genet é uma

587. No original: “[...] si le nouveau projet n’est pas le résultat attendu d’une lente évolution, il n’est pas non plus radicalement neuf. Au contraire, il fait fructifier ce qui est déjà acquis et récapitule l’ensemble des étapes précédentes. Ainsi l’écrivain sera apôtre du Mal et du Beau”.

588. No original: “[...] le verbe maintient par-delà la diversité absolue des termes une identité irréalisable : il y a et il n’y a pas mouvement, il y a et il n’y a pas devenir ; le mouvement esquissé se fige, l’activité devient synthèse passive, le dévoilement ne dévoile rien de tout, la métamorphose est une apparence de métamorphose”.

recessão que se aproxima indefinidamente do nada sem jamais alcançá-lo de fato⁵⁸⁹ (SARTRE, 2011, p. 443).

Através dessas *magnificências*, Jean tenta conferir ao mundo uma certa leveza, subtraindo aos seres sua matéria. Escrever, para ele, é experimentar novamente essa sensação de leveza, de ascensão, de “voo em direção aos céus abstratos de emblemas e corpos gloriosos”. Ao retirar dos objetos sua contingência, Genet faz deles objetos de culto, como se carregassem consigo “um dever-ser secreto”: “O olhar perfura a matéria e visa através dela o valor do qual ela é o símbolo⁵⁹⁰” (SARTRE, 2011, p. 444).

A esse respeito, Sartre nos fala aqui de um filósofo chinês que questionava o porquê de falarmos que “os peixes nadam” e não que “o nado peixeia⁵⁹¹”. Do ponto de vista desse filósofo, a fórmula invertida era vantajosa, pois suprimia “[...] a multiplicidade dos peixes fazendo de cada um deles uma figura do nado eterno⁵⁹²” (SARTRE, 2011, p. 442). Através de um processo semelhante ao operado pelo filósofo chinês, Genet pretende esvaziar a palavra ignóbil de sua substância e a palavra nobre de sua matéria: a flor, por exemplo, ganhará estilo, mas às custas de sua individualidade, tornando-se, por fim, “um princípio pneumático”: “Assim, o condenado desaparece por de trás da flor e a flor se torna emblema do condenado⁵⁹³” (SARTRE, 2011, p. 442). Aqui, o estetismo de Jean Genet se torna verbal, um estetismo “emblemático” que não sabe sua origem, que escreve signos e símbolos sobre um céu abstrato:

A arte de Genet não visa, jamais visará dar a ver: [...] suas tentativas magnificantes tem por objetivo confesso aniquilar o real, desintegrar a visão. [...] em sua falsa prosa, já consciente de sua finalidade e dos meios que lhe permitem alcançá-lo, ele encontrará acentos inimitáveis, a poesia mais bela e desolada, uma extraordinária Dança macabra⁵⁹⁴ (SARTRE, 2011, p. 489).

Esse processo verbal de que se vale agora se chama *magnificação* e através dele “[...] Genet ‘escreve seus heróis sobre um céu abstrato’; mas, no mesmo movimento, os ‘animais,

589. No original: “[...] il part de l’être comme Dieu du Néant et constitue des régions d’existence dont chacune symbolise la précédente ; mais tandis que la création divine est une procession qui va du non-être à la multiplicité infinie des êtres, celle de Genet est une récession qui s’approche indéfiniment du néant sans jamais tout à fait y attendre”.

590. No original: “Le regard perce la matière et vise au travers d’elle la valeur dont elle est le symbole”.

591. No original: “[...] la nage poissonne”.

592. No original: “[...] la multiplicité des poissons en faisant de chacun d’eux une figure de la nage éternelle”.

593. No original: “Ainsi le forçat disparaît derrière la fleur et la fleur devient l’emblème du forçat”.

594. No original: “L’art de Genet ne vise pas, ne visera jamais à donner à voir : [...] ses tentatives magnifiantes ont pour but avoué d’anéantir le réel, de désintégrer la vision. Et plus tard, dans sa fausse prose, devenu conscient de sa fin et des moyens qui permettent de l’atteindre, il trouvera des accents inimitables, la poésie la plus belle et la plus désolée, une extraordinaire Danse macabre”.

plantas, objetos’, aos quais ele os assimila, se empobrecem e assumem a rigidez das figuras heráldicas⁵⁹⁵” (SARTRE, 2011, p. 443). Dito de outra maneira, a *magnificação* é a transformação que se dá pela nomeação, que faz, por exemplo, assassinos tornarem-se santos – Jean age como um estabelecimento público que nomeia seus funcionários a um determinado cargo. Trata-se de uma “verdadeira transubstanciação” nominal e “[...] cada transubstanciação realiza um progresso na via da desmaterialização. A palavra nobre depura a palavra ignóbil de sua matéria, a faz rarear, opera como princípio unificador e adstringente⁵⁹⁶” (SARTRE, 2011, p. 442).

Nesse ponto de sua jornada, Sartre (2011, p. 444) afirma que a busca de Genet se aproxima muito àquela de Mallarmé, já que esse poeta, à sua maneira, também tenta conferir certa leveza ao ser:

Em Mallarmé como em Genet a “transfiguração” não visa alcançar um universo estável de essências platônicas, mas reproduzir aquilo que se poderia chamar de um drama sagrado platônico. A “aventura original” de Genet e o “drama solitário” de Mallarmé possuem um mesmo sujeito; é o esmagamento do ser humano pelo curso do mundo com esta reviravolta final: o fracasso tornando-se a cifra da vitória⁵⁹⁷ (SARTRE, 2011, p. 444).

Mallarmé, todavia, tem o intuito de “revelar o nada como sentido imediato da poesia”, já Genet quer, através de *um assassinato*, revelar a realidade, isto é, “[...] a irrealização e o irreal, enfim, como o abismo em que o real se absorve⁵⁹⁸”. Dessa perspectiva, Genet se utiliza da linguagem para inverter as relações estabelecidas e, através da irrealização, assimilar sentidos contraditórios, transformando “o fato em valor e o real em aparência”. É esse movimento de transformação que, ao ser fixado, produz “a aparição vertiginosa e nadificante da beleza”. A beleza aparece, portanto, através da linguagem, da “frase magnificente” que engendra “a experiência estética”. Com efeito, a beleza não se oferece enquanto algo que é da ordem do entendimento, da razão, pelo contrário, trata-se de uma totalização sempre em curso, ou seja, o leitor se encontrará sempre “às margens da terra prometida”. Nesse sentido, pouco

595. No original: “[...] Genet ‘écrit ses héros sur un ciel abstrait’. Mais du même coup les ‘animaux, plantes, objets’, auxquels il les assimile s’appauvrissent et prennent la raideur des figures héraldiques”.

596. No original: “[...] chaque transubstantiation réalise un progrès dans la voie de la dématérialisation. Le mot noble épure le mot ignoble de sa matière, il la rarefie, il opère comme principe unificateur et astringent”.

597. No original: “Chez Mallarmé comme chez Genet la “transfiguration” ne vise pas à atteindre un univers stable d’essences platoniciennes mais à reproduire ce qu’on pourrait appeler un drame sacré platonicien. L’“aventure originelle” de Genet et le “drame solitaire” de Mallarmé ont un même sujet ; c’est l’écrasement de l’homme par le cours du monde avec ce retournement final : l’échec devenant chiffre de la victoire”.

598. No original: “[...] l’irréalisation et l’irréel enfin comme le gouffre où le réel s’engloutit”.

importa a recepção do público, dado que Genet procura oferecer a ele aquilo que não é capaz de sentir – e que tampouco o público será.

Diante disso, na obra de Genet, o público surpreenderá o mundo em plena desapareição, de modo que as relações usuais se transformam, e aquilo que há pouco era contingência e dispersão, de repente, parece tomado por uma aura sagrada, entre o ritualístico e o dramático. Segundo Sartre (2011, p. 552), ler um romance é recompor o caminho criado pelo escritor, é unificar sinteticamente cada palavra com todas as outras, de sorte que se faz necessário “[...] afirmar, se queremos compreender, e nos doar, se queremos sentir⁵⁹⁹”. Ler um romance, dessa perspectiva, é também tornar-se cúmplice do escritor, tornar-se como ele culpado ou inocente. Genet pede ao leitor que dê vida à beleza, mas essa beleza traz consigo à luz o mal; o leitor se encontra, então, em desacordo consigo mesmo e vai contra suas próprias convicções. Terminada a leitura, quando a última palavra se esvai, resta apenas um resíduo amargo: tudo parece uma miragem. Essa miragem é, na verdade, a imagem do divórcio que aconteceu no leitor, ou melhor, sua metamorfose interrompida no meio: sem deixar de ser o justo, agora ele é também o outro.

Genet, todavia, ainda não se sente satisfeito – ele quer mais: quer que este monstro que cresce dentro de si desde a sua infância, desde a sua condenação, cresça agora no coração do justo. Como observa Sartre, isso se dará em seus livros através da narrativa em primeira pessoa, ou seja, da utilização do “eu”. Com isso, o leitor ouvirá sua voz pronunciando as palavras do outro – ele está preso na armadilha: o “eu” remete o leitor a uma subjetividade que também é sua, por isso, ele pode se identificar com a narrativa e com os personagens. Uma vez preso, o leitor se sente como em um sonho ruim, dotado “de um passado imaginário” que lhe é, ao mesmo tempo, familiar e totalmente imprevisível.

O justo, enquanto leitor, não quer se identificar com o criminoso. Ora, se ele consente ao ladrão que fale de seus crimes é justamente para vê-lo como outro, ou seja, como coisa, como ser-em-si. Seu raciocínio é o seguinte: se um ser humano é todo o gênero humano, é preciso que o ladrão não faça parte desse gênero, que ele seja um animal, ou melhor, uma pedra. Genet, no entanto, não quer ser nem pedra nem ladrão: quer ser reconhecido como sujeito. Esse sujeito que é homossexual e comete crimes não é inumano, mas defende diante de toda humanidade a possibilidade autenticamente humana de ser homossexual ou ladrão: “[...] ele é nossa verdade

599. No original: “[...] affirmer si nous voulons comprendre et nous donner si nous voulons sentir”.

como nós somos a sua; nossas virtudes e seus crimes são intercambiáveis⁶⁰⁰” (SARTRE, 2011, p. 650). Em decorrência disso, quando lemos Genet nos tornamos com ele homossexuais e criminosos; e quando terminamos a leitura, o sentimento de sua “beleza horrível” nos habita como um vazio, como “[...] uma experiência ‘excêntrica’ que não podemos fazer entrar na trama da nossa vida cotidiana e que permanecerá sempre ‘à margem’, inapreensível, a lembrança de uma noite crapulosa em que nos dêmos a um homem e gozamos⁶⁰¹” (SARTRE, 2011, p. 651).

Podemos dizer, então, que ler Jean Genet é confrontar um sentimento paradoxal: o amor pelo grande escritor, e o horror pelo que ele escreve e nos inspira. O justo, nesse caso, tenta separar o artista da obra, tenta amar a arte odiando seu criador. Aliás, Sartre (2011, p. 647) nos fala de alguns leitores que, resguardando-se do universo repugnante construído por Jean Genet, mantinham-se atentos apenas ao vocabulário, como se fosse possível amar a forma e ao mesmo tempo desprezar o conteúdo. Em Genet, porém, a forma é o conteúdo, isto é, “[...] é *esse* conteúdo que exige *esta* forma; enquanto jogarem ao amoralismo, vocês permanecerão à beira da obra⁶⁰²” (SARTRE, 2011, p. 647). Em outras palavras, diante dos livros de Genet, é preciso se entregar totalmente à experiência ou desistir dela – a repugnância é aqui um comprometimento que ilumina o que se quer esconder: a culpa.

A partir disso, a seguinte questão pode ser colocada: se o justo já sabe dos perigos da obra de Genet, não seria mais simples ignorá-la, isto é, sequer abrir o livro? Ou ainda, se o justo compreende no meio de sua leitura que se trata de uma obra que parece capaz de corromper sua inocência, por que ele não abandona a leitura?

Com efeito, através da escrita, Genet dá vida aos seus fantasmas: ele os tira de si, de seu próprio nada e *propõe* ao leitor que lhes faça viver através de uma “criação dirigida”. Nessa leitura, é verdade, o leitor pode não aceitar tudo aquilo que está sendo proposto pela obra, já que essa aceitação depende de uma compreensão anterior daquilo que está sendo proposto. Como observa Sartre (2011, 450), todavia, apesar de atrelar a aceitação ou a recusa à compreensão, se o leitor se propõe a compreender é porque, na verdade, já aceitou – e “[...] se mais tarde ele quiser recusar esta sensibilidade estrangeira, será preciso que ele se recupere, que

600. No original: “[...] il est notre vérité comme nous sommes la sienne ; nos vertus et ses crimes sont interchangeables”.

601. No original: “[...] une expérience ‘excentrique’ que nous ne pouvons faire entrer dans la trame de notre vie et qui demeura toujours ‘en marge’, inassimilable, le souvenir d’une nuit crapuleuse où nous nous sommes donnés à un homme et où nous avons joui”.

602. No original: “[...] c’est ce contenu qui exige cette forme ; tant que vous jouerez l’amoralisme, vous resterez au seuil de l’œuvre”.

opere uma brusca fratura, que se arranque da vertigem crescente⁶⁰³”. Nessa tentativa de operar uma fratura no pensamento, porém, o leitor se vê investido pelas palavras, essas palavras, que a despeito dele, lhe inventam um passado irreconhecível:

[...] se quiser compreender aquilo que lê, é preciso que ele se relacione com aquilo que acabou de ler; todos os paradoxos que ele condena formam, então, apesar dele mesmo, seu passado imediato; ele adivinha outros que estão no horizonte e que lhe fazem um novo futuro. Muros invisíveis o circundam; ele está em um mundo novo que não quis criar e que não teria existido sem ele. Ele forma espontaneamente seus pensamentos atuais e se sente formá-los [...]; e, no entanto, [...] tem a inquietante profundidade do pensamento dos outros, visto que ele não os entende inicialmente e deve decifrá-los⁶⁰⁴ (SARTRE, 2011, p. 550).

Com efeito, Jean Genet narra em seus livros alguns acontecimentos de sua vida, mas faz isso à sua maneira, com uma espécie de absurdidade natural que fala de alguns valores pessoais como se fossem universais e, de modo inverso, tira dos valores dos justos consequências despropositais: “[...] o leitor começa por segui-lo, depois, se encontra em vias de afirmar o contrário daquilo que pensa, de negar aquilo sempre afirmou⁶⁰⁵” (SARTRE, 2011, p. 550-551). Para dizer a verdade, Genet não faz em sua obra um convite, ele coloca suas exigências, *convencendo* e coagindo o leitor, obrigando-o “a formar pensamentos que o repugnam”. É como se as palavras de Genet viessem carregadas com um tipo de “imperativo categórico” que aceita apenas “uma adesão incondicionada”. Em troca, seus leitores terão direito a entrever a beleza – esse “fim absoluto” que “[...] é o livre apelo que uma liberdade criadora dirige a todas as outras liberdades⁶⁰⁶” (SARTRE, 2011, p. 551). O leitor se depara, enfim, com um objeto imaginário que lhe apresenta o mundo – mas não o mundo em que ele vive, e sim o mundo “como se fosse produzido e assumido pela liberdade humana”.

A beleza não é uma ideia, um conceito fechado que atravessa a história. Muito pelo contrário, a beleza está sempre em movimento, se transforma com a sociedade. Diante disso, Sartre (2011, p. 551) afirma que na idade média, por exemplo, a beleza era uma “parte

603. No original: “[...] si, plus tard, il veut refuser cette sensibilité étrangère, il faudra qu’il se reprenne, qu’il opère une brusque cassure, qu’il s’arrache au vertige grandissant”.

604. No original: “[...] [...] s’il veut comprendre ce qu’il lit, il faut qu’il se rapporte à ce qu’il vient de lire ; tous les paradoxes qu’il condamne forment donc, en dépit de lui-même, son passé immédiat ; il en devine d’autres que sont à l’horizon et qui lui font un nouveau futur. Des murs invisibles l’entourent ; il est dans un monde neuf qu’il n’eût pas voulu créer et qui n’eût pas été sans lui. Il forme spontanément ses pensées actuelles et se sent les former [...] ; et pourtant [...] elles ont l’inquietante profondeur de la pensée des autres puisqu’il ne les entend pas d’abord e doit les déchiffrer”.

605. No original: “[...] le lecteur commence par le suivre puis se retrouve en train d’affirmer le contraire de ce qu’il pense, de nier ce qu’il a toujours affirmé”.

606. No original: “[...] c’est le libre appel qu’une liberté créatrice adresse à toutes les autres libertés”.

integrante da teodiceia”, de modo que cabia ao artista “mostrar” sua obra a Deus, utilizando “[...] sua liberdade para criar aparências que refletissem a liberdade suprema que se empenhou em criar o ser⁶⁰⁷”. Em nossos dias, todavia, há muito Deus não ocupa esse lugar privilegiado, ele está morto e a arte é hoje “uma antropodiceia” que coloca o humano como criador do mundo através da obra. O artista, nesse sentido, propaga “uma moral da Beleza”, isto é,

[...] uma espécie de estoicismo demiúrgico: otimismo sem esperança, aceitação do mal como condição da unidade total, afirmação da realidade humana, criadora, para além dos seus fracassos, de um universo que a esmaga, assumpção pela liberdade dos sofrimentos, dos erros e da morte; é preciso querer o ser como se nós o tivéssemos feito⁶⁰⁸ (SARTRE, 2011, p. 551).

Obviamente, não foi o ser humano que criou o ser, por isso, quando se aceita as exigências do artista, não é o ser que se cria, mas um não-ser introduzido no ser pelo artista. No caso específico de Genet, o artista *convencerá* seu público a se entregar através da

[...] Beleza de seu estilo, de suas imagens, pela profundidade estética de suas invenções, pela unidade rigorosa e clássica de suas obras, ele nos obrigará a refazer espontaneamente o ato livre que permite reivindicar o mundo: todavia, o mundo assumido será aquele do crime. A Beleza é em si mesma uma prova [...]. Precisamente: ela vai se provar a si mesma⁶⁰⁹ (SARTRE, 2011, p. 551).

Essa prova que se dá a partir da beleza na obra de Genet é justamente o mal. Para provar o mal, entretanto, Jean se valerá – como todo artista – da generosidade: ele precisa que o público empreste seu ser para obra, precisa que eles mergulhem ao menos até a profundidade em que se encontra a beleza. É em troca dessa beleza que o leitor sustenta esse universo que lhe repugna por sua “feitura moral”: a beleza de Genet, como já dissemos, é dolorosa – ela exige que se aceite “[...] as dores e a morte por amor à ordem, à harmonia e à unidade⁶¹⁰” (SARTRE, 2011, p. 552). Assim, através do amor que dedica à ordem, o leitor sustenta justamente a mais abissal das desordens: beleza e mal coincidem, afinal, a beleza das obras de Genet é a mesma beleza que ele propagava enquanto esteta, isto é, a transformação “do ser em aparência”.

607. No original: “[...] sa liberté à créer des apparences pour refléter la liberté suprême qui s’était employée à créer l’être”.

608. No original: “[...] une sorte de stoïcisme démiurgique : optimisme sans espoir, acceptation du mal comme condition de l’unité totale, affirmation de la réalité humaine, créatrice par-delà ses échecs, d’un univers qui l’écrase, assomption par la liberté des souffrances, des fautes et de la mort ; il nous faut vouloir être comme si nous l’avions fait”.

609. No original: “[...] Beauté de son style, de ses images, par la profondeur esthétique de ses inventions, par l’unité rigoureuse et classique de ses ouvrages, il nous obligera à refaire spontanément l’acte libre qui permet de réassumer le monde : seulement le monde assumé sera celui du crime. La Beauté en soi-même est une preuve [...]. Précisément : elle se prouvera elle-même”.

610. No original: “[...] les douleurs et la mort pour l’amour de l’ordre, de l’harmonie, de l’unité”.

De fato, Genet nos fala de nós, através de nós, nos faz falar; falando, vemos o mundo através dos olhos dele, fascinados, cativos desse desejo que não reconhecemos como nosso e que, a despeito disso, já nos habita. Ao abrir o livro, um precipício sem fundo se apresenta: é Jean Genet que se deixa possuir para, de repente, reverter essa possessão – aqui o justo “se perde para que Genet seja”. E se o justo odiar essa experiência literária? Se fechar o livro para nunca mais abrir? Segundo Sartre (2011, p. 556), é justamente isso que Genet espera: “[...] ele se regozija que seus livros [...] sejam os objetos impassíveis de um furor impotente. E ademais, o desgosto, o que é? [...] ‘o desgosto que vocês manifestam diante dos meus livros é um esforço mágico para rejeitar o Outro que não é outra coisa senão vocês mesmos⁶¹¹’”. Em outras palavras, para Genet, o desgosto é apenas o sintoma de uma alma que já estava apodrecida.

Desse ponto de vista, Genet é como um irmão mais velho, ele pega o leitor pela mão a fim de levá-lo a um mergulho profundo e indesejado que desmascara o leitor para si mesmo – *vous é tão mal quanto eu*, todavia, você ainda tem vergonha disso. Ora, o que quer Genet ao possuir os justos, ao lançá-los na perdição, é apenas salvar-se, ou melhor, santificar-se. Se a nomeação foi capaz de fazer de Jean um ladrão, por que ela não poderia fazer dele um santo? De fato, trata-se de colocar as palavras na boca do justo, de inserir uma frase que ele nem mesmo compreenderá.

O justo acredita no arrependimento, na possibilidade de redenção, de sorte que não é absurdo pensar que uma pessoa que um dia cometeu crimes possa, em seguida, tornar-se um santo – vejam a história bíblica de Paulo, por exemplo. Quando afirma que “um ladrão é um santo”, contudo, Genet pretende encarnar um outro sentido – um sentido que o justo não alcança: “[...] o ladrão (enquanto ladrão, isto é, enquanto culpado) é um Santo (quer dizer, um homem que pouco a pouco se liberta da culpabilidade humana)⁶¹²” (SARTRE, 2011, p. 558). Com efeito, quando fala que “um ladrão é um santo”, Genet não fala de uma ascese moral, mas está operando um “juízo magnificante” – mais do que isso, ele está *convencendo* o justo a também fazê-lo.

Com sua “habilidade diabólica”, Genet mergulha o justo em uma experiência contraditória que ele é incapaz de compreender totalmente: tudo parece prosseguir

611. No original: “[...] il se réjouit que ses livres [...] soient les objets impassibles d’une fureur impuissant. Et puis, le dégoût, qu’est-ce ? [...] ‘Le dégoût que vous manifestez devant mes livres, c’est un effort magique pour rejeter cet Autre qui n’est autre que vous-même”.

612. No original: “[...] le voleur (en tant que voleur, c’est-à-dire que coupable) est un Saint (c’est-à-dire un homme que se délivre petit à petit de la culpabilité humaine)”.

corretamente, no final, todavia, resulta como um sonho sem sentido. Ainda assim, persiste na memória essa imagem de um outro mundo em que “[...] a marca do mais profundo desprezo se identifica com o testemunho do mais profundo respeito; Genet [...] cativou a liberdade do justo e o coagiu a dar um semblante de existência ao falso como parasita do verdadeiro, ao impossível como o para-além de todos os possíveis⁶¹³” (SARTRE, 2011, p. 563). É justamente no instante em que se dá essa transformação que a santidade se faz presente, pois trata-se do momento em que “[...] a destruição se volta em construção, em que o zero se identifica à plenitude, em que o mistério da impossível nulidade revela o mistério da inelutável substância⁶¹⁴” (SARTRE, 2011, p. 563). Cabe, portanto, ao leitor realizar a santificação de Genet – esse poeta que se faz santo através do imaginário do público.

Sem dúvidas, a partir da criação artística, Genet se tornou mais virtuoso, já não é mais o mesmo. Aquilo que para o leitor será a destruição da ordem, para Genet será precisamente o objeto mais harmonioso, afinal, é quando o leitor se perde que ele se encontra: o sonho do outro, esse sonho provocado que o leva rumo ao não-ser, é o surgimento de “uma realidade nova”, a saber, “o sonho do leitor *como objeto*”. Esse objeto imaginário já não é mais subjetivo, tornou-se coletivo: “[...] a destruição de repente se torna criação; o poeta conseguiu [...]: ele faz surgir o ser par-além do não-ser; todo ser passou primeiramente no não-ser (a irrealização radical do mundo), em seguida, todo não-ser flui de volta no ser (objetivação da obra como imaginário coletivo)⁶¹⁵” (SARTRE, 2011, p. 607). Trata-se, então, de um duplo movimento que não comporta síntese:

[...] o meio no qual o ser humano pode e deve se tornar aquilo que é, é a consciência dos outros. Fazendo-se existir como objeto *para outro*, Genet se cria *no em-si*. Sem dúvidas, ele jamais terá a intuição daquilo que criou. Porém, se ele não pode gozar de si no outro, ao menos ele conhece o júbilo de se produzir. Ele toca um teclado cujo som ele não escuta, mas ele sabe que o escutam lá, no quarto vizinho, as notas se seguem na ordem que ele escolheu, com a intensidade que ele quis, ele sente os movimentos dos seus dedos, a resistência das teclas, ele adivinha que conseguiu todos os seus feitos nas orelhas dos outros. Ele ganhou⁶¹⁶ (SARTRE, 2011, p. 607).

613. No original: “[...] la marque du plus profond mépris s’identifie au témoignage du plus profonde respect ; Genet [...] a captivé la liberté du juste et l’a contrainte à donner un semblant d’existence au faux comme parasite du vrai, à l’impossible comme l’au-delà de toutes les possibles”.

614. No original: “[...] la destruction se retourne en construction, où le zéro s’identifie à la plénitude, où le mystère de l’impossible nullité révèle celui de l’inéluctable substance”.

615. No original: “[...] la destruction tout à coup devient création ; le poète réussit [...] : il fait surgir l’être au-delà du non-être ; tout l’être est d’abord passé dans le non-être (irréalisation radicale du monde) puis tout non-être reflue dans l’être (objectivation de l’œuvre comme imaginaire collectif)”.

616. No original: “[...] le milieu dans lequel l’homme peut et doit devenir ce qu’il est, c’est la conscience des autres. En se faisant exister comme objet *pour autrui*, Genet se crée *dans l’en soi*. Sans doute, il n’aura jamais l’intuition de ce qu’il crée. Mais s’il ne peut jouir de soi dans l’autre, au moins connaît-il la joie de se produire. Il joue sur un clavier dont il n’entend pas le son mais il sait qu’on entend là-bas dans la chambre voisine, les notes

Enquanto artista, Genet se torna uma “potência nua de produzir imagens nos outros”. Tais imagens, como já vimos, têm o intuito de provocar repugnância, horror. Nesse horror, contudo, existe, segundo Sartre (2011, p. 608), um desejo de ser amado: “[...] por um amor infernal que se propõe a cativar uma liberdade para nela se colocar ao abrigo do mundo. Se fazer amar, subjugar uma consciência, obrigá-la a se querer dependente, inessencial, tornar-se para ela, com sua cumplicidade, o objeto soberano⁶¹⁷” (SARTRE, 2011, p. 608). Dito de outra maneira, Jean pretende transformar o leitor em um amante – um amante que se perderá para que ele apareça. O leitor se torna, a partir daí, um “meio inessencial” – ele se torna Genet: “Tornar-se si mesmo no Outro, transformar o Outro em si mesmo, não é esse o objetivo que o amante persegue até no orgasmo?⁶¹⁸” (SARTRE, 2011, p. 609). Com efeito, nesse processo, Genet também se faz objeto – objeto de desejo que se oferece ao leitor, de sorte que:

[...] seu gosto de se fazer objeto vai até sua satisfação ‘sublimada’ na operação literária. Essa, reproduz a crise original mais uma vez. Genet se oferece, se desvela, se deixa ser apanhando. Simplesmente, desta vez ele não ama nem quer sofrer. [...] ele assume em sua plenitude o papel do amado e transforma o leitor em amante transido, ele ocupa uma consciência que não pode nem se desfazer totalmente dele nem se identificar totalmente com ele. A dolorosa beleza [...] é ele que agora se enfeita⁶¹⁹ (SARTRE, 2011, p. 609).

Diante disso, podemos dizer que Jean Genet pretende provocar em seu leitor um horror amoroso que o seduz até a fascinação, mas que jamais será correspondido, afinal, esse leitor é o justo, o burguês, o rico. Trata-se, portanto, de provocar no justo um “conflito ao contrário”, no sentido que a leitura o tornará *amante* e ele tentará se identificar com o objeto amado – Jean Genet –, se fará inessencial por ele. Ao reconhecer sua inessencialidade, porém, o leitor sente que um olhar irônico paira sobre ele, faz dele uma coisa qualquer, maleável, como *amado*.

se suivent dans l’ordre qu’il a choisi, avec l’intensité qu’il a voulue, il sent le mouvement de ses doigts, la résistance des touches, il devine qu’il réussit tous ses effets dans les oreilles des autres. Il a gagné”.

617. No original: “[...] d’un amour infernal qui se propose de captiver une liberté pour s’y mettre à l’abri du monde. Se faire aimer, asservir une conscience, l’obliger à se vouloir dépendante, inessentielle, devenir pour elle, avec sa complicité, l’objet souverain”.

618. No original: “Devenir soi-même dans l’Autre, transformer l’Autre en soi-même, n’est-ce pas le but que l’amant poursuit jusque dans l’orgasme ?”.

619. No original: “[...] son goût de se faire objet va trouver son assouvissement ‘sublimé’ dans l’opération littéraire. Celle-ci reproduit la crise originelle une fois de plus. Genet s’offre, se dévoile, se fait prendre. Seulement, cette fois il n’aime pas ni ne veut souffrir. [...] il assume dans sa plénitude le rôle de l’aimé et transforme le lecteur en amant transi, il occupe une conscience qui ne peut ni se défaire de lui tout à fait ni tout à fait s’identifier à lui. La douloureuse beauté [...] c’est lui qui s’en pare à présent”.

Genet, de sua parte, se fez objeto literário, mas assim que o leitor abre o livro, ele se torna sujeito.

Assim, Jean se cria através do outro, da consciência do leitor, o que permite que ele se torne, “ao mesmo tempo, sujeito e objeto”. É Genet “a irrealização fundamental” que se *realiza* pelo e para o outro “enquanto pura aparência irrealizável”. Cada livro é, dessa perspectiva, também um epitáfio – e sob ele, Genet desaparece. Podemos enfim compreender o objetivo da obra de Genet, a saber:

[...] dissolver sua história na lenda, seu carácter na sua magnificação, usar o seu corpo pelas palavras que o exprimem, se suprimir como criatura viva para se reencontrar nos olhos dos outros como um lendário herói meio mesclado de abstração, o ausente de toda a vida. [...] sua arte fixa a irrealização, a localiza e a objetiva, é o esboço de um suicídio⁶²⁰ (SARTRE, 2011, p. 577).

Quanto ao leitor, mesmo a contragosto ele se identifica com o personagem, e nesse personagem apreende a face do criador. Logo, qualquer identificação fica impossibilitada: “Uma liberdade cínica e peremptória se impõe à liberdade dele, a envolve e a manobra⁶²¹” (SARTRE, 2011, p. 610). O leitor acreditava estar a sós com o livro, de repente ele se sente observado, como se o criador estivesse presente ali, criando a obra, conduzindo-o na direção de um crime onírico e de um despertar cheio de remorsos. Há ainda um agravante, pois qualquer indignação por parte do leitor já estava prevista: ele se debate em vão e sabe disso – essa indignação também foi desejada pelo criador. Finalmente, o leitor, sentindo-se visto, permanece imóvel, enquanto Genet “[...] se descobre através de seu mal-estar: ele é a má consciência secreta das boas consciências⁶²²” (SARTRE, 2011, p. 610).

Jean Genet, o fantasma de sua própria criação, aquele que assombra os justos, que os deixa aterrorizados: “Sua liberdade, quando vem a ele do fundo de uma consciência, é a fatalidade que gela a liberdade do outro, é o avesso do destino dos seus leitores⁶²³” (SARTRE, 2011, p. 610-611). Genet aparece aos justos através da obra como um fantasma objetivo que parece conservar sua subjetividade: o subjetivo que se mostra no objetivo, pela sua destruição

620. No original: “[...] dissoudre son histoire dans la légende, son caractère dans sa magnification, user son corps par les mots qui l’expriment, se supprimer comme créature vivante pour se retrouver dans les yeux des autres comme un légendaire héros à demi mêlé d’abstraction, l’absent de toute vie. [...] son art fixe l’irréalisation, la localise et l’objective, c’est l’ébauche d’un suicide”.

621. No original: “Une liberté cynique et péremptoire s’impose à leur liberté, l’enveloppe et la manœuvre”

622. No original: “[...] se découvre à travers leur malaise : il est la mauvaise conscience secrète des bonnes consciences”.

623. No original: “Sa liberté, quand elle vient à lui du fonde d’une conscience, c’est la fatalité qui glace la liberté de l’autre, c’est l’envers du destin de ses lecteurs”.

– e que assim se faz sagrado. Esse fantasma tem um “olhar-objeto” que assombra o leitor, pois se faz uma presença no mundo e, justamente neste momento, rouba ao leitor não apenas o mundo, mas também sua subjetividade, já que lhe transforma em “*coisa olhada*”. Genet é o olhar que brota das palavras e emudece os justos, que os obriga a consagrá-lo, a santificá-lo: o justo “[...] *reconhece* a liberdade de Genet e sabe que não é reconhecido, isso é tudo. Para Genet, porém, há aí sagração, porque a criatura que o reconhece se faz inessencial e secundária por esse reconhecimento⁶²⁴” (SARTRE, 2011, p. 611).

Portanto, ao se entregar a um livro de Genet, o leitor se torna coisa, se curva diante do criador e reconhece sua liberdade de artista – reconhecimento sem reciprocidade. Enquanto prosador, entretanto, Genet também precisa reconhecer a liberdade do leitor, já que faz um apelo para que ele o reconheça. Esse reconhecimento, todavia, não deve ser assimilado à *reciprocidade*:

Se pensando Poeta, Genet se pensa como Outro para os Outros, e como Outro para si. Para os leitores, a liberdade do Poeta é *potência*, porque eles não podem prescrever para ela um futuro, pois sabem que serão surpreendidos [...]. Ao fazer anunciar sua própria subjetividade criadora pelo outro, Genet tenta degustá-la como se fosse a de um outro. Ele gostaria de ser para si mesmo esta potência sagrada que ele é para seus leitores, o Poeta: não apenas o homem que escreveu [...], mas aquele que *tem* o poder sagrado de escrever⁶²⁵ (SARTRE, 2011, p. 612).

Nesse movimento, para além do ladrão e do poeta, um novo Genet se faz enquanto “atividade sintética” de ambos, atividade que transforma com suas regras “uma realidade objetiva em outra realidade objetiva” que, contudo, não pertence “ao mundo da objetividade”:

A singularidade de Genet se desloca: atualmente ela reside em sua vontade de criar *esta* obra singular. E essa singularidade que não é mais objeto para ninguém, nem mesmo para si, que não é, que se faz, se situa para além do ser e da linguagem: quem quisesse descrevê-la ou nomeá-la sempre voltaria a nomear a operação ou a descrever a obra; mas ela é mais e outra coisa, pois produz a obra e é consciência da operação. Esta consciência criadora [...] é a *existência*⁶²⁶ (SARTRE, 2011, p. 613).

624. No original: “[...] *reconnaît* la liberté de Genet et sait qu’il n’en est pas reconnu, voilà tout. Mais pour Genet il y a sacre parce que la créature que le reconnaît se fait inessentielle et secondaire par cette reconnaissance”.

625. No original: “Genet se pensant Poète se pense comme Autre pour les Autres et comme Autre pour soi. Pour les lecteurs, la liberté du Poète est *puissance* parce qu’ils ne peuvent la prescrire un avenir, parce qu’ils savent qu’ils seront surpris [...]. Genet, se faisant annoncer sa propre subjectivité créatrice par l’autre, tente de la déguster comme si c’était celle d’un autre. Il voudrait être pour lui-même cette puissance sacrée qu’il est pour ses lecteurs, le Poète : non pas seulement l’homme qui a écrit, [...] mais celui qui *a* le pouvoir sacré d’en écrire”.

626. No original: “La singularité de Genet se déplace : elle réside à présent dans sa volonté de créer cette œuvre singulière. Et cette singularité qui n’est plus objet pour personne, pas même pour soi, qui n’est pas, qui se fait, se situe par-delà l’être et le langage : qui voudrait la décrire et la nommer reviendrait toujours à nommer l’opération ou à décrire l’œuvre ; mais elle est plus et autre chose puisqu’elle produit l’œuvre et qu’elle est conscience de l’opération. Cette conscience créatrice [...] c’est l’existence”.

Querendo identificar-se com o ser-ladrão, Genet perdia sua existência em busca de uma essência cristalizada. Tornando-se escritor, ele delega aos outros seu ser e, em consequência disso, liberta-se: “[...] ele nada mais é do que uma liberdade sem faces que elabora armadilhas fascinantes para outras liberdade⁶²⁷” (SARTRE, 2011, p. 613). De fato, a técnica literária ilumina uma liberdade que estava obscurecida e, a partir de então, ela se torna consciente de si enquanto criadora que “realiza seus fins e os ultrapassa”. Em outras palavras, Genet se reconstrói através de sua obra, já não é mais determinado pela nomeação dos outros, já que tenta agora determiná-los a partir de sua “atividade indeterminada”, de sua “potência incondicionada de criar”. Ele não se tornou um ladrão-em-si, mas um fantasma-para-outro – e para si é agora um criador. Esse criador, deposita seus dejetos para o leitor e encontra a si próprio em sua negatividade. Isso se dá, pois Genet se coloca completamente em suas obras – seu presente e seu passado; nessas obras, porém, ele se liberta de si e inventa um novo passado, de sorte que o futuro se apresenta para ele “como um livre futuro de criação”. Essa criação não tem o intuito de extrair nenhum conhecimento, pelo contrário. busca – assim como Mallarmé – “*tornar o mundo inútil*”:

O mundo era a farpa na carne: *querendo-o*, Genet fugia dele produzindo um mundo imaginário; quando [...] ele decide *realizar* esse mundo imaginário, fazer dele, com a contribuição de outrem, um objeto fictício, emaranhamento de signos e cifras que não têm outro objetivo senão indicar o próprio Genet, o mundo real é dele: simplesmente porque ele se tona *utilizável*⁶²⁸ (SARTRE, 2011, p. 615-616).

Através de Genet, a beleza confere “um sentido ao universo”, pois faz dele “o pretexto da linguagem”. Absorvendo o universo na linguagem, Genet o destrói, mas também se faz poeta. O real desaparece diante de seus fantasmas literários, a contingência torna-se necessidade, pois através da linguagem, Genet nadifica o mundo em dois sentidos: enquanto “sacrifício sinistro” do ser que se dá em nome do nada e enquanto “inscrição do nada no ser”. De tal maneira, ao tentar nadificar a realidade e o ser, o que ele recupera é o não-ser: “[...] ele nos apresenta o Mal, no imaginário, como produzido no Ser e por uma liberdade⁶²⁹” (SARTRE, 2011, p. 616). Aqui, segundo Sartre (2011, p. 616), Genet alcança sua vitória – e nós

627. No original: “[...] il n’est plus rien qu’une liberté sans visages que dresse des pièges fascinants pour d’autres libertés”.

628. No original: “Le monde, c’était l’écharde dans la chair ; en le *voulant*, Genet le fuyait, produisant un monde imaginaire ; lorsque [...] il décide de *réaliser* ce monde imaginaire, d’en faire avec le concours d’autrui un objet fictif, enchevêtrement de signes et de chiffres qui n’ont d’autre but que d’indiquer Genet lui-même, le monde réel est à lui : simplement parce qu’il devient *utilisable*”.

629. No original: “[...] il nous présente le Mal, dans l’imaginaire, comme produit dans l’Être par une liberté”.

encontramos mais uma vez “o jogo do *quem perde ganha*”: para Genet jogar ao *quem perde ganha* é jogar com o leitor, é fazê-lo aceitar a derrota para que ele possa ganhar.

Dito isso, Sartre (2011, p. 617) afirma que “[...] escrever é explorar sistematicamente a situação em que se está jogado⁶³⁰”. Desse ponto de vista, Genet só se torna escritor a partir da compreensão de sua situação; em contrapartida, se ele tivesse essa compreensão do seu ser poeta, “a poesia se fecharia sobre si”. Em consequência disso, lhe resta observar o outro, provocando nele “crises catárticas” ordenadas e dirigidas. Desse ponto de vista, Jean quer que seus livros sejam

[...] *de parte a parte consciência* e que não haja neles a mínima zona de obscuridade, de ignorância ou de inércia: eles irão conter ao mesmo tempo a narrativa da narrativa, os pensamentos e a história dos pensamentos, o processo moral, seu método e o registro dos progressos realizados, em suma, um poema e o diário de um poema que, diferentemente daquele de Gide, acompanhará a criação com comentários éticos⁶³¹ (SARTRE, 2011, p. 617).

Assim, Genet escandaliza seu público por prazer, de modo algum intenta melhorá-lo moralmente, não pretende dar lições: ele procura apenas melhorar a si mesmo. Jean sempre se interessou pela ética, pelos valores que regem a sociedade, mas esse interesse teve sempre, sobretudo, a finalidade de profaná-los – profanando-os, todavia, ele também os reconhecia. Ora, ele jamais quis moralizar, jamais sustentou uma tese moral – não é esse seu interesse; ele quer, na verdade, através de seus livros, cometer “agressões criminais contra o leitor”, *convencendo-o* a vivenciar “[...] experiências éticas sistematicamente conduzidas e que são, elas mesmas, seus próprios comentários⁶³²” (SARTRE, 2011, p. 618). Nesse sentido, são morais tanto os conteúdos das imagens, quanto os comentários que Genet acrescenta a elas; no entanto, seu objetivo com isso é um só: ultrapassar suas próprias experiências morais. De tal modo, com essa experiência ética, Genet força

[...] uma experiência real até transformá-la em *aparência*, se dissolve a aparência no dever-ser, faz-se do *acidente contingente* um movimento puro e deste movimento uma ideia de movimento, quer dizer, uma palavra. A experiência moral não é, no fundo, senão uma experiência verbal. O criador produz seus personagens para viver através deles até a última gota suas próprias possibilidades e, através disso, despojar-se: ele

630. No original: “[...] écrire c’est explorer systématiquement la situation où l’on est joué”.

631. No original: “[...] *de part en parte conscience* et qu’il n’y ait pas en eux la moindre zone d’obscurité, d’ignorance ou d’inertie : ils contiendront à la fois le récit du récit, les pensées et l’histoire des pensées, la démarche morale, sa méthode et le relevé des progrès accomplis, bref un poème et le journal d’un poème qui, à la différence de celui de Gide, accompagnera la création de commentaires éthiques”.

632. No original: “[...] des expériences éthiques systématiquement conduites et qui sont à elles-mêmes leur propres commentaires”.

se libertará de seus desejos, de seus maravilamentos e de suas últimas ilusões como de suas assombrações⁶³³ (SARTRE, 2011, p. 626).

Em cada livro uma ascese, um passo em direção à *santidade*. E a moral, afinal? São apenas palavras: acontecimentos éticos são eventos linguísticos que se sacrificam para dar vida a uma beleza que fulgura e se apaga – como se apaga a narrativa ao fim do livro. Resta apenas o silêncio e um pequeno sussurro: é Genet “como pura forma abstrata do pensamento”. Quanto à *santidade*, é o que está “para além do nada”; mas Genet, ao se fazer linguagem, ao ser falado, se encontra “para além da Santidade, como liberdade”. Liberdade sem verbo, sem beleza, organização linguística que afunda com o mundo no silêncio e, sobretudo, liberdade para além do bem e do mal – pois bem e mal agora retiram seu sentido da obra:

[...] o mal é uma certa ordem sofisticada que se impõe às palavras e que dá lugar a *significações irrealizáveis*; o Bem, a ordem lógica das palavras que designam o Ser, não existe senão por seu próprio peso; no fundo da noite, Bem e Mal afundam no mesmo nada; [...] no mesmo naufrágio. O sentido do moralismo de Genet se descobre enfim: ele colocou a moral nas palavras para livrar-se delas⁶³⁴ (SARTRE, 2011, p. 626-627).

“O jardineiro é a mais bela rosa de seu jardim⁶³⁵” – eis uma frase cuja significação é irrealizável. Ora, em um primeiro momento não há problemas em visualizar o jardineiro no jardim. Não é isso, porém, que Genet afirma, já que sua frase não pretende iluminar o jardineiro para nossa visão, mas justamente torná-lo invisível. Por isso, o jardineiro não é posicionado em um jardim qualquer, mas em *seu próprio* jardim: “[...] o jardineiro faz crescer as flores; como poderia, ao mesmo tempo, ser criador exterior à sua obra e *uma* criatura entre todas aquelas que ele fez? O próprio Genet insiste sobre a razão lógica que impede para sempre a imagem de pegar, e esse trabalhador de se assimilar a um vegetal⁶³⁶” (SARTRE, 2011, p. 564). De fato, essa frase, que à primeira vista parece evocar uma imagem banal, acaba provocando um curto-

633. No original: “[...] une expérience réelle jusqu’à la changer en *apparence*, on dissout l’apparence dans le devoir-être, on fait de l’*accident contingent* un mouvement pur et de celui-ci une idée de mouvement, c’est-à-dire un mot. L’expérience morale n’est au fond qu’une expérience verbale. Le créateur produit ses personnages pour vivre à travers eux jusqu’à la lie ses propres possibilités et, par-là, s’en dépouiller : il se délivrera de ses désirs, de ses émerveillements, de ses dernières illusions comme de ses hantises”.

634. No original: “[...] le mal c’est un certain ordre sophistique qu’on impose aux mots et qui donne lieu à des significations irréalizables ; le Bien, l’ordre logique des mots qui désignent l’Être, n’existe que par son propre poids, au fond de la nuit, Bien et Mal sombrent dans le même néant ; [...] dans le même naufrage. Le sens profond du moralisme de Genet se découvre enfin : il a mis la morale dans les mots pour s’en débarrasser”.

635. No original: “Le jardinier est la plus belle rose de son jardin”.

636. No original: “[...] le jardinier fait pousser les fleurs; comment pourrait-il, à la fois, être créateur extérieur à son œuvre et une créature parmi toutes celles qu’il a faites ? Genet lui-même insiste sur la raison logique qui empêche à tout jamais l’image de prendre, ce travailleur de s’assimiler à un végétal”.

circuito no leitor, já que lhe propõe um “sentido irrealizável”, isto é, uma imagem que “se oferece e se recusa ao mesmo tempo”:

Quer dizer que ela é pura destruição, pura irrealização do conteúdo material de uma percepção? Certamente ela figura unicamente para si uma passagem do Ser ao Não-Ser; um não-sentido parasitário que vive em simbiose com um organismo real. Ao mesmo tempo, porém, ela faz entrever sob a “desaparição vibratória” da significação, um sentido inapreensível e mais profundo⁶³⁷ (SARTRE, 2011, p. 564).

O jardineiro se torna uma flor que ele mesmo cultivou e, desse modo, se torna também uma imagem poética do próprio ser humano que, nas palavras de Sartre (2011, p. 564), vive precisamente esse irrealizável em sua existência, no sentido que está “inteiramente no mundo e inteiramente fora dele”. Nessa perspectiva, semelhante a esse jardineiro que se faz ao fazer seu jardim, o ser humano também tem a possibilidade de se recriar através da criação de uma obra. Aliás, é isso que Genet põe em prática na sua criação: é ele “a frase mais poética do seu poema”, é ele cada personagem de seus romances.

Retomando a questão colocada pela frase do jardineiro, é preciso dizer ainda que seu sentido irrealizável corrói seu conteúdo e torna impossível o estabelecimento de uma lógica, visto que “a imagem indica um sentido se destruindo”. Por essa razão, se a frase propõe a irrealização de uma imagem, essa imagem também se irrealiza, abrindo um caminho infinito cujo fim, aparentemente, traria consigo uma compreensão. É justamente essa esperança de compreensão que faz com que o leitor insista, procure uma maneira de identificar o negativo com o positivo; enquanto isso acontece, todavia, sua imaginação, trabalhando silenciosamente, já está convencida: “A imagem é prova; eis-nos convencidos daquilo que não podemos crer e cremos pensar aquilo que não pensamos⁶³⁸”(SARTRE, 2011, p. 565).

Nesse sentido, se dispor a ler Genet é aceitar “um pacto com o Diabo” – um pacto em troca de coisa nenhuma, isto é, de “[...] de uma aparência que se esvai levando consigo o ser no nada⁶³⁹” (SARTRE, 2011, p. 575). Mais do que sua alma, nesse pacto, o leitor deve entregar seu corpo, pois é ele que dará vida aos signos impressos no papel. Desses signos, entretanto, ele não tirará nenhum ganho: eles não lhe ensinarão nada – nem sobre o roubo, nem sobre o

637. No original: “Est-ce dire qu’elle est pure destruction, pure irréalisation du contenu matériel d’une perception ? Certes elle figure à elle seule un passage de l’Être au Non-Être ; un non-sens parasitaire qui vit en symbiose avec un organisme réel. Mais en même temps, elle fait entrevoir sous la « disparition vibratoire » de la signification, un sens insaisissable et plus profond”.

638. No original: “L’image est preuve ; nous voilà convaincus de ce que nous ne pouvons croire et nous croyons penser ce que nous ne pensons pas”.

639. No original: “[...] une apparence qui s’évanouit en entraînant avec elle l’être dans le néant”.

crime, nem sobre o mal, afinal, tudo que o livro oferece é falso. Portanto, se enquanto esteta Jean sonhava com uma maneira de destruir o ser sem recorrer ao ser, agora, através das palavras, ele finalmente alcança seu objetivo:

Por sua ação de artista e de poeta que realiza enfim o irrealizável, ele coage os outros a sustentar em seu lugar o falso contra o verdadeiro, o Mal contra o Bem, o Nada contra o Ser. O mal inexpiável é o ato que obriga o Outro a fazer o Mal. Assassinato premeditado da prosa, danação coordenada do leitor, a poesia de Genet é um crime sem circunstâncias atenuantes⁶⁴⁰ (SARTRE, 2011, p. 575).

“Cada crime é uma obra” e cada obra é um sentido irrealizável, uma “unidade rigorosa desta multiplicidade contraditória”. Cada obra é Genet, não em carne e osso, mas como um nada. Cada obra é “uma existência bruta, injustificável, apenas um *pretexto*”. Um pretexto não mais para tentar se salvar através da beleza da arte, mas para se perder, se dissolver em um “canto magnificante”. Dissolvido nas palavras, “Genet existe – enfim! – diante de si”, esvaziado: sua consciência simplesmente “contempla sua aparência”, enquanto “sua verdade” está no lá fora, na realidade.

Finalmente podemos dizer que Genet *ganhou!* Ele conquistou através do imaginário uma nova vida real: ele é admirado pela sociedade que o excluiu, é recompensado pela construção de crimes irrealis, de uma beleza efêmera e dolorosa que deixa na boca de quem a experimenta um gosto de cinza, um conteúdo que se anula. Isso não significa que nas obras de Genet nada seja colocado em questão. Ora, a leitura de Sartre não quer afundar a obra de Genet em uma espécie de niilismo, afinal, o filósofo francês não encontra nesse artista o inumano, pelo contrário, encontra um ser humano e sua situação – situação que permanece sempre atrelada à realidade humana. É verdade que Genet não pretende forjar novos valores que possam modificar a sociedade dos justos, que ele busca simplesmente revelar a eles sua própria negatividade. Com isso, no entanto, quando o leitor fecha definitivamente o livro, terminada sua leitura, um germe permanece em sua mente – é como se um “Genet fantasma” o assombrasse; já o verdadeiro Genet, encontra-se livre, o personagem já não lhe concerne, ele é agora “[...] uma pura ausência em que criação e negação coincidem, ele é de uma só vez esse

640. No original: “Par son action d’artiste et de poète qui réalise enfin l’irréalisable, il contraint les autres à soutenir, en ses lieu et place, le faux contre le vrai, le Mal contre le Bien, le Néant contre l’Être. Le Mal inexpiable, c’est l’acte qui contraint l’Autre à faire le Mal. Assassinat prémédité de la prose, damnation concertée du lecteur, la poésie de Genet est un crime sans circonstances atténuantes”.

vazio extraordinariamente vivo que pode produzir milhares de fantasmas, difundi-los entre nós e esse nada ‘corrosivo’ e voraz que absorve e dissolve tudo⁶⁴¹” (SARTRE, 2011, p. 628).

Genet não escreve para espalhar sua mensagem, pelo contrário, ele não tem nada a dizer, dado que suas criações são uma forma de expurgação, de sorte que ele se abandona um pouco mais em cada obra. Por fim, na transparência de sua consciência, ele leva consigo esse mundo que “criou e dissolveu”: é o seu triunfo, ele pode ser agora uma “calma e total ausência”. Poderíamos, então, dizer que seu triunfo testemunha sua genialidade, seu talento nato? Nas palavras de Sartre (2011, p. 629),

[...] sua obra é a face imaginária de sua vida e [...] sua genialidade se identifica com sua vontade inabalável de viver sua condição até o fim. É uma única coisa, para ele, querer o fracasso e ser poeta. Ele jamais renegou suas fidelidades, jamais se submeteu, jamais abdicou, e se ganhou, é por ter jogado sem descanso ao *perde ganha*⁶⁴².

A genialidade não é, portanto, uma espécie de dom divino, mas uma saída desesperada inventada pelo ser humano, uma escolha que se sustenta no próprio ser, na própria existência e na relação com o mundo; o que se manifesta na obra, as imagens, o estilo peculiar de um artista, em suma, sua genialidade, é simplesmente um reflexo dessa escolha, dessa ação.

Ora, se Genet *ganhou* é porque conquistou sua liberdade – e, além disso, uma vida confortável entre os burgueses, entre os justos. Se ele ganhou, no entanto, é porque também *perdeu*, afinal, todo triunfo comporta um fracasso secreto, um “desencantamento profundo”. A vitória passa, não se pode retê-la, não é possível reter aquilo que se vai, nem desprezar aquilo que se é. De tal maneira, “[...] ganhando o título de escritor, ele perde de uma só vez a vontade, o desejo, a ocasião e os meios de escrever⁶⁴³” (SARTRE, 2011, p. 630).

Não obstante as rígidas regras desse *jogo*, Genet parece estar prevenido: ele não busca um amor incondicional, mas uma glorificação que deixe sempre à espreita a possibilidade de condenação: “[...] os Justos, para satisfazê-lo, deveriam aceitá-lo entre eles condenando-o como injusto e amá-lo sem cessar de odiá-lo. E como isso não é possível, os Justos e Genet, na medida

641. No original: “[...] une pure absence où création et négation coïncident, il est à la fois ce vide extraordinairement vivant qui peut produire par milliers les phantasmes, les répandre parmi nous et ce rien ‘corrosif’ et vorace qui absorbe et dissout tout”.

642. No original: “[...] son œuvre est la face imaginaire de sa vie et [...] son génie ne fait qu’un avec sa volonté inébranlable de vivre sa condition jusqu’au bout. Ce fut tout un pour lui de vouloir l’échec et d’être poète. Il n’a jamais renié ses fidélités, il ne s’est jamais soumis, n’a jamais abdicué, et s’il a gagné, c’est pour avoir joué sans relâche à qui perd gagne”.

643. No original: “[...] en gagnant le titre d’écrivain, il perd à la fois le besoin, le désir, l’occasion et les moyens d’écrire”.

que se aproximam, se transformam conjuntamente⁶⁴⁴” (SARTRE, 2011, p. 630). Dito de outra maneira, o justo muda a partir de seu contato com os crimes narrados por Genet, de sorte que, depois da leitura, ele já não pode ser mais o mesmo, ele se torna um pouco menos justo. Se o justo já não mais é tão justo, isso implica que também o injusto já não é mais tão injusto: “o Bem e o Mal desaparecem juntos”.

Assim, para além do ódio e do amor, Genet pretende alcançar agora o reconhecimento, não enquanto ladrão ou santo ou poeta, mas enquanto ser humano que cria e que se cria com dignidade. Se há em Genet uma genialidade ela está no fato de que ele foi capaz de, com sua “admirável e cínica inteligência”, apreender perfeitamente sua situação e aquilo que poderia tirar dela. Dessa forma, mais do que um futuro de ladrão ou de poeta, Genet tem agora diante de si um futuro em branco em que tudo parece igualmente possível. O que resta do mal? Apenas a beleza: esse “[...] jogo de aparências falsamente diversas e que entram umas nas outras para finalmente desaparecer. O que lhe interessa, porém, nessa desapareição progressiva, não é mais seu aspecto demoníaco, mas o rigor de sua unidade dinâmica⁶⁴⁵” (SARTRE, 2011, p. 637). Dessa perspectiva, a busca de Genet se move agora unicamente em direção à beleza, isto é, ao seu ideal de beleza:

[...] uma obra em que cada elemento particular seria o símbolo e o reflexo de cada um dos outros e do Todo, em que o Todo seria ao mesmo tempo a organização sintética de todos os símbolos e o símbolo de coisa alguma. O que é isso, então, senão o sonho da Absoluta necessidade, quer dizer, a Redução ao Idêntico? [...] O resultado é o Ser, o Ser idêntico a si que dissolve e corrói em seu seio as dores, as cores, o tempo, o acontecimento e o espaço. Esse ser sem identificação, contudo, se identifica com o Nada⁶⁴⁶ (SARTRE, 2011, p. 637-638).

Genet reencontra, assim, seu plano nadificador que intenta aniquilar o mundo e a si mesmo. Sua “sinfonia verbal” tenta apresentar o silêncio através de uma temporalidade vibratória que busca a dissolução do universo. Dessa dissolução, o que restará é uma reflexão superior, uma consciência reflexiva que tentará apreender sua situação particular, seu “contexto

644. No original: “[...] les Justes, pour le satisfaire, devraient l’accepter parmi eux tout en le condamnant comme injuste et l’aimer sans cesser de le haïr. Et comme cela n’est pas possible, les Justes et Genet, á mesure qu’il se rapprochent, se transforment ensemble”.

645. No original: “[...] jeu d’apparences faussement diverses et qui rentrent les unes dans les autres pour finalement disparaître. Mais ce qui l’intéresse dans cette disparition progressive, ce n’est plus son aspect démoniaque mais la rigueur de son unité dynamique”.

646. No original: “[...] un ouvrage où chaque élément particulier serait le symbole et le reflet de chacun des autres e du Tout, où le Tout serait en même temps l’organisation synthétique de tous les symboles et le symbole de rien. Qu’est-ce donc, sinon le rêve de l’Absolue Nécessité, c’est-à-dire, la Réduction à l’Identique. [...] Le résultat c’est l’Être, l’Être identique à soi qui dissout et ronge en son sein les douleurs, les couleurs, le temps, l’événement et l’espace. Mais cet être sans qualifications s’identifie au Néant”.

histórico e social”. Finalmente, a mudança que vai do pequeno ladrão ao ser humano, da busca pela identidade ao encontro com a própria liberdade, é uma também uma mudança ética – de modo que, como diz Sartre (2011, p. 638), é preciso agora que seus valores estéticos contenham e revelem seus valores éticos: não basta mais negar os valores éticos, é necessário aprofundar os valores estéticos até encontrar neles uma ética, “[...] em suma, escrever, apoiando-se em sua própria história, um tratado do Belo que seja um tratado do Bem⁶⁴⁷”.

Genet estava alienado, mas ele se libertou e agora nem mesmo o fantasma dos justos o assombra mais: “[...] entre os humanos ele *se* descobre [...] sob o aspecto de um certo ser humano parecido como todo mundo e com ninguém⁶⁴⁸” (SARTRE, 2011, p. 638). Dessa maneira, Genet recusa a universalização, essa recusa, contudo, se converte em universalidade, já que “[...] a experiência universal e incommunicável que eles [seus livros] nos propõe a todos, é aquela da solidão⁶⁴⁹” (SARTRE, 2011, p. 651). O vencedor está sozinho não apenas porque a vitória é passageira, mas sobretudo porque ele é incapaz de se assimilar ao seu triunfo, pois, secretamente, ele sabe que *perdeu*. A derrota, no entanto, ilumina aquilo que na vida se tenta dissimular, dado que quando erramos *todos os olhos se voltam para nós*, de sorte que

[...] nossa solidão é a forma que nós sentimos em nossa subjetividade e, na ocasião de um fracasso, nossa objetividade para outrem. No limite, o criminoso, o louco, são objetos puros e sujeitos solitários; a subjetividade lunática deles se exalta até o solipsismo no momento em que eles se resumem, para todos os outros, ao estado de pura coisa manipulada, de puro *ser-aí* sem futuro, prisioneiros que vestimos e despimos, que nutrimos com a mão⁶⁵⁰ (SARTRE, 2011, p. 654).

Eis aqui verdadeira solidão: elevada ao extremo a partir de uma exclusão social, natural, solidão latente que fazemos o possível e o impossível para silenciar. Não se trata da solidão de quem tem razão – nesse caso, a verdade explode na cara de todos –, mas tampouco da solidão de quem está enganado – nesse caso, basta aceitar o engano para que ele desapareça; trata-se da solidão de quem, ao mesmo tempo, tem razão e está enganado: se tem razão enquanto sujeito,

647. No original: “[...] bref, d’écrire, en s’appuyant sur l’examen de sa propre histoire, un traité du Beau qui soit un traité du Bien”.

648. No original: “[...] parmi les hommes il se découvre [...] sous l’aspect d’un certain homme semblable à tous et à personne”.

649. No original: “[...] l’expérience universelle et incommunicable qu’ils nous proposent à tous en particulier, c’est celle de la solitude”.

650. No original: “[...] notre solitude, c’est la façon dont nous ressentons dans notre subjectivité et à l’occasion d’un échec notre objectivité pour autrui. À la limite, le criminel, le fou, sont des objets purs et sujets solitaires ; leur subjectivité forcenée s’exalte jusqu’au solipsisme au moment qu’ils se réduisent pour tous les autres à l’état de pure chose maniée, de pur être-là sans avenir, prisonniers qu’on habille et qu’on déshabille, qu’on nourrit à la main”.

mas enquanto objeto se está enganado. No primeiro caso, a certeza da razão vem da vivência subjetiva, dos desejos de ser aquilo que se é; no segundo caso, o engano é objetivado pela sociedade, de sorte que não se pode recusá-lo: só se conhece a solidão quando os outros te veem como um “objeto culpado” e, apesar disso, no fundo da consciência, prova-se uma incessante aprovação; só se conhece a solidão quando a sociedade te anula, mas não tu não pode aniquilar-te – “*a impossível nulidade de Genet é a solidão*”.

Diante dessa solidão, dessa “nulidade impossível” que se revela através do fracasso, Sartre (2011, p. 654-655) afirma que duas atitudes são possíveis. Primeiramente, pode-se assumir uma responsabilidade que se tem, não por aquilo que se quis, mas por aquilo que se ilumina diante do fato, do ato realizado. Nesse sentido, o fracasso é objetivado pelos outros, e o fracassado se torna solitário como uma pedra. Por outro lado, o fracasso pode ser tomado não apenas do ponto de vista objetivo, isto é, do ponto de vista dos outros, de modo que ao invés de se envergonhar, será possível sentir orgulho do fracasso. Esse é o caso de Genet:

[...] ovelha negra de uma sociedade “liberal”, Genet, em nome do liberalismo, reclama a liberdade de viver para o monstro que ele se tornou; isso significa que ele insiste em seu fracasso, em suas anomalias, requerido sobre seu exílio e, visto que ele não é outra coisa que nada, faz-se consciência orgulhosa de não ser; impotente, malvado, irracional e querendo sê-lo até à aniquilação, ele não será coisa alguma senão o estreito limite que separa a negatividade do nada, o não-ser da consciência de não ser coisa alguma. Negação de tudo e mesmo da negação, ele escolhe, à luz do fracasso, ser a subjetividade pura, incomunicável, não recuperável, oscilando entre o Nada, que não pode aniquilar, e *Coisa nenhuma*, que se faz existir apenas pela consciência de não ser⁶⁵¹ (SARTRE, 2011, p. 657-658).

Genet não apenas se orgulha do seu fracasso, ele também o defende diante de todos, sozinho, mesmo sabendo que fracassará novamente, pois “[...] seu orgulho é de ter razão *no impossível* e de testemunhar a todos os olhos a impossibilidade de tudo⁶⁵²” (SARTRE, 2011, p. 658). Genet nos ensina, dessa forma que

[...] nós somos *de uma só vez* conformistas vencedores e opositores vencidos. Todos nós escondemos, no fundo de nós mesmos, uma ruptura escandalosa que, se revelada, nos transformaria de repente em “objeto de reprovação”; isolados, culpados por nossos fracassos, sobretudo nas pequenas circunstâncias, todos nós conhecemos a

651. No original: “[...] brebis galeuse d’une société ‘libérale’, Genet, au nom du ‘libéralisme’, réclame la liberté de vivre pour le monstre qu’il est devenu ; cela signifie qu’il s’entête sur son échec, sur ses anomalies, rechérit sur son exil et, puisqu’il n’est plus rien que néant, se fait conscience orgueilleuse de ne pas être ; impuissant, méchant, déraisonnable et voulant l’être jusqu’à l’anéantissement, il ne sera rien que l’étroite limite qui sépare la négativité du néant, le non-être de la conscience de n’être rien. Négation de tout et même de la négation, il choisit, à la lumière de l’échec, d’être la subjectivité pure, incommunicable, non récupérable, oscillant entre le Néant qui ne peut anéantir et le Rien qui se fait exister par la seule conscience de ne pas être”.

652. No original: “[...] son orgueil est d’avoir raison *dans l’impossible* et de témoigner à tous les yeux de l’impossibilité de tout”.

angústia de estar errado e de não poder aceitar o erro, de ter razão e não poder nos dar razão; todos nós oscilamos entre a tentação de preferirmo-nos a tudo, porque nossa consciência é para nós o centro do mundo, e a tentação de preferir tudo à nossa consciência⁶⁵³ (SARTRE, 2011, 659).

A partir disso, podemos afirmar que somos todos como *nulidades impossíveis*, e Genet, de sua parte, é, parafraseando Baudelaire⁶⁵⁴, *nosso semelhante, nosso irmão*. Por isso, é preciso, ou melhor, é urgente escutá-lo. Escutá-lo significa levar ao extremo a nossa solidão, instigá-la até a catástrofe, até que nossos fracassos se tornem intoleráveis.

Genet foi e sempre será intolerável, afinal, “nosso tempo tem má consciência diante da história”: mais do que nunca, temos diante dos nossos olhos “[...] a injustiça, e não temos nem os meios nem a vontade de repará-la; não obstante, os progressos fulminantes da ciência dão aos séculos futuros uma presença obsessiva; o futuro está aí, mais presente que o presente⁶⁵⁵” (SARTRE, 2011, p. 661). Com efeito, podemos distinguir dois tipos de leitores: aquele que é contemporâneo à obra e aquele que só a lerá futuramente. Por um lado, o leitor contemporâneo, como observa Pams (2015, p. 206), se beneficia “da lógica do *perde ganha*”, pois quando cativado pela obra “ele perde a alienação” que o fazia submisso “à ideia do bem”: “Embarcado na sua própria leitura da obra, mas também na leitura que todos os outros, depois dele, farão do mesmo texto, ele é tributário de uma obra aberta que escapa ainda mais ao leitor contemporâneo do que ao seu autor⁶⁵⁶”. Quanto ao leitor futuro, ele será uma testemunha, visto que para ele leitura e julgamento são inseparáveis – um julgamento não tanto do autor, mas sobretudo de sua época.

Diante disso, aqueles que nos sucederão enquanto sociedade, aqueles que hão de nos ver e que jamais poderemos ver, esses seres humanos futuros que objetificam nosso tempo nos

653. No original: “[...] nous sommes tous à la fois des conformistes vainqueurs et des opposants vaincus. Nous cachons tous, au fond de nous-même, une rupture scandaleuse qui, révélée, nous changerait tout à coup en ‘objet de réprobation’ ; isolés, blâmes pour nos échecs, surtout dans les petites circonstances, nous connaissons tous l’angoisse d’avoir tort et de ne pouvoir nous donner tort, d’avoir raison et de ne pouvoir nous donner raison ; nous oscillons tous entre la tentation de nous préférer à tout parce que notre conscience est pour nous le centre du monde et celle de préférer tout à notre conscience”.

654. Trata-se, com efeito, de uma alusão ao poema que abre *As Flores do mal – Au lecteur* –, que Baudelaire finaliza com os seguintes versos dirigidos ao leitor: “Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat/ – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!”. C. f. : BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris : Éditions Larousse, 2006, p. 23-24).

655. No original: “[...] l’injustice et nous n’avons ni les moyens ni la volonté de la réparer ; cependant les progrès foudroyants de la science donne aux siècles futurs une présence obsédante ; l’avenir est là, plus présent que le présent”.

656. No original: “Embarqué dans sa propre lecture de l’œuvre, mais aussi dans la lecture que tous les autres, après lui, feront du même texte, il est tributaire d’une œuvre ouverte qui échappe plus encore au lecteur contemporain qu’à son auteur”.

revelam de antemão “nosso fracasso e nossa culpa”. O fracasso é, de fato, inevitável. A partir disso, só nos resta escolher a atitude que tomaremos diante dele: seremos como aquele que impele sua “vontade de *estar junto*” até o martírio e aceita sua culpa ou aquele que – como Genet – aguça sua solidão até a paixão?

Por fim, segundo Sartre (2011, p. 481), se há um ensinamento que podemos tirar da obra e da existência de Genet é que se deve “querer um ato até o fim”, pois o ato, assim como o ser humano e a obra de arte, “[...] não pode se reduzir àquilo que ele é: ele se ultrapassa: considerado subjetivamente, ele escapa por sua objetividade e, cedo ou tarde, sua significação objetiva retorna da maneira mais inesperada para atacá-lo com força total até mesmo nas suas profundezas subjetivas⁶⁵⁷”. Diante desse fato, a finalidade dos atos é somente um abstrato, algo que não existe – ou que se existe é falso. Isso implica que a finalidade concreta do ato é aquilo que se quer quando ele é finalmente realizado. Genet foi até o fim em todos os seus atos: foi ladrão até se tornar sonhador; tanto sonhou que enlouqueceu e se fez poeta; com sua poesia aprofundou-se tanto no fracasso, que triunfou, tornou-se um ser humano capaz de nos mostrar não apenas a beleza, mas com ela “[...] essa besta monstruosa e miserável que a todo momento corremos o risco de nos tornar; Genet nos estende o espelho: nós só precisamos olhar⁶⁵⁸” (SARTRE, 2011, 662).

657. No original: “[...] ne peut se réduire à ce qu’il est : il se dépasse ; considéré subjectivement, il échappe par son objectivité et, tôt ou tard, sa signification objective revient de la manière la plus inattendue le frapper de plein fouet jusque dans ses profondeurs subjectives”.

658. No original: “[...] cette bête monstrueuse et misérable que nous risquons à tout moment de devenir ; Genet nous tend le miroir : il faut nous y regarder”.

4. A BELEZA PARA ALÉM DAS PALAVRAS

A interpretação que Sartre elabora não apenas da obra, mas também da vida, da existência de Jean Genet como um todo, oferece uma oportunidade rara de compreender a jornada de um ser humano se descobrindo e se fazendo artista, não apesar, mas a partir de sua situação e de seus fracassos. São esses fracassos, aliás, que o filósofo francês sublinhará sobremaneira, afinal, é através deles que Genet alcançará sua vitória, visto que se colocará para além de toda miséria, de todo mal, transformando a repugnância dos justos em admiração. Assim, jogando com seu público ao *quem perde ganha*, Genet se dispõe a perder “[...] tudo para alcançar a vitória na derrota” (CASTRO, 2017, p. 147). Essa vitória se dá, portanto, através da arte, dessa literatura poética que escancara diante do público uma imagem que ele não gostaria de ver, pois apesar do desgosto que ela provoca, o público aí se identifica – e identifica a beleza.

Se o caminho de Genet é esclarecedor, é necessário ainda desbravar outros caminhos, afinal, até o momento sublinhamos principalmente a possibilidade da beleza nas artes da palavra, de sorte que é preciso agora buscar também as possibilidades da criação nas ditas “artes não-significantes”. Trata-se, com efeito, do terreno mais propício para se investigar a beleza, já que sem as palavras ela se fará encarnar nas próprias matérias: sons, cores, formas, movimentos, texturas, etc. Dito isso, a fim de prosseguir nossa reflexão, partiremos de uma observação que Sartre faz no próprio *Saint Genet*, a saber, uma distinção entre dois tipos de criação artística: uma *expansiva* e a outra *retraída*. Partindo dessa divisão, tentaremos mostrar como as obras de arte não-significantes – sobretudo as artes plásticas – lidam com a criação e, conseqüentemente, as possibilidades que essa criação ilumina no mundo, quer dizer, a beleza que esse tipo de obra é capaz de gerar.

4.1 A ARTE ENTRE A RETRAÇÃO E A EXPANSÃO

Não obstante o poder chocante da obra de Genet, Sartre afirma que esse artista não constrói uma obra *expansiva*, pelo contrário, cria uma obra *retraída* que tem o intuito de domar seus elementos. De fato, segundo Sartre (2011, p. 515), há na poesia moderna – mas não apenas,

como veremos, trata-se de um movimento da arte em geral – dois “tipos de unificação”: uma *expansiva* e a outra *retraída, retrátil*. Genet – assim como Proust e Mallarmé – faz parte do segundo tipo de unificação. Isso significa que, em sua obra, Genet persegue a unificação através de “estreitamentos e agrupamentos”, quer dizer, determinando limites e condensações. Não há, por conseguinte, uma pretensão em iluminar o caráter explosivo da existência, “[...] mas de fazer dela um nada, uma sombra, a pura aparência sensível de unidades secretas. Com esse efeito, ele inverte o movimento natural das coisas⁶⁵⁹” (SARTRE, 2011, p. 516).

Não se deve concluir que a obra de Genet seja absolutamente estática; há um movimento, mas não o movimento explosivo, trata-se de uma força expansiva que se dissipa, se faz passiva e é sustentada pelas flores, pelos anjos. O movimento aqui vai “do exterior ao interior”, propondo assim “unidades estáveis e fechadas” que, como em Proust, tendem “[...] a estreitar as linhas sempre um pouco frouxas do real, a dar um giro suplementar na manivela, a supor a ordem entre objetos que não a tem⁶⁶⁰” (SARTRE, 2011, p. 517). De tal maneira, na concepção sartreana, Genet é *retraído* em sua criação porque não opera um movimento de explosão, mas de condensação, de reconstituição sintética, de recomposição que, assim como Mallarmé, tenta “[...] estreitar a multiplicidade até que os elementos se interpenetrem para fazer uma totalidade indivisível⁶⁶¹” (SARTRE, 2011, p. 519, nota 1).

Falando ainda sobre Mallarmé, Sartre nos dirá (2011, p. 521, nota 4) que o poeta simbolista se opõe a Rimbaud como dois arquétipos de dois tipos de imaginação estética. Isso não significa, porém, que haja uma assumpção total desses tipos de imaginário, afinal, a obra desses poetas é composta de “uma série de tipos mistos que fazem a transição”. Ainda assim, pode-se dizer que a obra de Mallarmé apresenta um “[...] ato que não é a unificação do diverso através de uma operação progressiva: é uma *forma em ato* que, se existe, aparece de uma só vez e que a diversidade do real dispersa⁶⁶²” (SARTRE, 2011, p. 520, nota 4). Se Genet está do lado de Mallarmé é porque precisa de uma imagem delimitada e ordenada do bem para poder fazer

659. No original: “[...] mais d’en faire un néant, une ombre, la pure apparence sensible d’unités secrètes. A cet effet, il invertit le mouvement naturel des choses”.

660. No original: “[...] à resserrer les liens toujours un peu lâches du réel, à donner un tour de manivelle supplémentaire, à supposer de l’ordre entre des objets qui n’en ont pas”.

661. No original: “[...] resserrer la multiplicité jusqu’à ce que les éléments s’interpénètrent pour faire une totalité indivisible”.

662. No original: “[...] acte qui n’est pas l’unification du divers par une opération progressive : c’est une forme en acte qui, si elle existe, paraît d’un seul coup et que la diversité du réel disperse”.

o mal: suas imagens pretendem “[...] coagir a realidade a figurar a grande hierarquia social da qual ele é excluído⁶⁶³” (SARTRE, 2011, p. 520).

O que encontramos na obra de Genet é, portanto, a passividade do ser humano em meio a um mundo que já não está mais por fazer, um mundo que combate as explosões e dispersões e que busca uma “coesão objetiva”. Desse ponto de vista, Genet não se imagina enquanto realizador do ato de unificação, “[...] mas desfruta por ser como criador que está na fonte da coesão mágica que produz a unidade objetiva das coisas. Em outras palavras, incapaz de talhar um lugar no universo, ele imagina, para se persuadir, que criou o mundo que o excluiu⁶⁶⁴” (SARTRE, 2011, p. 520). Dessa forma, ao recriar o mundo em sua obra literária, Genet se fará, simultaneamente, a providência criadora e o ser humano que a descobre: ele reconstrói o real em seus livros para provar “a existência de deus, isto é, sua própria existência”.

Essa forma que Genet aplica em suas obras a fim de reconstruir o mundo hierarquicamente será chamada por Sartre (2011, p. 552) de *imaginação essencialista*, visto que “[...] ele engendra em cada um de seus personagens, a partir de uma essência superior, [...] a ilustração de uma verdade eterna⁶⁶⁵”. Esse essencialismo se apresentará, na maior parte do tempo, como uma espécie de alquimia, no sentido que suas criações serão uma forma de provar para si mesmo o poder transformador da linguagem: “Ele quer se convencer através de sua própria narrativa que a nomenclatura muda o ser⁶⁶⁶” (SARTRE, 2011, p. 522). Dá-se, então, uma metamorfose que se cristaliza no espaço, uma metamorfose entre o que é e o que há de vir, de modo que a imaginação, como uma alquimista, tenta conferir ao chumbo a forma do ouro, quer dizer, “[...] posicionar imaginariamente um pedaço de chumbo em um sistema de relações que se relaciona ordinariamente com o ouro, em seguida, falar insensivelmente do chumbo como se fosse ouro⁶⁶⁷” (SARTRE, 2011, p. 523).

Deixando Genet um pouco de lado, é preciso agora entender aquilo que se opõe a ele, isto é, a unificação ou criação *expansiva*. Como aludimos há pouco, essa criação tem em Rimbaud seu arquétipo, pois esse poeta tenta encarnar em sua obra, através da força da

663. No original: “[...] d’astreindre la réalité à figurer la grande hiérarchie sociale dont il est exclu”.

664. No original: “[...] mais il se plaît à être comme créateur à la source de la cohésion magique qui produit l’unité objective des choses. En un mot, incapable de se tailler une place dans l’univers, il imagine pour se persuader qu’il a créé le monde qui l’exclu”.

665. No original: “[...] il engendre en chacun de ses personnages à partir d’une essence supérieure [...] l’illustration d’une vérité éternelle”.

666. No original: “Il veut se convaincre par son propre récit que la nomination change l’être”.

667. No original: “[...] placer en imagination un morceau de plomb dans un système de relations qui se rapporte ordinairement à l’or puis parler insensiblement du plomb comme si c’était de l’or”.

diversidade, “uma unidade *explosiva*”. No ensaio que escreve sobre Andre Masson⁶⁶⁸, Sartre (1964, p. 391) afirma que sua poesia de Rimbaud evoca um movimento expansivo, explosivo, que não quer unificar o real, mas iluminá-lo em sua absurdidade. A título de exemplo desse caráter explosivo do poeta, Sartre cita um verso do célebre poema *O Barco embriagado* e uma passagem do poema em prosa do livro *Illuminations*, *Being Beateous* – respectivamente:

[...] Eu sei os céus rebentando em clarões, e as trombas,
E as ressacas e as correntes: eu sei o entardecer,
A Aurora exaltada como um bando de pombas,
E algumas vezes eu vi o que o homem creu ver!⁶⁶⁹ (RIMBAUD, 1895, p. 152).

...Diante de uma neve, um Ser de beleza de elevada estatura. Sibilos de morte e círculos de música surda fazem subir, se expandir e estremecer como um espectro este corpo adorado; ferimentos escarlates e negros explodem nas carnes soberbas. As cores próprias da vida se precipitam, dançam e se desprendem ao redor da Visão, em construção. E os calafrios se elevam e rugem, e o sabor desenfreado destes efeitos carregando-se com os sibilos mortais e as roucas músicas que o mundo, longe atrás de nós, lança sobre nossa mãe de beleza, — ela recua, se ergue. Oh! nossos ossos estão revestidos de um novo corpo amoroso.

Ó a face de cinzas, o escudo de crina, os braços de cristal! o canhão sobre o qual devo me abater através da confusão das árvores e do ar suave!⁶⁷⁰ (RIMBAUD, 1895, p. 274).

Sartre (1964, p. 390) identifica na poesia de Rimbaud uma “unidade da explosão”, no sentido que o poeta não tenta dissimular para seu leitor “a pluralidade das substâncias”, pelo contrário, ele busca iluminá-las; com isso, sua obra se torna capaz de provocar no leitor a impressão da presença da diversidade mesmo “onde ela não está presente”, pois o poeta foi capaz de imprimir uma curvatura nessa diversidade a fim de que ela figure “a unidade de uma potência explosiva”. Explosiva é a aurora vista como “bando de pombas”, numa explosão que faz com que o amanhecer estoure em poeira; explosivos são os ferimentos na carne; explosiva se torna assim a própria beleza, ou melhor, para utilizar o termo de André Breton⁶⁷¹, a beleza

668. Trata-se de um texto de ocasião, escrito por Sartre provavelmente em 1948 e publicado em 1961 com o título: *L'Artiste est un suspect...* Introduction à *22 Dessins sur le thème du Désir* de André Masson. Segundo Contat e Rybalka (1980, p. 354), um fragmento do texto foi publicado em 1960, na edição número 10 da revista *L'Arc*. Posteriormente, em 1964, o ensaio também foi publicado em *Situações, IV*, desta vez com o título: “Masson”.

669. No original: “[...] Je sais les cieus crevant um éclairs, et les trombes/ Et les ressacs et les courants : je sais le soir./ L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,/ Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !”.

670. No original: “Devant une neige, un Être de beauté de haute taille. Des sifflements de mort et des cercles de musique sourde font monter, s'élargir et trembler comme un spectre ce corps adoré ; des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes. Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la vision, sur le chantier. Et les frissons s'élèvent et grondent, et la saveur forcenée de ces effets se chargeant avec les sifflements mortels et les rauques musiques que le monde, loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, - elle recule, elle se dresse. Oh ! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.

O la face cendrée, l'écusson de crin, les bras de cristal ! le canon sur lequel je dois m'abattre à travers la mêlée des arbres et de l'air léger !”.

671. BRETON, André. *Amor louco*, Lisboa: Editorial Estampa, 1971, p.25.

será como uma convulsão, como um grito, como uma explosão fixada em imagem: beleza explosivamente-fixa, *explosante-fixe*⁶⁷².

Desse modo, em Rimbaud, o ser humano é lançado adiante, está em movimento, pois “é a sua liberdade que unirá o diverso”. A partir disso, o poeta não quer negar a pluralidade do mundo, pelo contrário, quer entregá-la ao seu público como “[...] o instante abstrato que a paralisa em uma beleza ‘*explosivamente-fixa*’⁶⁷³” (SARTRE, 2011, p. 515, grifo nosso). Isso significa que dessa criação artística emana uma violência que se cristaliza enquanto obra, uma ode à descontinuidade. Logo, estar diante dessas obras, é estar diante de uma explosão que, enquanto dura, nos mostra sentidos que estão para além de nós – pois aqui

[...] *ser* é participar da furiosa maré pela qual o Universo, a cada instante, conquista sobre o Nada novas regiões de ser. Esta imagem *dionisiaca* nos dilata prazerosamente, nos penetra com o sentimento de nossa potência; ela extrai sua força em um orgulho imperial, em uma generosidade que se arranca de si para explodir sua vida até à morte⁶⁷⁴ (SARTRE, 2011, p. 515).

Estamos, portanto, diante de uma criação que pretende mostrar ao ser humano aquilo que ele é, a saber, essa perpétua transcendência que está destinada a jamais identificar-se consigo. Temos aqui uma unidade dinâmica que se liberta das limitações dos contornos, uma imagem que já não remete àquilo que a prende, mas que visa fazer em pedaços qualquer pretensão de ser identitário.

A partir dessa divisão preliminar entre duas possibilidades de criação, de unificação estética, podemos pensar em uma relação direta com duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*,

672. É interessante notar aqui as observações de Rezende (2020, p.107), que mostram como Breton, a partir da análise da fotografia *Explosante fixe* (1934), do fotógrafo estadunidense Man Ray, clarifica a ideia do que seria essa beleza que fixa a explosão: “A imagem apresenta a fixação de uma explosão, o registro imóvel de um movimento vulcânico, o êxtase estático da bailarina Prou del Pilar e a permanência da sua performance. O espanto é visível diante do convulsivo estagnado, do que se mostra, o monstro, invisível à nossa percepção cotidiana. A vestimenta da bailarina se arpeja na captura do instante do transe e se embaça na linha tênue entre o explosivo e o fixo. A grafia da luz sobre o espalhar da vestimenta a torna compacta em uma imagem de margens inertes. A imagem funda uma ausência de contradição, torna visual uma ambivalência onde os elementos explosivos e fixos deixam de ser percebidos como coisas contraditórias – como descrito por Breton ao se referir à atividade surrealista”. C.f.: REZENDE, Diego Pereira. Explosão-fixa da onda-partícula. In: *Khronos, Revista de História da Ciência*, n. 10, 2020. Para além disso, *explosante-fixe* é também o nome de uma peça musical composta por Pierre Boulez, em 1971, na ocasião da morte de Igor Stravinsky, uma forma de homenagem, de hino memorial. O título da obra é, com efeito, inspirado no conceito de Breton que, segundo o próprio Boulez, “coincide exatamente com a ideia da obra”. C.f.: GONÇALVES, Miguel Barata. *O Estilo Composicional de Pierre Boulez nas obras Anthèmes e Anthèmes 2*. Dissertação, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2007.

673. No original: “[...] l’instant abstrait qui la fige en une beauté ‘explosante-fixe’”.

674. No original: “[...] être c’est participer à la furieuse marée par quoi l’Univers à chaque instant conquiert sur le Néant de nouvelles régions d’être. Cette imagerie dionysiaque nous dilate plaisamment, nous pénètre du sentiment de notre puissance ; elle puise sa force dans un orgueil impérial, dans une générosité qui s’arrache à soi pour éclater sa vie jusqu’à la mort”.

como descrito por Friedrich Nietzsche⁶⁷⁵, em *O nascimento da tragédia*. Sem o intuito de aprofundar a reflexão do pensador alemão e evidenciar as possíveis assimilações e sobretudo as distinções com o pensamento sartreano⁶⁷⁶, podemos dizer de maneira simples que nessa obra Nietzsche contrapõe duas divindades gregas, posicionando Apolo como a encarnação dos contornos plásticos, enquanto Dionísio é assimilado ao poder incontável.

Apolo é o deus que expressa, para os gregos, os “poderes configuradores”, é “a divindade luz” que reina “sobre a bela aparência de um mundo de fantasia” (NIETZSCHE, 2013, p. 26). De tal maneira, em Apolo, até mesmo a raiva e a cólera se mostrarão como uma “bela aparência”, pois sua aparência, a despeito dos estados de animo, será sempre “[...] a esplendida imagem divina do *principium individuationis*” (NIETZSCHE, 2013, p. 27). Dionísio se coloca justamente como “o delicioso êxtase” provocado pelo rompimento do *princípio de individuação*, tocando naquilo que há de mais profundo no ser humano. Assim, pela embriaguez, alcoólica ou natural, somos transportados por Dionísio e, conseqüentemente, nos esquecemos de nós enquanto sujeitos, pois rompemos “todas as rígidas e hostis delimitações” estabelecidas pela sociedade: o ser humano “[...] desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares” (NIETZSCHE, 2013, p. 28).

Com efeito, poderíamos dizer que Genet e Mallarmé, por exemplo, são artistas mais *apolíneos*, já Rimbaud se colocaria enquanto artista mais dionisiaco. Para além disso, no entanto, podemos ter ainda artistas simultaneamente *apolíneos* e *dionisiacos*, oníricos e extáticos. Como escreve Nietzsche (2013, p. 24), essas forças opostas seguem “[...] caminhando lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas”. *Apolíneo* e *dionisiaco* constituem, dessa maneira, duas forças que lutam no

675. Aliás, Sartre (2011, p. 520) coloca o filósofo alemão ao lado de Rimbaud, no sentido de que Nietzsche encarna “as potências do negativo”, fazendo com que o limite das coisas exploda.

676. Sem o intuito de construir uma reflexão profunda, mas de provocar alguma reflexão futura, gostaríamos de apontar que parece possível estabelecer uma relação entre a ideia de “consolo metafísico” – conforme Nietzsche a pensa em *O nascimento da tragédia* – e a experiência de Roquentin diante da canção de jazz, sua busca por uma salvação, em *A náusea*. Segundo o pensador alemão, o “consolo metafísico”, experimentado diante da verdadeira tragédia, revela que a vida, para além de suas tribulações contingentes, “é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”. Para além desse sentimento reconfortante, Nietzsche (2013, p. 52) afirma que o grego encontrava nessa experiência a salvação, já que “[...] através da arte salva-se nele – a vida”. Essa salvação, no entanto, desaparece com as obras, pois está apartada da realidade cotidiana, de sorte que “[...] logo a realidade cotidiana torna a ingressar na consciência, ela é sentida como tal com náusea” (NIETZSCHE, 2013, p. 53). Essa náusea provém, assim como a de Roquentin, de “um olhar verdadeiro à essência das coisas”, de modo que, para quem a experimenta, não há mais consolo a não ser na arte: “[...] só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enjoados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são ela o sublime, enquanto domesticação artística do horror, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo” (NIETZSCHE, 2013, p. 53).

terreno da arte, mas que também se misturam – o que pode ser visto, segundo o autor alemão, na tragédia ática, mas também na canção popular⁶⁷⁷.

Voltando ao pensamento de Sartre, ou seja, não mais pensando essas forças distintas como impulsos naturais atrelados a certas manifestações artísticas, podemos retomar a separação entre uma criação *retrátil* e uma criação *expansiva*. De fato, se até o momento tratamos dessas noções enquanto possibilidade de criação e de unificação estética, no ensaio “Masson”, Sartre (1964, p. 389) nos dirá que se tratam também de dois tipos principais de inspiração que podem mover a criação de um artista a partir de seu temperamento.

No caso da inspiração *retrátil*, para além do que já assinalamos, é possível identificar certa avareza e certo medo da criação, o que leva o artista a buscar uma organização, uma delimitação, ou mesmo um aprisionamento das formas; isso implica ainda em uma tentativa de persuasão – do público e de si mesmo – de que “[...] as coisas são um absoluto, o espaço uma sombra, uma ordem conceitual e que a pluralidade é apenas um ar que a unidade confere si própria⁶⁷⁸” (SARTRE, 1964, p. 389). O resultado aqui é que a realidade parece constricta à ordem imposta pela obra, o que dá uma impressão de que o real seja capaz de encarnar as características de imobilidade e unidade expressas pelo imaginário.

Pode-se pensar, a partir disso, uma relação entre a inspiração retraída e aquilo que Sicard (1989, p. 292) chamará de *art melancholia*, isto é, obras que tendem a uma espécie de alienação da realidade, que são criadas a partir de um sentimento de nostalgia, com olhar direcionado ao passado, daquilo que já está delimitado, completo. Aqui temos muito mais uma tendência à reprodução, à mimesis, ao aperfeiçoamento daquilo que se experimenta no real, o que culmina numa espécie de culto ao deleite, à fruição, ao prazer descompromissado e reconfortante. Nesse tipo de arte é preponderante oferecer ao público uma imagem tranquilizadora do mundo, transmitindo a impressão de que a realidade corresponde ao que se representa na obra, ou seja, enganando. Essa *art melancholia* de inspiração retraída pode ser assimilada aos retratos do museu de Bouville ou ainda à pintura de Ticiano, já que, segundo Sartre, o pintor italiano busca transmitir ao público uma imagem que encarna a ordem e reproduz as hierarquias sociais.

677. A canção popular seria, para Nietzsche (2013, p. 45), o “perpétuo vestígio” da “[...] união do apolíneo e do dionisíaco; sua prodigiosa propagação, que se estende por todos os povos e cresce sempre com novos frutos, nos é testemunha de quão forte é esse duplo impulso da natureza, o qual deixou atrás de si, de maneira análoga, o seu rastro na canção popular, assim como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música”.

678. No original: “[...] les choses sont des absolus, l'espace une ombre, un ordre conceptuel et que la pluralité n'est qu'un air que l'unité se donne”.

Se a inspiração retraída se aproxima dessa *art melancholia*, a inspiração expansiva pode ser assimilada ao que Sicard (1989, p. 292) nomeará *art inventio*, a saber, uma arte que dá vãsão a uma criação mais desprendida, que visa encarnar em suas obras uma imagem capaz de revelar os movimentos da existência – movimentos plenos de perturbação, de reinvenção, de explosão. Essa arte pode até ser figurativa, mas jamais é tranquilizadora ou enganadora, pois sabe que sua força está em mostrar um objeto que é imaginário e que não pode se passar pela realidade, pois é essencialmente inexistente. Como escreve Astier-Vezon (2013, p. 51) complementando os comentários de Sicard, essa arte inventiva, mesmo quando é figurativa, se assume como uma “[...] re-presentation que apresenta uma segunda vez, assumindo plenamente essa duplicação do mundo que acrescenta novas camadas de significação à realidade já existente⁶⁷⁹”. Assim, o artista expansivo busca com sua criação apresentar um novo sentido, uma visão do mundo que a situação real não nos permite constatar.

Apesar dessa distinção entre *apolíneo e dionisíaco, retrátil e expansivo, melancólico e inventivo*, aquilo que se dá na experiência estética prática não é essa pureza analítica, mas um amálgama dessas expressões. De tal modo, para além dessas tendências que inspiram a criação, para além do “mundo teleológico” de imagens estáveis e fechadas ou dessas imagens que encarnam “a força explosiva da existência” (PAMS, 2015, p. 207), a arte se mostra como uma interpenetração entre elas, gerando obras que podem pender para um lado e para o outro, mas que quase nunca se definem como totalmente *expansivas* ou *retraídas*.

Aliás, vale a pena prestar atenção em uma nota de rodapé acrescentada por Sartre a esse respeito, já que, para além de uma unidade da obra ou de uma criação que pode ser expansiva ou retraída, o filósofo francês nos fala também de uma distinção da própria imaginação. Dessa perspectiva, Sartre (2011, p. 516, nota 1) se arrisca numa diferenciação entre uma imaginação de “esquerda” e outra de “direita”, no sentido que a primeira “[...] visa representar a unidade que o trabalho humano impõe, à força, à extinção; e o segundo a figurar o mundo inteiro no modelo de uma sociedade hierárquica⁶⁸⁰”. A partir disso, em outra nota de rodapé, o filósofo francês acrescenta uma nova camada a essa divisão um tanto moral do imaginário. Desse ponto de vista, podemos dizer com Sartre (2011, p. 520, nota 2) que a *imaginação de direita* é “cúmplice de seu mestre”, isto é, alimenta “[...] a ilusão de estar no centro de um belo cosmos

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

680. No original: “[...] vise à représenter l’unité que le travail humain impose de force au disparaître ; le second à figurer le monde entier sur le type d’une société hiérarchique”.

totalmente feito e que luta contra a angústia fornecendo *provas estéticas* da ordem universal⁶⁸¹”; em contrapartida, a *imaginação de esquerda* seria justamente uma explosão “que contem em si a angústia e a ultrapassa através das imagens que forma”.

4.2 UM MANIFESTO ANTI-FIGURATIVO – OU NEM TANTO

A divisão entre duas possibilidades de criação nos revelou uma tendência moral na arte, no sentido que, a partir das inspirações e do tipo de unificação estética utilizada pelo artista ele se posicionará mais à direita ou mais à esquerda, não apenas esteticamente, mas também moralmente. Até o presente momento, todavia, não conseguimos sair do reino das palavras, afinal, tanto a criação *retrátil* quanto a *expansiva* foram explicadas a partir de prosadores e poetas. É preciso, portanto, investigar agora como essas duas possibilidades se manifestam em outras artes – mais especificamente nas artes plásticas.

Há, de fato, em Sartre, um pensamento que vai na contramão da arte figurativa, já que ela vem identificada com essa criação *retrátil* que tende conservar as tradições, a fazer prevalecer os contornos e as formas rígidas. Ademais, o pensador francês parece encontrar nessas manifestações um obscurecimento do sentido, já que a imitação do real tende a apresentar-se como uma camada significativa que pode muitas vezes encerrar o movimento imaginário em direção ao sentido estético. A representação de um rei, por exemplo, numa estátua que imita seu gesto e aponta numa determinada direção: mesmo que ele seja feito de pedra, de aço “[...] a semelhança nos solicita com uma força tão doce, tão persuasiva, que não sabemos se ele pertence ao nosso espaço⁶⁸²” (SARTRE, 1990, 665). Assim como a estátua da praça de Bouville ou os retratos do museu, em *A náusea*, nesse caso, imaginário e real se confundem, de modo que um gesto da estátua pode ser interpretado como uma designação que se direciona à realidade. Em consequência disso, Sartre acredita que a busca por uma representação fiel da realidade leva os artistas a tentarem maquiagem as qualidades propriamente

681. No original: “[...] l’illusion d’être au centre d’un beau cosmos tout fait et qui lutte contre l’angoisse en fournissant des preuves esthétiques de l’ordre universel”.

682. No original: “[...] la ressemblance nous sollicite avec une force si douce, si persuasive, qui nous ne savons s’il n’appartient pas à notre espace”.

plásticas da obra – os contornos, as linhas, os pontos, as superfícies e mesmo as cores – a fim de se aproximarem de uma pretensa imagem da realidade.

É dessa perspectiva que Sartre considera, por exemplo, o pintor veneziano Canaletto (1697–1768). Esse artista italiano se destacou pela sua figuração fiel de Veneza, numa composição meio significativa, meio imaginária que acaba aproximar-se mais “de uma carteira de identidade”, do que da potência do sentido. Em contraposição, Sartre (1964, p. 372) fala de outro pintor veneziano, Francesco Guardi (1712–1793), que “[...] pinta farrapos e degradações de tijolos pela mais corrosiva das luzes, as ruelas ou canais escolhidos não são – como se diz – muito significantes⁶⁸³” – em contrapartida, são plenos de sentido. Dessa maneira, enquanto Canaletto tenta prestar um serviço à Veneza, Guardi “[...] se ocupa apenas problemas plásticos, luz e matéria, cores e luz, unidade do múltiplo através de uma rigorosa imprecisão⁶⁸⁴” (SARTRE, 1964, p. 372). De fato, podemos reconhecer Veneza na obra de ambos os artistas, mas de maneiras distintas – até por que Veneza se entrega sempre de maneiras distintas, seja em sua presença carnal, seja através das obras que buscam representá-la: “[...] Veneza, a minha, a nossa, de todos [...]. A mesma? Não exatamente; *o sentido depende da matéria de que aflora*; Guardi dirá sempre mais e de outro modo que nós experimentamos⁶⁸⁵” (SARTRE, 1964, p. 372, grifo nosso). Já em Canaletto, encontramos simplesmente uma realidade fotográfica, uma imagem tão precisa de Veneza quanto a de um cartão postal, de sorte que, paradoxalmente, “a presença invisível” da cidade que deveria encarnar na obra parece ausente, ou melhor, ela está “[...] mais ou menos mascarada por uma ligação brutal e mecânica assujeitando, de fora, o quadro ao modelo⁶⁸⁶” (SARTRE, 1964, p. 372-373).

Como mencionamos em nota no primeiro capítulo, o elemento “figurativo” em uma obra de arte se fundamenta, segundo Sartre (1964, p. 373), em três momentos: há “uma realidade-piloto” com a qual o artista se confrontará; há a apresentação dessa “realidade” inscrita na obra; por fim, é preciso que “a presença” encarne “na composição” e se mostre diante do público. O problema que se coloca aqui é a ambiguidade essencial da “realidade-piloto” que,

683. No original: “[...] peint des loques et la désagrégation des briques par la plus corrosive des lumières, les ruelles ou les canaux choisis ne sont pas - comme on dit - très significatifs”.

684. No original: “[...] ne s'occupe que de problèmes plastiques, lumière et matière, couleurs et lumière, unité du multiple par le moyen d'une rigoureuse imprécision”.

685. No original: “[...] Venise, la mienne, la nôtre à tous et je l'éprouvais à propos d'autres hommes, d'autres objets et d'autres lieux. La même ? Pas tout à fait le sens dépend de la matière où il affleure ; Guardi dira toujours plus et autrement que nous n'éprouvons”.

686. No original: “[...] plus ou moins masquée par un lien brutal et mécanique assujettissant du dehors le portrait au modèle”.

na verdade, “[...] não pilota absolutamente nada: ela flutua, de barriga para o ar, não se fará nada por ela [...] a menos que se possa torná-la plenamente real, quer dizer, fazê-la um objeto imaginário⁶⁸⁷” (SARTRE, 1964, p. 373). Em outras palavras, a figura que se mostra na tela não entrega o charme ou o horror que possuem a realidade, a não ser quando imaginariamente reconstruídos; nesse caso, todavia, a imagem entregará tudo junto, “[...] refletirá tudo, mas na inconsistência: nada de firmeza, aproximações, passagens de uma coisa à outra, confusões⁶⁸⁸” (SARTRE, 1964, p. 374)”. Tal desordem não se entrega de imediato, é preciso que o espectador “force as complexas estruturas do universo experimentado”; quanto ao trabalho do pintor, o que encontramos na tela “são os dias de sua vida, o tempo que passa e o que não passa”.

Nesse sentido, a figuração pode tanto construir uma mitologia, quanto encarnar a experiência humana – singular e universal – do pintor. Para Sartre (1964, p. 390), essa mitologia da figuração está ligada aos contornos, como acontece, por exemplo, nas telas do pintor francês Georges Rouault (1871–1958), que envolve os rostos com “chumbos de vitral” que “[...] não exprimem nada de visível, mas exprimem, antes, um terror sagrado, o ódio pela transformação e a pluralidade, um amor profundo pela ordem que, para além das lacerações do tempo e do espaço, visa restituir aos objetos sua calma perenidade⁶⁸⁹”. Assim, Sartre encontra nas obras de Rouault a tentativa de expressar uma visão divina, pois ele não pinta as formas que os seres humanos podem ver no mundo, mas tenta alcançar o mundo “como Deus o fez”. Desse ponto de vista, o que tenta Rouault se aproxima muito ao projeto do pintor espanhol Juan Gris (1887–1927) que, segundo Sartre (1964, p. 390), tenta alcançar uma visão “comum a todos”; o que é comum a todos, no entanto, “não pertence verdadeiramente a ninguém”, de sorte que a mesa pintada por “Gris é aquela que é vista por um sujeito abstrato e universal”.

Se Sartre reprova em alguns pintores figurativos essa tentativa de abster-se da própria obra, de alcançar uma imagem objetiva do mundo, é porque ele reconhece uma outra possibilidade para esse tipo de pintura, a saber, de que o pintor que se coloque totalmente em suas telas, não através de um realismo fotográfico, mas de vestígios que parecem escapar à figuração. Esses vestígios que o pintor acrescenta à figuração são vestígios pessoais que podem

687. No original: “[...] ne pilote rien du tout: elle flotte, le ventre en l'air, on ne fera rien pour elle, [...] à moins de la rendre tout à fait réelle, c'est-à-dire d'en faire un objet imaginaire”.

688. No original: “[...] il nous reflétera tout mais dans l'inconsistance : pas de fermeté, des à-peu-près, des coq-à-l'âne, des confusions”.

689. No original: “[...] n'expriment rien de visible mais plutôt une terreur sacrée, la haine du changement et de la pluralité, un amour profond de l'ordre qui, par-delà les déchirements du temps et de l'espace, vise à restituer aux objets leur calme pérennité”.

transformar a apresentação da realidade sobre a tela, já que a “inércia particular do modelo” estará abolida. Dessa perspectiva, as figuras tampouco se transformarão em signos ou em tipos gerais da realidade; na verdade, os objetos pintados sobre a tela possuirão uma “singularidade biográfica”, visto que serão afetados pela “[...] ação do mundo sobre o ser humano, pela longa paixão de um ser humano pelo mundo, ambos resumidos no clarão mentiroso de um instante⁶⁹⁰” (SARTRE, 1964, p. 374). Com isso, as figuras não evocarão simplesmente a realidade apresentada sobre a tela, posto que em seu conjunto encarnarão “[...] a aventura de viver, de contemplar a eclosão mesma da loucura, de se jogar contra a morte⁶⁹¹” (SARTRE, 1964, p. 374).

Um desses pintores capazes de encarnar toda sua singularidade universalizante na obra é Vincent Van Gogh (1853–1890), de quem Sartre fala de passagem em várias ocasiões. Para Sartre (1964, p. 373), Van Gogh, ao pintar uma paisagem, não pretendia transportá-la para tela; sua “figuração enganosa”, fruto do “empastamento de uma superfície vertical”, pretendia encarnar “um mundo imenso” – seu mundo, mas também o nosso. Por conseguinte, Van Gogh não buscava mostrar simplesmente figuras da realidade transportadas para a tela, sejam girassóis, corvos ou campos de trigo; as figuras presentes em suas telas “[...] fornecem uma matéria estética para a encarnação desta presença que desafia o pincel⁶⁹²” (SARTRE, 1964, p. 373), isto é, o movimento ininterrupto do mundo, o florescer e o definhar das plantas, o correr das águas, a seiva, em suma, a absurdidade da existência. Van Gogh, com efeito, se afasta do modelo realista para alcançar tais sentidos, pois compreende que era preciso “[...] tudo distorcer se queria que nós descobríssemos através da arte que a mais terna, que a mais inocente das graciosidades naturais é inseparável do horror⁶⁹³” (SARTRE, 1964, p. 373).

De tal maneira, aquilo que Van Gogh sentia quando pousava o pincel e a paleta, quando determinava que a tela estava terminada, era uma presença “encarnada na composição”, mas não no sentido que a obra então equivaleria ao modelo real, já que, na verdade, desse “modelo” resta apenas uma luz transparente, uma nuance de memória “um pouco mais do que uma alusão magnífica”. Diante disso, se as figuras apresentadas nas telas do pintor holandês têm algum sentido é porque o mundo se encarna nelas e revela ao seu espectador “[...] ondulações e

690. No original: “[...] l'action du monde sur un homme, la longue passion d'un homme pour le monde, toutes deux résumées dans l'éclair menteur d'un instantané”.

691. No original: “[...] l'aventure de vivre, de contempler l'éclosion même de la folie, de se jeter contre la mort”.

692. No original: “[...] fournissent une matière esthétique à l'incarnation de cette présence qui défie le pinceau”.

693. No original: “[...] tout fausser s'il voulait nous découvrir par l'art que la plus tendre, que la plus innocente des gracilités naturelles est inséparable de l'horreur”.

plantações privadas de figura, nesta pasta espessa de um sol sem casca ou nesta roda de sois rente ao solo, que são os únicos habitantes verdadeiros da tela, os únicos vestígios verdadeiros do ato criador⁶⁹⁴” (SARTRE, 1964, p. 375).

4.2.1 Veneza em dois extremos: a figuração em Tintoretto e Ticiano

“La linea
vaporosa muore
al lontano cerchio del cielo [...]”

(UNGARETTI, Giuseppe. *Levante*, 2017).

Se Van Gogh é tratado somente de maneira marginal na obra de Sartre, outro pintor que trabalha com a figuração terá um papel central em sua reflexão e a ele serão dedicados alguns estudos: Jacopo Robusti, o Tintoretto⁶⁹⁵. De fato, falar em Tintoretto na obra sartreana é falar forçosamente de Veneza, cidade inspiração com a qual o pintor se confunde, e de Ticiano⁶⁹⁶, seu mestre que o renega, seu imortal adversário.

694. No original: “[...] houles et moissons privées de figure, dans cette pâte épaisse d'un soleil sans -coquille ou dans cette roue de soleils à ras de terre qui sont les seuls habitants véritables du tableau, les seuls vrais vestiges de l'acte créateur”.

695. Com efeito, do começo dos anos 50 até o começo dos anos 60 Sartre escreveu vários textos sobre o pintor veneziano Jacopo Robusti (1518 – 1594), o Tintoretto. Na verdade, sua intenção era desenvolver uma *biografia existencial* sobre o pintor italiano, nos moldes do que foi feito com Jean Genet. A obra, como é de costume em Sartre, jamais foi concluída e os textos foram sendo publicados de forma separada. Segundo Michel Sicard (2005, p. 10-11) os textos publicados são: “Le sequestré de Venise”, originalmente publicado na revista *Les temps Modernes* de 1957 e, posteriormente, em *Situations, I*; “Saint Georges et le dragon”, publicado na revista *L'Arc* de 1966 e, alguns anos depois, em *Situations, IX*; “Saint Marc et son double”, publicado na revista *Obliques: Sartre et les arts* de 1981; “Les Produits finis du Tintoret” publicado na revista *Magazine littéraire* de 1981; “La Restitution plastique d'un miracle” publicado no catálogo da exposição italiana *Sartre e l'arte* em 1987; “Un Vieillard mystifié”, publicado no *Catalogue Sartre* da biblioteca nacional francesa em 2005. Todos esses textos foram reunidos em uma edição italiana, C.f.: SARTRE, J-P. *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*. Milano: Christian Marionotti Edizioni, 2005. Para um estudo mais pormenorizado sobre o Tintoretto, C. f.: HOSTE, V. X. *A estética do irreal: considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre*. 2017, 145 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2017, p. 101-137.

696. Como recorda Simone de Beauvoir (1972, p. 101) em *A força da idade*, desde o primeiro encontro de Sartre com as telas de Ticiano, no Museu do Prado de Madri em 1931, ele já demonstrou certa aversão: se Beauvoir se espantava com a virtuosidade técnica e “[...] ficava voluntariamente plantada diante das telas de Ticiano [...], Sartre foi imediatamente radical: se desviou com desgosto [...] e acrescentou: Ticiano é Ópera”.

Quanto à Veneza, trata-se de uma paixão declarada de Sartre, afinal, não é segredo o fascínio que a Itália exerceu sobre o autor francês⁶⁹⁷. Tanto é assim, que um de seus muitos projetos abortados era escrever uma obra sobre esse país. Não o fez, entretanto, deixou algumas reflexões sobre aquilo que Annie Cohen-Solal (2008, p. 375) chamou de “experiências italianas”. Dessas experiências, talvez as mais marcantes em um sentido filosófico-literário estejam ligadas justamente à Veneza, afinal, é à *Sereníssima* que ele dedica a maior parte do manuscrito de *A rainha Albemarle ou o último turista*⁶⁹⁸, sem falar dos textos sobre Tintoretto. Ademais, como escreve Sartre (2009, p. 147) nessa obra:

É em Veneza que há as maiores telas do mundo: Tintoretto, Ticiano, Veronese, mesmo Carpaccio, com as mais vastas perspectivas. Em Tintoretto particularmente. E é a cidade que tem menos espaço, menos perspectivas, onde a vista é sempre impedida. Imagino que o sentido do espaço nesses pintores é uma luta contra a estreiteza das ruas venezianas, uma defesa contra claustrofobia.

Com efeito, para além das obras de arte que ali se encontram, a cidade que se forma sobre as águas do mar Adriático parece ser apreendida por Sartre (2009, p. 125) em seu diário *anti-turístico*⁶⁹⁹ como uma grande obra de arte, já que, como ele escreve, em Veneza não há o feio, apenas “belezas suaves e seguras, a água, os palácios, as pinturas”; não há feiuras em Veneza, apenas uma graça

[...] que não decepciona jamais, uma graça sempre recomeçada e sempre parecida com ela mesma. Cada rio é um todo perfeito, têm todos ou quase todos seus palácios cor de rosa, suas pontes, suas vinhas virgens, seus reflexos, suas barcaças negras. [...] cada

697. Como revela Simone de Beauvoir (2012, p. 128), em *A cerimônia do adeus*, mesmo depois de ser acometido por uma cegueira quase absoluta, Sartre ainda continuou a viajar pela Itália – principalmente por Roma e Veneza – regularmente; e mesmo que a beleza das cidades escapasse a seus olhos, ele parecia ainda assim apreciá-las, já que, apesar dos problemas de saúde que marcaram sua velhice, quando estava em “Veneza, Sartre sempre se sentia bem”.

698. Nesse texto em forma de diário, Sartre – encarnando o papel de um turista – toma notas reflexivas e descritivas a partir das paisagens que encontra em Nápoles, Capri, Roma e, sobretudo, Veneza. Como observa Astier-Vezon (2013, p. 16), os escritos sobre o Tintoretto surgirão, de certo modo, do abandono desse projeto italiano, pois no plano esboçado sobre Veneza em *A rainha Albemarle* já estavam presentes longas passagens dedicadas ao pintor italiano. O nome do livro – *A rainha Albemarle ou o último turista* – deve-se a inscrição que constava na primeira página do caderno no qual Sartre fazia tais anotações.

699. Segundo Sartre (2009, p. 39), “o turismo é uma flor do mal”, no sentido que “[...] o turista é um homem de ressentimento. Ele mata. Não sente os venezianos que ele acotovela, ele não os vê” (SARTRE, 2009, p. 58). Outra crítica direcionada pelo filósofo francês ao turismo é sua capacidade de “fazer de cada recanto” da cidade “[...] um utensílio numerado e com modo de usar. Ditam uma certa condição de admiração” (SARTRE, 2009, p. 19). Com efeito, os apontamentos turísticos feitos por Sartre em *A rainha Albemarle* se apartarão com veemência desse tipo de especialismo universalizante, pois buscarão regularmente chamar atenção para o ínfimo, para aquilo que foge ao manual turístico. Nessa mesma perspectiva, poderíamos estender à crítica aos especialistas da arte, àqueles que pretendem ocupar um lugar privilegiado – para não dizer hegemônico – na interpretação das obras, ditando ao público um caminho para se alcançar a beleza. O que se esquece aqui é que, como nos mostra Sartre, não há apenas um caminho para se chegar à beleza de uma obra, pelo contrário, cada um deveria, a partir de suas vivências, poder encontrá-lo em uma busca muito própria.

um se parece com todos os outros [...] o que os aproxima é a plenitude (SARTRE, 2009, p. 126).

Mais do que uma cidade, Veneza é vista pelo autor francês como uma peça arquitetônica velha, pomposa e frágil: um labirinto parado no tempo, isolado no meio do mar Adriático, “[...] vago sonho impressionista, traços de cor sobre uma tela. Água desabrochada, poeira que rodopia no nível da água, e no fundo essa tristeza cinza e dourada que parece tanto solidão marinha e que na realidade não passa do hálito de carvão da terra” (SARTRE, 2009, p. 122). É justamente nessa aura onírica que reside a beleza única e labiríntica da *Sereníssima*: constituída de “[...] minúsculas estripulias constantes que contestam a arte. Vínhamos ver pedras incrustadas em um céu vitrificado e abaixamos o olhar, olhamos o insignificante, *nossa beleza de hoje, a beleza que está se fazendo e se desfazendo*, e que solicita nossa participação” (SARTRE, 2009, p. 100). Em outras palavras, é no detalhe que está a beleza veneziana, beleza que direciona nosso olhar para suas insignificâncias, para o efêmero, para o imprevisto, em suma, para o que não é “turístico”. A partir daí, tudo se paralisa, basta um reflexo na água – “[...] um reflexo na água que parece ser visto por toda parte, que não se vê em outra parte que não em Veneza” (SARTRE, 2009, p. 61). Com isso, essa cidade detalhista – diferentemente de todas as outras – não se distancia de nós, pelo contrário, ela cola, se ataca a nós como uma fragrância mal cheirosa, uma “promiscuidade materna”.

Para além disso, em Veneza parece não haver terra, pois mesmo as poucas árvores da cidade brotam do chão intumescido, da pedra e não do solo – a terra se esconde. Por conseguinte, o reino vegetal é um luxo em Veneza; trata-se de uma cidade feita de pedra e água, e a vegetação – quando existe – está escondida, silenciosa, parece “produto do apodrecimento da pedra”. Nessa pedra que flutua não se pode subir nem descer, é permitido apenas deslizar sobre a água ou caminhar suavemente. Toda superfície de Veneza é lisa – uma interseção de lisos, ou melhor, uma perfeição plana em que “[...] o drama se desenrola unicamente nessa superfície, o olhar desliza por cima, não se agarra a nada, desliza sobre o vazio como sobre vidraças transparentes” (SARTRE, 2009, p. 119).

Assim, estar em Veneza é adaptar-se a essa cidade plana, é tornar-se anfíbio, mas é também reaprender a utilizar os pés, isto é, a andar. Nessa cidade sem estradas, caminhar é um ato sagrado – quiçá tanto quanto perder-se nessas caminhadas. As *calli* venezianas não são estradas: as estradas se desenvolvem em terra firme, as *calli* nascem e morrem em Veneza com uma “sutileza ociosa”, são aparentemente inúteis, sofisticadas, são como ruas artesanais, finas

e sinuosas, quase sempre muito semelhantes, “[...] que terminam em becos sem saída ou que desembocam de repente em um rio sem ponte. Não parecem feitas para ir de um ponto ao outro; não levam a nada e quando se segue uma nunca se tem a certeza de não ser obrigado a fazer meia-volta” (SARTRE, 2009, p. 79). Aliás, as *calli* não possuem nem mesmo uma direção determinada, podem estar uma diante da outra, e quando pensamos encontrar essa direção, elas fazem questão de imediatamente se revelarem como um movimento contrário.

Nesse espaço próprio de direções ambíguas, encontramos não apenas as *calli*, mas também os *campi* – essa espécie de praça que mais parece um deserto e de onde nascem algumas *calli*. Como descreve Sartre (2009, p. 80): “Os *campi* não são percorridos por qualquer linha, reta ou curva: são extensões de pedra estagnada, pântanos de pedra. Todos se assemelham: piso branco, boca de poço, igreja da Contrarreforma”. Trata-se, portanto, de um lugar absolutamente abstrato, um grande salão a céu aberto com praticamente nenhuma mobília, apenas o vazio, o deserto, a falta, a dispersão. Nos *campi* venezianos, segundo Sartre (2009, p. 141), vemos a “[...] água condenada a ser terra, [...] algo flutuante e inominável”, de sorte que atravessá-los é um acontecimento – não para quem os atravessa, mas para os próprios *campi*: “Dentro dessa imobilidade o caminhar é tão incôgruo quanto um grito no silêncio” (SARTRE, 2009, p. 81).

Nessa perspectiva, norte e sul perdem seu sentido em Veneza, pois a cidade tem coordenadas próprias: a estação *Venezia Santa Lucia*, o grande canal, a ponte de *Rialto*, a *Accademia*, “[...] a praça de São Marcos, a laguna, as *Fondamenta Nuove*; ela ignora os pontos cardeais” (SARTRE, 2009, p. 79). Pode-se dizer, a partir disso, que Veneza é uma cidade impossível, única, erigida contra uma natureza que nela penetra com violência, construída não para proteger o ser humano da natureza, mas para protegê-lo do próprio ser humano:

As cidades são calmas essências que se imobilizam em sua eternidade falsa; o homem, único vivente e tão pouco natural, muda sem se dar conta entre esses blocos que lhe refletem falsamente seu ser. Mas aqui há um elemento a mais, a água figura o que ele é único a ser, o múltiplo e o vir a ser, é sua própria imagem prisioneira e maléfica entre essas calmas essências. É o mito. Assim, Veneza é a cidade do múltiplo e do acontecimento. Mas do acontecimento louco, insignificante, curioso, semelhante à vida absurda de cada um de nós (SARTRE, 2009, p. 99-100).

De fato, a água veneziana, com sua melancolia nativa que corrói os palácios e contamina tudo, desde as pedras até si própria, deixa, com isso, de ser parte da natureza. Trata-se de uma “água louca”, quase humana, ou melhor, de “um pensamento de água” que não é nosso, mas nos fascina. Tal fascinação decorre do fato de que esse pensamento aquático é “o pensamento dos nossos sonhos”, um pensamento embaraçado e agitado que exprime o contraditório, isto é,

“[...] uma vontade que se nega para se afirmar, [...] que não distingue o sim do não, o possível do real” (SARTRE, 2009, p. 102). Essa água contraditória é ainda o tempo que passa e envelhece a cidade: em suas marés que sobem e abaixam revelam-se “as doenças das pedras”, esses “[...] musgos esverdeados, essas anêmonas, esses mexilhões, esses cercefis horríveis” (SARTRE, 2009, p. 70). Aliás, Sartre (2009, p. 71) não vê o passado mais profundo de Veneza em suas construções envelhecidas – “[...] grandes terraços de carvão sobre as fachadas rosa, verdes que cozinham lentamente, madeiras que vivem: a tudo isso eu não daria cem anos” –, ele o encontra na água: “Na água, Veneza envelhece a olhos vistos, afoga-se” (SARTRE, 2009, p. 103). De tal maneira, a água que circunda as ilhas de Veneza reflete uma cultura morrendo e “[...] remexe uma morte antiga hoje recoberta de pedras, o estilhaçamento em mil pedaços do império e esses campos desertos onde erravam as tropas bárbaras” (SARTRE, 2009, p. 72).

Nessa água, flutuam gôndolas que mais parecem “[...] um instrumento pintado por Picasso, não se sabe muito bem onde colocar as cordas, provavelmente da proa à popa” (SARTRE, 2009, p. 63). Entrar em uma gôndola é assumir “*o ponto de vista da água*”, é ver as casas desbotadas – “cálices claros” – e os palácios inanimados, severos, desolados. A água corrói essas construções em suas bases, em suas fundações – são “falésias ameaçadas de ruína”. Para Sartre (2009, p. 72), ver essa decrepitude é experimentar um “prazer alternativo”, é observar o humano a bordo de um naufrágio, mas é, sobretudo – no sentido em que escreve o poeta Giuseppe Ungaretti (2017, p. 259) – naufragar “docemente – sem ironia: docemente...”.

Em Veneza tudo é de água e a água é tudo: desde o “animal pustulento” até a “planta venenosa”, tudo se parece com essa “[...] superfície de vidro sobre um negror imundo, é pus, é a desordem pura encerrada entre a ordem é o suave deslizar do nada entre as falésias do Ser. É o espírito” (SARTRE, 2009, p. 70). Sobre essa água camaleônica um céu paira corroborando para sua atmosfera, pois se trata de um céu “cinza um pouco ameaçador”. O céu é “um alargamento que distende tudo” e nele “[...] há algumas pinceladas pálidas de rosa e cinza que são quase transparentes e que volteiam ao sabor da água, é Veneza” (SARTRE, 2009, p. 95). Dessa forma, o céu é cúmplice da água, visto que afasta e ofusca os olhares, que “[...] distende-se por desabrochamentos opacos da luz” (SARTRE, 2009, p. 95). O resultado dessa mistura é que, na *Sereníssima*, água e céu se completam, quase que formando uma só coisa, as linhas escuras que vemos no horizonte são como dobradiças colocadas entre a água e o céu, dobradiças que não separam, mas unem. Unidos nessa atmosfera, céu e água refletem um abandono, algo

que não nos protege da solidão, já que é “[...] como se a presença do céu e da água, do espaço, subsistisse até em seu labirinto” (SARTRE, 2009, p. 95).

Diante disso, em Veneza não é possível ter uma “visão de conjunto”, pois sua imagem é fugidia, de sorte que somos sempre levados a nos “perder no detalhe”. De modo semelhante, ela se furta também a toda reflexão, como se escapasse a qualquer julgamento, a qualquer questão: tudo está em suspenso, imobilizado. Com efeito, isso se dá porque Veneza é narcisista, complacente consigo mesma: olha-se através da água – dessa água “servil” – que a bajula, que revela “pequenos pedaços de nudez”, que ondula e treme em um céu de noites escuras e rosadas. No entanto, Veneza se liga à sua imagem estranhamente, depende dela, mas a despreza; é uma relação perturbada e de extrema desconfiança:

Não se sabe mais se Veneza está debruçada sobre sua aparência ou cativa dela. Nem sequer se sabe mais se o reflexo é um pequeno demoníaco ou se mesmo essa cidade surgida da água morta não é a aparência da aparência e o reflexo de um reflexo. Que silêncio. Nenhuma raiz, nenhuma terra para encerrar, essa cidade parece nascer de um sonho. [...] em Veneza, no meio de uma miragem, eu mesmo me sinto uma miragem (SARTRE, 2009, p. 97).

Nesse ambiente criado entre céu e água, Veneza parece apenas um delírio, “[...] uma falta de realidade que a torna sinistra. Seria possível pensar numa miragem nascida de um espelho pálido do céu na água. [...] Tudo irá desaparecer: ficará a água” (SARTRE, 2009, p. 95). Assim, como um espectro, um fantasma, uma aparição, Veneza ocorre no instante e faz com que sintamos profundamente seu paradoxo, a saber: o puro nada que subsiste e o ser que, no entanto, também está ali – “[...] sempre tenho a sensação de que ele está ali, sim, bem ali, mas que ao mesmo tempo não há nada” (SARTRE, 2009, p. 177). De fato, Veneza escapa, é capaz de desaparecer, de se esconder “além do mar”, de se deslocar “[...] emergindo de uma esterilidade desordenada, de uma vã agitação interestelar” (SARTRE, 2009, p. 181). Se isso ocorre, é porque “Veneza está onde não estou” – ela está nas igrejas escuras que ocultam os quadros de Tintoretto, está do outro lado, em outra de suas ilhas, “[...] ali, há... o quê? uma solidão, uma pureza, um silêncio que não há – você juraria – do lado de cá. A verdadeira Veneza, onde quer que esteja, você a encontra sempre em outro lugar” (SARTRE, 2009, p. 176).

A partir disso, como escreve Buisine (1986, p. 89), podemos dizer que Veneza “[...] constitui no imaginário sartreano a própria representação da impossível identificação

reflexiva⁷⁰⁰”. É nessa cidade impossível que nasceu, cresceu e morreu – sem quase nunca sair de lá – Jacopo Robusti. Ele nasceu em 1518 e, filho de tintureiro, começou a pintar utilizando as tinturas do pai, de modo que, através de uma brincadeira desprezível, descobriu-se o enorme talento do garoto. Aliás, é da profissão do pai que Jacopo tira seu nome de pintor. Como escrevem Villa e Villa (2012, p. 27), o jovem Robusti, ao iniciar no ofício da pintura, ganhou dois apelidos: “[...] por ascendência o ‘Tintor’ e pela estatura o ‘Tintoretto’⁷⁰¹”. Apesar de remeterem à profissão simples do pai, esses apelidos jamais representaram para Jacopo um motivo de vergonha, pelo contrário, ele se orgulhava muito de sua origem, de sorte que adota o apelido como assinatura artística de sua obra: “[...] primeiro como ‘Iacomo Tinto’ e depois como ‘Tentorettus’⁷⁰²” (VILLA; VILLA, 2012, p. 37).

Tintoretto está situado historicamente entre o fim do Renascimento e o início do barroco. Nessa Itália do começo do século XVI a pintura não era uma arte elitizada, mas uma prática, um trabalho manual, uma profissão complexa que o pintor não realizava sozinho, mas com sua equipe. Com efeito, pintura e escultura eram consideradas artes menores, pois eram trabalhos manuais; a arte maior era a escrita, a poesia. Michelangelo, por exemplo, sonhava em escrever, se esculpia e pintava, o fazia por necessidade. Na visão de Sartre (1964, p. 317-318), esses trabalhos talvez o envergonhassem, visto que se sentia superior a essas artes; por isso, ele buscava “[...] dar uma linguagem às artes mudas, multiplicar as alegorias, os símbolos, escreveu um livro no teto da Capela Sistina, torturou o mármore para força-lo a falar⁷⁰³” (SARTRE, 1964, p. 317-318).

Ora, até mesmo os pintores do Renascimento serviam uma clientela, isto é, eram contratados e pintavam sob encomenda, dependiam dos soberanos. Nesse contexto, quanto mais nobre a clientela melhor seria a publicidade para os trabalhos, já que além do pagamento, as telas receberiam ainda um pouco do poder desses clientes ilustres, como se o direito divino que resplandecia sobre eles se infiltrasse também sobre elas. Nesse contexto, muito mais do que gênios que criavam imagens divinas, os artistas eram considerados como uma espécie de intermediários que faziam a ponte entre os plebeus e os monarcas, entre o humano e o divino.

700. No original: “[...] constitue dans l’imaginaire sartrien la représentation même de l’impossible identification réflexive”.

701. No original: “[...] per ascendenza il ‘Tintor’ e per statura il ‘Tintoretto’”.

702. No original: “[...] prima come ‘Iacomo Tinto’ e poi come ‘Tentorettus’”.

703. No original: “[...] donner un langage aux arts muets, multiplier les allégories, les symboles, écrivit un livre au plafond de la Sixtine, torture le marbre pour le forcer à parler”.

Dessa perspectiva, a pintura era uma técnica cerimoniosa, cheia de receitas e ritos, de regras rígidas, tradições e segredos: “O artista é o supremo operário: ele se cansa e esgota a matéria para produzir e vender visões⁷⁰⁴” (SARTRE, 1964, p. 319). Diante disso, o pai do jovem Jacopo levou-o até a *bottega* de Ticiano Vecellio, para que seu filho aprendesse com o pintor mais estimado por Veneza⁷⁰⁵. Apesar de ser aceito como aluno, “[...] *ao final de alguns dias, o ilustre quinquagenário descobre no menino certa genialidade e o manda embora*⁷⁰⁶” (SARTRE, 1964, p. 292). Ticiano não tinha o intuito de formar uma escola de pintura, preferia contar com “[...] colaboradores fiáveis e modestos, que não possuísem um estilo próprio, um estilo que pudesse, de algum modo, ser distinto do seu⁷⁰⁷” (ZUFFI, 2008, p. 17).

Mesmo sem a tutela do grande Ticiano, Jacopo Robusti se fez pintor, se tornou um discípulo renegado capaz de, quando necessário, emular perfeitamente o estilo do “mestre”. De fato, não obstante a grande concorrência, Tintoretto conseguiu conquistar uma clientela com sua habilidade, mas principalmente com sua velocidade: o tempo que os pintores geralmente gastavam para fazer um esboço, para Robusti era mais do que suficiente para pintar uma tela. Desse modo, apesar de nunca ter alcançado o prestígio de Ticiano ou Michelangelo, Tintoretto foi capaz de espalhar seu trabalho por todas as partes de Veneza, do Palácio dos Doges às igrejas mais escondidas, da Escola de San Rocco à Academia. Com isso, a despeito da glória jamais alcançada, Jacopo alcançou não apenas uma condição econômica de certo modo confortável, mas, sobretudo, alcançou aquilo que buscava: pintar de cabo à rabo a cidade que amava.

Aliás, Tintoretto jamais almejou a glória, não servia regularmente a alta nobreza, não por incapacidade em agradá-los, mas porque diante deles experimentava um certo temor. Ele não era como Michelangelo, não almejava ser um intelectual ou um escritor, pelo contrário, ele admirava o trabalho corporal; quanto aos escritores, bem, suas obras não são fruto do suor. Jacopo vê o artista como um trabalhador braçal que “[...] se cansa e esgota a matéria para produzir e vender visões⁷⁰⁸” (SARTRE, 1964, p. 319). Dessa forma, Robusti jamais tentou

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

705. Na verdade, conforme aponta Zuffi (2008, p. 10), Ticiano não nasceu em Veneza, mas em Pieve di Cadore, na província de Beluno. Quanto ao seu nascimento, não há documentação oficial, de modo que não se sabe ao certo a data, mas estima-se que gire em torno de 1490.

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

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

708. No original: “[...] s’épuise et fatigue la matière pour produire et pour vendre des visions”.

através de suas obras rivalizar com a literatura, o que significa que “[...] tem de tudo em suas telas, mas elas não querem dizer nada, são mudas como o mundo⁷⁰⁹” (SARTRE, 1964, p. 319).

Assim, se Michelangelo e Ticiano são atraídos pelo poder da monarquia e da intelectualidade, Tintoretto se contenta com o trabalho executado por seu corpo e se orgulha dele; ademais, “[...] sente afinidades profundas com seus clientes; ele aprecia o gosto que eles têm pelo trabalho [...] e, sobretudo, compartilha com eles uma aspiração profunda: [...] eles têm necessidade da liberdade⁷¹⁰” (SARTRE, 1964, p. 323-324). Para Robusti, a independência econômica vale tanto quanto a liberdade artística. Em outras palavras, entre se submeter totalmente à vontade do público para alcançar a glória ou continuar como um pintor que, mesmo menos prestigiado, consegue ainda manter-se como mestre de si, Jacopo escolhe a segunda opção sem titubear. Com efeito, ele gostaria de criar no público veneziano uma necessidade por um tipo de arte que apenas suas obras poderiam satisfazer. Em consequência disso, diferentemente de alguns de seus contemporâneos, Tintoretto constrói em suas telas um feitiço imaginário, uma beleza que muitas vezes desagrada, mas nunca não trai os seus espectadores.

Já que falamos em traição, convém falar em Ticiano Vecellio. De fato, Ticiano representa na reflexão sartreana o pintor oficial por excelência, pois Sartre (2009, p 130) reconhece em seu trabalho um gesto falso, ímpio, característico de uma obra *oficial*, isto é, “[...] de um instrumento de propaganda para as massas”. Na verdade, de uma maneira geral, a pintura dessa época – “do século XIII ao XVI” – era basicamente composta sobre um mesmo tema – cristão – imposto por regras rígidas e pré-estabelecidas; quer dizer, não apenas a pintura de Vecellio, mas praticamente toda a pintura desse período serve como um instrumento oficial de propaganda.

Segundo Sartre (1964, p. 330), na Itália do século XVI os artistas, em geral, ainda combatiam “o ateísmo do olho e da mão”; em consequência disso, tais artistas desenvolveram técnicas que lhes permitiram chegar o mais próximo possível do *absoluto*. Essa busca, no entanto, culmina em um relativismo indesejado, de sorte que “esses dogmáticos mistificados” se encontram diante de um paradoxo, pois são incapazes tanto de ir além quanto de voltar atrás. Ora, já não se trata mais de uma obra direcionada aos olhos de Deus – que já não olha para o ser humano –, mas de uma pintura que reflete aos humanos sua impotência; mas “[...] se a

709. No original: “[...] il y a tout dans ses tableaux, mais ils ne veulent rien dire, ils sont muets comme le monde”.

710. No original: “[...] sent des affinités profondes avec ses clients; il apprécie leur goût du travail [...] et, surtout, il partage leur aspiration profonde: [...] ils ont besoin de la liberté”.

pintura não tem outra finalidade que tomar a medida de nossa miopia, ela não vale uma hora de pena⁷¹¹” (SARTRE, 1964, p. 330). Em outras palavras, qual interesse teria o público em ver suas fraquezas refletidas em uma tela? É verdade, não há interesse algum. Diante disso, uma saída se ilumina: mostrar na tela não o ser humano como ele é, mas como ele jamais será.

É o público, com efeito, que exige dos artistas uma beleza reconfortante, afinal como reconhece Sartre (1964, p. 341-342), trata-se de uma das possibilidades do belo: entrar em um avião para viajar – confessa o autor francês – jamais é uma experiência tranquila, sobretudo, quando se está acompanhando por pessoas feias; no entanto, na presença de belas pessoas, esse “[...] medo se esvai; a feiura é uma profecia: há nela um extremismo qualquer que quer levar a negação até o horror. O Belo parece indestrutível; sua imagem agrada nos protege: enquanto ele permanecer entre nós, a catástrofe não terá lugar⁷¹²”. Nesse sentido, Veneza, essa cidade que teme a afundar nas águas turvas do Adriático, crê na possibilidade de uma salvação estética, como se a leveza da beleza pudesse fazê-la flutuar.

Não é nenhuma uma novidade que o artista preste favores aos seus benfeitores, que ele desenvolva um menu de técnicas a fim de agradá-los. Essa aproximação traz, sem dúvidas, muitos benefícios econômicos e sociais para o artista, no entanto, ela comporta também uma deterioração de sua arte – que não tem sua finalidade em si mesma, mas em um objetivo exterior. De fato, no caso do pintor, ele possui aqui duas possibilidades igualmente desagradáveis: “[...] trair a pintura pela moral, sem grandes benefícios, ou, se a obra, apesar de tudo, parece bela, trair a cólera ou o sofrimento dos seres humanos pela beleza⁷¹³” (SARTRE, 1964, p. 366). Assim, a traição se espalha por toda parte e o artista já não transmite ao seu público uma imagem legítima e inquietante, mas uma “arte de seguranças falsas”.

Como afirma Sartre (1964, p. 366), a beleza viva jamais se completa, pois é um perpétuo canteiro de obras; em contrapartida, há também uma beleza morta, quer dizer, uma escrita que se mostra o mais legível possível e que “[...] é necessariamente um antigo estilo transformado em convenção⁷¹⁴”. Nessa convenção, não se mostram os suplícios da carne esfolada, o fracasso,

711. No original: “[...] si la peinture n'a d'autre fin que de prendre la mesure de notre myopie, elle ne vaut pas une heure de peine”.

712. No original: “[...] la peur s'évanouit ; la laideur est une prophétie : il y a en elle je ne sais quel extrémisme qui veut porter la négation jusqu'à l'horreur Le Beau paraît indestructible ; son image sacrée nous protège : tant qu'il demeurera parmi nous, la catastrophe n'aura pas lieu”.

713. No original: “[...] trahir la peinture sans grand profit pour la Morale ou, si l'œuvre, en dépit de tout, paraissait belle, trahir pour la Beauté la colère ou la peine des hommes”.

714. No original: “[...] lisible qui est nécessairement un ancien style devenu convention”.

o que é feio, afinal, isso espanta o público, que nessas imagens experimenta feridas como se fossem suas, como se fossem “bocas que abrissem em seu próprio corpo”. Ao invés das chagas sentidas na própria carne, o público deseja encontrar na obra uma imitação da realidade, uma imitação capaz de aperfeiçoá-la a fim de construir um quadro tão bem acabado que se mostre mais verdadeira que a realidade. Em poucas palavras, o pintor deve sobretudo ter tato, ser sensível aos desejos do público.

Diante disso, se for inevitável figurar o sofrimento humano, é imprescindível que se faça isso com prudência e delicadeza, quer dizer, jamais se deve escandalizar o espectador. Ninguém tinha tanta delicadeza em Veneza no século XVI como Ticiano Vecellio: “Os príncipes podiam encomendar-lhe de pintar um massacre executado sob suas ordens e dormir tranquilos: ele fazia disso uma procissão ou um balé⁷¹⁵” (SARTRE, 1964, p. 367). Ticiano era capaz de criar belas composições sobre um massacre, pois através de sua técnica refinada o massacre se fazia ausente da tela – “como a ‘rosa’, ausente do buquê”. O grande segredo de Vecellio está nos detalhes: torturadores com roupas de tecidos deslumbrantes, instalações de arquitetura rica e principalmente “o rigor” que organiza tudo da forma mais harmoniosa.

Dessa forma, Ticiano atende as exigências de sua clientela com prazer e louvor, desenvolvendo suas técnicas ao extremo, mas sem jamais romper com a tradição. A esse respeito, Sartre (2009, p. 150) observa que o gesto de Vecellio é “clássico”, “típico e amplo”. Em tal classicismo, o autor francês reconhece não apenas uma técnica, mas “uma visão do espírito”. É justamente essa visão que agradava os poderosos de Veneza, dado que com ela se aprendia um “alfabeto da mímica”, isto é, uma imitação de gestos humanos feitos para parecerem bons, encenando a adoração, “[...] a passagem ao absoluto, ao perfeito”, ao “*gesto nobre*” – gesto “feito para ser bom” e que por isso é “insuportável”, pois é feito para enganar (SARTRE, 2009, p. 151).

Justiça seja feita: esse engano não parte primeiramente do artista, mas como já dissemos, é uma imposição do público contratante. Na verdade, consuma-se aqui uma cumplicidade entre artista e público, já que se, por um lado, o artista ludibria seu público, por outro, a mentira é uma exigência colocada em contrato. Desse ponto de vista, se em *A náusea* encontramos uma crítica da parte de Roquentin à arte oficial, em Ticiano encontramos o inverso, a saber, uma aceitação, ou melhor, uma exigência de que a obra seja uma alienação da realidade. A partir

715. No original: “[...] trahir la peinture sans grand profit pour la Morale ou, si l'œuvre, en dépit de tout, paraissait belle, trahir pour la Beauté la colère ou la peine des hommes”.

dessa exigência e da mais que perfeita execução de Vecellio, pintor e público testemunham um casamento perfeito, condescendente, em suma, uma relação sem conflitos, visto que o público solicita e sustenta a dissimulação estética proposta pelo artista.

Com efeito, os venezianos não buscavam nas telas uma visão subjetiva da realidade, mas uma imagem depurada de todo traço humano, um objeto quase natural. Como sublinha Sartre (1964, p. 330-331), o público deseja que o pintor apresente um estilo mais impessoal possível, que ele “se apague diante da vida, que se faça esquecer”. Se é isso que o público deseja, é isso que Ticiano desenvolverá à perfeição em suas obras: não que ele abdique de um estilo próprio, muito pelo contrário, suas obras possuem cores únicas e existe até mesmo o *vermelho Ticiano*; todavia, ao se colocar em suas criações, Vecellio também se esforça para dar a elas o ar mais objetivo possível, afinal, “[...] se o pintor se mostra, ele se contesta; e se ele se contesta, coloca o público em questão⁷¹⁶” (SARTRE, 1964, p. 343).

De fato, os espectadores da *Sereníssima* buscavam evitavam qualquer questionamento sobre sua realidade presente, já que pretendiam encontrar na arte uma tranquilidade que a vida já não oferecia, queriam esquecer através beleza da pintura os percalços da existência, sobrepondo as reconfortantes imagens produzidas por Ticiano às perturbações que infestavam o cotidiano. Desse modo, através do “acabamento cuidadoso” com que Vecellio trabalhava suas telas – “raspagens e polimentos, lacas e vernizes” – ele se mostrava capaz de ocultar “[...] seu trabalho, para, por fim, escamotear-se: entra-se em uma tela deserta, caminha-se em meio a flores, sob um sol límpido, o proprietário está morto; o passante está tão sozinho que se esquece de si e desaparece, ficando a traição maior, a beleza⁷¹⁷” (SARTRE, 1964, p. 340). A beleza ticianesca encarna, assim, a suprema ordem, uma organização imaginária que tranquiliza a todos:

A ordem reina: domada, subjugada, a perspectiva respeita as hierarquias; acomodatamentos discretos salvaguardam aos reis e aos santos os melhores lugares. Se alguém se desvia ao longe, nas neblinas de um terreno vago sob o candeeiro fumoso de um péssimo lugar, isso nunca é por acaso: essa penumbra corresponde à obscuridade da sua condição e, além disso, ela é necessária para avivar as claridades do primeiro plano. O pincel finge narrar um acontecimento e traça uma cerimônia; sacrificando o movimento pela ordem e o reflexo pela unidade, ele acaricia os corpos mais do que os modela⁷¹⁸ (SARTRE, 1964, p. 339).

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

717. No original: “[...] son travail ; il finit par s’escamoter: on entre dans un tableau désert, on marche au milieu des fleurs, sous un juste soleil, le propriétaire est mort; le promeneur est si seul qu’il s’oublie et disparaît, reste la plus grande trahison, la Beauté”.

718. No original: “L’ordre règne : domptée, asservie, la perspective respecte les hiérarchies ; des accommodements discrets ménagent aux rois, aux saints les meilleures places. Si quelqu’un s’égare au loin, dans les brouillards d’un

Segundo Sartre (1981, p. 174), Ticiano Vecellio “civilizou a perspectiva monocular” com seu pincel, na medida em que “[...] fundamentou a ordem espacial dos planos através da hierarquia social das classes; ele sugere a presença selvagem dos corpos sem ofuscar, pelo simples despertar da concupiscência; em suas telas profanas a matéria e a carnação se confundem⁷¹⁹” (SARTRE, 1981, p. 174). Aliás, como no Buisine (1986, p. 124), essa “perspectiva monocular” imposta por Vecellio é um dos motivos da aversão que Sartre demonstra pela obra desse pintor. Essa perspectiva está diretamente ligada às cores, já que elas permanecem “puramente óticas”, isto é, dependem do olho, são unicamente visuais. Com efeito, a cor é apreendida apenas pela visão, não envolvendo nessa apreensão os outros sentidos. No caso específico de Ticiano, “[...] ele sacrifica deliberadamente o movimento e o relevo (que envolvem todo o corpo) à unidade cromática que só é perceptível graças à vista⁷²⁰” (BUISINE, 1986, p. 124-125).

Assim, através de uma harmonia entre as cores, Vecellio constrói uma harmonização política e social. A partir disso, Buisine (1986, p. 125) afirmará que

Ticiano desdobra suas telas (mais do que as organiza e as estruturas) exibindo cores quentes, castanho-avermelhadas, fulvas, fundidas, sensuais, até mesmo voluptuosas. Circulações, trocas, interpenetrações cromáticas que favorecem sempre a supressão das linhas de força, a dissolução dos contornos, a neutralização das resistências da matéria. Em Ticiano, a organização da representação, suas linhas diretrizes e sua estrutura estão sempre ameaçadas de serem levadas pelo poder dissolvente das cores. Em suma, o que Sartre critica fundamentalmente na prática de Ticiano é que ele produz pinturas que são feitas, antes de tudo, para serem vistas⁷²¹”.

terrain vague, sous les quinquets fumeux d’un mauvais lieu, ce n’est jamais par hasard : cette pénombre correspond à l’obscurité de sa condition ; au surplus elle est nécessaire pour aviver les clartés du premier plan. Le pinceau feint de raconter un événement et retrace une cérémonie ; sacrifiant le mouvement à l’ordre et le relief à l’unité, il caresse les corps plus qu’il ne les modèle”.

719. No original: “[...] étayé l’ordre spatial des plans par la hiérarchie sociale des classes; il suggère la présence sauvage des corps sans offusquer, par le simple éveil de la concupiscence; dans ses tableaux profanes la matière et la carnation se confondent”.

720. No original: “[...] il sacrifie délibérément le mouvement et le relief (qui engagent tout le corps) à l’unité chromatique que n’est perceptible que grâce à la vue”.

721. No original: “[...] le Titien déploie ses toiles (plus qu’il ne les organise et les structures) en étalant des couleurs chaudes, mordorées, fauves, fondues, sensuelles, voluptueuses même. Autant de circulations, d’échanges, d’interpénétrations chromatiques qui favorisent toujours un effacement des lignes de force, une dissolution des contours, une neutralisation des résistances de la matière. Chez le Titien l’organisation de la représentation, ses lignes directrices et sa structure sont toujours menacées d’être emportées par le pouvoir dissolvant des couleurs. En somme ce que Sartre critique fondamentalement dans la pratique du Titien, c’est qu’il produit des peintures qui sont d’abord faites pour être vues”.

De fato, em um primeiro momento essa crítica pode parecer absurda, afinal, como se poderia exigir que um pintor construísse figurações que não fossem direcionadas aos olhos? A crítica destilada por Sartre, no entanto, não se dá nessa perspectiva; ele não exige uma pintura que não se ofereça à visão, mas que, através da visão, contagie todo o corpo. Antes de abordar essa possibilidade, no entanto, prossigamos ainda com a reflexão a respeito da visão.

Na mesma época em que Ticiano dissolvia tudo com suas cores, os pintores de Florença estavam empenhados em explorar as possibilidades da perspectiva, isto é, em descobrir as novas possibilidades do espaço plástico proporcionadas pela aplicação das leis da geometria ótica à pintura. Em Veneza acreditava-se que a pintura havia atingido sua perfeição – e que essa perfeição tinha sua expressão máxima em Ticiano Vecellio – “a arte está morta, viva a vida!”. Nesse sentido, como escreve Sartre (1964, p. 311): “Com Ticiano, a pintura [...] se nega por sua própria perfeição⁷²²”, de modo que o próprio prazer de pintar desaparece. Pouco importa! Aquilo que se buscava na pintura em Veneza era uma semelhança indistinguível com a realidade, um quadro que não parecesse pintado, mas que se revelasse imediatamente como uma verdade, com imagens mais vivas e reais que a própria realidade: a pintura deve apagar-se “[...] diante das realizações: os mercadores querem uma beleza útil. A obra deve dar aos amadores o gozo⁷²³” (SARTRE, 1964, p. 311).

Para além da fruição proporcionada pelas obras, essa perfeição tem ainda o intuito de testemunhar a todos o esplendor de Veneza e, com isso, aterrorizar os estrangeiros. Desse modo, a pintura encontra-se limitada por sua própria perfeição, pelo “gosto bárbaro” de um público que deseja “grandes realizações”. Existe aí, porém, um profundo mal-estar: é solicitado ao pintor que ele se retire da tela e que a obra

[...] reabsorva a sua visibilidade, que a contenha em si, que desvie a atenção através de uma contínua solicitação de todos os sentidos e, muito particularmente, do tato; que tudo seja feito para substituir a representação por uma participação surda do espectador no espetáculo, que o horror e a ternura joguem os seres humanos contra os seus simulacros e, se possível, no meio deles, que o desejo, queimando todos os fogos da perspectiva, descubra este substituto da ubiquidade divina: a presença imediata da carne; que se respeite a Razão do olho, mas que se combata com as razões do coração. Se quer a coisa mesma e que ela esmague: que seja maior do que a natureza, mais presente e mais bela: é o Terror⁷²⁴ (SARTRE, 1964, p. 331).

722. No original: “Avec le Titien, la peinture [...] se nie par sa propre perfection”.

723. No original: “[...] devant les réalisations : les marchands inspirés veulent de la beauté utile. L’œuvre doit donner aux amateurs de la jouissance”.

724. No original: “[...] réabsorbe sa visibilité, qu’il la contienne en lui, qu’il en détourne l’attention par une sollicitation continue de tous les sens et, tout particulièrement, du toucher ; que tout soit mis en œuvre pour remplacer la représentation par une participation sourde du spectateur au spectacle, que l’horreur et la tendresse

Esse terror, entretanto, é apenas uma doença retórica. Na verdade, a arte se envergonha de si mesma, se esconde, pois parece ter perdido todo seu crédito: ela é apenas um meio que serve ao Estado, à Igreja e se inclina diante do gosto de seus contratantes; em troca, o artista, talvez como nunca antes, receberá honrarias, mas, ao mesmo tempo, tomará consciência de sua própria solidão. O objeto desse artista solitário não se altera, continua sendo o mundo – “esse absoluto”; a relação entre o finito e o infinito, no entanto, se revira pelo avesso: “Uma imensa plenitude sustentava a miséria dos corpos e sua fragilidade, agora, a fragilidade se torna a única plenitude: o Infinito é o vazio, é a noite dentro da criatura e fora dela; o Absoluto é uma ausência, é Deus refugiado nas almas: é o deserto⁷²⁵” (SARTRE, 1964, p. 331-332).

Nesse deserto, o artista sabe que é tarde demais para tentar mostrar alguma coisa e ainda demasiado cedo para criar novos sentidos: ele está no inferno. O inferno, contudo, apresenta agora uma “nova danação”, a saber, o gênio – “[...] essa incerteza, esse desejo louco de atravessar a Noite do mundo e de contemplá-la de fora, e de esmagá-la contra os muros, sobre as telas, varrendo as claridades desconhecidas⁷²⁶” (SARTRE, 1964, p. 332). Com efeito, neste momento histórico, o gênio é uma nova concepção que se insere no mundo da arte, numa mistura conflituosa entre o relativo e o absoluto, entre “uma presença limitada e uma ausência infinita”. Para além desse mito, porém, o artista tem consciência da impossibilidade de se elevar em relação ao mundo, e mesmo aqueles que acreditam nessa possibilidade sabem que em qualquer lugar que forem levarão consigo “[...] esse nada que os transpassa: não é possível ultrapassar a perspectiva enquanto não for permitido criar outros espaços plásticos⁷²⁷” (SARTRE, 1964, p. 332).

Podemos dizer, então, que a repulsa pela obra ticianesca que Sartre (1964, p. 367) tanto retoma em suas obras, é provocada sobretudo pela capacidade magnífica desse artista de ludibriar o espectador:

jettent les hommes contre leurs simulacres et, si c'est possible, au milieu d'eux, que le désir, brûlant tous les feux de la perspective, découvre cet ersatz de l'ubiquité divine: la présence immédiate de la chair; qu'on respecte la Raison de l'œil mais qu'on la combatte par les raisons du cœur. On veut la chose même et qu'elle écrase : qu'elle soit plus grande que nature, plus présente et plus belle : c'est la Terreur”.

725. No original: “Une immense plénitude soutenait la misère des corps et leur fragilité ; à présent, la fragilité devient la seule plénitude, l'unique sécurité : l'Infini, c'est le vide, c'est le noir, dans la créature et hors d'elle ; l'Absolu, c'est l'absence, c'est Dieu réfugié dans les âmes: c'est le désert”.

726. No original: “[...] cette incertitude, ce désir fou de traverser la Nuit du monde et de la contempler du dehors et de l'écraser contre les murs, sur les toiles, en la balayant de clartés inconnues”.

727. No original: “[...] ce néant qui le transperce : on ne dépasse pas la perspective tant qu'on ne s'est pas donné le droit de créer d'autres espaces plastiques”.

[...] ele forçou seu pincel a tornar os terrores tranquilos, as dores sem dor e as mortes sem morte: por causa dele a Beleza trai o ser humano e coloca-se do lado dos reis. Que um obstinado, em um quarto cujas janelas dão para um campo de triagem, pinte compoteiras, não é assim tão grave: ele peca por omissão. O verdadeiro crime é pintar o campo de triagem como se fosse uma compoteira⁷²⁸ (SARTRE, 1964, p. 367).

Assim, apesar de esparsa em diversas obras – algumas não publicadas –, a crítica que Sartre constrói contra Ticiano não é uma simples teimosia, um capricho, uma antipatia que se dá não propriamente pelas telas, mas por seu autor. Com efeito, essa é a interpretação de dois comentadores: Heiner Wittmann (2001, p. 196, nota 86) – que afirma que Sartre não se aprofundou na pintura ticianesca, pelo contrário, partiu de uma “ideia preconcebida” a partir do Tintoretto – e Michel Butor (1981, p. 68) – que, por sua vez, defende que Sartre se interessa mais pelo artista do que por sua obra e, no caso específico de Ticiano, o filósofo francês se comporta como se jamais tivesse visto uma de suas telas. Ora, como mostramos na breve reflexão sobre Vecellio, há certamente da parte de Sartre um julgamento do homem e de suas escolhas – aquelas que concernem diretamente sua pintura, mas também aquelas que estão para além delas. Esse julgamento, todavia, não está desligado do julgamento estético, afinal, Sartre não fala apenas sobre a obra de Ticiano de uma maneira geral, mas cita algumas telas a fim de justificar aquilo que o desagrada⁷²⁹.

Diante disso, o que parece faltar na interpretação desses comentadores é a consideração desse movimento ininterrupto que vai do artista à obra e da obra ao artista, do artista ao mundo e do mundo ao artista, do mundo à obra e da obra ao mundo. É a partir desse movimento que Sartre tenta fundamentar sua crítica a Vecellio, mas sobretudo construir sua reflexão sobre Tintoretto. Falando ainda sobre Ticiano, Sartre não nega sua beleza, pelo contrário, ele reconhece toda sua potência – e isso só é possível porque, de alguma forma, ele a vislumbrou, irrealizou seu sentido. É justamente no sentido dessa beleza que reside, para Sartre, o grande problema, já que, como mostramos, ela utiliza sua força a fim de fazer do imaginário uma verdade da realidade. Além disso, Sartre também identifica na relação Ticiano-Veneza-Tintoretto uma grande injustiça, afinal, aquele que o autor francês considera um traidor receberá todas as glórias em vida e depois da morte, já aquele que se empenha em revelar através das

728. No original: “[...] il a forcé son pinceau à rendre des terreurs tranquilles, des douleurs sans douleur et des morts sans mort : à cause de lui, la Beauté trahit les hommes et se range du côté des rois. Qu'un obstiné, dans une chambre dont les fenêtres donnent sur un camp de triage, peigne des compotiers, ce n'est pas si grave : il pêche par omission. Le vrai crime est de peindre le camp de triage comme si c'était un compotier”.

729. Com efeito, Sartre (1981, p. 175) fala sobretudo do grande retábulo da *Basílica de Santa Maria dei Frari: L'Assunta*.

imagens os problemas da realidade será sempre tratado com desconfiança, como se ele sofresse de alguma doença contagiosa, como se sobre sua pele estivesse tatuada a marca de uma maldição.

Para que se tenha uma noção básica da diferença entre o prestígio de Tintoretto e de Ticiano basta comparar as duas tumbas. Vecellio, com seu “cadáver radioativo”, foi sepultado “[...] sob uma montanha de banha, em *Santa Maria dei Frari*, verdadeiro cemitério de Doges; o corpo de Tintoretto repousa [ao lado de sua filha Marietta] sob um azulejo, na treva confusa de uma igreja [*Igreja della Madonna dell'Orto*]” (SARTRE, 1964, p. 337-338). Não que isso tire o sono do filósofo francês, já que ele interpreta toda essa pomposa honraria como uma “condenação poética”; quanto a Robusti, “os horrores da pedra nua: isso lhe basta”. Na verdade, o grande problema identificado por Sartre nessa relação ingrata de Veneza para com Tintoretto não é uma homenagem póstuma, mas o rótulo de maldito que estamparam em sua testa.

Ora, se Jean Genet foi condenado pelos justos por roubar, Jacopo Robusti foi condenado pelos venezianos por pintar, ou melhor, por perturbar seus conterrâneos através de suas telas. O estopim dessa condenação se dá com a tela *Il miracolo di San Marco*; essa obra parece, à primeira vista, simplesmente emular o estilo ticianesco e sua respectiva organização, mas, posteriormente, revela uma outra ordem imperceptível, ou melhor, uma imagem que encarna “a ordem cega e surda da vida” – ou como dissemos anteriormente a respeito de Veneza, “a desordem pura encerrada entre a ordem”. A partir disso, Tintoretto é visto por seus contemporâneos como um possuído, “um Ticiano enlouquecido”, uma “curiosa duplicação”: é como se fizessem de Robusti um novo Adão, ele ousou provar o fruto proibido “[...] e o arcanjo *Tiziano*, indicador apontado, o expulsou do paraíso⁷³⁰” (SARTRE, 1964, p. 344). Diante do rótulo de maldito, Jacopo se vê sozinho, pois se tornou um objeto que traz má sorte: sua maldição “[...] vem de Veneza, ansiosa, maldita, ela produziu um irrequieto, ela amaldiçoa nele a sua própria inquietude⁷³¹” (SARTRE, 1964, p. 344).

Tintoretto ama desesperadamente a cidade que o despreza, mais que isso, a cidade que se horroriza diante de seu amor. Por que isso? Simplesmente porque Veneza queria uma imagem de sua glória passada e Robusti pintou o seu luto presente. Por conseguinte, não obstante o desprezo por esse pintor, encontramos em Veneza “[...] um retrato cem vezes

730. No original: “[...] et l'archange *Tiziano*, index tendu, ailes battantes, l'a chassé du Paradis”.

731. No original: “[...] vient de Venise, inquiète, maudite, elle a produit un inquiet, elle maudit en lui sa propre inquiétude”.

recomeçado. Aquele de Jacopo? Aquele da Rainha dos Mares? Como vocês quiserem: a cidade e seu pintor tem um único e o mesmo rosto⁷³²” (SARTRE, 1964, p. 345-346). De fato, Tintoretto e Veneza se confundem, se refletem como a água e o céu dessa cidade, pois as telas desse artista – que em sua maioria encontram-se lá – mais do que figurar suas paisagens, encarnam sua essência: essa coisa fugidia que se manifesta nos detalhes mais ínfimos, nos “desabrochamentos opacos da luz”, nesse “aspecto dissolvente da luz veneziana” (SARTRE, 2009, p. 116, nota 2).

Com efeito, nas telas de Tintoretto é como se a luz fosse uma “propriedade dos objetos caprichosamente distribuída⁷³³” – como nota Sartre (2009, p. 133): “Os objetos têm *luzes absolutas*”. Em contraposição a essas luzes absolutas, de forma um tanto irônica, grande parte das telas de Tintoretto estão distribuídas pelas diversas igrejas de Veneza, o que significa que elas não possuem uma iluminação adequada, uma iluminação artificial que permite decifrar toda a figuração, todos os detalhes. Longe disso, as telas são vistas na escuridão, na dependência da hora do dia e da luz natural que entra em pequenos feixes, iluminando algumas partes e deixando outras indecifráveis: “Lâmpadas escondidas em taças invertidas iluminam o teto [...] e as telas das paredes são iluminadas pelo reflexo da luz do teto. Em suma, iluminação indireta. Mas é penumbra. Feiura” (SARTRE, 2009, p. 133). Diante disso, é quase natural perguntar: “Por que estão ali? Porque foram pintadas ali”. Sartre (2009, p. 133) nos responde com um pensamento quase displicente, desinteressado: “Estranho destino das belas coisas feitas com amor e que se avizinham numa mistura com as mais feias ou que mal são visíveis”. Na verdade, nem tão estranho assim, dado que na obra de Tintoretto o belo sempre caminhará ao lado do feio, do obscuro, do que mal se vê.

Retomando a contraposição radical entre Ticiano e Tintoretto, podemos pensar que Sartre possa estar exagerando em suas críticas ao primeiro e, conseqüentemente, supervalorizando o segundo. Na verdade, em uma das passagens de *A Rainha Albemarle*, Sartre (2009, p. 131) confessa que em um primeiro momento as telas de Tintoretto não lhe agradaram: “Tintoretto. Eu queria falar desse pintor, mas não gosto mais dele. [...] É um grande pintor, um

732. No original: “[...] un portrait, cent fois recommencé. Celui de Jacopo ? Celui de la Reine des mers ? Comme il vous plaira : la ville et son peintre n'ont qu'un seul et même visage”.

733. O escravo figurado na tela do *Milagre de São Marcos*, por exemplo, é um desses objetos, mas o próprio Santo não: ele não reluz, é opaco, obscuro, discreto, quase invisível. Em contrapartida: “A pele do escravo é dessa matéria de que são feitos também os tecidos, massa loura e bem fermentada. A fé transforma-se em superstição da imaginação. É um esforço para pensar o sobrenatural” (SARTRE, 2009, p. 93). Trata-se de um esforço imaginário, já que o sobrenatural não está ali e “[...] o milagre é visto a partir da natureza. O santo é um homem que se joga como um milhafre, bico à frente” (SARTRE, 2009, p. 94).

dos maiores, mas falta-lhe alguma coisa. A fé certamente. Mas também certa visão pessoal de mundo”. O que incomoda o filósofo francês neste primeiro momento é justamente a forma como Veneza está entranhada na obra de Robusti, além de sua determinação em radicalizar a pintura temporal e espacialmente: “Essa natureza louca, sinistra, essas luzes, esses movimentos estranhos, essas fugas e todas essas tentativas para quebrar o campo espacial e temporal do quadro, para fazer o tempo entrar no quadro e o movimento *adiante*” (SARTRE, 2009, p. 131). Com efeito, as palavras utilizadas por Sartre para recriminar as obras de Tintoretto – “natureza louca”, “movimentos estranhos”, “fugas” – são as mesmas utilizadas para falar de Veneza, de sorte que aquilo que inicialmente o afasta dessa obra, será justamente aquilo que o fascinará. Aliás, o autor francês revê seu ponto de vista mais adiante: “Se me deu a impressão de um encenador, foi porque faz de sua tela um teatro, porque se preocupa com o efeito em um espectador” (SARTRE, 2009, p. 157).

Essa teatralidade das composições de Robusti não é nenhuma novidade, visto que é comum que se compare suas telas ao cinema. Tal comparação tem geralmente o intuito de diminuir o trabalho de Jacopo, mas desconsidera que nenhum pintor, antes ou depois dele, “[...] impulsionou mais longe sua paixão pela pesquisa. [...] E se se quiser a qualquer preço o comparar aos nossos cineastas⁷³⁴, é nisto que ele lhes assemelha: aceita argumentos imbecis para transformá-los no doce de suas obsessões⁷³⁵” (SARTRE, 1964, p. 311-312). Em outras

734. Em “Saint Marc et son double”, Sartre (1981, p. 184) observa que na obra *Apresentação de Maria*, pela primeira vez na história da pintura – e antecipando as técnicas do cinema –, Tintoretto não apresenta sua tela em um plano convencional, isto é, em um plano perpendicular ao nosso; na verdade, a figuração que é apresentada de baixo para cima “[...] para nos persuadir que ela se apoia sobre nós, ele inventa de pintar a jovem Gigante em ângulo baixo”. Com efeito, se observarmos outras obras do pintor veneziano encontraremos essa mesma audácia, essa mesma fixação por terrenos acidentados, subidas, degraus. Há, porém, uma grande diferença entre a forma como ele figura esses degraus em suas telas a partir de 1552, já que, como escreve Sartre (1981, p. 186): “[...] até 52, ele pinta os seus desaprumos de perfil; se precisar de degraus, ele os aloja no mais estreito dos lados, tem o cuidado de dispô-los da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda. A partir de 52 está acabado: ele imprime em todas as suas escadas uma rotação de 90 graus. Quer subam ou quer desçam - o movimento depende naturalmente das personagens - o degrau inferior (que não é necessariamente o último) estende-se como uma base diante de nós, o mais próximo possível; o escalonamento se faz agora em profundidade e o degrau superior é também o mais afastado”. Essa ruptura pode ser constatada em comparações simples. Em *Esther diante de Assuero*, por exemplo, o príncipe se precipita de uma escada, e mesmo no *Milagre de São Marcos*, em que vemos o Cadi, à direita, se equilibrando sobre um degrau, enquanto, à esquerda, uma mulher com uma criança no colo tenta subir em um parapeito e um homem com um turbante se equilibra sobre o sobressalto de uma pilastra. Tudo isso, no entanto, é muito mais discreto do que nas telas anteriores a 1552, como aquelas que figuram a apresentação de Jesus ou de Maria. Ainda assim, se compararmos sua *Visitação* com as de outros pintores – como a de Lorenzo Lotto, por exemplo – veremos a discrepância de forma ainda mais gritante, pois somente na representação de Tintoretto é que as santas mulheres se encontram no alto de uma montanha.

735. No original: “[...] n'a poussé plus loin la passion de la recherche. [...] Et si l'on veut à tout prix le comparer à nos cinéastes, c'est en cela qu'il leur ressemble : il accepte des scénarios imbéciles pour les charger en douce de ses obsessions”.

palavras, Jacopo aceita qualquer trabalho, desde que seja possível avançar com suas obsessões pessoais: o cliente lhe dará seu dinheiro e terá uma autentica figuração de São Marcos ou de Santa Tereza ou mesmo um retrato de família; no entanto,

[...] por baixo, atrás da fachada suntuosa e banal desta realização, ele persegue suas experiências; todas as suas obras tem um duplo sentido: seu estreito utilitarismo esconde uma interrogação sem fim; inscrevendo sua pesquisa no quadro da encomenda paga, ele é obrigado a transtornar a pintura respeitando as estipulações do cliente⁷³⁶ (SARTRE, 1964, p. 312).

Sartre não acredita na santidade de Tintoretto, ou em uma pretensa genialidade que o elevaria acima de seus contemporâneos; muito pelo contrário, o autor francês reconhece que Robusti compartilha muitos dos preconceitos alimentados pelos pintores dessa época. Ora, do mesmo modo que “[...] Ticiano, que Veronese, Jacopo entregará cadáveres requintados. Uma única diferença: esses mortos são corroídos por uma febre da qual não se sabe, para começar, se é uma renovação de vida ou o começo do apodrecimento⁷³⁷” (SARTRE, 1964, p. 311). Tintoretto é, sem dúvidas, um herdeiro de Ticiano – um herdeiro ingrato:

[...] onde Ticiano utiliza unicamente os atos para que os gestos sejam belos, Tintoretto vai servir-se dos gestos, dos gestos nobres, concebidos como um alfabeto mímico, portanto herdados, para exprimir sua própria angústia. Ou seja, encontramos o gesto de ópera, mas exagerado, inserido em um outro movimento e exprimido em ligação com outros gestos igualmente exagerados (SARTRE, 2009, p. 151).

Pode se entender aqui um pouco mais sobre o sentido das telas de Robusti, já que elas buscam encarnar às angústias desse pintor veneziano, angústias barrocas, uma “lepra do gesto clássico”, uma lepra do gesto ticianesco. Segundo Sartre (2009, p. 151), para constatar tudo isso, basta observar duas das mais famosas telas desses pintores, a saber, *L’Assunta* de Ticiano e *O milagre de São Marcos* de Tintoretto:

Tintoretto leva à frente esse gesto até fazer dele um elemento de um imenso movimento de conjunto. Em Ticiano todos os personagens são equivalentes em um faustoso cortejo muito veneziano, em Tintoretto o cortejo se perturba e os movimentos ainda se equivalem, mas em um turbilhão alarmado.

736. No original: “[...] par en dessous, derrière la façade somptueuse et banale de cette réalisation, il poursuit ses expériences ; toutes ses grandes œuvres sont à double sens : son utilitarisme étroit masque une interrogation sans fin ; inscrivant sa recherche dans le cadre de la commande payée, il en est obligé de bouleverser la peinture en respectant les stipulations du client”.

737. No original: “[...] Titien, comme le Véronèse, Jacopo livrera des cadavres exquis. Une seule différence : ces morts sont rongés par une fièvre dont on ne sait pas d’abord si c’est un regain de vie ou le commencement de la pourriture”.

Ora, se com a perfeição ticianesca a pintura veneziana acredita ter alcançado seu ápice, isso significa que ela está morta. Tintoretto, de sua parte, toma essa morte como ponto de partida e “condição necessária de uma ressurreição”: para ele, tudo ainda está por fazer. Vem daí sua paixão pela pesquisa e pela experimentação. Cada novo experimento, é claro, será muito calculado, afinal, seu atelier não é um laboratório e nenhuma investigação pode interferir em seu frenético ritmo de produção.

Desse ponto de vista, a pintura de Tintoretto vai na direção exatamente oposta àquela de Ticiano, pois sua busca e sua pesquisa se darão a fim de que suas obras carreguem em si algo capaz de atrair e solicitar continuamente a atenção do público, não apenas de seus olhos, mas de todos os sentidos. Ao invés de propor em seus quadros uma representação da realidade destinada apenas aos olhos do espectador, Robusti solicitará que ele se entregue por inteiro e faça parte do espetáculo. Em outras palavras, Tintoretto deseja que suas telas não sejam apenas um deleite para os olhos, mas um peso experimentado pelo corpo, um peso hipertrofiado, maior do que o peso da própria realidade, em suma, ele buscará construir em suas obras uma beleza esmagadora – e isso é, para o público veneziano, aterrorizante e inaceitável.

Vem daí a recusa de Veneza a Robusti: o público não quer imergir em um irreal que é mais pesado e mais aterrorizante que a própria realidade, pois julga que é um preço muito caro a se pagar pela beleza. Nesse contexto, a maioria dos artistas se omite e se esconde, se contentando em atender as vontades de seus contratantes, a bajular o público. Ao mesmo tempo, porém, essa arte é louvada e muitos artistas alcançam grande sucesso, pois oferecem ao público justamente o que eles querem. Não é esse o caso de Tintoretto, e para entender melhor como isso ocorre, será preciso agora abordar diretamente suas obras a fim de entender em que se fundamenta a radicalidade de suas pesquisas que tanto escandalizaram seus contemporâneos. Como escreve Sartre (1987, p. 225), por mais os elementos exteriores à obra nos revelem muito, por mais que nos falemos do ser humano e do contexto no qual ele cria sua arte, jamais se deve esquecer que é sobretudo a obra quem deve falar, “pois tudo está escrito lá, sobre a tela”.

4.2.2 Uma beleza que encarne o peso do mundo, que reflita o que é feio

Tintoretto não é nem gênio nem louco, é antes, um “encantador moderno”, um mágico que faz questão de mostrar seus truques, já que não coloca o último verniz em suas telas. Com efeito, ele trabalha rápido, é conhecido como *il fulmine* – o raio. É por pintar rapidamente que Robusti não se preocupa tanto com os mínimos detalhes, desferindo em grandes pinceladas seus traços, conjuntos, movimentos, profundidades, pesos e luzes. Aliás, para Tintoretto, um quadro é, antes de tudo, “luz, massa e movimento”, de sorte que muitas vezes seus personagens estão na tela apenas a fim de “manifestar a luz”, servindo de suporte para seu aparecimento: a luz serve “[...] para revelar essa avalanche de ouro ou essa treva [...]. É por isso que Cézanne podia chamar Tintoretto o pintor. Encontrava nele, o primeiro talvez, o domínio das partes pelo todo” (SARTRE, 2009, p. 154).

A partir disso, pode-se compreender um pouco da peculiar forma que emprega Tintoretto para representar em suas telas os personagens, afinal, as telas são sempre construídas sob demanda e a cena a ser pintada “[...] recorre sempre a uma mitologia religiosa onde indivíduos divinos ou semidivinos aparecem” (SARTRE, 2009, p.154). Ele pinta “divindades locais”, isto é, venezianas: “São Marcos, Santa Úrsula, São Roque, São Teodoro, São Jorge” (SARTRE, 2009, p. 94). Se as telas de Robusti apresentam temas predominantemente religiosos, essa finalidade religiosa sempre esconde algo de político e social, visto que essas obras devem “[...] refletir para uma comunidade, através do meio religioso e seus temas religiosos, sua dignidade sagrada” (SARTRE, 2009, p. 153).

De fato, na maior parte do tempo, Tintoretto não trabalha para os reis, mas para uma camada da sociedade que está abaixo deles; é para essa coletividade que ele reflete uma imagem, uma visão de mundo. Ticiano, por sua vez, faz o mesmo, mas para um seletivo grupo: ele é o eleito dos eleitos – eleitos por um dom divino, por uma lei natural: “Ticiano frequenta e pinta reis, papas, e os individualiza. Tintoretto, [...] trabalha para ricos [nobres] [...] organizados em confrarias, para igrejas ou para a administração (palácio dos Doges)” (SARTRE, 2009, p. 152). Aliás, se Tintoretto pode se permitir certas revoluções na pintura é porque pinta para os menos nobres. Ora, a clientela poderosa de Ticiano jamais teria permitido tais heresias: o tema principal deveria necessariamente se destacar no primeiro plano, enquanto no plano de fundo os olhos desses poderosos deveriam observar seu público. Nas telas de Robusti ocorre o contrário, elas não nos olham da maneira que desejam os poderosos, pois foram feitas para

serem vistas: somos obrigados a olhá-las – a olhá-las a fundo. Nesse sentido, “[...] é *em relação a mim* que os personagens vão ordenar-se de maneira *absurda*” (SARTRE, 2009, p. 156), visto que sou eu quem deseja vê-los de mais perto, mais detalhadamente, mesmo que isso não seja possível em um espaço imaginário.

Antes de abordar esse “espaço imaginário” construído por Tintoretto, examinemos uma tela gigantesca pintada justamente para os nobres, uma obra que se encontra no palácio dos Doges e que é um trabalho assinado com seu filho Domenico: *O Paraíso*. Essa é uma obra de sua maturidade, mas como é característico desse pintor, trata-se de uma obra pintada com rapidez, de modo que, apesar da multiplicidade de sujeitos, não se destacam as expressões faciais, apenas um “movimento em espiral” que se manifesta no conjunto. Com efeito, os personagens pintados por Tintoretto geralmente parecem não querer dizer nada, pois suas expressões são vazias, sem drama. Isso acontece, segundo Sartre (2009, p. 151), porque “[...] Tintoretto *não olha* rostos ou movimentos: ele parte do academicismo e o deforma simplesmente”. Na verdade, o que fala nas obras de Robusti é sobretudo “[...] o conjunto do quadro como relação de volumes, de movimento, de cores e de luz que deve exprimi-lo” (SARTRE, 2009, p. 152). Ora, mais do que um gesto isolado, do que um gesto individual e nobre, o que fala nas telas tintorettescas é o todo, o conjunto, “o movimento total” no qual todos os sujeitos estão inseridos.

Retornando a análise de *O Paraíso*, é preciso notar que no alto dessa imensa tela encontram-se o Cristo e a Virgem com suas túnicas vermelhas e mantos azuis, sustentados por uma espécie de nuvem formada por estranhos anjos – anjos quase sem corpos, flutuando quase sem asas. Sem problemas: os anjos se sustentam pela vontade de Deus ou por algum outro poder invisível. Ao fundo, algo ainda mais espantoso: crânios angelicais amarelados, provavelmente, em decorrência da luz que emana da cabeça dessas duas santidades. Abaixo e ao lado, rodeiam-lhes muitos adoradores: “Uma humanidade feliz inspirada pelos mesmos ritos, mesmas crenças, e servindo de fundo a alguns indivíduos excepcionais” (SARTRE, 2009, p. 114). São esses adoradores que sacrificam suas faces para que haja o movimento; e esse movimento sugere a impossibilidade de qualquer transcendência: “Gira-se no nível do círculo de que se faz parte, continuamente. Nada que se *eleve*, salvo olhares de adoração” (SARTRE, 2009, p. 115). Essa tela não figura seres humanos, apenas criaturas ocas flutuantes, objetos sustentados por barbantes girando em um movimento circular. Esses objetos ocas e passivos (assim como os anjos sem corpo nem asas), “[...] giram no céu como gatos mortos flutuam e giram nos pequenos

turbilhões provocados pela passagem do *vaporeto* no Canal. Sim, são mesmo mortos flutuando” (SARTRE, 2009, p. 115).

Deve-se ter em mente que essa tela se encontra no palácio dos Doges, ou seja, ela foi concebida originalmente para ser olhada por pessoas nobres, para lhes refletir seu poder. Nesse sentido, os “círculos concêntricos de adoradores” simbolizavam para os nobres espectadores que ali se encontravam “a hierarquia de seus complexos sínodos e conselhos”; na Virgem o que se via era a própria dogaresa – “respeitosa também, mas com uma familiaridade digna”; já Jesus, “[...] é *investido*, examinado, vigiado ao mesmo tempo que adorado, é verdadeiramente o doge admirado e espionado por dez conselhos superpostos” (SARTRE, 2009, p. 115). A partir disso, Sartre (2009, p. 114-115) afirma que esse “é um verdadeiro quadro de aristocrata”, afinal, o paraíso que dá nome ao quadro não é inclusivo, mas reflete unicamente para os seletos membros do Grande Conselho “[...] a imagem de uma Veneza bem ordenada girando em torno de um eixo vertical, ordem e hierarquia”.

Para além disso, Sartre (2009, p. 115) nota ainda que a tela evoca discretamente a presença da morte, ou melhor, de uma diferenciação dentro da morte: “Os eleitos, para empregar uma expressão de Orwell, são todos iguais, mas há alguns que são mais iguais que os outros”. De fato, somente o Cristo e a Virgem parecem vivos, humanos e belos, ademais, eles são os únicos a possuir um peso: “O Cristo meio sentado, meio erguido, se afirma todo poderoso contra o peso, e o movimento dos dois, gracioso e harmonioso, vem das resistências vencidas” (SARTRE, 2009, p. 116). Dessa perspectiva, nessa tela o peso é a carne e a verdade, “[...] e a nobreza de seu movimento vem do fato de que ele se efetua contra seu peso. São atos.” (SARTRE, 2009, p. 116). Diante disso, o procedimento de Tintoretto consiste em retirar a humanidade dos indivíduos comuns a fim de realçar ainda mais a humanidade dos seres divinos. Ele constrói um “horrrível paraíso de alegria passiva”, de sorte que Sartre (2009, p. 116) questiona: como [...] todos esses aristocratas tão ciumentos de seu poder, como não se indignavam com esse quadro tão favorável à monarquia, no fundo, ao mesmo tempo que parece limitá-la? Porque essa aristocracia estava em declínio. Veneza estava morrendo”.

De modo algum, como veremos melhor adiante, deve-se pensar que Tintoretto é condescendente com essa situação, afinal, mesmo nessa tela aristocrata, ele busca algum modo de criticar a realidade, de iluminar, descortinar a decadência do presente. Com efeito, nas telas de Robusti o tema principal geralmente não é aquilo que está em maior destaque, mas algo que está fora do contrato, uma busca pessoal. Com isso, ele demonstra a capacidade de provocar

um grande escândalo no público veneziano – como, por exemplo, na tela *O Milagre de São Marcos*. Como diz Sartre (SARTRE, 2009, p. 154), o mais importante não está evidente, é um elemento discreto, algo que não provoca ruído, que passa despercebido aos olhares menos atentos: “A atenção é atraída porque se fala em voz baixa [...]. Donde um curioso descentramento dos quadros, que são mais importantes ali onde são menos ruidosos, menos móveis”.

Na tela *A última ceia*, por exemplo, podemos encontrar um personagem principal, Jesus Cristo, que se encontra geometricamente no centro da tela com seu brilho opaco; porém, se consideramos a perspectiva de profundidade na qual ele foi representado, ele se encontra “no quarto plano e é menor que a maioria dos personagens”, ou seja, o Cristo não é o destaque da tela, é apenas mais um. Em geral, coloca-se “[...] em primeiro plano o que é mais importante para o tema e no fundo, diminuindo progressivamente, o que é menos importante e finalmente a paisagem” (SARTRE, 2009, p. 155). A disposição espacial era absolutamente hierárquica: o mais importante deveria ser destacado conforme os desejos de quem pagava – e tudo constava em contrato.

O grande problema detectado por Robusti é que tal disposição tende a aniquilar o espaço, “já que nos interessamos menos pelo que vemos menos”. O espaço só existe verdadeiramente quando se procura “ver ao longe o que nos interessa mais e quando a distância nos impede de ver bem”; somente dessa forma é que o espaço deixa de ser uma pura representação imaginária e se torna uma imaginação sensível em que encontramos uma “resistência absurda à ordem intelectual” (SARTRE, 2009, p. 155). Nesse sentido, se em *A última ceia* Tintoretto apresentasse o Cristo no primeiro plano ele suprimiria o espaço, porém, a partir do momento em que ele dificulta sua identificação, o espaço se concretiza, ele cria uma profundidade na tela. Assim, nessa tela é em relação a mim que o Cristo parece pequeno, de outro modo ele “[...] não estaria ali onde não é nem menor nem maior do que é: ele é, simplesmente” (SARTRE, 2009, p. 156). Não temos mais uma posição absoluta dos personagens, mas posições relativas, isto é, referentes a quem olha, ao público – aliás em *O Milagre de São Marcos* a própria luz parece vir do público.

Segundo Sartre (2009, p. 156), com esse procedimento “Tintoretto inventou o espectador do quadro”, ou ao menos o reinventou, construindo telas relativas ao seu ponto de vista: o ser da tela jamais se alcança, apenas o seu parecer, sua aparência relativa ao espectador. Com efeito, a busca de Tintoretto se dá principalmente como uma tentativa plástica de “[...]”

recuperar o espaço tal como é vivido por nós, com suas distâncias intransponíveis, seus perigos, seus cansaços” (SARTRE, 2009, p. 157). É dessa forma que ele alcança a subjetividade, que ele a atinge: “É sempre em relação a nós que ele constrói seus quadros” (SARTRE, 2009, p. 157). Portanto, nas telas de Robusti nós assistimos o acontecimento sem poder modificá-lo, dado que ele possui um espaço-tempo próprio, é nele que tudo *acontece*, a uma certa distância que revela algo, mas sobretudo esconde.

Tintoretto restitui “ao espaço seu absurdo”, mergulhando seu público em um ambiente hostil, revelando que todos estão jogados no mundo, perdidos no *espaço* copernicano, afinal, “[...] o drama humano não é mais a relação com Deus em um universo feito para ele, mas é também o fato de estar em um mundo que não é feito para ele” (SARTRE, 2009, p. 156). Desse ponto de vista, a pintura de Tintoretto é justamente um reflexo desse “desnorreamento” que acomete sua época, um reflexo

[...] da crise econômica e religiosa de um mundo que muda, em relação ao qual nada pode; ele reflete a angústia da passividade e da ignorância e o pressentimento de cataclismos cósmicos que são aventuras da humanidade. O sentido dessas telas [...] é que elas retratam a humanidade inteira em cada uma delas como objeto passivo de cataclismos, perdido em um mundo que não é feito para ela, e que elas a retratam apenas com seus próprios meios, ou seja, com as técnicas e as tradições de um humanismo feliz que fazia de um quadro um doce balé amaneirado (SARTRE, 2009, p. 159).

Poderíamos dizer, então, que Tintoretto potencializa a experiência do espectador, pois suas telas não são julgamentos, mas solicitações para que o público opere julgamentos. Em contrapartida, essa visão também acaba por gerar certo sentimento de pertencimento, pois tal irrealidade reflete um contexto real. Dessa forma, o espectador, muitas vezes contrariado, se reconhece naqueles que vê na tela e é capaz de compartilhar com eles o sentimento obscuro e o mal-estar de se encontrar “abandonado e perdido no mundo”, de ser contingente, ruído vão, história contada por um louco.

Há nisso um risco quase suicida, é verdade, mas esse risco será justificado “pela *beleza* dos movimentos de conjunto do Tintoretto”. De fato, com Robusti o ato desaparece. Sem dúvidas, Ticiano e os florentinos do século XVI já haviam transformado o ato em gesto. Em Tintoretto, porém, ele se torna paixão: “Essas perturbações que nunca me dizem respeito e que são gestos bombásticos são puras paixões. Espanto, terror, desmedida, angústia, loucura, eis os *estados* do ser humano de Tintoretto” (SARTRE, 2009, p. 158). Em outras palavras, nas telas de Robusti o ser humano é uma presa fácil da paixão, torna-se seu escravo, ou melhor, torna-se

pura paixão, já que não age, mas é *agido* por ela, ocasionando uma “formidável energia e movimento”. Enérgicos, mas controlados pela paixão: é assim que Tintoretto pinta os seres humanos.

O drama pintado por Jacopo é o drama humano, o nosso drama, o drama de um tempo atravessado por contradições, um tempo de profunda crise. Esse drama, no entanto, será pintado de um ponto de vista muito singular. Essa singularidade, como podemos imaginar, dificultou bastante a vida de Tintoretto. De fato, Sartre divide a vida e a obra desse pintor a partir de um acontecimento decisivo em sua vida, a saber, o escândalo provocado pela tela *O Milagre de São Marcos*. Essa tela, que hoje se encontra na *Galeria dell'Accademia* de Veneza, foi encomendada pela *Scuola Grande di San Marco* e, em um primeiro momento, parecia apenas mais uma reprodução da ordem ticianesca, aliás, parecia uma reprodução perfeita das qualidades do grande *maestro*. Trata-se, contudo, de uma impressão passageira, já que, pouco tempo depois de entregue, a obra escandaliza⁷³⁸: sob a aparente ordem ticianesca, uma silenciosa e imperceptível imagem da vida ecoa, uma imagem da contingência que, enquanto tal, carece da beleza desejada pelos venezianos. Em outras palavras, o que causa escândalo nessa tela é sua *feiura*. Resta-nos então perguntar: em que sentido os venezianos entendem o *feio*? Mais que isso, o que significa dizer que há nas telas de Tintoretto a presença do feio?

Podemos dizer, primeiramente, que a *feiura* não significa aqui uma presença de defeitos técnicos que provocariam certo desprazer sensível e impediriam que o espectador apreendesse esteticamente a tela. Tampouco se deve entender o *feio* enquanto uma derivação do tédio – esse sim, totalmente incompatível com a beleza, seu verdadeiro antagonista. Andando por um museu, escutando um disco na internet ou mesmo vendo um filme, nos deparamos sem muita dificuldade com obras desse tipo: monótonas, chatas, cansativas. Em todas elas, provavelmente, o artista visava alcançar um certo tipo de beleza que nós, porém, não conseguimos encontrar. Por conseguinte, passamos por essas obras como quem passa por uma propaganda colada em um muro, isto é, sem interesse, sem demora, sem atenção: o apelo de tais obras não possui a força capaz de nos reter. Absolutamente não é esse o caso de Tintoretto, visto que centenas de anos [...] se passaram desde que o ‘*Milagre*’ escandalizou os amantes venezianos e ele

738. Com efeito, os membros da *Scuola Grande di San Marco* ficaram desconcertados, não sabiam muito bem o que fazer com a obra: “[...] alguns queriam que o quadro permanecesse, outros não, [...] o Tintoretto fez com que o tirassem do lugar em que fora colocado e levou-o para casa” (VILLA; VILLA, 2012, p. 74).

continua chocante. A ausência de Beleza, poder-se-ia aceitar: o que provoca ataques de riso ou a repulsa é a presença do Feio⁷³⁹” (SARTRE, 1981, p. 172).

Certamente, Tintoretto nunca teve o intuito de se divertir cometendo um sacrilégio ou de provocar gargalhadas em seu público através da *feiura*. Na verdade, como sublinha Sartre (1981, p. 176), encontramos aqui,

[...] pela primeira vez, a curiosa reciprocidade do dramático e do plástico, que vamos encontrar em todas as grandes telas de Tintoretto. A forma imediatamente visível dobra-se ao sujeito imposto, mas, inversamente, o significado do drama nos faz descobrir outras formas, menos visíveis, porém mais sólidas, que constituem, finalmente, as estruturas fundamentais⁷⁴⁰.

Para além disso, como fala Sartre (1981, p. 15), o *feio* não é uma peculiaridade do *Milagre*, mas uma característica essencial das obras de Tintoretto, é algo que pertence “[...] à natureza do movimento de suas telas: o peso de certos corpos ou objetos, em geral, é imediatamente ligado a uma força que os impulsiona, que os expulsa, que os transforma ou os rompe⁷⁴¹”. O *feio* é, portanto, a encarnação de um conflito, de uma contradição que desvela na tela e reflete para o público a imagem caótica da sociedade veneziana, isto é, daquilo que permeia o contexto e a consciência de Robusti. Nesse sentido, Sartre dirá (1981, p. 172) que

[...] a *Feiura* não é a pura aparência sensível da desordem: é, pelo contrário, a aparência da ordem enquanto é corroída por uma desordem mais ou menos escondida. Mas a própria desordem é apenas uma ordem inumana: um lúpus ou um bócio obedecem a leis rigorosas que podemos conhecer, mas não estabelecer. Assim, a *feiura* é a manifestação calma de uma luta furiosa entre a ordenação de nossas cerimônias, de nossas tradições, e a ordem inflexível de nossa materialidade⁷⁴².

O *feio* é como uma ordem corroída por uma desordem silenciosa, como “[...] uma ordem cerimonial atormentada pelo câncer da materialidade⁷⁴³” (SARTRE, 1981, p. 175). Dito de

739. No original: “[...] ont passé depuis que le « Miracle » a scandalisé les amateurs vénitiens et il reste choquant. L’absence de la Beauté, on s’en arrangerait : ce qui provoque le fou-rire ou la détestation c’est la présence de la Laideur”.

740. No original: “[...] pour la première fois, la curieuse réciprocité du dramatique et du plastique que nous allons retrouver dans toutes les grandes toiles du Tintoret. La forme immédiatement visible se plie au sujet imposé mais, inversement, la signification du drame nous fait découvrir d’autres formes, moins visibles mais plus solides, qui constituent, finalement, les structures fondamentales”.

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

742. No original: “[...] la Laideur n’est pas la pure apparence sensible du désordre : c’est celle de l’ordre, au contraire, en tant qu’il est rongé par un désordre plus ou moins caché. Mais le désordre lui-même n’est qu’un ordre inhumain : un lúpus, un goitre obéissent à des lois rigoureuses que nous pouvons connaître mais non pas établir. Ainsi la laideur est la calme manifestation d’un combat furieux entre l’ordonnance de nos cérémonies, de nos traditions, et l’ordre inflexible de notre matérialité”.

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

outra maneira, Tintoretto cria uma ordem imaginária capaz de encarnar o sentido da desordem do real, ou seja, ele ordena uma desordem que manifesta o sentido conflituoso de sua realidade, o sentido *feio* que escancara sua própria situação – e a de seus contemporâneos:

Eis precisamente o que é o *Milagre de São Marcos*: o olhar capta sobre a tela uma organização de superfície, imposta por costumes, condicionamentos, cortesia e prudência, no instante fixo em que ela se suprime sob a pressão de uma ordem em profundidade. Tintoretto cega através de uma composição tipo Ticiano e aproveita o nosso deslumbramento para nos fazer receber a sua intuição pessoal⁷⁴⁴ (SARTRE, 1981, p. 172).

Com isso, se em um primeiro momento vemos os procedimentos ticianescos aplicados à tela de Tintoretto, o que ocorre, na verdade, é que ele sim os utiliza, porém, revirados do avesso. Resultado: o quadro de Tintoretto remete seu público à realidade, a um conflito que realmente lhes atormenta e que eles gostariam de esquecer. Pior que isso! Seus clientes, mesmo que de forma obscura, compreendem imediatamente o sentido da tela, um sentido que não se adequa àquilo que foi encomendado. O combinado com a *Scuola de San Marco* era que o sujeito principal da tela fosse um milagre do Santo que dá nome à *Scuola*. Tintoretto realmente pintou essa figuração conforme o combinado, no entanto, acrescentou um *algo mais*, algo novo, isto é, as leis que ele observava na natureza, no dia a dia, no corpo a corpo: “[...] ele sente a impenetrabilidade, a solidão e o peso das coisas como afecções do seu próprio corpo⁷⁴⁵” (SARTRE, 1981, p. 177).

Justamente esse “detalhe”, esse *algo mais* que não estava no contrato, é aquilo que torna o quadro insuportável aos membros da *Scuola*, visto que ele os obriga a colocarem questões indesejadas:

[...] onde está Deus? Em todo lugar? Em lugar nenhum? Em lugar nenhum e em todo lugar? Um Santo não é um taumaturgo deplorável se precisa atravessar os espaços interestelares para romper o cabo de um martelo em nossas mãos? E aonde iremos se os milagres se reduzem a alguns danos materiais que podem muito bem ser provocados por causas não milagrosas? Tudo isso se resume em uma só palavra: é *feio*⁷⁴⁶ (SARTRE, 1981, p. 177).

744. No original: “Voilà justement ce qu’est le Miracle de Saint Marc : le regard saisit sur la toile une organisation de surface, imposée par les coutumes, les contraintes, la politesse et la prudence, à l’instant fixe où elle s’abolit sous la pression d’un ordre en profondeur. Le Tintoret aveugle par une composition à la Titien et profite de notre éblouissement pour nous faire encaisser son intuition personnelle”.

745. No original: “[...] il ressent l’impénétrabilité, la solitude et la pesanteur des choses comme des affections intimes de son propre corps”.

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

Esses espectadores consideram a tela *é feia*, confusa e desprazerosa, pois, segundo eles, lhe falta unidade e, o que é mais grave, ela naturaliza o sobrenatural, o que acarreta em uma “desnaturalização da Natureza”. Para entender melhor como isso ocorre, todavia, já não basta examinar o *Milagre*, é preciso retroceder e avançar, quer dizer, examinar a pintura de Tintoretto antes e depois de 1548.

De fato, a tela de 1948 é apenas “[...] uma abstração: momento instantâneo de uma ruptura, suas contradições remetem à empreitada, a toda uma vida, mas informam apenas sobre um instante⁷⁴⁷” (SARTRE, 1981, p. 177). Diante disso, tentaremos, mesmo que de forma sucinta, examinar a obra de Tintoretto como um todo, a fim de entender o que lhe move a pintar a *feiura*, de compreender como ele concede às massas uma função plástica que sublinha sempre o peso dos corpos, como se esse peso – físico – fosse capaz de restituir ao seu público o peso – existencial – da condição humana.

Nas palavras de Sartre (1981, p. 178), desde antes do *Milagre* já é possível observar algumas características que nessa obra foram julgadas com escândalo, como, por exemplo, o peso atribuído por Tintoretto a algumas figuras; quer dizer, desde cedo ele não apenas “[...] parece consciente de sua pesquisa, mas já possui uma técnica rudimentar para nos comunicar através da visão seu sentimento⁷⁴⁸”. Para que possamos ter noção desse procedimento, Sartre (1981, p. 178) nos fala de duas telas da juventude de Tintoretto:

Ele tinha pouco mais de vinte anos quando pintou os seus primeiros mergulhadores, dois anjos no *Nascimento de São João Baptista*, e tinha apenas vinte e cinco quando construiu a aeronave de *Santa Úrsula e as cem virgens*, um anjo ainda, enorme e solitário, cujos braços grandes formam hélice e que parece se propulsar por rotação⁷⁴⁹.

Com efeito, a questão do peso atravessará a obra de Robusti do início ao fim. Juntamente com essa questão, Sartre nos faz notar a existência de outro problema, ou melhor, de outra obsessão tintorettesca: o enigma da verticalidade humana. Ora, a imobilidade vertical dos personagens figurados por Tintoretto provém sempre de uma tensão muscular, de um esforço bruto, em suma, provém do peso exercido pela gravidade. Não se trata, na verdade, de nenhum

747. No original: “[...] une abstraction : moment instantané d’une rupture, ses contradictions renvoient à l’entreprise elle-même, à toute une vie, mais ne renseignent que sur un instant”.

748. No original: “[...] semble conscient de sa recherche mais il possède déjà une technique rudimentaire pour nous communiquer par la vue son sentiment”.

749. No original: “Il n’avait guère plus de vingt ans quand il a peint ses premiers plongeurs, deux anges dans la « Nativité de Saint Jean-Baptiste », il en avait tout juste vingt-cinq quand il a construit l’aéronef de « Sainte Ursule et les cent vierges », un ange encore, énorme et solitaire, dont les grands bras forment hélice et qui semble se propulser par rotation”.

segredo, já que Robusti já foi muitas vezes acusado de “pintar como um escultor”. Estaria aí a essência da *feiura* de suas telas?

A escultura sempre fascinou Jacopo, mas ele jamais se dedicou a essa arte, pois foi inteiramente pintor. Não obstante, conta-se que em seu atelier haviam muitas estátuas de cera que talvez possam nos revelar um pouco dos mistérios e contradições de sua obra. De fato, cada pequena estátua, por mais simples que fosse, estava totalmente separada da outra, havia uma função diversa para cada uma, uma divisibilidade infinita e própria, uma extensão, uma existência única, abandonada e resumida à sua posição no espaço. A partir disso, Sartre (1981, p. 173) afirma que essas estátuas – “formas petrificadas” – são individualizadas pela matéria, por essa mesma matéria que as afasta, que possibilita “[...] uma única ação comum: a pressão de todas sobre a prancheta que as sustenta; melhor ainda é dizer que existem aí pressões, pesos solitários que são adicionados sem formar um todo entre si, que estão unidos somente por seu efeito⁷⁵⁰” (SARTRE, 1981, p. 173).

Jacopo fazia todo seu trabalho através de esboços e quando os terminava, quando era a hora de conferir precisão às formas, ele tirava as pequenas estátuas e as dispunha sobre uma mesa, tentando organizá-las do mesmo modo que os corpos seriam apresentados sobre a tela. Com essa experiência física proporcionada pelas estatuetas, Robusti colocava em três dimensões aquilo que seria representado em uma superfície plana, criando com isso uma “[...] correspondência ponto por ponto entre o pequeno regimento agrupado sobre a mesa e os agrupamentos inscritos na tela⁷⁵¹” (SARTRE, 1981, p. 173).

Diante disso, olhando novamente o *Milagre* podemos notar que falta pouco para que a multidão figurada na tela seja apenas uma massa indivisa – como, aliás, é comum em Ticiano; essa massa, contudo, é uma transposição das estatuetas: uma explosão de solidões impenetráveis e justapostas em um espaço imenso, corpos que não se totalizam, mas se adicionam como “[...] fragmentos da matéria moldados um após o outro e convocados sucessivamente⁷⁵²” (SARTRE, 1981, p. 173). Nesse sentido, Tintoretto impõe às suas telas uma ordem que não é senão um decreto, um “[...] reflexo inerte de uma forma pintada, sempre a

750. No original: “[...] la pression de toutes sur la planchette qui les soutient ; encore vaut-il mieux dire qu’il y a des pressions, des pesées solitaires qui s’additionnent sans composer entre elles et ne sont unies que par leur effet”.

751. No original: “[...] correspondance point par point du petit régiment groupé sur la table et des groupements inscrits sur le tableau”.

752. No original: “[...] fragments de matière façonnés l’un après l’autre et convoqués successivement”.

ponto de esvair-se, flutua em torno delas e perturba como um arrependimento sua dispersão⁷⁵³” (SARTRE, 1981, p. 173).

Em consequência disso, os personagens das pinturas de Jacopo possuem quase sempre uma existência dupla: existem na geometria plana da tela, segundo as determinações daquele espaço, mas existem também de forma sólida, enquanto pertencentes às três dimensões do espaço real. Há nessa duplicidade uma contradição, uma destruição mútua que retira o indivíduo tanto da forma quanto da matéria, visto que na tela “[...] a matéria é a etapa inicial e a última palavra: a indissolúvel unidade da forma se esboça entre tudo, aplainada, como uma indicação⁷⁵⁴” (SARTRE, 1981, p. 173-174). Essa indicação, Robusti a tira da posição de cada estátua; todavia, se no plano da tela tudo parece unitário e ordenado, no espaço tridimensional “[...] a ordem se metamorfoseará sobre a mesa em uma desordem que sonha⁷⁵⁵” (SARTRE, 1981, p. 174).

Podemos dizer, então, que a finalidade de Tintoretto é transportar para tela a desordem sonhada através das estátuas – uma desordem surgida da ordem. Desse ponto de vista, a escultura representava muito mais do que um passatempo para Robusti, muito mais que um mero auxiliar para sua pintura. Efetivamente, as pequenas estatuas eram seu verdadeiro objeto, eram como “[...] fins absolutos, imperativos paridos por sua paixão mais profunda⁷⁵⁶” (SARTRE, 1981, p. 174). Disso deve-se concluir que Tintoretto pinta como um escultor? De maneira nenhuma: o que quer que faça, sua finalidade sempre será a pintura e é através dela que ele perseguirá suas obsessões. Quanto à escultura? Simples: as estátuas eram aquilo que ele pintava. Eram como uma espécie de modelos? Não exatamente, ou melhor, não apenas – afinal, se fosse só isso, por que não adotar modelos humanos? Ora, como esclarece Sartre (1981, p. 174), “[...] antes de imitar a natureza, Jacopo se dedica a retrabalhá-la; ele a tritura para realçar os traços e impulsioná-los ao limite, em suma, ele quer transformá-la nela mesma⁷⁵⁷”.

Portanto, é como se Tintoretto pintasse apenas aquilo que pudesse antes tocar, de sorte que suas telas serão muito mais sensíveis “ao tato” do que “à visão”, “ao ato” do que “à

753. No original: “[...] inerte reflet d’une forme peinte, toujours au moment de s’évanouir, il flotte autour d’elles et trouble comme un regret leur éparpillement”.

754. No original: “[...] la matière est l’étape initiale et le terme ultime: l’indissoluble unité de la forme s’esquisse entre tout, à plat, comme une indication”.

755. No original: “[...] l’ordre se métamorphosera sur la table en un désordre qui rêve”.

756. No original: “[...] des fins absolues, des impératifs enfantés par sa passion la plus profonde”.

757. No original: “[...] avant d’imiter la nature, Jacopo se pique de la retravailler; il la triture pour en accuser les traits et les pousser à bout, bref, il veut la changer en elle-même”.

contemplação”, “à proximidade” do que “à distância”. Cada estatueta é, por isso, não somente um modelo. Na realidade, servir de modelo é uma de suas funções, mas essa é apenas uma etapa do processo – e nem de perto a etapa mais importante. Aquilo que interessa a Jacopo é sobretudo a *modelagem*, é ela o momento capital de sua criação, já que ao forjar seu próprio modelo ele aniquila qualquer distância entre eles e se defronta com “a efigie do ser humano ao petrificá-la”. Dito de outra maneira, Robusti não começa seus trabalhos diretamente na tela, ele inicia em um corpo a corpo sem distâncias, isto é, na modelagem dos corpos, na criação das estatuetas. É justamente desse corpo a corpo que sairá a tela:

Em seguida, ele toma o campo, deixa ao abandono os seus personagens e se entrega ao lazer de considerá-los, mas pensa menos em copiá-los sobre a tela do que em fixar a memória das suas mãos. Este homem, por si só, é uma unidade vertical: cria o material e o produto final para garantir que este passe e permaneça completo nele⁷⁵⁸ (SARTRE, 1981, p. 174).

Podemos dizer, enfim, que a importância da escultura para Tintoretto está principalmente no toque, no apalpar das massas, no conhecimento táctil que isso lhe fornece, nas texturas, nas evidências sensíveis que manifestam sua “espessura cega e cativa”, sua “paixão impenetrável”. Dessa perspectiva, o tema dos seus quadros pode ser considerado sempre o mesmo: o absoluto. Esse absoluto, entretanto, é bem específico, trata-se da matéria. Em consequência disso, Robusti sente a necessidade do toque, a necessidade de que a visão perca sua soberania para o tato. Aliás, para ele, o olhar só nos exila ainda mais no mundo: “Os coágulos brutos da matéria ocupam seus lugares e não estão nem perto nem longe. O ser humano, porém, está longe porque vê⁷⁵⁹” (SARTRE, 1981, p. 174).

Ora, é justamente por acreditar que a visão nos priva do mundo que Tintoretto instala no meio das visões que produz e vende aquilo que ele experimenta verdadeiramente, isto é, “a indestrutível densidade das massas”. É por isso também que ele modela as estatuetas de cera, para conhecer seu objeto com uma proximidade íntima, e, sobretudo, para poder transportar aquilo que foi aprendido pelo toque para a tela, submetendo

[...] às hierarquias da perspectiva os espessos tufos que se revelam aqui, sem distância, no contato. Ele restituirá a aparência, a relatividade das formas, a fuga das linhas e o horizonte, símbolo das lonjuras, cifra da condição humana, mas por mais rigoroso que

758. No original: “Ensuite, il prend du champ, laisse à l’abandon ses personnages et se donne le loisir de les considérer mais il songe moins à les copier sur la toile qu’à fixer la mémoire de ses mains. Cet homme est à lui seul un combinat vertical : il crée le matériau et le produit fini pour s’assurer que celui-là passe et demeure tout entier dans celui-ci”.

759. No original: “Les caillots bruts de matière occupent leur place et ne sont ni près ni loin de rien. Mais l’homme est lointain parce qu’il voit”.

seja o exílio, humanos e coisas entregarão sua absoluta *presença* no coração de sua própria *representação*⁷⁶⁰ (SARTRE, 1981, p. 174).

Diante disso, qualquer que seja o tema pintado por Tintoretto, podemos dizer que seu modelo essencial será sempre seu próprio corpo, sua própria solidão. O que ele busca transferir para a tela é simplesmente aquilo que prova em sua relação com o mundo, a saber, que o ser humano pesa e só está “próximo nas lonjuras”. Como nos lembra Sartre, quase nessa mesma época, mas em outros locais, Newton e Galileu mostravam através da ciência esse mesmo peso que as telas de Tintoretto tentam encarnar. Aliás, é preciso observar que nessa época – início do século XVI – os personagens costumavam flutuar sobre a tela, ou seja, é como se eles não tivessem peso. No *Paradiso* do palácio dos Doges, por exemplo:

Os Santos e os Anjos planam [...] e não descem; requisitados neste baixo mundo pelos transtornos de consciência ou pelas desgraças de um cristão, eles apressam uma visão; este impalpável simulacro se mantém retilíneo no ar, em geral acima das cabeças; é preciso levantar os olhos para percebê-los⁷⁶¹ (SARTRE, 1981, p. 175).

Obviamente, a visão de mundo dos venezianos dessa época se difere muito da nossa, contudo, uma coisa permanece: ambas experimentam o peso do próprio corpo na relação com a realidade. Como escreve Sartre (1981, p. 175), porém, “a doutrina desvia a intuição”. Nesse caso, a doutrina de que nos fala o filósofo francês é o pensamento aristotélico dos venezianos, mais especificamente, a teoria dos lugares naturais, que postula que cada coisa possui um lugar determinado: a pedra tende para baixo, enquanto o fogo tende para o alto. Desse ponto de vista, o peso perde sua violência e se torna “[...] uma afecção íntima de substâncias extraviadas cavalcando rumo estrebaria⁷⁶²” (SARTRE, 1981, p. 175). É justamente como essa afecção que os venezianos desejam suas telas, eles querem distância da intuição prática.

A intuição prática é aquela que se experimenta no dia a dia, seja carregando objetos pesados ou simplesmente pintando. Tintoretto, quando pinta, tem que descer da escada para recolher um pincel que caiu, abaixar-se, subir em outra escada. Ele pinta em alta velocidade, movimenta seu corpo coordenadamente, se exercita como um atleta e dia após dia, a partir da

760. No original: “[...] aux hiérarchies de la perspective les épaisses touffeurs qui se révèlent ici, sans distance, au contact. Il restituera l’apparence, la relativité des formes, la fuite des lignes et l’horizon, symbole des lointains, chiffre de la condition humaine mais si rigoureux que soit l’exil, hommes et choses livreront leur absolue présence au cœur de leur représentation”.

761. No original: “Les Saints et les Anges planent au Paradis et n’en descendent pas ; requis en ce bas monde par les troubles de conscience ou par les malheurs d’un chrétien, ils dépêchent une vision ; cet impalpable simulacre se tient tout droit dans les airs, en général au-dessus des têtes ; il faut lever les yeux pour l’apercevoir”.

762. No original: “[...] c’est une affection intime de substances égarées cavalcant vers l’écurie”.

experiência em seu atelier, sua relação com as distâncias se aprofunda, vai se tornando sempre mais aguda, vai se interiorizando, se tornando corporal – ele sente o espaço “em suas panturrilhas, em seus rins”. Assim, o espaço se torna palpável e não é mais somente uma medida que o olhar transforma em signo. Robusti precisa vencer a resistência do espaço para criar sua obra, de modo que essa obra será um reflexo da experiência que foi concebê-la, impondo aos espectadores, para que eles possam apreender seu espaço profundo, “[...] sucessões rigorosas, dotadas de um começo e de um fim, [...] ‘sentidos únicos’, [...] ritmos ‘não retrógrados’⁷⁶³” (SARTRE, 1981, p. 175). As telas de Tintoretto apresentam caminhos sem volta, caminhos como os da própria vida, que não retornam ao passado, mas também típicos do imaginário, já que fatais e predeterminados.

A fim de nos mostrar esses caminhos e seus percalços, Sartre analisa um quadro que acredita ser anterior ao *Milagre*, mas que na realidade parece ter sido feito entre 1549 e 1550: a *Visitação*. Essa tela, que hoje se encontra na *Pinacoteca Nacional de Bolonha*, apresenta o encontro entre Santa Ana e a Virgem Maria, no alto daquilo que parece ser uma colina (a tela retrata apenas o cume). Existe, nos lembra Sartre (1981, p. 179), uma ligação familiar entre as santas – o que “[...] basta para justificar o respeito mútuo: a mais nova honra o ventre que a carregou, a mais velha honra aquela que carrega o menino-Deus⁷⁶⁴”. De todo modo, é a Virgem que anda em direção à Santa Ana: “[...] ela coloca a mão sobre o coração, em reverência e para comprimir os batimentos; cabeça curvada, boca aberta, ela se inclina ou desmaia: muito esperto quem decidirá⁷⁶⁵” (SARTRE, 1981, p. 178). De tal maneira, Tintoretto dissemina uma instabilidade na tela, uma incerteza através do desequilíbrio dos corpos: se Maria parece a ponto de desvanecer, Santa Ana, ao se prostrar para recebê-la, dá impressão de que está perdendo o equilíbrio corporal e que, muito provavelmente, cairá por terra.

De fato, Tintoretto possui um esquema plástico em que “[...] a ordem visível está inteiramente empregada para entregar a ordem cega da cinestesia⁷⁶⁶” (SARTRE, 1981, p. 178). No caso específico da *Visitação*, trata-se ainda de um protótipo, já que Robusti posiciona as duas personagens inclinadas, uma diante da outra, de sorte que elas parecem manifestar um

763. No original: “[...] des successions rigoureuses, pourvues d’un commencement et d’une fin, [...] des ‘sens uniques’, [...] des rythmes ‘non rétrogradables’”.

764. No original: “[...] suffit à justifier leur respect mutuel: la plus jeune honore le ventre qui l’a portée, la plus vieille celui qui porte l’enfant-Dieu”.

765. No original: “[...] elle pose la main sur son cœur, par révérence et pour en comprimer les battements; tête penchée, bouche ouverte, elle s’incline ou défaille: bien malin qui décidera”.

766. No original: “[...] l’ordre visible est employé tout entier à rendre l’ordre aveugle de la kinesthésie”.

equilíbrio extremamente instável, a iminência da queda. Ora, se o pintor veneziano tivesse figurado apenas uma das mulheres a sensação de mal-estar seria ainda maior, afinal, a queda seria certa e nós a esperaríamos. Seria uma cena hilária; no entanto, são duas figuras santas: como elas poderiam cair por terra? Sartre (1981, p. 178) nos dá a melhor resposta possível – “[...] o Redentor quis nascer de uma mulher que tivesse todas as fraquezas da condição humana⁷⁶⁷”. Não obstante o desejo de Cristo de nascer como um homem qualquer, “os iconoclastas” da arte, sempre “triunfantes”, se esforçaram para lhe conferir uma perfeição divina, transformando sua beleza espiritual em uma beleza física, plástica, de traços admiráveis e corpo atlético. Com isso, é como se a carne tomasse o lugar do espírito, pois é nela que vemos o símbolo sagrado, esse símbolo que não pesa, visto que, como escreve Sartre (1981, p. 179), o peso “é uma abreviatura de nossas fraquezas humanas”.

Em Tintoretto, porém, é a fraqueza humana que se mostra, de modo que, se nessa tela ele radicalizasse seu método, provavelmente veríamos um sacrilégio: “[...] uma jovem mulher toda suada, quente por ter escalado o declive muito rápido, palpitante, desejável talvez; Santa Maria, mãe de Deus, arriando sobre um cume⁷⁶⁸” (SARTRE, 1981, p. 179). Isso obviamente acabaria com a carreira de Robusti, provocaria a indignação geral, um escândalo ainda maior que o de 1548. Por essa razão, o que ele faz é inquietar seu espectador com precaução, perturbá-lo até que ele quase sucumba – sem jamais sucumbir totalmente.

Ora, o que são esses dois corpos inclinados um em direção ao outro senão duas quedas que ilusoriamente se sustentam e se compensam? Sim, ilusoriamente, dado que não há compensação possível, apenas dois “acidentes solitários” que independem um do outro. Na verdade, para compensar essas quedas solitárias e incompensáveis, “[...] as formas, os valores, os tons são fortemente escolhidos para se corresponderem⁷⁶⁹” (SARTRE, 1981, p. 179). Em decorrência disso, o saber imaginário do público encontra na tela algumas reciprocidades, algumas afinidades que talvez deixem as quedas menos claras.

Um fato, contudo, se mostra nessa obra sem adornos que possam camuflá-lo: a Virgem Maria – à esquerda – está subindo e parece que vai cair por causa do cansaço, já Santa Ana – à

767. No original: “[...] le Rédempteur a voulu naître d’une femme qui eut toutes les faiblesses de la condition humaine”.

768. No original: “[...] le Rédempteur a voulu naître d’une femme qui eut toutes les faiblesses de la condition humaine”.

769. No original: “[...] les formes, les valeurs, les tons sont fermement choisis pour se correspondre”.

direita – está caindo e por isso descera, não pode escapar à gravidade. Quanto a isso, o espectador se tornará cúmplice de Tintoretto:

[...] nós vivemos no futuro tanto quanto no presente e nossos olhos completarão, a despeito de nós, o movimento indicado pelo pintor; [...] nosso olho empresta seu futuro aos dois movimentos que, de repente, se encontram e se anulam: prolongada, a força ascensional se arranca da Virgem e vai se esborrachar contra sua mãe; inversamente, a velha Santa solta uma violência oblíqua, seu peso, que atinge sua filha em cheio⁷⁷⁰ (SARTRE, 1981, p. 179).

Assim, pode-se notar que nessa obra Robusti emprega uma estrutura de peso e contrapeso a fim de atenuar o impacto das quedas. É como se os desequilíbrios pudessem se equilibrar, pois há uma tensão entre essas santas mulheres e o espaço onde elas se encontram busca uni-las e sustentá-las de pé – vejam, por exemplo, a coluna vertical atrás de Santa Ana. Isso, no entanto, não elimina o incômodo causado pela figuração. Na verdade, Jacopo jamais tentou eliminá-lo: ele queria apenas atenuá-lo para não causar um choque traumático. Por esse motivo, como escreve Sartre (1981, p. 179), “[...] sentimos obscuramente que pretendem nos fazer tomar o equilíbrio plástico por uma ponderação física, a unificação através da arte pela estabilidade real de um sistema em repouso, em suma, a Beleza pela Natureza⁷⁷¹” (SARTRE, 1981, p. 179).

Nesse sentido, Robusti utiliza-se de um método que visa dar ao instante eternizado na tela uma espessura de duração, como se a queda das santas jamais se completasse totalmente, mas se mantivesse em suspensão, numa sustentação mútua que se prolongará pela eternidade. Ao mesmo tempo, porém, “essa pose se revela instantânea”, o que implica que se o Tintoretto busca uma forma de atenuar o impacto da queda, ele não quer nos convencer totalmente disso: ele nos desconcerta e nos choca oferecendo um pouco de prazer. Atenuando o escândalo, Jacopo faz com que o público participe mais facilmente em seu projeto, isto é, ele nos convence a imaginar o instante da queda, faz com que empurremos um pouco mais as santas – aquele pouco que falta para que elas caiam: “[...] nós mesmos afetaremos as personagens com este peso que

770. No original: “[...] nous vivons dans l’avenir autant que dans le présent et nos yeux achèveraient, en dépit de nous, le mouvement indiqué par le peintre ; [...] notre œil prête son avenir aux deux mouvements, qui, du coup, se rencontrent et s’annulent : prolongée, la force ascensionnelle s’arrache de la Vierge et va buter contre sa mère ; inversement la vieille Sainte lâche une violence oblique, sa pesanteur, qui frappe sa fille de plein fouet”.

771. No original: “[...] nous sentons obscurément qu’on prétend nous faire prendre l’équilibre plastique pour une pondération physique et l’unification par l’art pour la stabilité réelle d’un système en repos, bref la Beauté pour la Nature”.

ainda não ousa dizer seu nome; seremos ambíguos; inocentes e culpados, nossa conivência involuntária perturba a pintura; é a Revolução⁷⁷²” (SARTRE, 1981, p. 179).

De tal modo, mesmo sem saber claramente disso, os clientes de Tintoretto tornam-se seus colaboradores; eles são convidados – para não dizer intimados – a integrar a figuração sem ter a possibilidade de alterá-la, de sorte que a “[...] a tela para de ser uma superfície plana, assombrada por um espaço imaginário para se tornar um circuito montado pelo pintor⁷⁷³” (SARTRE, 1981, p. 179). De modo semelhante ao que faz Genet em seus romances, Robusti constrói armadilhas em suas telas, oferece ao espectador um jogo de reflexos em que se opera uma mistura “[...] de ordem e de desordem que só se complicará até se tornar, enfim, a ordem de Tintoretto⁷⁷⁴” (SARTRE, 1981, p. 179).

Esse sistema que pudemos identificar na *Visitação* de uma forma ainda branda, propaga-se pela obra de Tintoretto como um todo. Em *Esther diante de Assuero*, por exemplo, Esther acaba de desmaiar e Assuero, na intenção de ajudá-la, levantando-se com ímpeto, parece ir também em direção ao solo:

[...] ela [Esther] perde o sentido, isto é, o controle do seu peso: ela cai pra valer, e as servas, consternadas, inclinadas sobre a sua senhora como os curiosos de 1548 se inclinam sobre o escravo, a retêm menos do que a esmagam. De surpresa, Assuero levantou-se, mas esse pagão demasiado apaixonado desce a pique rumo à sua bela, sem dúvida alguma, ele vai quebrar a cara por não estar equilibrado por uma queda contrária, e de igual dignidade⁷⁷⁵ (SARTRE, 1981, p. 179-180).

Nessa obra já não há uma grande preocupação por parte de Jacopo em atenuar as quedas, pois ele visa justamente revelar o peso desses corpos, suas fraquezas humanas – principalmente no caso de Assuero. Fora isso, a obra apresenta basicamente a mesma estrutura da *Visitação*: tanto Esther quanto Maria – personagens superiores na “hierarquia celeste” – encontram-se em uma posição inferior na tela, em um sinal de humildade e respeito para com aquele que se encontra na parte superior, ou seja, Assuero e Santa Ana – personagens superiores na

772. No original: “[...] nous affecterons nous-mêmes les personnages de cette pesanteur, qui n’ose pas encore dire son nom; nous serons ambigus; innocents et coupables, notre connivence involontaire bouleverse la peinture; c’est la Révolution”.

773. No original: “[...] tableau cesse d’être une surface plate, hantée par un espace imaginaire pour devenir un circuit monté par le peintre”.

774. No original: “[...] d’ordre et de désordre qui ne fera que se compliquer jusqu’à devenir enfin l’ordre du Tintoret”.

775. No original: “[...] elle [Esther] perd le sens, c’est-à-dire le contrôle de son poids: elle tombe pour de bon, celle-là, et les servantes consternées, penchées sur leur maîtresse comme les badauds de 48 se pencheront sur l’esclave, la retiennent moins qu’elles ne l’écrasent. De saisissement, Assuérus s’est levé mais ce païen trop amoureux pique du nez vers sa belle, il va sans aucun doute se casser la figure faute d’être pondéré par une chute contraire, et d’égale dignité”.

“hierarquia mundana”. No caso da *Visitação*, porém, Tintoretto preocupa-se em equilibrar as quedas – talvez por tratarem-se de duas personagens santas; isso não ocorre no caso de *Esther*: “[...] essas duas telas nos ensinam que os meios variam e que as estruturas de conjunto não mudam⁷⁷⁶” (SARTRE, 1981, p. 180). De tal maneira, encontraremos em várias obras de Tintoretto desse mesmo período a repetição dessa estrutura que propaga o peso como um vírus:

Na *Lavagem dos pés*⁷⁷⁷ [de Wilton House], é uma roda, cada um procura pesar. O grupo da direita (Cristo ajoelhado, inclinado, dois apóstolos se inclinam, um deles desliza seu pé nu na bacia) reedita o confronto de dois desequilíbrios. No fundo, no limiar, uma longa figura misteriosa serve de vertical-testemunha: ela faz sobressair, por contraste, a inclinação de todos os outros personagens. Tudo isso permanece muito discreto: Jacopo não tem certeza de si: entrevê a sua própria loucura e a aprova, mas não é tempo de ceder a ela⁷⁷⁸ (SARTRE, 1981, p. 180).

Mesmo que Robusti estivesse ainda explorando seu sistema de pesos, sua radicalidade já fica evidente, sobretudo se o compararmos a outros pintores desse mesmo período. Com esse propósito, Sartre sugere uma comparação possível entre a *Apresentação de Maria* realizada por Tintoretto e aquela pintada por Ticiano. No caso da tela de Vecellio, o autor francês observa que os degraus não possuem peso, mas “[...] gravitam-se sem fadiga: economia de combustível; são estações, pausas na meditação e na subida dos corpos evocam discretamente a elevação das almas na hora da oração⁷⁷⁹” (SARTRE, 1981, p. 187). Na figuração de Tintoretto, por sua vez,

776. No original: “[...] ce que les deux tableaux nous apprennent, c’est que les moyens varient et que les structures d’ensemble ne changent pas”.

777. Há uma outra tela de Tintoretto, deste mesmo período, que nos apresenta o mesmo tema. Parece mesmo ser uma cópia da primeira *Lavagem*, e mais do que o peso, o que chama atenção aqui é o espaço. Trata-se, com efeito, de uma tela “mais frenética”, em que o espaço se torna mais importante do que o peso das massas. Nesse período, todavia, Jacopo ainda não possuía o domínio da perspectiva e ainda tinha muita dificuldade em figurar a profundidade. Quanto à ordem, Sartre (1981, p. 180, nota 8) observa que é a mesma da *Lavagem* “original”: “[...] Cristo e os dois discípulos estão à direita, mas mal se inclinam: a mesa no centro e em segundo plano, permanece, mas foi virada de lado e alongada. No primeiro quadro, uma cortina protege-a do sol; à direita e à esquerda as linhas fogem para o infinito, descobre-se a cidade; no segundo, a cortina é suprimida; o fundo torna-se aquilo a que os cineastas chamam ‘descoberta’.” A partir de tais observações, podemos notar que a inversão da mesa é uma tentativa de complexificar “os ritmos espaciais” da segunda tela. Segundo Sartre (1981, p. 180, nota 8), porém, essa segunda versão da *Lavagem* não é capaz de melhorá-la, pelo contrário, acaba por multiplicar o vazio, “[...] uma grandíssima extensão que o artista não domina, uma dispersão do interesse. À luz das obras futuras, contudo, a passagem de uma tela para a outra marca, para Jacopo, uma nova tomada de consciência. De fato, o problema permanece o mesmo: gravidade e espacialidade são duas faces inseparavelmente ligadas, o tempo será a terceira. No entanto, a intrusão do infinito numa cena de interior tem por efeito principal embaralhar as cartas; Jacopo, por uma vez, negligencia e congela seus personagens num ponto qualquer da sua queda: curvava-os em sua primeira *Lavagem*; na segunda, eles se levantam porque ele os esqueceu”

778. No original: “Dans le « Lavage des pieds » [de Wilton House], c’est une ronde, chacun cherche à peser. Le groupe de droite (le Christ agenouillé, penché, deux apôtres s’inclinent, l’un d’eux glisse son pied nu dans la bassine) réédite l’affrontement de deux déséquilibres. Au fond, sur le seuil, une longue figure mystérieuse sert de verticale-témoin : elle fait ressortir, par contraste, l’inclinaison de tous les autres personnages. Tout cela reste fort discret : Jacopo n’est pas sûr de lui : il entrevoit sa propre folie et l’approuve mais il n’est pas temps d’y céder”.

779. No original: “[...] on les gravit sans fatigue : économie de carburant ; ce sont des stations, des pauses dans la méditation et la montée des corps évoque discrètement l’élévation des âmes à l’heure de la prière”.

a dificuldade e o perigo de uma ascensão são sentidos pelo corpo – não apenas o corpo dos personagens, mas também no corpo do espectador. Por essa razão, ele coloca a grande mulher com sua filha ao pé da escada, como se ela fosse “responsável por nos emancipar”. Desse ponto de vista, se por um lado o braço direito da mulher parece apenas mostrar à sua filha a jovem Santa, por outro, esse mesmo gesto pode ser visto como uma indicação, como se ela revelasse – a nós e à menina – a necessidade de subir até o alto da escadaria.

Aliás, essa escadaria é composta por degraus circulares que, na medida em que sobem, vão tornando-se menores – como se pode observar na parte direita da tela. Com isso, duas possibilidades de subida se revelam aos nossos olhos: pela direita, que parece menos íngreme, porém mais longa; ou aquela que a grande mulher parece tomar com sua filha, isto é, iniciando “[...] a ascensão rodeando a edificação e se enfiando na profundidade da tela à medida em essa se eleva⁷⁸⁰” (SARTRE, 1981, p. 187). Se destacamos apenas essas duas maneiras, no entanto, as possibilidades de se subir essa escada parecem inumeráveis, afinal, como sublinha Sartre (1981, p. 187) “[...] os degraus são redondos; e a liberdade das personagens é somente um reflexo da liberdade que pintor quer conquistar⁷⁸¹”.

De fato, a circularidade dos degraus serve como uma forma de acomodação de múltiplas ascensões: seja ela a clássica – “que atravessa a tela no segundo plano” – ou a inovadora – que inaugura uma “[...] nova abordagem que nos faz suportar à distância o peso do alpe e do alpinista⁷⁸²” (SARTRE, 1981, p. 187). Por conseguinte, encontramos nessa tela uma sucessão de degraus que se repete e vai se contorcendo, se retornado, se contendo e, por fim, desmoronado para fora do quadro. Ora, com sua audácia Tintoretto conquista e inventa rebeliões silenciosas a partir daquilo que está no contrato, encarnando o máximo de impressões sobre uma mesma tela: ele se mostra da maneira que pode. Nessa *Apresentação da Virgem*, por exemplo, a fórmula utilizada pelo pintor apresenta várias complicações:

[...] a matrona de baixo, com um único gesto, contrai a distância; a perspectiva encurta seu braço, encurta a subida, os degraus esmagam-se ou reentram sob a pedra, atados e cortados pela adstringência do atalho perfeito, da direita; teleguiados, nossos olhares dobram-se até o indicador e ultrapassam-no até o topo do monte, despertando na matéria inerte não sei que tensão retilínea. Por desgraça, no mesmo instante, uma outra

780. No original: “[...] l’ascension en longeant le bâtiment et en s’enfonçant dans la profondeur du tableau à mesure qu’on s’y élève”.

781. No original: “[...] les degrés sont ronds; et la liberté des personnages n’est qu’un reflet de celle que le peintre veut conquérir”.

782. No original: “[...] la démarche nouvelle qui nous fait supporter à distance le poids de l’alpe et de l’alpiniste”.

matrona e a Virgem esboçam um movimento de viragem. Esta procissão arredondada amolece a pedra; o olho se engana⁷⁸³ (SARTRE, 1981, p. 187).

A escada é retilínea e simultaneamente curva; ela excede a tela e, no lado esquerdo, parece pesar sobre os espectadores; no lado direito, porém, ela é tradicional, não pesa, é quase um elemento decorativo; os personagens mais ao alto, sustentam a ambiguidade da tela, mas, justamente por isso, apresentam-se com grande inconsistência. Com efeito, tudo depende do caminho escolhido para a subida: “[...] venham aos sacerdotes pelo caminho mais longo, seguindo a procissão rotativa, vocês os descobrirão em sua majestosa imponderação; vão o mais depressa possível, tomem o atalho, eles revelarão a vocês a sua massividade⁷⁸⁴” (SARTRE, 1981, p. 187). Nesse sentido, o que nos paralisa diante dessa obra é que nosso olho apreende todas essas possibilidades rapidamente, tenta subir quase ao mesmo tempo pelos dois caminhos, de sorte que a abundância de possibilidades acaba por não determinar nada, deixando tudo absolutamente indeterminado.

Dessa perspectiva, podemos observar que em algumas partes dessa tela a diferença entre a representação de Robusti e Vecellio são inexistentes: na subida da Virgem, por exemplo – que “flutua resolutamente sobre uma escada flutuante”. Quanto a isso, Sartre é categórico e nos ensina em que sentido Ticiano vive nessa composição de Tintoretto, isto é, em que sentido o pintor veneziano reproduz em algumas regiões da tela um espaço sem peso que se encaixa perfeitamente no *cubo de Alberti*:

[...] escondam dois terços debaixo de uma cobertura oblíqua que mostra a matrona da direita a meia-perna, a Virgem a partir do tornozelo e os sacerdotes a partir dos pés: vocês descobrirão um Ticiano num Tintoretto. Deste triângulo, dois lados são formados pelas bordas superiores do quadro; a hipotenusa substitui os degraus abolidos por um plano inclinado que, aos nossos olhos, figura a esquematização de uma escada tradicional. De repente, a gravidade desaparece, tudo se alivia, tudo volta à ordem, isto é, ao cubo de Alberti⁷⁸⁵ (SARTRE, 1981, p. 187).

783. No original: “[...] la matrone d’en bas, par un seul geste, contracte la distance ; la perspective écourte son bras, il écourte la montée, les marches s’écrasent ou rentrent sous la pierre, accolées et rognées par l’astringence du raccourci parfait, de la droite ; téléguidés, nos regards plissant jusqu’à l’index et le dépassant jusqu’à la cime du mont, éveillent dans la matière inerte je ne sais quelle tension rectiligne. Par malheur, au même instant, une autre matrone et la Vierge esquissent un mouvement tournant. Cette procession arrondie amollit la pierre ; l’œil s’égare”.

784. No original: “[...] venez aux prêtres par le chemin le plus long, en suivant la procession tournante, vous les découvrez dans leur majestueuse impondération ; allez au plus vite, prenez le raccourci, ils vous révéleront leur massivité”.

785. No original: “[...] dissimulez-en les deux tiers sous un cache obliquement posé qui laisse voir la matrone de droite à mi-mollet, la Vierge à partir de la cheville et les prêtres à partir des pieds : vous allez découvrir un Titien dans un Tintoret. De ce triangle, deux côtés sont formés par les bords supérieurs du tableau ; l’hypoténuse remplace les marches abolies par un plan incliné qui figure à nos yeux la schématisation d’un escalier traditionnel. Du coup, la pesanteur disparaît, tout s’allège, tout rentre dans l’ordre, c’est-à-dire dans la boîte d’Alberti”.

De tal modo, Jacopo coloca dentro do *cubo de Alberti* toda a história sagrada, isto é, aquilo que se exige em contrato. Todo o resto da tela, entretanto, permanece fora dele, o que inclui a grande mulher com sua filha. As duas, aliás, não estão nem mesmo sobre a escada, elas estão se aproximando, o que significa que “[...] Jacopo se fez pagar por uma tela bastante grande (169 cm x 189 cm), mas ele roubou ao cliente dois terços dela⁷⁸⁶” (SARTRE, 1981, p. 187).

Obviamente, essa divisão não é fortuita: Tintoretto sabe bem o que pretende. Em primeiro lugar, como sublinhamos em várias ocasiões, vêm aquilo que está em contrato, neste caso, provavelmente era exigida uma escada. A partir disso, não seria respeitoso apresentar a Virgem de costas para o público, isto é, subindo as escadas frontalmente. Por conseguinte, é preciso recorrer à tradição, pintá-la de perfil. Nas palavras de Sartre (1981, p. 187-188), o perfil “[...] é um compromisso de polidez, o único meio de reproduzir, sem desvantagem para nenhuma das partes, o face a face de um velho homem abusado, mas respeitável e de uma menininha ainda ignorante do seu destino⁷⁸⁷”. O perfil pode ser considerado também como um elemento contratual do qual Robusti não poderia fugir, afinal, seus clientes esperavam visualizar sobre a tela os gestos habituais com uma pitada de espontaneidade, uma repetição que se crê inventiva. É justamente isso que lhes dá Tintoretto, mas apenas em uma parte da tela; quanto ao resto, ele tentará compensar essa submissão.

Com efeito, muitas vezes Jacopo buscava compensar o sentido de suas certezas através de maquiagens e dissimulações que lhes escondiam tão bem a ponto de quase aniquilá-las; aqui sua intenção não é essa, de sorte que ele vai iluminar o que é mais importante para suas obsessões, apesar daquilo que está em contrato. Essa iluminação se dá justamente através da escada – essa escada que é, ao mesmo tempo, perpendicular e paralela, e que apresenta na parte de cima uma leveza flutuante, enquanto a parte de baixo pesa sobremaneira sobre nosso corpo. Assim, o espectador apreende nessa escada de degraus circulares um “monumento sem alegria, ofuscamento de significações contrastadas”: Tintoretto flexiona a pedra e a coloca diante de nós – não apenas dos olhos, de todo o corpo.

Ora, se a estrutura da tela parece se mostrar claramente, é preciso perguntar como Robusti pretende envolver seus clientes em tudo isso? Como convencê-los e engajá-los se eles

786. No original: “[...] Jacopo s’est fait payer pour une assez grande toile (169 sur 189) mais il en a volé les deux tiers au client”.

787. No original: “[...] c’est un compromis de politesse, l’unique moyen de reproduire sans désavantager l’un ou l’autre le face à face d’un vieil homme abusé mais respectable et d’une fillette encore ignorante de son destin”.

buscam justamente o contrário, quer dizer, um “prazer instantâneo”? Como instaurar essa relação recíproca, uma vez que o pintor depende muito mais de seus clientes do que seus clientes dele? Pior ainda, e se suas telas provocarem um novo escândalo? Como convencer a esses donos do mundo “[...] que pagar não bastará, que será preciso, para além disso, trabalhar, que a *Beleza nova* [...] recusará mostrar-se ao seu proprietário legítimo enquanto ele não lhe emprestar o seu corpo?⁷⁸⁸” (SARTRE, 1981, p. 186). Além disso, um agravante final: como atraí-los se Ticiano lhes fornece justamente o que desejam? Com efeito, Vecellio

[...] salpica com suas cores uma extensão sem partes; essa indivisível unidade garante o encantamento imediato e sempre renovável. *Beleza* plana, volúpia pungente: basta uma olhadela no muro; tudo desperta e canta à luz dessa estrela cadente; ela desaparece, o príncipe reencontra as trevas de suas preocupações⁷⁸⁹ (SARTRE, 1981, p. 191).

Trata-se, na visão de Sartre, de uma beleza fácil e enganadora, pois serve àquele que paga, oferecendo-lhe a possibilidade do esquecimento da vida, apresentando um presente perpetuamente repetido, paralisado, inofensivo. Tintoretto, de sua parte, na contramão dessa prática, oferece aos seus clientes uma beleza complexa, difícil de ser conquistada, visto que exige um engajamento do corpo do espectador e, em troca, lhe reflete a vida. Em Tintoretto, a tela é sempre movimento, jamais um presente cristalizado; é a passagem do tempo, é o presente que se sacrifica pelo futuro, é um tempo sem volta.

O pagamento, nesse caso, só permite que o cliente leve a tela para casa, mas não garante o aparecimento da beleza: a beleza deve ser conquistada com o suor, afinal, ela é fruto do suor de Jacopo. Disso não se deve concluir que Robusti desenvolva uma pintura hermética, inacessível ao grande público, criptografada, para poucos; na verdade, ele apenas pede que seu público descubra “suas telas pouco a pouco”. Não que seja um grande esforço, é apenas mais do que esse público está acostumado: o espectador deve simplesmente recompor uma composição que já existe, um caminho definido e fixado na tela pelo pintor, caminho que ele deve se dispor a seguir. Seguir esse caminho, porém, não acarreta um prazer automático, uma

788. No original: “[...] que payer ne suffira pas, qu’il faudra par-dessus le marché travailler, que la *Beauté nouvelle* [...] refusera de se montrer à son propriétaire légitime, aussi longtemps qu’il ne lui aura pas prêté son corps?”.

789. No original: “[...] il éclabousse de ses couleurs une étendue sans partie; cette indivisible unité garantit l’éblouissement immédiat et toujours renouvelable. *Beauté plate*, poignante volupté : il suffit d’un coup d’œil au mur ; tout s’éveille et tout chante à la lumière de cette étoile filante ; elle disparaît, le prince retrouve les ténèbres de ses soucis”.

beleza que se entrega de mão beijada, de sorte que ou o cliente se entrega totalmente à obra e se engaja nela, ou nada – ele não conseguirá nada.

4.2.3 Uma pintura não apenas para os olhos, mas para todo o corpo

“[...] Eu tô te explicando/ Pra te confundir
Eu tô te confundindo/ Pra te esclarecer
Tô iluminado/ Pra poder cegar
Tô ficando cego/ Pra poder guiar [...]”
(Tom Zé. *Tô*. 1976).

Até o momento, através do exame de algumas obras anteriores ao *Milagre*⁷⁹⁰, foi possível perceber que Tintoretto ainda não escandalizava tanto nessas obras, pois tinha a preocupação de atenuar as quedas e mascarar os pesos. Ora, na tela de 1548 ele se deixa andar, isto é, deixa que o peso se revele sem compensações, que se sinta em toda sua nudez: “[...] o céu precipitado sobre nós como uma bala de canhão. Esse radicalismo testemunha sua lucidez: ele conhece o objeto de sua pesquisa e os meios de alcançá-lo⁷⁹¹” (SARTRE, 1981, p. 180). A consequência dessa exposição é o escândalo que mencionamos no capítulo anterior, é a *feiura*, é a recusa por seu trabalho. Por essa razão, entre o escândalo do *Milagre* e 1950 – ou seja, por um período de 2 anos – Tintoretto receberá poucas encomendas. Uma delas é *São Marcial em glória com os Santos Pedro e Paulo*, que retrata São Marcial em uma pose ticianesca, como a Virgem Maria na *Ascensão*: “[...] endireitado, os pés em baixo, a cabeça no alto, os olhos ao céu, circundado de anjinhos, ele recebe as luzes da graça como nos abatedouros um boi recebe uma martelada⁷⁹²” (SARTRE, 1981, p. 180-181). Essa tela, por conseguinte, agradará ao público veneziano – mas não a Sartre, que afirma que ela agrada justamente por ser *tediosa*.

790. De fato, nem todas as obras analisadas no capítulo anterior são anteriores a 1548, já que Sartre se confundiu sobre algumas datas. De todo modo, o intuito com essa exposição não é somente estabelecer uma cronologia técnica a partir das telas de Tintoretto, mas principalmente distinguir diferentes técnicas, diferentes formas de revelar o peso que perpassam sua obra.

791. No original: “[...] le Ciel précipité sur nous comme un boulet de canon. Ce radicalisme témoigne de sa lucidité : il connaît l’objet de sa recherche et les moyens de l’obtenir”.

792. No original: “[...] tout droit, les pieds en bas, la tête en haut, les yeux au ciel, environné d’angelots, reçoit les lumières de la grâce comme un bœuf aux abattoirs le coup de maillet”.

Esse tédio, contudo, não será uma marca da pintura de Tintoretto após o *Milagre*, muito pelo contrário, sua pesquisa se aprofundará ainda mais. Assim, se em uma tela imediatamente posterior ao *Milagre* Tintoretto parece sucumbir às pressões – compondo uma tela ao gosto veneziano, isto é, uma obra que não incomoda nem implícita nem explicitamente –, em obras posteriores, passada a turbulência, ele voltará a inserir em suas produções aquilo que realmente o fascina. A partir daí, todavia, ele vai calcular cada risco de modo preciso, se esforçando para que um novo escândalo não aconteça:

[...] é preciso agradar para vender, ele agrada; fará belas mentiras como no tempo da *Visitação*: o seu fracasso provou que não bastava uma roda de cores e formas em primeiro plano para dissimular o trabalho roedor e preciso da matéria; por conseguinte, ele apropriará cada invenção material de uma manipulação singular que a escamoteia sem diminuir sua virulência⁷⁹³ (SARTRE, 1981, p. 181).

De tal maneira, Robusti não tem a necessidade de renegar totalmente suas convicções, mas isso não significa que ele irá se arriscar demasiadamente, mas que buscará fazer em suas telas revelações profundas sobre a realidade, porém, não tão evidentes quanto as de 1548. Dessa perspectiva, ele respeitará o máximo possível as exigências impostas pelos clientes, no entanto, como acrescenta Wittmann (2001, p. 192), “Tintoretto, apesar e em virtude da tutela à qual está submetido, é capaz de criar uma obra que deve ser compreendida como sua resposta pessoal à situação de Veneza⁷⁹⁴”. Nas respostas pintadas a partir de então sua insubordinação não será mais uma revolta às claras, mas um método plástico capaz de burlar a censura sem chamar muita atenção. Desse modo, mesmo cedendo aos caprichos da clientela, Jacopo ainda consegue acrescentar em cada obra algo de imprevisto, aquele *algo mais* que quebra o combinado, que sugere um sentido mais profundo e incômodo. Por isso, como escreve Sartre (1964, p. 312), “[...] todas as suas grandes obras possuem um duplo sentido: seu utilitarismo estreito mascara uma interrogação sem fim⁷⁹⁵”.

Portanto, Tintoretto jamais vai abrir mão de colocar-se pessoalmente em suas obras, de sorte que, se por um lado, elas serão mais silenciosas, quase “cripto-pinturas”, por outro, elas

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

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

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

ainda serão capazes de fazer com que o público sinta as intuições do pintor sobre o mundo – isso será feito, todavia, através de um movimento que, ao mesmo tempo em que revela, esconde:

Ele compensa e sobrecompensa a torto e a direito, torna sua tela indecifrável, ou quase, através de balanceamentos perpétuos, construídos para destruir a três quartos, dá-se a permissão para traçar uma forma, desde que se possa integrá-la em uma outra forma que a dissolva em si mesma ou a desintegre por adição⁷⁹⁶ (SARTRE, 1981, p. 181).

Jacopo buscará, então, encarnar em suas telas não mais um movimento revolucionário, mas uma interrogação crítica, tentando através dela mostrar aos seus clientes aquilo que não desejariam ver, saber, sentir – mas fará isso de uma forma muito bem mascarada. A consequência disso pode-se constatar em algumas obras de desse período, “cuja complicação amortece a audácia” e o “revestimento acadêmico” abranda as inquietações. Não se deve pensar, no entanto, que essa técnica desenvolvida pelo Tintoretto, essa pintura criptografada, seja uma forma de se esconder de seus contemporâneos compondo uma pintura destinada ao futuro, ou que ele acreditasse em glórias póstumas: seu público alvo foi sempre o presente, e nós, “os futuros”, somos também e ainda seus contemporâneos – “somos ainda futuros, mas já contemporâneos”; é por isso, aliás, que sua pintura se revela de modo ainda tão atual, mesmo tendo se passado meio século.

Robusti sempre colocará em seus quadros sua própria singularidade, seu exílio, sua “incomunicável loucura”; todavia, para que se possa ter acesso com maior clareza às evoluções das pesquisas tintorettescas, isto é, sem as compensações que mascaram suas obsessões, será preciso encontrá-lo em segurança, sozinho, nos esboços que não eram destinados ao público. Nesses esboços é que encontraremos os personagens de suas telas em sua nudez crua e despreocupada, com todo seu peso – pois sem o peso do julgamento alheio:

São atletas extravagantes: uma irmandade de mudanças. Músculos em forma de bola por toda parte, salientes, mas atados: uma exibição de potência, sem nenhum relaxamento. Esses homens parecem condenados ao porte; não sabem correr nem bater. Olhem para eles, estes grandalhões: este cambaleia, este outro ajoelhou-se por terra, ele recebe Deus, um terceiro é simplesmente defunto; eu recomendo muito especialmente o estudo para *O Filho Pródigo*, ela fará rir: dois colossos carecas que requebram, são duas tias; uma inclina-se, oferece os seus serviços, a outra foge e se contorce, com um dedo nos lábios: eu não sou aquela que vocês pensam!⁷⁹⁷ (SARTRE, 1981, p. 182-183).

796. No original: “Il compense et surcompense à tour de bras, rend sa toile indéchiffrable ou presque par des balancements perpétuels, construit pour détruire aux trois quarts, se donne la permission de tracer une forme à condition de l’intégrer dans une autre qui la dissolva en soi-même ou de la désintégrer par des ajouts”.

797. No original: “Ce sont des athlètes extravagants : une confrérie de déménageurs. Des muscles en boule, partout, saillants mais noués : un étalage de puissance, aucune détente. Ces hommes paraissent voués au portage ; ils ne

Se nos estudos o peso se mostra de uma forma exacerbada, quando examinamos a tela acabada esses “pesos pesados” acabam sendo, de certa maneira, desqualificados, de sorte que aquilo que no esboço era quase esmagador, no quadro torna-se uma pluma. Por conseguinte, através de uma maquiagem, Tintoretto faz com que o público apenas vislumbre aquilo que lhe inquieta – e que os infecta –, pintando os temas sagrados com personagens colossais que lutam contra seu próprio peso. Nos esboços é diferente:

Estes carecas são edifícios: eles não têm demasiado, os dois, quatro colunas para suportá-los: é preciso ainda que todas as fibras se contraíam sob o peso dos torsos, como se os dois Titãs carregassem o Céu. Eles só levam a si próprios, o que é suficiente: eis os quilos de carne supranumerária, cada um dos quais se cansa de carregar os outros, ao mesmo tempo que aumenta a carga que tem de carregar⁷⁹⁸ (SARTRE, 1981, p. 183).

Nos esboços o peso dos personagens se sobressai, de modo que podemos observar aquilo que Tintoretto pretendia alcançar em sua pintura. Apesar dessa pintura tentar disfarçar todo o incômodo peso, em várias obras “a doença infecta o remédio” e, com isso, conseguimos observar em alguns de seus personagens um esforço muito grande para preservar sua posição ereta de bípede, para manter-se de pé – como se bastasse um leve toque para que eles espatifassem no solo. Esse é o caso, por exemplo, de uma tela posterior que figura outro milagre: *O Milagre de Santa Inês* – que Sartre acredita ser 1550, mas que é, na verdade, de 1563.

À primeira vista, o esquema da tela de 1548 parece se repetir, mas agora de uma maneira ainda mais radical e impiedosa, já que a cena se desenrola em um espaço claustrofóbico: “[...] esta multidão que perde o equilíbrio em torno da santa ajoelhada, a alta faixa sombria de um palácio comprimido: nenhum afastamento, uma única fundição⁷⁹⁹” (SARTRE, 1981, p. 181). Além disso, se no *Milagre de São Marcos* víamos ao fundo, além da luz do pórtico, algumas formas vivas, agora, apesar da mesma luz, não há vida, apenas colunas verticais mortas, fosseis. A essa luz de fundo ainda se contrapõe, à direita, a completa escuridão: é tudo muito

savent ni courir ni frapper. Regardez-les ces balèzes : celui-ci chancelle, cet autre a mis un genou à terre, il reçoit Dieu, un troisième est tout bonnement défunt ; je recommande tout particulièrement l'étude pour « L'Enfant prodigue », elle fera marrer : deux colosses chauves minaudent, ce sont deux tantes ; l'une se penche, offre ses services, l'autre s'effarouche et se tortille, un doigt sur les lèvres : je ne suis pas de celle que vous croyez !”.

798. No original: “Ces chauves ce sont des immeubles : ils n'ont pas trop, à eux deux, de quatre colonnes pour les supporter : encore faut-il que toutes les fibres se contractent sous le poids des torsos, comme si les deux Titans portaient le Ciel. Ils ne portent qu'eux-mêmes et c'est assez : voilà des kilos de viande surnuméraire dont chacun s'épuise à porter les autres tout en augmentant la charge qu'ils ont à porter”.

799. No original: “[...] cette foule qui perd l'équilibre autour de la Sainte agenouillée, la haute façade sombre d'un palais la comprime: pas de dégagement, une seule coulée”.

assombroso, sinistro, até mesmo o céu está obstruído, não por um santo, mas por dois anjos que parecem despençar. Não há consolação possível:

[...] os homens sufocam debaixo deste teto esmagador: o verdadeiro milagre é que Inês, no fundo do poço, encontre o meio de respirar. [...] estranho quadro em que o Sagrado esconde os Céus, em que o mais evidente testemunho da solícitude divina apenas nos mostra mais o nosso abandono⁸⁰⁰ (SARTRE, 1981, p. 181).

Fora isso, tudo aquilo que escandalizava na tela de 1548 parece ter sido aniquilado através de um “sistema de ousadias compensadas”. Observemos, por exemplo, sobre Santa Inês, os quatro anjos na parte superior da tela: dois deles – assim como São Marcos na composição escandalosa – encontram-se de cabeça para baixo, descendo do céu a fim de colocar uma coroa na santa; no entanto, pintar anjos nessa posição é muito menos grave do que pintar um santo evangelista que representa, “de uma só vez, a majestade divina e a dignidade humana”. De tal modo, é permitido a Tintoretto figurar seus anjos nas mais estranhas posições e posturas corporais sem que isso incomode demasiadamente seu público. Ademais, os outros dois anjos compensam a postura desajeitada de seus irmãos: a verticalidade desses corpos como que neutraliza o incômodo da queda. Como sublinha Sartre (1981, p. 181), “[...] esse voo planado desmente, por si só, o esforço visível dos portadores da coroa⁸⁰¹”. De fato, enquanto dois anjos parecem cair com velocidade, outros dois parecem planar com leveza – uma leveza tão suspeita que não é possível decifrar se ela se sustenta em si mesma, nas nuvens, em Deus ou mesmo nas costas dos anjos que caem. Aliás, esses anjos verticais não demonstram nenhuma preocupação com aquilo que se passa sob eles, como se o milagre terrestre não lhes dissesse respeito.

Desse ponto de vista, Sartre (1981, p. 181) afirma que, se por um lado, o *Milagre de São Marcos* apresentava uma “trans-descendência”, isto é, “[...] parecia provar que o ser humano não tem relação com o Céu, que ele rasteja sobre a terra e olha os seus pés⁸⁰²”; por outro, o *Milagre de Santa Inês* indica uma “trans-ascendência”, no sentido que os anjos podem acessar o divino, mas, com isso, eles obstruem o acesso ao ser humano – que, nessa tela, não pode nem mesmo de vê-lo. Quanto à figuração da santa, Robusti aparentemente foge das polêmicas:

Ajoelhada, sim, mas com o olhar elevado, com a cabeça virada: talvez ela perceba uma mão que lhe estende a palma ou a cornija superior do palácio. E além disso, é

800. No original: “[...] les hommes étouffent sous ce toit écrasant : le vrai miracle, c’est qu’Agnès, tout au fond du puits, trouve le moyen de respirer. [...] étrange tableau où le Sacré cache les Cieux, où le plus évident témoignage de la sollicitude divine ne fait que nous montrer davantage notre délaissement”.

801. No original: “[...] ce vol plané dément à lui seul l’effort visible des porteurs de couronne”.

802. No original: “[...] semblait prouver que l’homme n’a pas de rapport avec le Ciel, qu’il rampe sur terre et regarde à ses pieds”.

normal que ela produza a sua própria luz. A claridade difusa do escravo, em 48, isso chocava: onde se estaria se os escravos brilhassem. Inês é diferente, ela é sagrada, portanto, é preciso reconhecer seu direito de possuir para si um grupo eletrogêneo. No *Milagre de São Marcos* o salvador e o salvo são dois: daí o embaraço. Aqui, a anedota liberta dessa oposição: Santa e miraculada são uma só⁸⁰³ (SARTRE, 1981, p. 181).

Nesse mesmo sentido, a multidão que circunda Santa Inês não é tão frenética quanto a que circunda o escravo no quadro de 1548 e tampouco apresenta o mesmo espanto diante do acontecimento. Com efeito, Robusti busca oferecer um equilíbrio a essa multidão, um meio termo que consiga transmitir desde a aversão até a euforia. O soldado que está atrás da Santa, por exemplo, “é uma alma perturbada”, já as mulheres que estão atrás dele, possuem uma ausência de expressividade “[...] que Tintoretto nos oferece como um ar de meditação: elas refletem, alguns lábios à beira de sorrir: por conviência ou por consentimento⁸⁰⁴” (SARTRE, 1981, p. 181). Em suma, é tudo muito moderado, contido; porém, diferentemente da tela de 1548 – em que não se viam os rostos –, aqui muitas das faces estão visíveis e alguns dos corpos parecem estar eretos – apenas parecem, pois, como observa Sartre (1981, p. 181), “vê-se apenas suas cabeças”.

Se tudo nessa tela parece seguir exatamente aquilo que foi exigido, Sartre faz questão de nos mostrar que tudo aquilo que se adequa ao gosto veneziano nessa tela não passa de uma forma de compensação, de maquiagem para aquilo que realmente importa para Tintoretto. Em consequência disso, toda essa verticalidade esboçada nos personagens que estão atrás da santa é somente uma forma de compensar as quedas no lado direito da tela – dois homens calvos e uma mulher se inclinam em direção ao solo. Na verdade, se *O milagre de Santa Inês* é aparentemente mais brando que *O milagre de São Marcos*, um exame mais profundo nos revelará uma agitação ainda maior. O que acontece aqui é que Robusti aprendeu com o escândalo de 1548 e não quer repeti-lo, por isso, complica e diversifica seus métodos de obscurecimento do verdadeiro sentido da tela, fazendo com que seus clientes o sintam sem notarem, isto é, sem se chocarem com isso. De tal maneira, no *Milagre de Santa Inês* Jacopo é muito mais cuidadoso, não inclina todos os corpos como em 1548, mas apresenta uma

803. No original: “A genoux, certes, mais le regard levé, la tête renversée : elle aperçoit peut-être une main qui lui tend sa palme ou la corniche supérieure du palais. Et puis il est normal qu’elle produise elle-même sa lumière. La clarté diffuse de l’esclave, en 48, cela choquait : où serait-on si les esclaves brillaient. Agnès, c’est différent ; elle est sacrée donc on lui reconnaît le droit de posséder en propre un groupe électrogène. Dans le *Miracle de Saint Marc* le sauveur et le sauvé sont deux : d’où l’embarras. Ici, l’anecdote délivre de cette opposition : Sainte et miraculée ne font qu’une”.

804. No original: “[...] que le Tintoret nous donne pour l’air de la méditation: elles réfléchissent; quelques lèvres sont au bord de sourire: par connivence ou par assentiment”.

oscilação: “certos rostos permanecem retos, enquanto outros se penetram e se entortam”. Robusti utiliza aqui uma forma complexa de movimento que fica escondida por compensações que, na prática, nada compensam. O espectador, todavia, fascinado por essas insidiosas contrapartidas imaginárias, espera, mesmo sem saber, “a unificação da tela”.

Dito isso, é possível observar, na parte direita da tela, um homem alto, todo vestido de vermelho – provavelmente um eclesiástico – que se inclina na direção de Santa Inês, movendo os braços e exprimindo certa surpresa. Já a Santa, direciona seu olhar para o alto, ao que tudo indica, em direção ao céu, a Deus, aos anjos. Como pontua Sartre, no entanto, existe uma relação entre o homem de vermelho e Santa Inês, como se a posição desses dois corpos sugerisse um encontro, ou ainda, um complemento, uma dança. Se o homem vai em direção à Santa, seus braços seguem na direção contrária, o que serve como uma compensação, como uma espécie de freio do movimento iniciado. Dessa forma, apenas a cabeça desse homem se dirige à Santa, talvez a fim de observá-la melhor. Existe, todavia, outra força que o empurra na direção de Santa Inês: “[...] uma mulher e dois barbudos mergulham até o chão, sob seu braço e nosso olhar, tomando emprestado sua violência propulsiva, precipita o velhote desesperado sobre a criança⁸⁰⁵” (SARTRE, 1981, p. 182).

Obviamente, o eclesiástico jamais cairá sobre a Santa, contudo, ele será eternamente uma ameaça para ela, visto que “[...] linhas invisíveis de força percorrem e metamorfoseiam a distância: a separação se torna proximidade⁸⁰⁶” (SARTRE, 1981, p. 182). Com isso, por mais que o movimento dos braços sugira uma tentativa do velho homem em evitar a colisão, as três pessoas que estão embaixo dele acabam por uni-lo à santa: “Assim, entre essas duas solidões entrincheiradas, contra a anedota, contra o significado das condutas, elementos estrangeiros nos constroem a estabelecer uma ligação⁸⁰⁷” (SARTRE, 1981, p. 182). Por fim, se analisarmos agora a postura de Santa Inês, ajoelhada diante de Deus, com a cabeça um pouco inclinada para trás – o soldado atrás dela é como que uma continuação desse movimento –, olhando para cima, ela insinua não somente uma tentativa de contato com o sagrado, mas também pode ser interpretada como uma tentativa – assustada? – de escapar da aparentemente inevitável colisão. Aqui se mostra a importância da mulher à direita, que se destaca do grupo e se inclina na direção

805. No original: “[...] une femme et deux barbus plongent à ras de terre sous son bras et notre regard, empruntant leur violence propulsive, précipite le vieillard éperdu sur l’enfant”.

806. No original: “[...] d’invisibles lignes de force sillonnent et métamorphosent la distance : la séparation devient rapprochement”.

807. No original: “Ainsi, entre ces deux solitudes tranchées, contre l’anecdote, contre la signification des conduites, des éléments étrangers nous contraignent d’établir un lien”.

da Santa: essa mulher simples, caindo para frente, impede que a santa caia para trás, num esquema bem conhecido de Tintoretto, a saber, de peso e contrapeso.

Com efeito, o esquema utilizado na tela de Santa Inês é o mesmo da *Visitação*; o que acontece no quadro da Santa, porém, é uma complexificação do método que se dá a fim de evitar problemas com sua clientela. Por conseguinte, podemos dizer que no *Milagre de Santa Inês*, Robusti mais do que mostrar o peso faz questão de escondê-lo:

[...] a reciprocidade das saudações figurava, na outra tela, um balanço das forças; aqui, ela não aparece claramente, pois uma das mulheres vira distintamente as costas à outra. Mas vimos surgir um casal de um novo tipo, inerte face a face que se anima sob o efeito de impulsos exteriores. A compensação tranquilizadora, neste caso, é a separação real das pessoas; o que inquieta, pelo contrário, é a sua agitação estática; contudo, essas perturbações não são perceptíveis e o Tintoretto deu-se o direito de desmenti-las: descarregou sobre nossos olhos o cuidado de fazê-los existir⁸⁰⁸ (SARTRE, 1981, p. 181).

A partir do que vimos até o momento, não se deve pensar que através desse método de compensação de pesos Robusti estivesse tentando transmitir uma ideia daquilo que ele pensava a respeito do peso. Na verdade, essa ideia jamais será concebida por ele, já que Jacopo simplesmente experimentava o peso, de modo que buscava uma forma de encarnar na tela essa experiência. Para isso, entretanto, será preciso esmagar seu público – discretamente, é claro –, afinal, “um corpo pesa aquilo que ele esmaga”. Nesse sentido, Tintoretto deseja que em suas telas se experimente o sentido de cair alternadamente sobre os pés, como se essa alternância fosse capaz de reequilibrar nossa própria queda. É como se cada passo exigisse um grande esforço, sem o qual o tombo seria inevitável. Na *Apresentação de Jesus no templo* é isso que o pintor veneziano nos mostra, apresentando o simples ato de descer uma escada como uma tarefa hercúlea, como se fosse uma proeza tão grande quanto descer uma montanha.

Nessa tela podemos observar, à direita, quase saindo dos limites do quadro, uma mulher com uma criança nos braços que desce as escadas do templo; seu pé direito está começando o movimento, mas ainda se encontra apoiado no degrau; daqui a um momento ela terá que se equilibrar em um pé só e, talvez por saber do perigo que isso representa, já apoia seu pé esquerdo com firmeza no degrau de baixo, como se fosse uma coluna, girando ainda seu corpo

808. No original: “[...] la réciprocité des saluts figurait, sur l’autre toile, un balancement des forces ; elle n’apparaît pas clairement, ici, puisque l’une des femmes tourne clairement le dos à l’autre. Mais nous avons vu surgir un couple d’un genre nouveau, inerte face à face qui s’anime sous l’effet d’impulsions extérieures. La compensation rassurante, en ce cas, c’est la séparation réelle des personnes ; ce qui inquiète, au contraire, c’est leur agitation figée ; mais ces perturbations ne sont pas saisissables et le Tintoret s’est donné le droit de les désavouer : il s’est déchargé sur nos yeux du soin de les faire exister”.

para trás – quiçá em um movimento de resistência. Essa mulher parece representar uma instrução, um modelo do ser humano, como se Robusti quisesse alertar seu público para o risco que existe em descer uma escada, ou melhor, como se descer uma escada fosse a coisa mais arriscada do mundo.

Certamente, essa tela pode também ser interpretada de outra forma: talvez o brilho proveniente do menino Jesus tenha chamado a atenção dessa mulher, de sorte que ela se gira simplesmente a fim encontrar com o olhar aquele que emite tal cintilação. Aliás, nas telas de Tintoretto o ato de revolver é bem comum, como se os personagens suspeitassem que Deus lhes observa pelas costas⁸⁰⁹. Por que essa exageração nos gestos? Por que tornar um movimento tão simples algo tão dificultoso?

De fato, não se trata de uma incapacidade técnica de Robusti, pelo contrário, “[...] se ele força e rodeia as atitudes é para sublinhar nossa solidão e a obtusa espessura de nossa materialidade⁸¹⁰” (SARTRE, 1981, p. 183). Dito de outra maneira, ao girar na tentativa de encontrar o divino, os personagens de Robusti encontram apenas o humano; não há possibilidade de comunicação com o divino – e mesmo entre os humanos ele parece acreditar que essa comunicação não seja muito fácil. De todo modo, permanecendo apenas no campo do sagrado, para Jacopo os cinco sentidos humanos não são capazes de apreender o divino:

Mostra-se a eles um Santo vivo, só percebem um homem; um santo morto em movimento, eles não veem senão fogo. Por falta de um órgão especializado, como advertir os interessados? Pela Graça: ela desliza neles e mexe-lhes as entranhas. Mas este sinal confuso não diz o seu nome; o sagrado faz-se profano para penetrar neste couro demasiado espesso: então, eles permanecem livres de interpretá-los segundo o seu carácter, no melhor dos seus interesses⁸¹¹ (SARTRE, 1981, p. 183).

Retornando ao exame da *Apresentação de Jesus*, podemos dizer que a curiosidade da mulher à direita se apresenta quase como algo condenável – seria preferível a ignorância. Não é à curiosidade dela, entretanto, que Robusti se refere nessa representação, é sobretudo à nossa falta de curiosidade. A mulher pintada na tela é indolente, porém, por se tratar de uma relação

809. Sartre (1981, p. 183) cita alguns exemplos: “[...] no *Milagre* de 1548, à esquerda, uma matrona com uma criança; na *Apresentação de Maria*, à esquerda novamente, um velhote (este se dá ao trabalho de fazer uma meia volta completa: assim, ele vê Maria); em *São Roque e os leprosos*, sempre à esquerda, um enfermo”.

810. No original: “[...] s’il force et contourne les attitudes, c’est pour souligner notre solitude et l’obtusité de notre matérialité”.

811. No original: “On leur montre un Saint vivant, ils ne perçoivent qu’un homme ; un Saint mort en déplacement, ils n’y voient que du feu. Faute d’organe spécialisé, comment prévenir les intéressés ? Par la Grâce : elle se coule en eux et remue leurs entrailles. Mais ce signe confus ne dit pas son nom ; le sacré se fait profane pour pénétrer dans ce cuir trop épais : donc ils restent libres de l’interpréter selon leur caractère, au mieux de leurs intérêts”.

com o sagrado, essa indolência não é um defeito, mas um destino, uma “realidade carnal”: é o próprio corpo com suas “[...] gigantescas necessidades que se resumem em uma só: descer os degraus sem cair e sem esmagar a criança⁸¹²” (SARTRE, 1981, p. 183). Isso significa, então, que ela colheu a oportunidade de conhecer o menino Deus? Absolutamente não, pois essa possibilidade “[...] se perdeu de antemão: a vida mais devota não é senão uma cadeia de ocasiões perdidas⁸¹³” (SARTRE, 1981, p. 183). Trata-se de uma *graça* perdida, totalmente ineficaz que, contudo, faz com que essa mulher se revolva, gire seu corpo, retenha sua marcha, possibilitando que ela veja e escute o divino – sem ter consciência disso: “[...] o tempo de descobrir nela esta insaciabilidade sem objeto, este desejo que se inquieta por nada desejar. E, além disso, ela retomará sua caminhada: [...] deixará o Templo rapidamente; é hora de nutrir a criança e colocá-la para dormir⁸¹⁴” (SARTRE, 1981, p. 183).

No fim das contas, a inquietação dessa mulher serve apenas para compensar e reequilibrar sua descida, colocando em destaque, sublinhando, iluminando “a inversão ponderadora de um torso”. Essa mulher encarna uma “emoção passiva” – aquela que Tintoretto preferencialmente coloca em suas obras –, isto é, uma emoção que se expressa através de mímicas, justificando com isso a exageração dos “mecanismos de equilíbrio”. Isso não significa que tais emoções sejam uma condição para o exagero, na verdade, é uma forma de compensação, quer dizer, de evitar polêmicas desnecessárias: “[...] ele quer esse exagero por si mesmo, porque ele é o único a manifestar os dramas da verticalidade⁸¹⁵” (SARTRE, 1981, p. 183). Nesse sentido, em Tintoretto as emoções têm a função de encarnar a ambiguidade humana, refletindo o movimento de sua alma até que esse “reflexo devore o gesto e a alma se afogue na gordura”. Aliás, a emoção mimética da grande mulher se apresenta justamente com essa ambiguidade, isto é, com um duplo sentido:

[...] ela dá à desproporção das contrações musculares uma aparência de intenção, um sentido premeditado; mas, um momento mais tarde, quando voltamos, ela revela sua verdade: é um ser de empréstimo, sem eficácia, um epifenômeno; na melhor das

812. No original: “[...] s’il force et contourne les attitudes, c’est pour souligner notre solitude et l’obtusité épaisseur de notre matérialité”.

813. No original: “[...] est perdue d’avance: la vie la plus dévote n’est qu’une chaîne d’occasions perdues”.

814. No original: “[...] le temps de découvrir en elle cet inassouvissement sans objet, ce désir qui s’inquiète de ne rien désirer. Et puis elle reprendra sa marche : [...] quittera le Temple au plus vite ; c’est l’heure de nourrir l’enfant et de le coucher”.

815. No original: “[...] il veut cette exagération pour elle-même, parce qu’elle est seule à manifester les drames de la verticalité”.

hipóteses, denunciaria a necessidade de chumbo que nos esmaga e a margem ínfima que se deixa às nossas escolhas⁸¹⁶ (SARTRE, 1981, p. 184).

Desse ponto de vista, o que encontramos nessa composição, para além da emoção, é uma mulher gigantesca que se move com dificuldades. Por isso, se buscarmos nela apenas uma expressão, encontraremos o esforço hercúleo de uma mulher para se manter de pé e carregar seu filho. A mímica emocional perde aqui toda sua significação, já que a obra nos apresenta uma distância infinita separando “[...] a atitude da postura: a primeira [...] não é nada além da *desnecessidade* da segunda. Diremos: seu dispendioso exagero⁸¹⁷” (SARTRE, 1981, p. 184). De tal forma, Tintoretto nos mostra o excesso, o exagero no peso dessa mulher como se isso fosse indispensável e, ao mesmo tempo, como se fosse o mínimo. Através disso, o que ele nos revela é que para que um corpo possa se exprimir é necessário muito esforço, que essa impotência da personagem é a nossa própria impotência diante de uma alma tão ínfima e de um corpo tão pesado: o gesto da alma é facilmente apagado pelo peso do corpo.

A partir do exame dessas duas telas que figuram escadas, é possível identificar o prazer de Tintoretto em pintar corpos inclinados; contudo, nas telas analisadas há pouco, trata-se ainda de algo embrionário, confuso, incompleto. Essa posição dos corpos permanecerá nas obras do pintor veneziano como uma espécie de marca registrada, de assinatura, em suma, uma característica plástica de seus trabalhos – característica que acaba muitas vezes escondida, comprimida por ideias mais tradicionais, de sorte que seu sentido não explode na tela:

Tateando, ele produziu estranhas figuras que se destroem à vista ou que ele não podia levar a cabo por não ter aprendido suas leis; o acaso, em outras ocasiões, o serviu – o acaso, simples prefiguração do talento; e outras vezes o medo lhe roubava suas intenções profundas: ele as escondia tão bem nos seus quadros que não as encontrava⁸¹⁸ (SARTRE, 1981, p. 187).

Uma dessa intenções – talvez a mais forte nesse período – era operar uma modificação no *cubo de Alberti*, ou melhor, modificar sua utilização, não mais servindo aos bons costumes. De fato, diante da imposição de sua clientela, essa modificação lhe parece uma necessidade:

816. No original: “[...] elle donne à la démesure des contractions musculaires une apparence d’intention, un sens prémédité ; mais, un moment plus tard, quand on y revient, elle révèle sa vérité : c’est un être d’emprunt, sans efficace, un épiphénomène ; au mieux elle dénoncerait la nécessité de plomb qui nous écrase et la marge infime qu’on laisse à nos choix”.

817. No original: “[...] l’attitude de la posture: la première [...] n’est rien d’autre que la désutilité de la seconde. Nous dirons: sa dispendieuse exagération”.

818. No original: “Il a, par tâtonnements, produit d’étranges figures qui se détruisent à vue ou qu’il ne pouvait mener à bien, faute d’avoir appris leurs lois ; le hasard, en d’autres occasions, l’a servi – le hasard, simple préfiguration du talent ; et d’autres fois, la peur lui dérobait ses intentions profondes : il les cachait si bien sur ses toiles qu’il ne les retrouvait pas”.

eles querem retirar um dos lados do cubo e colocar em seu lugar um vidro intransponível, ninguém entra nem sai, não há portas nem janelas. Assim, tudo deve limitar-se a essa caixa que chamamos de tela e não pode haver comunicação entre as emoções dos personagens presos nela e o público. Os espectadores devem passar impassíveis: as figuras na tela devem ignorá-los, pois eles estão excluídos da cena representada. Quem olha a tela deve estar a uma distância respeitável, distância determinada pelo pintor – o espectador se faz plateia. Esse vidro visa, com isso, impossibilitar qualquer identificação: o espectador jamais se reconhecerá na tela, logo, não sentirá suas angústias nem seus medos, afinal, o único sentimento permitido por eles é uma beleza reconfortante.

Para que seja possível encarnar essa beleza é preciso se valer da grande conquista dos pintores de Florença desse período, a saber, a perspectiva monocular. Ora, as grandes telas do renascimento estarão repletas de projeções de “sistemas rigorosos de sinais ópticos” que se dirigem a apenas um dos olhos do espectador. Em Veneza, contudo, essa perspectiva jamais será aclamada pelo público, pois a cor continuará sendo o mais importante. Isso não significa que os pintores venezianos desprezaram absolutamente a conquista florentina, porém, se eles a colocavam em suas telas era sem a paixão que nutriam pelas cores. Segundo Sartre (1981, p. 174), o pecado florentino da perspectiva transforma “as aparições em aparências, a presença em representação”, de modo que modifica a pintura como um todo: “Contornos, sombras e volumes são restituídos maravilhosamente: a cor triunfa. Não perguntem, porém, *do que* são feitas estas formas deslumbrantes: são fantasmas ópticos⁸¹⁹”.

Diante disso, a reação veneziana diante desses novos “fantasmas” florentinos não é de aceitação absoluta, já que essa cidade singular não se adequa muito bem ao relativismo visual e, além disso, “deseja, sem saber, o retorno da *coisa em si*”. Essa “coisa em si” que se busca em Veneza é uma mercadoria, pode ser comprada, é uma imagem tropega que soa deslumbrante. Isso ocorre, como explica Sartre (1981, p. 174), porque os comerciantes da *Sereníssima* “[...] precisam de otimismo: só amam a matéria em seu esplendor e pagam artistas para mostrar palácios, o esplendor das carnes, dos tecidos, a felicidade dos ricos⁸²⁰”.

819. No original: “Contours, ombres et volumes sont rendus à merveille : la couleur triomphe. Mais qu’on n’aille pas demander *de quoi* ces formes éblouissantes sont faites : ce sont des fantômes optiques”.

820. No original: “[...] ont besoin d’optimisme : ils n’aiment la matière que dans ses fastes et paient des artistes pour montrer des palais, la splendeur des chairs, des étoffes, le bonheur des riches”.

Como sabemos, Tintoretto desagrada os venezianos. Isso não ocorre, entretanto, porque ele assimila totalmente a técnica dos florentinos, mas porque não segue à risca os desejos venezianos. Ele conhece as contradições de sua época – “[...] ausência onipresente, presença ausente por toda parte: aparições do ser embaralhadas pelo ser da aparência⁸²¹” (SARTRE, 1981, p. 174). Robusti, porém, não se contenta em dissimular essas contradições, pelo contrário, se interessa em fixá-las na tela: “[...] ele vai até o fim e apresenta aos clientes servidões da matéria, a servidão deles⁸²²” (SARTRE, 1981, p. 174). De tal maneira, em muitas de suas telas, Tintoretto se utiliza de uma perspectiva que se dirige à totalidade do ser humano e não apenas à sua retina. Em outras palavras, ele dá a ver jogando areia nos olhos do espectador, isto é, cegando a fim de descortinar um ser que se entrega não mais à visão – cega –, mas aos “músculos, tendões, ossos”.

Perseguindo uma pintura que está para além da visão – uma pintura do tato, do sentir corporal, do toque –, Tintoretto vai se relacionar com a perspectiva de um jeito muito próprio, de sorte que até mesmo os santos serão feitos de carne – na tenebrosa plenitude da massa, da matéria: “A perspectiva não é mais uma ordem, tornou-se uma força de arranque⁸²³” (SARTRE, 1981, p. 174). Robusti não irá contrariar totalmente as imposições de seus clientes – afinal, seu intento não é o de emocioná-los e tampouco causar novos escândalos–, essa censura, no entanto, lhe toca em um ponto central, visto que o impede de fazer com que seu público sinta o peso figurado nas telas. Com isso, seu projeto acaba por não se clarificar nem mesmo para ele, que pinta como se tudo não tivesse um sentido bem definido. Jacopo pode até pintar colossos, escadas, montanhas, desde que se mantenha preso às regras de incomunicabilidade entre espectador e obra – não se pode quebrar o vidro, suas quedas e pesos não devem mais tocar o público.

Diante disso, o que resta para esse pintor? Nas palavras de Sartre (1981, p. 185), é justamente esse percalço que impulsiona Tintoretto em suas pesquisas, de sorte que ele aprofundará seu conhecimento sobre os procedimentos complexos da visão e, mais que isso, será capaz de operá-los ao seu favor:

[...] ele já sabe emboscar nossos olhares, condicionar a vista pela memória; ele toma emprestado os movimentos dos nossos olhos e o seu rastro para traçar caminhos,

821. No original: “[...] absence omniprésente, présence absente de partout ; apparitions de l’être brouillées par l’être des apparences”.

822. No original: “[...] il va jusqu’au bout et présente aux clients les servitudes de la matière, leurs servitudes”.

823. No original: “La perspective n’est plus un ordre, elle devient une force d’arrachement”.

linhas de força; projeta as nossas expectativas na tela para cavar um futuro: mal começou a vender, ele faz dos clientes seus cúmplices⁸²⁴.

Com o avanço de sua técnica, Robusti busca compensar a imobilidade das formas sobre a tela com a mobilidade da nossa visão, com nossas sensações cinestésicas: diante da tela, os globos oculares se movimentam, giram, deixam um rastro sobre as coisas, reconhecem vetores. Nessa experiência, não apenas os olhos trabalham, mas também os músculos, a energia corpórea. É claro que não se trata de um esforço hercúleo, pelo contrário, é algo tão fraco que o espectador nem nota: “[...] essas translações, essas rotações, as vezes eu as imagino gratuitas: um presente; outras vezes, por não as ter produzido com minha caneta, nem as reconheço⁸²⁵” (SARTRE, 1981, p. 185). De tal maneira, Jacopo é capaz de enganar sua clientela mais uma vez, fazendo com que eles colaborem com seu projeto sem nem mesmo se darem conta disso: “[...] a 80 centímetros de mim, meu olhar patina sobre uma superfície plana; por nada sentir, deixo os objetos pintados se impregnarem com sua velocidade e a decifro *neles* como uma das suas qualidades⁸²⁶” (SARTRE, 1981, p. 185).

Apesar de desenvolver esse método perspicaz de envolver o público através da visão, Tintoretto não infringirá as regras, tudo se passará dentro do *cubo mágico*. A visão é, nas palavras de Sartre, uma recusa: se os olhos podem ver um objeto muito distante – como uma estrela, por exemplo –, isso implica que ele estabelece uma distância em relação ao objeto visto. Ver uma estrela é reconhecer entre mim e ela uma distância intransponível – e o medo é testemunha dessa distância: os olhos se escancaram, as pupilas se dilatam, no humano ou no animal, trata-se de algo instintivo, é preciso distanciar-se. Dessa perspectiva, se podemos reconhecer nas telas de Tintoretto um complexo mecanismo que visa revelar o peso e a instabilidade de nosso equilíbrio, trata-se de uma visão que permanece separada do público por um vidro blindado: ainda estamos protegidos.

Protegidos, vemos a mobilidade naquilo que é imóvel, o peso naquilo que não pesa, mas não sentimos esse movimento, esse fardo e, portanto, não o acessamos ou apreendemos toda sua força:

824. No original: “Il a, par tâtonnements, produit d'étranges figures qui se détruisent à vue ou qu'il ne pouvait mener à bien, faute d'avoir appris leurs lois ; le hasard, en d'autres occasions, l'a servi – le hasard, simple préfiguration du talent ; et d'autres fois, la peur lui dérobait ses intentions profondes : il les cachait si bien sur ses toiles qu'il ne les retrouvait pas”.

825. No original: “[...] ces translations, ces rotations, tantôt je les imagine gratuites: un cadeau; et tantôt, faute de les avoir produites dans la peine, je ne les reconnais pas”.

826. No original: “[...] à 80 centimètres de moi, mon regard patine sur une surface plane; faute de rien sentir, je laisse les objets peints s'imprégner de sa vitesse et je la déchiffre en eux comme une de leurs qualités”.

No mundo real, um afeto profundo entrega-nos normalmente o peso de um fardo e a intensidade do nosso esforço, inseparavelmente: com esta intuição, objeto e sujeito se unem. Me descubro: a vítima; o agressor, ao mesmo tempo, declara-se: é a Terra, ela nos agarra, nos arrasta, nos enterra⁸²⁷ (SARTRE, 1981, p. 186).

Nesse sentido, Tintoretto mostra o peso, mas ainda não é capaz de fazer com que seu público o sinta, logo, é como se seu projeto não estivesse completo. Mais do que isso, algumas vezes, além de não conseguir despertar essa sensação em seu público, ele ainda mostra demais, como no caso de *São Marcos*, em que exhibe demasiadamente esse peso. É justamente esse exagero, contudo, que ao levá-lo ao fracasso converte-se em um precioso ensinamento: é preciso fazer sentir mais do que mostrar, pois fazendo sentir o peso é possível até mesmo torná-lo invisível. Ora, desde o escândalo de 1548, Tintoretto soube que sua obra era capaz de chocar o público, de modo que, a partir de então, ele começa a pensar seriamente em suas ambições na pintura, sobre como essas ambições afetam seu prestígio enquanto pintor.

Como dissemos, Tintoretto concebe o olhar como uma forma de separação entre o ser humano e o mundo, como “um buraco assombrado por ausências”. Apesar disso, ele é um pintor, o que implica que, para ele, só é possível revelar “a presença sufocante do mundo” dirigindo-se primeiramente à visão de seus espectadores, assim como ensinaram os preceitos de seus mestres. O que pode, então, fazer esse pintor para não mostrar demais aos olhos e, ao mesmo tempo, fazer com que essa visão seja sentida no corpo, nos músculos, na carne? Ademais, como fazer isso dirigindo-se à visão?

Segundo Sartre (1981, p. 186), inicialmente Robusti vai apresentar um objeto presente em sua ausência, utilizando-se de uma espécie de maquiagem, de fantasia: “[...] ele passará pelos olhos em contrabando e assinalará surdamente sua presença, excitando algum outro sentido, cego, mas que trabalha de perto⁸²⁸”. Em outros termos, nas obras de Tintoretto não caberá apenas à visão revelar o sentido da tela, na verdade, a visão será um importante intermediário para a aparição desse sentido, e seu privilégio, sua supremacia será o de poder colocar todo o corpo em contato com a obra.

827. No original: “Dans le monde réel, une affection profonde nous livre d’ordinaire le poids d’un fardeau et l’intensité de notre effort, inséparablement : par cette intuition, objet et sujet se rejoignent. Je me découvre : la victime ; l’agresseur, du même coup, se déclare : c’est la Terre, elle nous agrippe, nous entraîne, nous enterre”.

828. No original: “[...] il passera par les yeux en contrebande et signalera sourdement sa présence en excitant quelque autre sens, aveugle mais qui travaille de près”.

A partir disso, Tintoretto vai inaugurar uma nova forma de pintura, utilizando-se do *cubo de Alberti*, mas diferenciando uma tela de um espetáculo teatral, de uma ópera que respeita os limites do quadrado em que é encenado. Ele mostrará, dessa maneira, que a pintura não se restringe ao que está do lado de “dentro” do quadro, que ela também pode estar do lado de fora, pode quebrar o muro de vidro “[...] para se enterrar até o horizonte e que ela se avança para fora do quadro, até nós, para nos tocar dentro do olho e nos envolver⁸²⁹” (SARTRE, 1981, p. 186).

Tintoretto quebra o vidro que separava obra e público, mudando assim a forma como o espectador se relaciona com a pintura: “[...] uma tela era uma superfície vertical e sem espessura; ela se torna sólida, o pintor passa da geometria plana à geometria no espaço: isso quer dizer que seus problemas se complicarão⁸³⁰” (SARTRE, 1981, p. 186). De fato, sua pintura se tornará, a partir de então, ainda mais complexa, pois será construída a partir de uma nova técnica capaz de recusar ou reinventar a tradição, já que o objeto plástico não deve ser apenas visto, mas sentido em todo o corpo.

Dessa forma, Robusti fará com que o sentido de suas telas pese sobre os ombros do público – sem que ele o saiba, ainda que o sinta. Não se deve pensar, porém, que quebrar o muro de vidro signifique aqui que os personagens se projetarão para fora da tela a fim de nos tocar – não é preciso tanto: basta a simples ameaça do gesto, uma ameaça que jamais se realizará, mas que servirá como um gatilho para desencadear a ansiedade, a espera, o medo, em suma, uma avalanche de emoções que sentimos sem saber muito bem de onde provém. Dito de outra maneira, Tintoretto vai impregnar “o calmo esplendor das formas” com uma “energia potencial”, ou seja, fará – cinicamente – com que seus espectadores trabalhem para ele: “Cada uma de suas obras vai reclamar nossa participação: o pintor, em nome da sua Arte, nos afetará com paixões e fará de nós *apoiadores* reais do seu mundo imaginário⁸³¹” (SARTRE, 1981, p. 186).

Podemos dizer que Tintoretto convence seu público a seguir por um caminho simultâneo e sucessivo a fim de encontrar sua beleza no espaço. Dizer que tudo na tela é simultâneo, é dizer que a composição fixa o eterno presente para sempre, que ela apresenta o múltiplo conteúdo de

829. No original: “[...] pour s’enfoncer jusqu’à l’horizon et qu’il s’avance hors du cadre jusqu’à nous pour nous frapper dans l’œil et pour nous envelopper”.

830. No original: “[...] un tableau, c’était une surface verticale et sans épaisseur; il devient un solide, le peintre passe de la géométrie plane à la géométrie dans l’espace: cela veut dire que ses problèmes se compliqueront”.

831. No original: “Chacun de ses ouvrages réclamera notre concours; le peintre, au nom de son Art, nous affectera de passions et fera de nous les *supporters* réels de son monde imaginaire”.

um instante capturado pelo pincel: “[...] enquanto esta mulher se inclina, esta outra se entorta, o cachorro corre, etc.⁸³²” (SARTRE, 1981, p. 192). Dessa maneira, o que Robusti solicita ao espectador é que empreste às suas obras uma espessura de duração, pois tais obras são concebidas justamente “para desconcertar por seu exagero e sua profusão”. Ora, a pintura de Tintoretto se coloca à disposição do espectador imediatamente em sua totalidade, mas seu olho é incapaz de apreendê-la toda de uma vez: é preciso decifrá-la, degustá-la lentamente. Na verdade, uma vez que estivermos envolvidos por uma tela de Tintoretto, já não alimentaremos nenhuma preocupação, pois a própria tela “[...] regula nossas investigações, impõe deslizamentos, ascensões, torniquetes, obriga-nos partir daqui para afundar lá longe, ou o inverso⁸³³” (SARTRE, 1981, p. 192).

Assim, Robusti se dispõe a nos guiar pelos meandros de suas telas através de movimentos definidos que nos fazem sentir no corpo até mesmo a “profundidade” de um espaço indubitavelmente plano. Como nota Sartre (1981, p. 192), Tintoretto tem a astúcia de colocar tudo no devido lugar a fim de evocar em suas telas uma “conduta familiar”, uma compressão temporal em que o espectador rememora uma conduta que “[...] só se incorpora nas linhas para penetrá-las nas suas funções vectoriais. Ainda assim: estas não se animarão sem se relacionar, ao mesmo tempo, a novas coordenadas, à frente e ao depois: é preciso que partam, é preciso que cheguem⁸³⁴”.

4.2.4 O espaço profundo de uma superfície plana e a duração do instante fixado

“[...] De armadura e capa
Espada forjada em ouro
Gesto nobre, olhar sereno
De cavaleiro, guerreiro justiceiro
Imbatível ao extremo
Assim é Jorge [...]”

(Jorge Ben, *Domingo 23*, 1972).

832. No original: “[...] pendant que cette femme se penche, cette autre se renverse, ce chien court, etc.”.

833. No original: “[...] règle nos investigations, impose des glissades, des ascensions, des tourniquets, l’oblige à partir d’ici pour s’enfoncer là-bas ou l’inverse”

834. No original: “[...] ne s’incorpore aux lignes que pour les pénétrer de leur fonction vectorielle. N’empêche : celles-ci ne s’animeront pas sans se rapporter du même coup à des coordonnées nouvelles, à l’avant et à l’après : il faut bien qu’elles partent, il faut qu’elles arrivent”.

A partir do que dissemos até aqui, podemos notar que as preocupações de Tintoretto com escândalo serão, de certa forma, esquecidas, visto que, na medida do possível, ele se sente resguardado por um sistema muito bem desenvolvido:

[...] ele atravessará suas pinturas com quedas vertiginosas que chamaremos *quedas de posição*, quedas que nos afetarão por baixo e farão as coisas e as pessoas saírem da tela, mas nós não as encontraremos quando as procurarmos, pois raramente elas são *quedas de situação*. [...] A partir de 52, já não é mais possível estudar nas suas telas esta ou aquela figuração singular do peso. Há cem em cada composição, as telas são prodigalizadas e sacrificadas pela unidade do todo. Será preciso, em vez disso, quando tivermos compreendido melhor o que ele quer, descobrir os meios a partir do conjunto e, reciprocamente, esclarecer o conjunto a partir dos meios⁸³⁵ (SARTRE, 1981, p. 189).

Desse modo, em quatro anos, aquele “impulso obscuro” e desastrado do *Miracolo* acaba por se tornar uma tomada de decisão, uma forma consciente de tomar partido daquilo que Jacopo sente e quer colocar em suas telas. Em sua maturidade – que segundo Sartre se daria a partir de 1552 – Tintoretto já não se preocupará mais com escândalos, já não portará consigo o temor de que o público fique desconcertado diante de suas telas: mesmo que o público se incomode, mesmo que considere não olhar mais a tela, Jacopo está seguro que eles não o faram, que a tela irá os reter, irá segurar sua atenção – sem deixar de os agredir, de os desconcertar em silêncio. Ele pinta o invisível inventando técnicas que lhe permitam encarnar em suas telas essa pesada realidade que ele sente com o próprio corpo, revelando, com isso, tal peso aos seus espectadores. Tintoretto instaura assim uma revolução que será proveitosa não apenas para o artista, mas também para a arte.

Como é possível, porém, falar em revolução se, como lembra Sartre, nessa época as principais conquistas da pintura já haviam sido alcançadas – seja pelos florentinos, que no século 14 haviam descoberto a profundidade, seja pelos venezianos, que há algum tempo já dominavam as cores. Nada disso é o bastante para Robusti:

[...] a perspectiva monocular é apenas uma escala de grandeza; submete-se os objetos a uma ordem rigorosa, mas, grandes ou pequenos, eles permanecem planos. Quanto à

835. No original: “[...] il traversera ses tableaux de chutes vertigineuses que nous appellerons chutes de position, qui nous affecteront par en-dessous et feront saillir les choses et les gens hors de la toile mais que nous ne retrouverons plus quand nous les chercherons car elles sont bien rarement des chutes de situation. [...] A partir de 52, il n’est plus possible d’étudier sur ses toiles telle ou telle figuration singulière de la pesanteur. Il y en a cent dans chaque composition qui sont prodiguées et sacrifiées à l’unité du tout. Il faudra plutôt, quand nous aurons mieux compris ce qu’il veut, découvrir les moyens à partir de l’ensemble et réciproquement éclairer l’ensemble à partir des moyens”.

distância que os separa, é um símbolo, uma reta que pretende se afundar no muro e que se limita a escalar de viés sobre a tela⁸³⁶ (SARTRE, 1981, p. 190).

De fato, é como se a pintura pudesse ser paradoxalmente resumida como uma tentativa de fazer com que três dimensões caibam em uma superfície bidimensional. Dessa forma, mesmo os pintores que aparentemente apresentam apenas o plano acabam por revelar certa profundidade – mesmo *Mondrian*, quando traça suas linhas retas, possibilita que a visão apreenda umas sobre as outras, ou seja, mesmo suas telas geometricamente planas apresentam certa profundidade. Por que, então, se importar tanto com a profundidade, com a tridimensionalidade de uma tela, se “não se mede a beleza pelo número de dimensões”?

Segundo Sartre, Tintoretto foi o primeiro a denunciar a farsa da profundidade. Os mestres da pintura italiana que o precederam – Masaccio, Ucello, Mantegna – pintavam apenas signos na tela, objetos que não estavam nem longe nem perto, que eram simplesmente dissimulados. Tentem dizer, por exemplo, qual a distância entre as três cruces representadas na *Crucificação* de Mantegna e a montanha ao fundo. É impossível! Não há distância. Isso não significa que o público da época não via ali uma profundidade, pois a profundidade provinha de um “[...] sistema de signos que as pessoas se serviam ao seu bel prazer para apreciar as distâncias e classificar os objetos da visão. Na verdade, isso era apenas uma ordem, um conjunto de relações abstratas⁸³⁷” (SARTRE, 1981, p. 190).

Diante disso, Sartre afirmará que a profundidade descoberta na pintura florentina se vale da astúcia dos nossos olhos, como uma forma de educá-los, ou melhor, de condicioná-los a ver através dos signos. Trata-se, porém, de uma perspectiva monocular, de uma pintura para ciclopes. Por que, então, isso persistia? Por que aceitavam pinturas para um olho só?

[...] no início do século XVI [...] não se pretendia ultrapassar os antigos, ainda menos renová-los; a persistência das tradições, o vínculo de dependência que colocava o vendedor nas mãos dos compradores, ao serviço dos seus caprichos, a função religiosa e ornamental da tela, tudo convidava os pintores a recomeçar sem azedar as obras-primas dos seus antepassados. A pintura continuava a mudar e a acreditar que era a mesma. Cada artista pensava, ao mesmo tempo, que imitava no essencial e que tinha enriquecido a sua arte com algumas inovações de detalhe. [...] Em Veneza, escapava-se ao mal-estar ocultando a fuga das linhas através dos aumentos de cor. Os quadros

836. No original: “[...] la perspective monoculaire n’est qu’une échelle de grandeur; on soumet les objets à un ordre rigoureux mais, grands ou petits, ils restent plats. Quant à la distance qui les sépare, c’est un symbole, une droite qui prétend s’enfoncer dans le mur et qui se borne à grimper de biais sur la toile”.

837. No original: “[...] système de signes dont les gens se servaient à leur insu pour apprécier les distances et classer les objets de la vue. Ce n’était en vérité qu’un ordre, qu’un ensemble de relations abstraites”.

ampliaram-se, encheram-se como se se pudesse, exagerando a plenitude das coisas, dar a ver o vazio que as separa⁸³⁸ (SARTRE, 1981, p. 190).

Robusti domina a técnica da perspectiva e coloca todas as suas telas dentro do *cubo de Alberti*, no entanto, faz isso muito mais por obrigação do que por gosto; ele deve respeitar o que exigem seus clientes, mesmo sabendo que a perspectiva é incapaz de mostrar “[...] ao público as comparações de forma, de tamanho, de cores e de clareza sobre as quais eles estabelecem seu julgamento⁸³⁹” (SARTRE, 1981, p. 190). Para além disso, em Veneza reinava ainda outra tradição inquestionável quando Jacopo iniciou sua carreira: a cor. Portanto, duas heranças impostas e indesejáveis, um ponto de partida já dado e uma técnica estabelecida. A única solução possível parece ser integrar tudo isso aos seus interesses de pesquisa.

Nesse contexto, pintar o mundo era transformá-lo em algo plano. Os mestres da pintura que precederam Tintoretto solicitavam que os olhos vissem através dos signos, mas com isso eles estavam, na verdade, solicitando o intelecto: “Esta perspectiva só é tão calculada para masturbar as operações intelectuais da visão⁸⁴⁰” (SARTRE, 1981, p. 191). Isso incomodava Tintoretto, de modo que ele busca uma forma de transformar os signos da profundidade em algo intuitivo para o público: “Robusti é o homem que a Pintura escolheu, por volta do meio do século XVI, para fazer estourar nele suas contradições⁸⁴¹” (SARTRE, 1981, p. 190). Como seria possível, no entanto, distinguir o que é herança daquilo que é criação própria?

Como já dissemos, o intuito de Robusti é se dirigir não apenas à vista, mas solicitar a todo o corpo que participe da “ressureição permanente de uma tela”. De fato, o pintor veneziano não é o primeiro tentar contar com a colaboração do público, mas ele explora essa possibilidade de uma maneira inédita até então. Em Florença, por exemplo, os pioneiros da perspectiva já contavam com a colaboração do público para dar profundidade aos seus trabalhos. Na verdade,

838. No original: “[...] au début du seizième siècle [...] on ne prétendait pas surpasser les anciens, les renouveler encore moins ; la persistance des traditions, le lien de dépendance qui mettait le vendeur entre les mains des acheteurs, au service de leurs caprices, la fonction religieuse et ornementale du tableau, tout invitait les peintres à recommencer sans aigreur les chefs d’œuvre de leurs aînés. La peinture ne cessait de changer ni de se croire la même. Chaque artiste pensait à la fois qu’il imitait pour l’essentiel et qu’il avait enrichi son art par quelques innovations de détail. [...] A Venise, on échappait au malaise en masquant la fuite des lignes par les surenchères de couleur. Les tableaux s’agrandirent, on les encombra comme si l’on pouvait, en exagérant la plénitude des choses, donner à voir le vide qui les sépare”.

839. No original: “[...] au public les comparaisons de forme, de taille, de couleurs et de clarté sur lesquelles il établissait son jugement”.

840. No original: “Cette perspective n’est si calculée que pour donner le branle aux opérations intellectuelles de la vue”.

841. No original: “Robusti, c’est l’homme que la Peinture a choisi, vers le milieu du XVIème siècle, pour faire éclater en lui ses contradictions”.

tudo era feito pensando no público, em relação a ele, mas não a fim de deixá-lo sentir o espaço livremente, e sim a fim de assujeitá-lo, de convencê-lo a estabelecer certas relações:

[...] tudo está preparado para nos desvelar fugas requintadas, uma derrota concertada, em uma palavra, o mundo, tal como se revela *daí*, precisamente daí e de nenhum outro lugar. Nesta casa designada, conheceremos sobre nossa fraqueza e nossa grandeza: saberemos que a criatura, sempre cativa do lugar que ocupa, capta a aparência regulada das coisas e nunca sua realidade: ao mesmo tempo, surpreenderemos o trabalho sutil de organização das estimativas e contra-peritagens que transforma o sonho do olho em percepção. Depois disso, somos livres para avançarmos ou para recuarmos, a tela se aproximará, se afastará; a distância da tela permanecerá fixa: se pusermos o nariz sobre ela, tudo se embaralhará; é que nos tornamos hipermetropes; se vamos nos encostar à parede oposta, os detalhes se contraem e desaparecem: isso significa simplesmente que nos tornamos míopes⁸⁴² (SARTRE, 1981, p. 191).

Com efeito, Jacopo jamais negará essa perspectiva monocular, todavia, ele tampouco a utilizará como os demais pintores: ele nos surpreenderá, visto que ao invés de encarregar nossos olhos de encontrar a profundidade, fará com que a espacialidade seja sentida fisicamente, isto é, em nosso corpo. Ora, os florentinos solicitavam, através dos olhos, o intelecto, a inteligência. Esse “ato puro”, porém, não era um engajamento na obra, mas apenas uma fruição, leve e sem consequências drásticas. Não se despende quase nada diante dessas telas, tampouco é possível sentir alguma coisa: a obra simplesmente não desperta, isto é, não há propriamente uma relação imaginária. Segundo Sartre (1981), os pintores florentinos utilizavam sobretudo “os alicerces e os signos” a fim de “evocar uma profundidade” que não se apresentava, mas brilhava somente por sua ausência. Desse ponto de vista, a perspectiva da pintura florentina é, de certo modo, intelectual: é como se suas telas fossem ideias – feitas por e para uma “contemplação pura”.

Bem diferente dos pintores de Florença, Tintoretto experimenta com a pintura, não uma tarefa intelectual, mas um trabalho executado pelo corpo. O pintor precisa conhecer não apenas os utensílios que o permitirão dominar a técnica da pintura, como também o seu próprio corpo – intimamente. O ato de pintar se revela para Robusti como uma relação direta e totalmente nova com o espaço. Tintoretto, todavia, não se contenta em experimentar essa nova relação espacial, ele quer colocá-la em suas telas. Para isso, seu método se abstém da utilização dos

842. No original: “[...] tout est machiné pour nous découvrir des fuites exquises, une déroutée concertée, en un mot le monde, tel qu’il se révèle de là, justement de là et de nulle part ailleurs. En cette résidence assignée, nous ferons connaissance de notre faiblesse et de notre grandeur : nous saurons que la créature, toujours captive du lieu qu’elle occupe, saisit l’apparence réglée des choses et jamais leur réalité : en même temps nous surprendrons à l’œuvre l’agencement subtil des estimations et contre-expertises qui transforme le rêve de l’œil en perception. Après cela, libre à nous d’avancer ou de reculer, la toile s’approchera, s’éloignera ; la distance au tableau restera fixe : si nous mettons le nez dessus, tout se brouille ; c’est que nous devenons hypermétropes ; allons-nous adosser au mur d’en face, les détails vont se contracter et disparaître : cela voudra dire tout simplement que nous devenons myopes”.

signos, pois visa proporcionar ao espectador uma intuição prática do espaço, isto é, a sensação que ele experimenta quando está pintando e que todos experimentamos no dia a dia: “[...] ele incitará o cliente a deixar de procurar a tranquilidade das formas, para buscar uma força selvagem que se opõe a qualquer empreendimento humano e, mesmo vencida, corrói simultaneamente o trabalho e o trabalhador⁸⁴³” (SARTRE, 1981, p. 191). Dito de outra maneira, as obras de Tintoretto não entregarão sua beleza carnal a uma “sensação desinteressada”, posto que é impossível descobrir o espaço por esse tipo de experiência, é preciso saborear uma “intuição prática”.

Uma intuição prática é simplesmente a “ação no momento em que ela se ilumina”, quer dizer, no momento em que acontece, agindo, se dando, existindo em plena luz naquele instante preciso e iluminando “[...] nossa finalidade, nossos meios, a história da nossa tentativa até este instante, decidindo sobre nossa abertura ao ser⁸⁴⁴” (SARTRE, 1981, p. 191). Essa abertura ao ser que sugere Sartre, é precisamente a abertura da obra, abertura exigida por ela. Nesse sentido, as presenças encarnadas na tela só se manifestarão e ela só despertará diante de uma ação que toma para si a responsabilidade, isto é, diante daquele que está disposto a participar ativamente da construção da obra, travar uma batalha com ela, descortiná-la, descobri-la. Com efeito, esse método é inquietante, pois através de uma orientação preestabelecida revela para seu público a ordem da matéria, isto é, “[...] um presente compacto e gigantesco, o imediato, [que] se esvai e desencarna em proveito de alguma palidez, ao longe, corroída de luz e de futuro⁸⁴⁵” (SARTRE, 1981, p. 191).

Sartre nos fala, a partir disso, de um “movimento imóvel” que se dá, ao mesmo tempo, através de uma “inerte propriedade da matéria”, de “uma potência contida, mas visível” e de “uma força atualizada”. É isso que nos mostra, por exemplo, uma tela produzida entre 1578 e 1579 – provavelmente em colaboração com seu filho Domenico: *Giovanni Francesco Gonzaga nomeado marquês de Mantova pelo imperador Sigismundo*. Trata-se, como descreve Sartre, de uma “reportagem plástica”, isto é, uma transposição para a tela da cerimônia de posse de Giovanni Francesco Gonzaga. Nessa tela, vemos figurada uma multidão que – coisa rara nas telas de Jacopo – está representada de frente para o espectador, contudo, ela se encontra distante

843. No original: “[...] il incitera le client à n’y plus chercher le calme échelonnement des formes mais une force sauvage qui s’oppose à toute entreprise humaine et, même vaincue, ronge à la fois le travail et le travailleur”.

844. No original: “[...] notre but, nos moyens, l’histoire de notre tentative jusqu’à cet instant décident de notre ouverture à l’être”.

845. No original: “[...] un présent compact et gigantesque, l’immédiat, [que] se vide e se désincarne, au profit de quelque pâleur, au loin, rongée de lumière e d’avenir”.

e pouco distinta. A cerimônia é pintada na parte esquerda do quadro, onde vemos o trono e os três personagens principais: dois anciãos, sendo que aquele que parece ser o imperador está sentado, enquanto, um pouco à sua direita, o outro ilustre senhor vira-se em nossa direção; Gonzaga, muito mais jovem, está figurado de pé, de frente para os anciãos e, conseqüentemente, mostrando-se ao público de perfil.

De fato, em uma olhada rápida, a disposição dos personagens principais parece idêntica àquela que vimos na *Apresentação da Virgem*; entretanto, em uma análise mais profunda nota-se logo que a diferença é bem grande. Primeiramente, no lugar dos degraus arredondados – que davam certa leveza a outra tela e ofereciam múltiplas possibilidades de subida – Jacopo coloca aqui uma rampa, “uma rocha a calhar” que oferece um único caminho, um caminho que começa um pouco à direita do meio da tala e vai se inclinando até o início da parte esquerda. Nesse caso, como nota Sartre (1981, p. 189) o movimento da subida “[...] é triplamente determinado: se faz da direita para esquerda, de baixo para o alto e de trás para frente⁸⁴⁶”. Dito de outra maneira, a tela que retrata a nomeação de Gonzaga não oferece uma liberdade tão grande quanto a *Apresentação*, pelo contrário, tudo é bem determinado, “[...] sem chance de escorregar para fora da tela: ele está proibido até mesmo de curvar sobre o peso dos senhores que pisam nele. Todavia, voltem aí quantas vezes quiserem: é preciso começar pelo começo, da terra rasteira e subir pouco a pouco⁸⁴⁷” (SARTRE, 1981, p. 192).

Com efeito, essa figuração não oferece a possibilidade da descida, pois ela está mascarada, dando assim uma ênfase ainda maior à ascensão – como se com isso Tintoretto nos mostrasse que a própria cerimônia de posse é um rito de ascensão, como se Gonzaga estivesse naquele momento sendo elevado a um grau superior. Dessa forma, Robusti nos oferece caminhos limitados, de sorte que só nos resta entregarmo-nos a eles, sem restrições, afinal, é a partir dessa entrega que a tela nos revelará sua profundidade. Essa profundidade não é

[...] a derrota que, em vão, tentamos parar e que nos impele rumo ao horizonte: é, ao contrário, o acontecimento que vemos formar-se mais longe e que se funde sobre nós como um ladrão, sem que o tenhamos podido deter. O horizonte, desta vez, nós o sentimos como a proximidade das ameaças mais remotas, como a agressividade do mundo⁸⁴⁸ (SARTRE, 1981, p. 192).

846. No original: “[...] est triplement déterminé: il se fait de droite à gauche, de bas en haut et d’arrière en avant”.

847. No original: “[...] pas question de glisser hors de la toile: on lui interdit même de fléchir sous le poids des seigneurs qui la foulent. Pourtant, revenez-y tant que vous voudrez: il faut commencer par le commencement, à ras de terre et monter peu à peu”.

848. No original: “[...] cette dérouté que nous tentons en vain de stopper et qui nous tire vers l’horizon: c’est, au contraire, l’événement que nous voyons se former au plus loin et qui fond sur nous comme un voleur sans que nous ayons pu l’arrêter. L’horizon, nous le sentons, cette fois, comme la proximité des menaces les plus reculées, comme l’agressivité du monde”.

Assim, o método tintorettesco para nos fazer sentir a profundidade é como uma “propulsão violenta” entranhada na “infraestrutura da imagem”. De fato, com a astúcia de seu pincel, Robusti criou imagens capazes de levarem, de se dirigirem à nossa visão. Por conseguinte, a inércia dos objetos pintados na tela fica mascarada por uma armadilha que nos mantém presos: “[...] ele jamais perderá de vista a conduta humana, da qual este utensílio é o avesso cristalizado; ele irá evocá-la através de todos meios até fazer com que o utensílio seja assombrado pelo gesto; essas operações [...] vão obrigá-lo até mesmo a inventar personagens ou atitudes⁸⁴⁹” (SARTRE, 1981, p. 192).

A partir disso, Tintoretto construirá uma estrutura que se coloca no meio do caminho entre a ficção e a realidade, tudo isso a fim de reter nossos olhos. É como se ele criasse impressões cinestésicas capazes de solicitar o movimento de nossa visão para cima e para baixo, para esquerda e para direita, de sorte que acabamos por acreditar que estamos nos movendo em profundidade na tela, isto é, para frente e para trás. Em consequência disso, já não mais sabemos se é a tela que provoca tais movimentos ou se eles partem de nós mesmos: “[...] o olhar, percorrendo os contornos do praticável, lerá seu próprio movimento como se fosse uma qualidade objetiva, a força transitiva da inércia⁸⁵⁰” (SARTRE, 1981, p. 192).

Diante das pretensões de Robusti, é preciso contrapor uma definição da pintura que imperava nesse período, isto é, a certeza de que uma tela deveria ser uma janela aberta sobre o mundo, uma janela que apresentava um outro mundo em que nada poderia ser recusado – nem mesmo aquilo que na realidade era impossível. Em contrapartida, tudo estava restrito a essa janela, a esse retângulo, ou seja, só se podia olhar esse outro mundo, jamais tocá-lo, senti-lo como se sentia aquilo que existia realmente. Seria esse o limite de toda pintura? Ou isso é simplesmente “[...] um voto de pobreza que está na fonte de toda *Beleza*⁸⁵¹”? (SARTRE, 1981, p. 192). Com efeito, Tintoretto também se questiona, quer saber: o que resta à pintura? Como colocar o mundo num quadro sem restringi-lo, limitá-lo, empobrecê-lo? Seria preciso uma

849. No original: “[...] il ne perdra jamais de vu la conduite humaine dont cet ustensile est l’envers figé; il l’évoquera par tous les moyens jusqu’à faire hanter l’outil par le geste; ces opérations [...] l’obligeront même à inventer des personnages ou des attitudes”.

850. No original: “[...] le regard, parcourant les contours du praticable, lira son propre mouvement comme si c’était une qualité objective, la force transitive de l’inertie”.

851. No original: “[...] vœu de pauvreté qui est à la source de toute Beauté”.

pintura capaz de transbordar o quadro, uma pintura que se atirasse, que se precipitasse, que caísse sobre o espectador. A questão é: como fazê-la?

A busca primeira de Robusti é pelo relevo, já que ele compreende que “a profundidade é complementar do relevo” – mesmo que ninguém soubesse da existência de “[...] uma intuição específica do relevo e que ela é reservada à visão binocular⁸⁵²” (SARTRE, 1981, p. 192). Aliás, como ensinaram os florentinos, a pintura deveria transformar os dois olhos em um, produzindo uma visão monocular, uma visão de ciclope. Um ciclope, porém, jamais seria capaz de ver aquilo que veem os olhos de um ser humano, por isso, reduzir a visão humana a um monóculo é impor “ao pintor a impossibilidade radical da pintura”. Contra essa impossibilidade, a obra de Tintoretto será o testemunho de uma pintura que está tomando consciência de si e, ao mesmo tempo, se colocando em questão. Isso significa que, nas telas de Robusti, o próprio imaginário se torna crítico, já que tenta confrontar questões práticas, como o dogma da tradição, do poder e da religião – afinal, conforme tal dogma, a pintura deveria produzir um resultado facilmente tangível:

No século XVI, em Veneza, a arte é realista: isso significa que ela vampiriza sistematicamente a realidade, cada propriedade da fantasia deve ser retirada da propriedade correspondente do ser: a altura e a largura verdadeiras da tela fornecem aos personagens imaginários suas dimensões fictícias⁸⁵³ (SARTRE, 1981, p. 193).

Dessa perspectiva, muito mais do que o tamanho do modelo no qual o pintor se inspira para pintar sua tela, aquilo que decide o tamanho do que será apresentado no quadro são as dimensões da tela. Tais dimensões não eram uma livre escolha do pintor, mas como tantos outros detalhes que já especificamos aqui, era algo determinado em contrato e dependia do local em que a tela ficaria exposta. Desse modo, tudo que se encontra na tela é fictício, e mesmo se suas dimensões permitem que o pintor apresente personagens em “tamanho natural”, tratar-se-á sempre de uma dimensão absoluta, determinada por circunstâncias exteriores à obra. Com isso, tudo na tela será determinado por uma distância absoluta e irreal, de sorte que o pintor “[...] nos incita a ver no imaginário mais do que poderíamos ver na realidade⁸⁵⁴” (SARTRE, 1981, p. 193).

852. No original: “[...] une intuition spécifique du relief et qu’elle est réservée à la vision binoculaire”.

853. No original: “Au XVIème siècle, à Venise, l’art est réaliste : cela veut dire qu’il vampirise systématiquement la réalité, chaque propriété du fantasme doit être prélevé sur la propriété correspondante de l’être : la hauteur et la largeur vraies de la toile fournissent aux personnages imaginaires leurs dimensions fictives”.

854. No original: “[...] nous incite à voir dans l’imaginaire plus que nous ne pourrions dans la réalité”.

É preciso, portanto, que algo escape à visão do público, daquilo que ele pode perceber, algo que só se revele ao imaginário. O que geralmente acontece, porém, é que os pintores fazem da proximidade “[...] um signo, uma adesão do espírito mais que dos sentidos. Assim, a fantasia, sem chocar, está próxima e distante, envolvida e desenvolvida⁸⁵⁵” (SARTRE, 1981, p. 193). Todo esse processo funciona perfeitamente para a perspectiva monocular, já que desse modo “a verdade do imaginário” jamais se confunde “com a realidade”. Apesar dessa nítida distinção, tudo aquilo que é imaginário na tela é tomado de empréstimo da realidade, desde as cores até a própria luminosidade, ou o relevo, a profundidade. O pintor, no entanto, não fará como o escultor – que modela a matéria dentro da própria realidade –, já que se limitará às dimensões da tela, jamais podendo transbordá-la, jamais podendo roçar seu público.

Em Tintoretto, entretanto, encontramos uma exceção, dado que os espectadores serão convidados a presenciar um movimento inexistente, um movimento imaginário que parecerá visto realmente. Com isso, o pintor faz com que nossa visão binocular se dobre às exigências de sua arte: ele “[...] se dirige à dupla de retinas e faz que um mesmo desenho fale diferentemente a cada uma delas: é, portanto, muito exato que uma translação objetiva sobre o ecrã se faça veículo real de um movimento ilusório⁸⁵⁶” (SARTRE, 1981, p. 193). Nesse sentido, a pretensão de Tintoretto parece ser a de não se contentar em fazer com que o público apenas “imagine o imaginário”, mas que possam “vê-lo” – vendo o imaginário e imaginando a realidade:

Isso significa que um quadro reúne nele as estruturas reais do mundo visível e as entrega aos nossos olhos tais e quais [...]; quanto à ficção, não é nada: dar-lhe-á o seu valor positivo, diante de tantos corpos magníficos, de tantas sedas, de tantas belas atitudes, declarando que a Natureza imita a Arte. Negativamente, é uma lacuna que se adivinha, uma instabilidade fugidia através do pleno, é o reverso do ser – manifestado unicamente pelo ser⁸⁵⁷ (SARTRE, 1981, p. 193).

Tudo o que pretendia Robusti, entretanto, dependia do espaço, da profundidade, do relevo, dimensões até então invisíveis na pintura. Ora, se o escultor criava suas obras dentro do espaço real, a pintura ou se valia de signos – solicitando o entendimento, a significação – ou de

855. No original: “[...] reste un signe, une adhésion de l’esprit plutôt que des sens. Ainsi le fantasma est-il sans choquer proche et lointain, enveloppé et développé”.

856. No original: “[...] s’adresse au couple des rétines et fait qu’un même dessin parle différemment à chacune d’elles: il est donc bien exact qu’une translation objective sur l’écran se fait le véhicule réel d’un mouvement illusoire”.

857. No original: “[...] s’adresse au couple des rétines et fait qu’un même dessin parle différemment à chacune d’elles: il est donc bien exact qu’une translation objective sur l’écran se fait le véhicule réel d’un mouvement illusoire”.

símbolos – chamando em jogo a imaginação. Tintoretto queria mais, queria mostrar o relevo em suas telas e não apenas signos ou símbolos, queria que suas imagens avançassem em direção ao espectador; ele acreditava que isso era possível e que se até então ninguém realizara esse feito era pelo simples fato de que empreenderam o caminho errado, pintando de forma equivocada essa dimensão. Robusti precisava apenas de um método, de uma técnica, de meios para fazer com que o relevo despertasse e se manifestasse à visão dos espectadores de suas telas. Aí ele encontrou o limite da pintura, mas jamais o aceitou, pelo contrário, obstinou-se a superá-lo. Em consequência disso, “[...] o pintor vai teimar e inventar novas formas, romperá todos os moldes, mesmo aqueles que acaba de utilizar, expulsa de obra em obra por uma paixão maníaca e jamais satisfeita⁸⁵⁸” (SARTRE, 1981, p. 193).

Tornar visível na tela o espaço real: é esse o tormento de Tintoretto e, conseqüentemente, de sua obra. Não obstante esse desejo obsessivo, a tela apenas sugere, nada pode ser visto. Isso não significa, contudo, que a obra de Robusti tenha fracassado, ou que não tenha avançado em relação aos trabalhos de seus mestres, muito pelo contrário, “[...] ele é o primeiro a nos dar, no meio de fantasias realmente percebidas, sensações imaginárias e que utiliza com esse efeito o peso⁸⁵⁹” (SARTRE, 1981, p. 193). Para isso, Tintoretto se valerá de uma recorrente figuração do desequilíbrio dos corpos, isto é, de corpos prestes a cair, de corpos que, em sua queda, parecem avançar em nossa direção.

Na *Crucificação*, por exemplo, podemos observar perfeitamente como Jacopo trabalha. Essa tela gigantesca que, segundo Sartre (1981, p. 189), é “a maior e talvez a mais bela de suas obras”, se encontra na *Scuola Grande di San Rocco*, esse verdadeiro templo dedicado à pintura tintorettesca. O autor francês sublinha de maneira breve a temporalidade aguda da composição, que pode ser vista nas três cruzes presentes na pintura: à nossa direita, vemos o primeiro momento, isto é, um homem sendo pregado à cruz, mas que ainda se encontra no chão; em um segundo momento – à nossa esquerda – vemos a cruz que se levanta com um homem pregado; por fim, ao centro, é o próprio Cristo que se mostra, crucificado, como uma coroação, uma síntese dos momentos anteriores. Sartre (2009, p. 132) nota ainda, a respeito do sujeito crucificado à esquerda, que “[...] a corda estendida e o esforço daquele que puxa criam uma

858. No original: “Cela veut dire qu’un tableau ramasse en lui les structures réelles du monde visible et les livre à nos yeux telles quelles [...] ; quant à la fiction, ce n’est rien : on lui donnera sa valeur positive, devant tant de corps magnifiques, tant de soies, tant de belles attitudes, en déclarant que la Nature imite l’Art. Négativement, c’est une lacune qu’on devine, une instabilité fuyante à travers le plein, c’est l’envers de l’être, par l’être seul manifesté”.

859. No original: “[...] il est le premier à nous donner, au milieu de fantasmes réellement perçus, des sensations imaginaires et qu’il utilise à cet effet la pesanteur”

terceira dimensão. Aqui as dimensões não são propriedades do objeto, meios de situar as pessoas, mas, ao contrário, os objetos estão ali para situar as dimensões, para fazê-las sentir”. Existe ainda uma certa vertigem provocada pela projeção do cristo crucificado, já que ele parece se projetar adiante, em direção a nós – espectadores: “A escada embaixo empurra ainda o cristo para diante [...], ele tem o ar de pender sobre o grupo das mulheres e dos discípulos. Se as mãos fossem desamarradas ele cairia *para a frente*” (SARTRE, 2009, p. 132). Sartre (2009, p. 132) vê nisso a “culminação de um movimento temporal e espacial”, quer dizer, uma espécie de quarta dimensão – a dimensão do acontecimento. Esse acontecimento, todavia, não parece sagrado, e certamente não é miraculoso; antes, a auréola do Cristo é um tanto quanto moribunda, de luz opaca, triste⁸⁶⁰; é como se ela dependesse dele, como se estivesse a ponto de extinguir-se – como ele.

Nesse sentido, a figuração de Tintoretto trabalha a fim de fazer com que seu espectador tenha uma sensação ameaçadora, é como se os personagens e objetos pintados na tela pudessem, a qualquer momento, despencar sobre ele. O espectador, de sua parte, alimentara a partir de sua apreensão da tela a expectativa de um xeque-mate, de um encontro violento, de sorte que ele irá avaliar o risco e tentar se proteger: “[...] excitam-se os músculos, organizam-se e a consciência, invadida pelo desenvolvimento físico da operação, acredita ler aí a imediata proximidade dos corpos distantes e o tempo que virá⁸⁶¹” (SARTRE, 1981, p. 193).

Para entender melhor essa experiência proposta por Tintoretto, no entanto, será preciso investigar outra de suas telas, uma das poucas que não está em Veneza, a saber, *São Jorge mata o dragão*. Sartre (1987, p. 211) começa resumindo a lenda na qual se inspira a figuração na tela:

860. Com efeito, em *Que é a literatura?*, Sartre também nos fala a respeito da *Crucificação*, mas a fim de explicar o que é o sentido. Nessa ocasião, o autor francês falará da angústia encarnada no amarelo do céu, de sorte que tal descrição se relaciona diretamente com a figuração do Cristo que acabamos de descrever: “Este rasgo amarelo no céu sobre o Gólgota, Tintoretto não o escolheu para significar a angústia, e tampouco para provocá-la; ele é angústia e céu amarelo ao mesmo tempo. Não céu de angústia, nem céu angustiado; é uma angústia feita coisa, uma angústia que se transformou em rasgo amarelo do céu, e que, a partir disso, foi submersa, empastada pelas qualidades próprias das coisas, por sua impermeabilidade, por sua extensão, sua permanência cega, sua exterioridade e essa infinidade de relações que elas mantêm com as outras coisas; quer dizer, ela não é mais legível, é como um esforço imenso e vão, sempre parado no meio do caminho entre o céu e a terra, a fim de exprimir aquilo que a sua natureza a impede de exprimir (SARTRE, 2015, p. 17). Ora, a cor não deve ser entendida como um meio pelo qual Tintoretto tenta representar a angústia, a cor se transforma ela mesma em angústia. A partir disso, Sartre defende que as cores não constituem um tipo de linguagem, elas são mudas e, conseqüentemente, um quadro não pode representar ou esconder um significado a ser decifrado, pois o seu sentido está sobre a tela, ou melhor, no imaginário ao qual ela encaminha o seu espectador.

861. No original: “[...] on bande les muscles, on s’organise et la conscience, envahie par le développement physique de l’opération, croit y lire l’immédiate proximité des corps lointains et le temps à venir”.

[...] os covardes cidadãos pagavam à Besta um imposto, abastecendo-a de virgens, ao que parece, um alimento delicioso para os dragões. O destino, um dia, designou a filha do rei e este curioso soberano, em vez de bater o tambor e convocar as armas, considerou mais honroso sofrer o destino comum. Democrata por medo, o déspota esclarecido mandou sua própria filha para a beira da água e a abandonou lá. Abandonada? É dizer pouco: seus concidadãos a entregaram. Chorando, diz a lenda. Então o ato. Eles choraram ainda, não duvido, quando, uma hora depois, tendo subido todas as pontes levadiças, regressaram para se deitarem atrás das portas trancadas. São Jorge estava passando. Indignado, ele se detém⁸⁶².

De fato, quando olhamos uma tela dessa época, temos, antes de tudo, a percepção de “uma variedade apolínea de fantasias”, isto é, de personagens, lugares e acontecimentos que muitas vezes já conhecemos. Com isso, “[...] o saber nos guia, e mesmo as palavras: aquelas do título, por exemplo. Assim, o significado anedótico se integra à visão⁸⁶³” (SARTRE, 1987, p. 221). Para além da lenda, no entanto, o quadro nos apresenta um mundo surdo e sombrio em que as mesmas formas se repetem participando da figuração, mas perdendo seu sentido anterior e se integrando em uma nova ordenação, em uma ordem que subjaz à figuração sem ser figurativa, em suma, como escreve Sartre (1987, p. 221), uma ordem “[...] que se estende através das cerimônias brilhantes do olho e termina por condicionar a percepção⁸⁶⁴”.

De tal maneira, Tintoretto propõe ao nosso olhar um itinerário, pois “conhece ou pressente tudo aquilo que seu predecessor” ignorava. Seu predecessor, neste caso, não é mais Ticiano Vecellio, mas outro pintor italiano: Vittore Carpaccio (1465-1525/1526). Sartre sublinha quanto o *São Jorge* de Carpaccio dá grande destaque ao Santo, impondo-o, mostrando-o de perto, banhado de luz. Tintoretto, porém, se recusa a repetir Carpaccio, por isso, representa o Santo “na penumbra do terceiro plano” – “para roubar nosso tempo? –, enquanto, “[...] em plena claridade, uma mulher se esmaga contra o vidro-limite⁸⁶⁵” (SARTRE, 1987, p. 203). Essa mulher, tão discreta no quadro de Carpaccio, ganha destaque no quadro de Robusti, que “[...] a

862. No original: “[...] les lâches citadins payaient à la Bête un impôt en l’approvisionnement de vierges, nourriture, paraît-il, délectable pour les dragons. Le sort, un jour, désigna la fille du roi et ce curieux souverain au lieu de faire battre tambour et d’appeler aux armes, jugea plus honorable de subir le sort commun. Démocrate par trouille, le despote éclairé fit conduire au bord de l’eau sa propre enfant et l’y abandonna. Abandonnée ? C’est peu dire : ses concitoyens la livrèrent. En pleurant, dit la légende. Dont acte. Ils pleurèrent encore, je n’en doute pas, quand, une heure plus tard, ayant remonté tous les pont-levis, ils rentrèrent se coucher derrière les portes verrouillées. Saint Georges passait. Indigné, il reste”.

863. No original: “[...] on reconnaît les personnages, les lieux, l’entreprise; le savoir guide, et même les mots: ceux du titre, par exemple. Ainsi la signification anecdotique s’intègre à la vision”.

864. No original: “[...] qui s’étend à travers les cérémonies brillantes de l’œil et finit par conditionner la perception”.

865. No original: “[...] en pleine clarté, une femme s’écrase contre la vitre-frontière”.

expulsa e propulsiona em nossa direção, os faustos da paixão mais cega, o medo⁸⁶⁶” (SARTRE, 1987, p. 203).

É justamente sobre essa jovem mulher que Sartre dedica primeiramente seu olhar. Ele observa sua fuga, sua queda, sua paralisia, seu fracasso: ela corre perdida, assustada, destinada a cair – “sob sua saia, um joelho vai atingir a terra”. Com efeito, seu equilíbrio está ameaçado e a pergunta que nos vem em mente olhando-a é: ela cairá ou conseguirá prosseguir em sua corrida? Segundo Sartre (1987, p. 204-205), tal questão revela que um acontecimento durável, que uma duração temporal se rompeu, e “a ruptura é o instante, é um momento feito para desaparecer”. Há, portanto, uma incerteza, uma espera, pois esse rompimento é também um suspense que legitima a temporalidade da tela:

[...] por meio da indeterminação do futuro imediato, se adivinhava que estava em curso um empreendimento durável; libertados de qualquer impaciência física, estávamos avisados de que um ato se realizaria ou se apagaria antes do termo, conforme o evento girasse em um ou em outro sentido⁸⁶⁷ (SARTRE, 1987, p. 204)

É evidente que a jovem mulher se apavora, todavia, para além desse pavor, Tintoretto também nos apresenta “as soberbas bolhas de um manto” rosa, de um rosa pavoroso: “[...] a única bela plumagem é aquela do pavor, unicamente ao pavor é permitido ser rosa⁸⁶⁸” (SARTRE, 1987, p. 203). Esse pavor tem um objeto concreto, isto é, a fera que se encontra à beira da lagoa – à esquerda de quem olha. Para além disso, existe ainda uma ligação entre a jovem e o dragão, uma ligação que é estabelecida pelo nosso olhar e que revela que “[...] basta um rastejo, um voo ou um salto e está acabado: a Fera devorará a Bela⁸⁶⁹” (SARTRE, 1987, p. 204).

Essa relação, contudo, se estabelece apenas da parte da jovem mulher – isto é, “da direita para esquerda e de frente para trás” –, já que o animal tem outra preocupação no momento: é a jovem que nos revela as intenções do bicho. De fato, essas intenções parecem relacionadas também com o corpo morto entre o dragão e a jovem: para ela, trata-se de um corpo profético, um corpo que mostra que, caso o dragão não seja milagrosamente morto, é ela quem morrerá. Aliás, como observa Sartre (1987, p. 205), “[...] ela *já* está *morta*; a violência instantânea de

866. No original: “[...] l’expulse et propulse vers nous, les fastes de la passion la plus aveugle, la peur”.

867. No original: “[...] on devinait, à travers l’indétermination de l’avenir immédiat, qu’une entreprise durable était en cours ; libérés de toute impatience physique, nous étions avertis qu’un acte s’accomplirait ou s’effacerait avant terme, selon que l’événement tournerait dans l’un ou l’autre sens”.

868. No original: “[...] le seul beau plumage est celui de l’effroi, à l’effroi seul on permet d’être rose”.

869. No original: “[...] il suffit d’une reptation, d’un envol ou d’un saut et c’est fini: la Bête croquera la Belle”.

sua corrida e o eterno repouso do morto se equivalem⁸⁷⁰”, visto que, para Robusti, “a fugacidade do instante é idêntica ao eterno repouso”.

Tintoretto constrói nessa tela todo um caminho a fim de envolver o espectador em sua trama: através desses *signos* – como o corpo profético – ele anuncia a iminência dos acontecimentos sem jamais mostrá-los totalmente, convidando assim o espectador a fazer aquilo que o personagem figurado na tela está por fazer, a sofrer o que esse personagem sofrerá. Até o momento, entretanto, descrevemos a tela somente a partir do ponto de vista de uma personagem; se olharmos o quadro através dos olhos do animal, porém, essa visão se transformará, perturbando não apenas o espaço, mas também a duração desse quadro através de um “choque em retorno”. A primeira visão, dessa perspectiva, se mostrará como uma ilusão, ou melhor, como o começo do itinerário dessa obra que parece nos convidar a perpétuos recomeços.

Falando do dragão, ele se encontra em segundo plano, perto do lago, combatendo com São Jorge. Mesmo em segundo plano, bastaria pouco – e talvez fosse mais óbvio – para que o bicho tomasse a tela inteira para si, assumisse o protagonismo da figuração e fosse o principal objeto de nossa atenção, enfim, para que nos fizesse “sentir a profundidade como uma ameaça”. Nada disso, no entanto, acontece e nós ficamos presos no instante: “É tarde demais agora: uma lança o transpassa, ele está morto. Não, é muito cedo: ele ainda não teve o tempo de morrer, apenas o de sofrer⁸⁷¹” (SARTRE, 1987, p. 206). Ademais, O dragão é *feio* e sua feiura parece lhe tornar mal; entretanto, há nele esse sofrimento, essa agonia que suspende a maldade: ele irá morrer e diante da morte até mesmo a “[...] *feiura* perde sua utilidade, mas permanece: ela está talhada no couro⁸⁷²” (SARTRE, 1987, p. 207).

Portanto, se encontramos na jovem o rompimento da duração, no dragão encontraremos o triunfo do instante, que “guarda sua doçura equilibrada” enquanto “a duração esvazia os lugares”. Desse modo, a queda e conseqüentemente a morte ou não da mulher é colocada entre parênteses: “Nos mostram o abandono passivo de um corpo com as desordens do medo; quanto ao destino da jovem pessoa, se regula a cem metros dela⁸⁷³” (SARTRE, 1987, p. 205). A morte

870. No original: “[...] elle est déjà morte; la violence instantanée de sa course et l'éternel repos du mort s'équivalent”.

871. No original: “C'est trop tard à présent: une pique le transperce, il est tué. Non ; c'est trop tôt : il n'a pas encore eu le temps de crever, tout juste celui de souffrir”.

872. No original: “La laideur perd son emploi, mais reste: elle est taillée dans le cuir”.

873. No original: “On nous montre l'abandon passif d'un corps aux désordres de la peur; quant au destin de la jeune personne, il se règle à cent mètres d'elle”.

do dragão também está em *suspensão* – mas para ele não parece haver saída, apenas a inevitável espera pelo fim. Na prática, o dragão não é uma verdadeira ameaça, logo, podemos dizer que todo o perigo que prevíamos através da jovem mulher se esvai na lança do Santo guerreiro: a mulher corre, mas já não há perigo⁸⁷⁴: “O terror a enlouqueceu, ela fugirá sem objetivo, sem descanso, até o desvanecimento⁸⁷⁵” (SARTRE, 1987, p. 206).

Nessa tela, Tintoretto parece nos guiar em “um complexo jogo de decepções”, no sentido de que cada personagem indica o seguinte e é por ele desqualificado: na mulher, vemos a iminência da morte, que parece confirmada pelo cadáver; já na lança do Santo que perfura o dragão, vemos que a iminência da morte não diz respeito à jovem que corre desesperada pelo medo, mas ao temido dragão. Sartre (1987, p. 207) descortina assim a temporalidade dessa tela, o itinerário temporal traçado por Tintoretto a fim de guiar os nossos olhos por sua armadilha:

[...] um falso presente nos acolhe a cada passo e desmascara seu predecessor que retorna, atrás de nossas costas, ao seu estatuto original de memória petrificada, e cremos cada vez encontrar o presente verdadeiro e que ele se deixa, atrás de nós, correr vivo no passado⁸⁷⁶.

Recapitulando os eventos da tela, podemos dizer que a mulher impõe o seu presente em primeiro plano, à nossa direita, com seu “belo terror massivo”. Esse presente, contudo, não dura, afinal, é apenas a inércia, isto é, o efeito de uma causa, de uma *emoção*: o terror. Por conseguinte, o presente dessa jovem logo escorrega para o passado, enquanto o presente do dragão se revela como sendo o verdadeiro presente da tela – vemos o bicho que agoniza. Existe ainda o corpo morto que, segundo Sartre, é a apresentação da memória, que vai se prolongando e se repetindo – idêntica e inútil – de um presente ao outro. Evidentemente, “[...] tudo é simultâneo sobre a tela, ele [Tintoretto] fecha tudo na unidade de um mesmo instante. Mas para

874. A partir do fato de que a jovem corre de um perigo que não existe mais, Sartre vê nessa corrida uma possível representação do princípio de inércia – apesar desse princípio ainda não existir conceitualmente nessa época: “Provocado por uma causa externa cuja desaparecimento se torna o próprio sujeito do quadro, a corrida lhe serve e se prolonga por não encontrar em si mesma o poder de parar. Isso não é algo próprio da inércia?” (SARTRE, 1987, p. 206). De tal maneira, mesmo sem conhecimento algum dos métodos científicos da época, Jacopo “[...] mostra sobre a tela a morte, o medo, a vida como aparências inertes, emprestadas, mantidas, retiradas: sempre de fora” (SARTRE, 1987, p. 206).

875. No original: “La terreur l’a rendue folle, elle s’enfuira sans but, sans répit, jusqu’à l’évanouissement”.

876. No original: “[...] un faux présent nous accueille à chaque pas et démasque son prédécesseur qui retourne, derrière notre dos, à son statut originel de souvenir pétri fié et nous croyons chaque fois rencontrer le présent véritable et qu’il se laisse, derrière nous, couler vivant dans le passé”.

dissimular a clivagem demasiadamente brutal, ele impõe ao olhar o fantasma de uma sucessão⁸⁷⁷” (SARTRE, 1987, p. 207).

Além disso, Sartre ainda chama nossa atenção para a circularidade do espaço da tela e para o fato de que essa circularidade será identificada e convertida pelo espectador em uma duração. Com efeito, o espaço encontra-se em colapso sobre si mesmo, pleno de formas circulares, de sorte que a linha curva se apresenta como o caminho mais curto para se percorrer dois pontos da tela. Desse modo, os círculos se espalham por todo o espaço da figuração, e se remontarmos o itinerário traçado até aqui podemos encontrá-los em toda parte: seja na princesa – cuja ponta dos dedos e “alto do seu penteado se inscrevem em um meio-círculo” –, no tronco que excede a tela à esquerda, na posição do corpo morto, nas formas do cavalo, no dorso do cavaleiro ou nas elipses luminosas provenientes da imagem santa que está no céu.

De tal maneira, Robusti projeta a lenda de do Santo cavaleiro em um espaço esférico, o que acaba fazendo com que “o instante se dilate e superabunde”. Com isso, sua tela se diferencia totalmente da de Carpaccio, já que esse último propõe à nossa visão o caminho mais curto, fazendo-nos deslizar pela rigidez retilínea da lança que parte da mão do cavaleiro e perfura a face do dragão. Em Tintoretto, pelo contrário, toma-se o caminho mais longo, “[...] perde-se em vales, gira, para sair em torno de um inchaço, vira entre arredondamentos, envolve o traseiro de um cavalo e remonta à gola pela única estrada aceitável, o que significa: pelo menor desvio⁸⁷⁸” (SARTRE, 1987, p. 220). Esse pequeno desvio que deveria ser um atalho, na verdade, não intenta encurtar as distâncias, mas operar um espessamento da duração:

[...] como a velocidade do tempo, sobre a tela, é largamente superior à velocidade real do nosso tempo, e como é o nosso, no entanto, que é preciso emprestar à princesa e ao santo, o instante suscitado para nós sobre a tela, mole, recheando a si mesmo como as ameixas de Tours, não incomoda mais. É uma molécula, é claro, mas uma molécula gigante, que transborda e envolve as sacudidelas de nossa atenção⁸⁷⁹” (SARTRE, 1987, p. 220).

877. No original: “[...] tout est simultané sur la toile, il enferme tout dans l’unité d’un même instant. Mais pour dissimuler le trop brutal clivage, il impose au regard le fantôme d’une succession”.

878. No original: “[...] s’égare dans des vallées, pivote, pour en sortir, autour d’un ballonnement, tourne entre des rotondités, enveloppe la croupe d’un cheval et remonte à l’encolure par la seule route acceptable, cela veut dire: par la plus petite déviation”.

879. No original: “[...] comme la vitesse du temps, sur la toile, est largement supérieure à la vitesse réelle du nôtre, et comme c’est le nôtre, pourtant, qu’il faut prêter à la princesse et au saint, l’instant suscité pour nous sur la toile, moelleux, fourré à lui-même comme les pruneaux de Tours, ne gêne plus. C’est une molécule, bien entendu, mais une molécule géante, qui déborde et enveloppe les saccades de notre attention”.

Desse ponto de vista, pode-se dizer que Tintoretto inaugura o tempo barroco, isto é, um tempo dotado de peso que os pintores do século posterior buscarão desacelerar ainda mais, de modo que, segundo Sartre (1987, p. 220), acabará se transformando em um tempo morto: “Robusti pinta o instantâneo, mas um instantâneo curvo que se identifica para nós a uma duração⁸⁸⁰”.

Dito isso, falemos finalmente do Santo que dá nome à obra, o Santo guerreiro e justiceiro que mata o dragão, e que – como escreve Jorge Ben⁸⁸¹ em sua canção – é “imbatível ao extremo”: São Jorge. Com efeito, Jorge parece exilado pelo pincel do Tintoretto – é um cavaleiro “[...] que perturba o *pathos* com esta incongruidade, o ato⁸⁸²” (SARTRE, 1987, p. 202). Na interpretação de Sartre, isso se dá porque a metamorfose da circularidade espacial em duração atinge diretamente o herói, tornando seu confronto com a besta um verdadeiro escândalo. Ora, Robusti nos rouba o tempo, não para transferi-lo à tela, mas simplesmente para desperdiçá-lo, para paralisá-lo, suspendê-lo: “O duelo do Homem com a Fera já teria terminado há muito tempo se o pintor não arredondasse os movimentos, substituindo por toda parte as retas por rolos, obrigando suas criaturas a telefonar seus golpes, suspendê-los e até mesmo a perder tempo⁸⁸³” (SARTRE, 1987, p. 221).

A questão que se impõe aqui é se há verdadeiramente um ato sagrado ou um milagre do qual o Santo é apenas o veículo passivo? De fato, o Santo não está muito destacado nessa composição, pelo contrário, aparece virado, com a face pouco visível, concentrado em sua tarefa, atacando o animal da direita para esquerda. Ora, é como se esse ato – quando realizado

880. No original: “Robusti peint l’instantané, mais un instantané courbe qui s’identifie pour nous à une durée”.

881. Apesar de parecer um tanto absurda à primeira vista, a aproximação entre Jorge Ben e Tintoretto se mostra não apenas possível, mas revela também certos pontos de encontro interessantes. De fato, como escreve Paulo Costa e Silva (2014, p. 92), a música de Jorge Ben parece surgir de “uma alegria espontânea”, diretamente da consciência pré-reflexiva, “[...] como se sua música fosse [...] uma decorrência orgânica do seu estar no mundo”. Dessa perspectiva, assim como o pintor veneziano, o artista brasileiro se coloca por inteiro em sua obra e, mais que isso, pensa essa obra não enquanto busca de uma perfeição formal, mas, de modo similar a Robusti, não manifesta em suas obras “uma ânsia por precisão, definição e clareza”, pelo contrário, abre “[...] espaço para trazer um tipo de identificação que não apenas caracteriza tudo que é vivo (e que muda continuamente no tempo), mas que é capaz de solicitar a participação do espectador” (SILVA, 2014, p. 92). Assim, poderíamos dizer que para os dois artistas “[...] a precisão só faz sentido quando aumenta o movimento, tornando-o mais flexível [...]. A precisão consiste em conseguir esticar os fios da malha sem jamais rompê-la” (SILVA, 2014, p. 93). C. f. SILVA, Paulo Costa e. *A tábu de esmeralda: e a pequena renascença de Jorge Ben*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

882. No original: “[...] ce capitaine qui trouble le pathos par cette incongruité, l’acte”.

883. No original: “Le duel de l’Homme et de la Bête serait depuis longtemps terminé si le peintre n’avait arrondi les mouvements, remplacé partout les directs par des moulinets, obligé ses créatures à téléphoner leurs coups, à les suspendre, et même à prendre des temps”.

– revelasse o quadro como um todo, desqualificando assim todas as possibilidades anteriores, ou melhor, todos os presentes anteriores:

É suficiente um fecho escondido para desqualificar e aniquilar todos juntos os objetos que apareciam em cadeia. De improviso, o instante se fecha e deixa entrever a pose que ocultava; há um *antes* e um depois: desordem, ato e retorno à ordem, a sucessão está dada por inteiro⁸⁸⁴ (SARTRE, 2005, p. 315).

Esse ato, todavia, jamais se realiza, já que não há mão que o execute e tampouco existe uma lança: o ato é apenas ensaiado e apagado no mesmo instante. Apesar desse ensaio de ato, é possível observar suas consequências – ainda assim, o ato “se subtraí do momento fixado sobre a tela”. Tintoretto se recusa a pintar o ato milagroso do Santo cavaleiro, mas, ao mesmo tempo, teme eliminá-lo completamente da tela. Trata-se, porém, de um “imbróglio premeditado”: ele finge pintar aquilo que lhe é ordenado, porém não pinta, já que o ato se acende e se apaga sem revelar-se totalmente – “Resulta daí uma ausência no coração da presença mais teimosa⁸⁸⁵” (SARTRE, 2005, p. 321). Visto dessa forma, o quadro ganha um passado, mas perde seu futuro, de sorte que os seres humanos do quadro se tornam apenas massas que pesam: é o peso que age. É nesse peso, aliás, que o quadro se revela ao público, não apenas enquanto visão, mas, sobretudo, enquanto sensação. Como escreve Sartre (2005, p. 317), nossos músculos sentem o movimento lateral do cavaleiro em seu cavalo e o impacto do contato com o dragão e, nesse sentido, “[...] as plantas escuras, os contornos da costa e a asa do monstro têm a função de ampliar e prolongar a corrida⁸⁸⁶”.

Em sua corrida em direção ao dragão, o cavaleiro não está temerário, pois ataca o monstro de surpresa, pela lateral, de forma segura. Certamente vai matá-lo; mas seria isso o efeito de um ato de coragem ou apenas uma questão de sorte? São Jorge pesa, isso é fato, mas “[...] o equilíbrio secreto das formas evoca surdamente o peso, reduz o santo ao seu peso⁸⁸⁷” (SARTRE, 1987, p. 221). De fato, o Santo parece concentrar seu peso mais sobre o cavalo do que sobre o dragão, dando a impressão de que, mais do que cavalgar, ele se deixa levar:

[...] este salvador providencial, em vez de destruir o espaço a galope, não cessamos de sentir que ele se faz carregar por todas as abóbadas da tela. Em torno deste

884. No original: “È sufficiente un lampo nascosto per squalificare ed annientare tutti insieme gli oggetti che apparivano disposti in catena. Improvvisamente l’istantanea si chiude e fa intravedere la posa che occultava: c’è un prima e un dopo: disordine, atto e ritorno all’ordine, l’intera successione è data”.

885. No original: “Ne risulta un’indecisione fastidiosa e il sentimento di un assenza nel cuore della presenza più testarda”.

886. No original: “[...] le piante scure, i contorni della riva e l’ala del mostro hanno la funzione di ampliare e prolungare la corsa”.

887. No original: “[...] l’équilibre secret des formes évoque sourdement la pesanteur, réduit le saint à son poids”.

verdadeiro soldado, heroico e preguiçoso, o mundo se arredonda em um cu de galinha; ovo colocado neste deserto curvo, ele se adapta fazendo as costas gordas e deixa-se levar ao lugar do crime por uma fuga⁸⁸⁸” (SARTRE, 1987, p. 222).

De tal forma, ao invés de pintar um milagre pronto, Tintoretto se limita a sugeri-lo, a revelar evidências e gestos que jamais se mostram, que jamais se realizam totalmente, deixando ao público a decisão de sua conclusão – ou não. Isso, todavia, não incomoda nossos olhos, eles se acomodam a essa falta; o saber, por sua vez, adverte a existência desses gestos, assegurando-nos com isso “[...] que o Santo não está amputado em sua destra, e nos impulsiona a procurar casualmente os sinais chave do combate⁸⁸⁹” (SARTRE, 1987, p. 222). A esse saber, posteriormente, se ajunta também a sensibilidade, posto que o saber a ilumina, e ela o condiciona: “Nossa sensibilidade cega recebe a informação que o Santo não é uma massa inanimada, que é um homem que se apoia sobre o dragão mais que sobre sua montaria⁸⁹⁰” (SARTRE, 1987, p. 222).

Dessa perspectiva, a mão e a lança são apenas sugestões, no sentido de que elas estão presentes na figuração, mas de uma maneira mascarada, ou seja, aparecendo apenas parcialmente. Para vê-las talvez bastasse fazer um giro sobre a figuração, nos posicionando do lado oposto, no fundo da tela, onde poderíamos constatar a existência do lado direito do Santo, da sua mão, da sua lança inteira, em suma, do seu milagre propriamente dito. Para operar esse movimento, porém, seria preciso entrar na tela, isto é, seria preciso que a nossa imaginação entrasse em jogo, pois “[...] é ela, em último caso, que concluirá em cada um de nós. Inversamente, cada um se refletirá inteiramente nesta opinião final. Um teste projetivo, em suma⁸⁹¹” (SARTRE, 1987, p. 223). Isso, todavia, não é o bastante para Robusti, já que quando “[...] olharmos o Santo pelo outro lado, a opinião do pintor é que veremos a mesma massa, carregada pelo mesmo voo, e que nem a lança nem a mão nada poderiam mudar⁸⁹²” (SARTRE, 1987, p. 223).

888. No original: “[...] ce sauveteur providentiel, au lieu de saccager l’espace au galop, nous ne cessons pas de sentir qu’il se fait porter par toutes les voussures de la toile. Autour de ce vrai soldat, héroïque et fainéant, le monde s’arrondit en cul de poule ; pondu dans ce désert courbe, il s’adapte en faisant le gros dos et se laisse emporter au lieu du crime par une cavale”.

889. No original: “[...] que le saint n’était pas amputé de sa dextre, et nous pousse à chercher clés signes du combat”.

890. No original: “Notre aveugle sensibilité reçoit l’information que le saint n’est pas une masse inanimée, que c’est un homme et qui prend appui sur le dragon plus que sur sa monture”.

891. No original: “[...] c’est celle-ci, en dernier recours, qui conclura en chacun de nous. Inversement, chacun se reflétera tout entier dans cette option finale. Un test projectif, en somme”.

892. No original: “[...] regardions le saint de l’autre côté, l’avis du peintre est que nous verrions la même masse, charriée par le même envol, et que la ni lance ni la main n’y pourraient rien changer”.

Assim, Tintoretto revela a impotência do ser humano ao nos ensinar que somos apenas “[...] milagres instáveis, submetendo o universo a seu jugo pela governança inteligente das servidões que ele nos impõe⁸⁹³” (SARTRE, 1987, p. 223). Além disso, essa tela nos mostra ainda como são fracas as nossas forças, isto é, como o ser humano é simplesmente “um mineral assombrado”. Como sabemos, Robusti foi contratado para pintar uma ação miraculosa, não para ensinar algo aos seus clientes; ainda assim, ele não executa o ato sobre a tela, pois sabe “[...] que serão suficientes o frenesi beato e o aperfeiçoamento para que todo mundo o veja onde ele não está⁸⁹⁴” (SARTRE, 1987, p. 224). Em outros termos, ele não recusa a execução da obra, pinta conforme o combinado, retomando a insuperável composição de Carpaccio e omitindo apenas um detalhe mínimo: o ato. Esse detalhe, porém, faz toda diferença, visto que, a partir dele, Robusti leva a composição Carpaccio “ao limite, até que ela balance e se inverta”.

Em consequência disso, Jacopo transforma um encadeamento rigoroso em uma indeterminação calculada, ele eclipsa a ação escondendo-a por detrás do corpo que deveria executá-la: ao não pintar o ato ele o exila, ele o coloca junto ao muro, ao céu, ao ser humano, em suma, ele o transforma em um segredo – “O segredo da tela”. Na verdade, mais do que isso, ao exilar o ato, Tintoretto pede [ou exige] que seu cliente cumpra a tarefa de conferir “[...] uma essência ao invisível acontecimento: encantamento de uma massa pelo vazio, *clinâmen* acordado por Deus ao seu Soldado, ou drama, conflito nascido do humano que o engendra⁸⁹⁵” (SARTRE, 1987, p. 224). Em outras palavras, cabe ao espectador a execução ato: seja imaginando a parte de trás ou o lado direito do cavaleiro e seu cavalo, seja através de uma reconstituição do passado. Tais possibilidades, no entanto, se opõem sobre a tela, de sorte que a primeira constitui “o ato-fulguração” e a segunda “o ato-empreitada”. Esses atos se relacionam a partir de “[...] uma espécie de tamponamento; tudo se confunde em vantagem da força telúrica que sustenta e alimenta⁸⁹⁶” (SARTRE, 2005, p. 321).

A partir disso, Sartre nota que a direção empreendida pelo santo na tela de Tintoretto é a mesma da figuração de Carpaccio; no *São Jorge* de Carpaccio, entretanto, vemos no dragão

893. No original: “[...] des miracles instables, soumettant l’univers à leur joug par le gouvernement intelligent des servitudes qu’il leur impose”.

894. No original: “[...] qu’il suffira de la frénésie bigote et de l’entraînement pour que tout le monde la voie où elle n’est pas”.

895. No original: “[...] une essence à l’invisible événement : ensorcellement d’une masse par un vide, *clinâmen* accordé par Dieu à Son soldat, ou drame, conflit né de l’homme et l’engendrant”.

896. No original: “[...] una sorta di tamponamento; tutto si confonde a vantaggio della forza tellurica che sostiene e alimenta il guerriero”.

a própria representação do paganismo, isto é, do diabo, e no cavaleiro vemos um emissário divino: céu e inferno duelam em destaque nessa tela. Temos em Carpaccio, portanto, Deus e o diabo se confrontando face a face, e, apesar do cenário repleto de morte, é necessário que Deus saia vencedor, pois é essa a moral da lenda: “morta a Fera, a vila se converteria por inteiro à religião cristã”. Carpaccio era, segundo Sartre (1987, p. 209), um pintor de gostos aristocratas, por isso, seu cavaleiro golpeia o dragão com um golpe seco e cheio de estilo: “O estilo é o ato e o ato é a mão: o Santo gira em nossa direção seu perfil esquerdo, mas eleva sua destra e cada um pode ver esta pinça de ferro, encarnação de toda empreitada humana, apanhar a lança e empurrá-la rumo à fera⁸⁹⁷”. Dessa maneira, na tela de Carpaccio a posição em que o cavaleiro leva a lança já revela que o pintor pretende mostrar que ela se encontra na mão do guerreiro, em ângulo oblíquo. Por mais que outras formas de carregar a lança pudessem parecer até mais fáceis, mais rápidas, mais seguras e mais naturais, Carpaccio sabe que a mínima alteração acabaria “[...] por romper a unidade durável da fulguração. Carpaccio, o aristocrata, prefere maquiagem um pouco, quase nada, e que o público veja a Força a serviço da ordem⁸⁹⁸” (SARTRE, 1987, p. 209).

Vemos, portanto, na tela de Carpaccio que São Jorge “trucida” o dragão “sob uma avalanche de ouro. Se há algo de sinistro nessa composição, isso não vem do sujeito principal, mas dos cadáveres espalhados, construídos com um “cuidado minucioso e sádico”. Da tela de Carpaccio para a de Tintoretto a figuração ganha uma outra natureza, de modo que podemos identificar “duas finalidades que se opõem”, dois meios de figuração da mesma lenda que se colocam como antagônicos.

Ora, se em Carpaccio Sartre destaca o gosto pela aristocracia, em Robusti, como já vimos, o que se tem é o gosto pelo trabalho: trata-se de um operário da pintura, um artesão que molda a matéria e batalha fisicamente para compor seus quadros. Jacopo não é nobre e tampouco seus gostos o serão. Por essa razão, o monstro figurado por Tintoretto nada tem de sobrenatural ou demoníaco, mas parece um animal da natureza, uma espécie de “monstro do lago Ness” – como brinca Sartre. São Jorge, por sua vez, a despeito da luz divina que o ilumina, sustenta humanamente sua lança com o braço, de sorte que é seu cavalo quem se encarrega de

897. No original: “Le style, c’est l’acte et l’acte c’est la main: le saint tourne vers nous son profil gauche, mais il élève sa dextre et chacun peut voir cette pince de fer, incarnation de toute entreprise humaine, gripper la lance et la pousser vers la bête”.

898. No original: “[...] pour briser l’unité durable de la fulguration. Carpaccio l’aristocrate préfère truquer un peu, à peine, et que le public voie la Force au service de l’Ordre”.

todo trabalho: “[...] o soldado deve apenas aproveitar da velocidade adquirida, não lhe é pedido senão para apertar as coxas e se deitar sobre o colo de sua montaria para amortecer o choque de volta⁸⁹⁹” (SARTRE, 1987, p. 208). De fato, era assim nos duelos reais em que os cavaleiros se enfrentavam, no quadro, contudo, ele não combatia com outro homem, mas com um monstro que não é nem mesmo sobrenatural, afinal, o pincel de Tintoretto se esforçou bastante para torná-lo um animal natural. Desse ponto de vista, o *São Jorge* de Tintoretto, assim como o próprio pintor, é um operário, alguém que transpira na realização de sua tarefa, alguém que se encontra muito distante de um herói divino: “Jorge se emprega por inteiro para mudar, aponta baixo, um verme sem guarda, silenciado pela Providência e que não oferece nenhuma resistência, a não ser a espessura de couro e a dureza dos ossos. Em suma, esse trabalhador martela um prego⁹⁰⁰” (SARTRE, 1987, p. 209).

Para além disso, Tintoretto não nos mostra nem mesmo a lança que traspassa o bicho, pelo contrário, faz questão de escondê-la, de tratá-la com um atalho, evitando que ela fulgure – ele retira a linha reta de sua pintura: três quartos da lança desaparecem sob o cavaleiro e a cabeça de seu cavalo, e quanto ao que resta, “[...] é preciso ter bons olhos para distingui-lo: é esta caga iluminação de aço, em cima do cotovelo dobrado, a ponta, e, entre a cabeça do cavalo e o dragão, um rolo negro, o eixo, cuja ponta já desapareceu no crânio do monstro⁹⁰¹” (SARTRE, 1987, p. 209). Com uma “engenhosidade maligna”, Robusti suprime dessa tela qualquer atalho, deixando sobre ela somente alguns “traços inconsistentes, o puro fantasma ótico”. Dessa forma, ele aniquila a ação e, em contrapartida, ao longe, insere em seu lugar “[...] dois espectros privilegiados, o horizonte e sua perpendicular, para fazer a figuração através de miragens de nossa absoluta impotência⁹⁰²” (SARTRE, 1987, p. 209-210).

Deixando um pouco de lado o Santo cavaleiro, Sartre chama nossa atenção agora para o fundo da tela: eis a cidade – mais uma camada de sentido dessa pintura se revela. A cidade teme o dragão e é representada em toda sua inconsistência rígida: fechada em si mesma,

899. No original: “[...] le soldat n’a qu’à profiter de la vitesse acquise, on ne lui demande que de serrer les cuisses et de se coucher sur le col de sa monture pour amortir le choc en retour”.

900. No original: “Georges s’emploie tout entier à charger, pointe basse, une vermine hors de garde, assourdie par la Providence et qui n’offre aucune résistance, hormis l’épaisseur du cuir et la dureté des os. Bref, ce travailleur enfonce un clou”.

901. No original: “[...] il faut de bons yeux pour le distinguer: c’est cette vague luisance d’acier, au-dessous du coude replié, le bout, et, entre la tête du cheval et le dragon, un rouleau noir, la tige, dont la pointe a déjà disparu dans le crâne du monstre”.

902. No original: “[...] deux spectres privilégiés, l’horizontale et sa perpendiculaire, pour en faire la figuration par des mirages de notre impuissance absolue”.

inacessível, distante – suas altas muralhas verticais manifestam “o abandono da princesa”. Figurada quase como fumaça, a cidade nega qualquer auxílio – tanto à princesa, entregue por eles ao dragão, quanto ao Santo cavaleiro, combatente solitário: a batalha se faz no deserto, é no deserto que se decidirá quem vive e quem morre. Nesse sentido, podemos mais uma vez ressignificar a história, já que a princesa foge do dragão, é claro, mas ao fazer isso se distancia também da cidade.

A partir disso, segundo Sartre (1987, p. 212), Tintoretto se faz “o pintor épico da solidão”. De fato, para que haja uma verdadeira comunidade, uma comunhão entre os seres humanos, é preciso que a *graça* opere uma transmutação, uma transposição do ser figurado pela verticalidade. Com um único movimento, porém, Jacopo nos mostra a *graça* e a suprime de sua tela: é tudo uma miragem – espera-se por Deus, mas ele não vem; continua-se a esperar e o que se vê é apenas uma miragem no céu, uma miragem que reflete sobre os vertiginosos muros da cidade que Deus não virá. Ora, se na vertical existe a esperança de uma salvação pela *graça* divina, o horizonte surge como uma anulação, como uma proibição dessa esperança, já que é aquilo que separa definitivamente terra e céu: “[...] a água morta e as nuvens se perdem, umas por sobre a outra, com um mesmo movimento⁹⁰³” (SARTRE, 1987, p. 212).

Com efeito, não interessa a Tintoretto nos mostrar as águas, visto que ele não se dá nem mesmo o trabalho de distinguir suas margens; lhe interessa o céu, este céu rarefeito, distante e vazio, pintado com um “rosa terno e atormentado”:

O céu brinca sobre as suas falanges pálidas, crepito seco à altura do homem, sem cessar de ser, sobre a estratosfera, esta seda cinzenta e solta onde o olhar se perde. [...] Mesmo quando o calor oprime, o sol permanece ‘fresco’; mas em nenhum lugar do mundo ele corrói tanto: pode escamotear uma ilha, desintegrar um bairro, cair em um canal cuja água se desvanece e substituir a alternância terna das ondas por uma gaguez de faíscas⁹⁰⁴” (SARTRE, 1987, p. 213).

O céu é, na verdade, uma abertura; as nuvens estão imóveis, pesadas, como um teto; a luz, tipicamente veneziana, é colocada ao longe, quase fora do alcance, de sorte que ela “[...] perfura uma porta no muro, abre-a sobre um vazio luminoso: no horizonte, o céu é um chamado

903. No original: “[...] l’eau morte et les nues se perdent, les unes au-dessus de l’autre, d’un même mouvement”.

904. No original: “Le ciel joue sur ses phalanges pâlies, crépité sec à hauteur d’homme, sans cesser d’être, au-dessus de la stratosphère, cette soie grise et lâche où le regard se perd [...]. Même quand la chaleur accable, le soleil reste ‘cool’ ; mais nulle part au monde il ne ronge autant : il peut escamoter une île, désintégrer un quartier, tomber dans un canal dont l’eau s’évanouit et remplacer la tendre alternance des vagues par un bégaiement d’étincelles”.

de ar, aí se entra, aí se voa⁹⁰⁵” (SARTRE, 1987, p. 216). Dessa forma, o horizonte se revela um alívio impossível, uma abertura inalcançável que só serve para nos mostrar o quanto está distante: o céu está fechado, estão todos exilados no dentro da tela de Tintoretto: “O dragão, o militar e a princesa se debatem sob um céu de chumbo: não se cometerá o erro de confundir com uma aparência natural a luz sobrenatural que os clareia por baixo⁹⁰⁶” (SARTRE, 1987, p. 216).

Com efeito, se observamos de perto a luz que brilha no céu, no centro superior da tela, é possível notar uma silhueta da qual essa luz emana, como uma espécie de divindade que intercede naquele momento: há um círculo luminoso que perfura as nuvens. O que é isso? É um símbolo religioso? Um sinal divino? Na verdade, segundo Sartre, se essa luz vem de um mensageiro divino, ela parece mais obstruir o céu do que ajudar o cavaleiro e a princesa. Aliás, o céu e a água figurados na tela são, de fato, os de Veneza, a única cidade amada por Robusti. Tintoretto dissipará, diluirá Veneza por toda sua obra, mas não o fará escancaradamente: não encontraremos as gôndolas, as igrejas ou a ponte de Rialto; ainda assim, em suas telas “Veneza se entrega inteiramente ou não se entrega”, seja através da translucidez dos palácios ou de um clarão que cega os olhos, seja pela “metamorfose da luz em cidade e da cidade em luz” ou por esse céu que ataca a terra com seu “azul defunto, grisalho e salmão”, que se joga “[...] em rajadas contra a água morta através da interminável pureza do espaço⁹⁰⁷” (SARTRE, 1987, p. 213).

Diante de tudo que dissemos até aqui, poderíamos afirmar, por fim, que o *São Jorge* de Tintoretto nos mostra um espaço que apresenta um “admirável equilíbrio entre as formas”, assim como uma “unidade entre as cores” – o manto rosa da princesa, por exemplo, se reflete no céu e acaba por conferir à calça de São Jorge um tom rosado. Apesar dessas qualidades inegáveis, trata-se de uma composição obscurecida, sem centro nem pontos de referência, de sorte que nenhuma das qualidades é capaz de “[...] impedir que esse belo conjunto se decomponha em massas singulares que são carregadas pelos ventos sobre o caminho individual⁹⁰⁸” (SARTRE, 2005, p. 316). Com efeito, Robusti parece querer tirar dessa tela

905. No original: “[...] perce une porte dans le mur, l’ouvre sur un vide lumineux: à l’horizon, le ciel est un appel d’air, on s’y engouffre, on y vole”.

906. No original: “Le dragon, le militaire et la princesse se débattent sous un ciel de plomb : on ne fera pas l’erreur de confondre avec une transparence naturelle la surnaturelle lumière qui l’éclaire par en-dessous”.

907. No original: “[...] par rafales contre une eau morte, à travers l’interminable pureté de l’espace”.

908. No original: “[...] impedisce che questo bell’insieme si decomponga in singole masse ognuna delle quali viene trascinata daí venti sul suo cammino individuale”.

qualquer vestígio de rigidez: não ficaram elementos fixos, apenas estranhos vórtices em movimento, revezando-se em um complexo jogo de atração e repulsão das matérias, em uma organização tumultuada em que os corpos se confrontam dançando a dança e a contradança. Trata-se de um “movimento *de nada, de ninguém*”: as linhas traçam sulcos sobre a terra, linhas que tremem no vazio e que cavam um deserto atormentado, um deserto a espera de visitantes – sejam eles bichos, pedras, humanos ou plantas. Por isso, ao olharmos a tela jamais temos a certeza daquilo que Tintoretto quer nos mostrar: é uma tarefa impossível de antemão.

Nesse sentido, Jacopo não nos entrega nada, ele se limita a sugerir. Tais sugestões talvez não entreguem o sentido da obra, porém, são elas que despertam no público uma esperança – esperança que o próprio pintor não compartilha. Robusti não almeja fornecer uma visão esperançosa do mundo em suas telas, afinal seu ponto de vista não permite esperanças: ele pinta para mostrar “[...] sua condição plebeia, fazendo-nos sofrer de perto as perturbações cuja causa permanecerá escondida e cuja manifesta passividade nos reconduz à nossa⁹⁰⁹” (SARTRE, 2005, p. 314). Portanto, Tintoretto escolheu em sua obra o caminho mais radical, ele nos mostra, primeiramente, as massas e depois seu peso. Ele coloca, desse modo, o ato em questão e nos revela o tempo da tela. Esse tempo é justamente aquilo que ele pode e quer nos mostrar, ou seja, “[...] a unidade vertiginosa desta violência: o espaço⁹¹⁰” (SARTRE, 2005, p. 322).

4.3 “INCITAR TRINCAS NO VIDRO DO RELÓGIO⁹¹¹” E FIXAR A EXPLOÇÃO

A Wanderson Andrade

Em um livro organizado por Michel Contat – *As 13 mortes de Albert Ayler* – encontramos um pequeno conto de Jean Bernard-Pouy – “Tinetorette e Toquaille” – em que o autor se propõe a imaginar o encontro do saxofonista estadunidense Albert Ayler com as obras de Tintoretto. Ayler, talvez o saxofonista tenor mais explosivo que já existiu, encontrava-se na

909. No original: “[...] condizione plebea, facendoci subire da vicino degli sconvolgimenti la cui causa resterà nascosta e la cui manifesta passività ci riconduce alla nostra”.

910. No original: “[...] l’unità vertiginosa di questa violenza: lo spazio”.

911. Versos da canção *Atalhos*, do cantor e compositor Bruno Schiavo, registrado no disco *Água Batizada*, lançado em 2016 por Negro Leo.

França para aquelas que seriam duas de suas últimas apresentações – realmente ocorridas em Saint-Paul de Vince nos dias 25 e 27 de julho de 1970. Conforme a narrativa, no primeiro show o público ficou fascinado pela performance dionisíaca do saxofonista que suava sangue e soprava “como se todo o sofrimento do mundo” pudesse ser expurgado por sua música. Ao final da apresentação, uma surpresa, Ayler desejava se dirigir a Veneza, já que apenas lá seria possível encontrar com este pintor que tanto o fascinava: Tintoretto. Apesar da resistência por parte dos contratantes, Ayler acaba sendo levado à cidade italiana pelo narrador. Chegando na *Sereníssima*, o saxofonista desata a chorar, porém, ao se defrontar com as telas de Tintoretto, é tomado pelo silêncio. Quando finalmente fala, é para indicar a imensa proximidade entre a obra do pintor italiano e sua música: as pinceladas de Tintoretto eram incontroláveis como seus sons, eram pontes erguidas sobre o tempo.

Com efeito, a aproximação entre esses dois artistas não é nada óbvia, já que enquanto pintor se vale de uma expressão figurativa e mais *retraída*, o saxofonista se entrega à expressão abstrata, desenvolvendo uma música absolutamente *explosiva*. A partir do que estudamos sobre Tintoretto, todavia, é possível afirmar que a unificação – *retraída* ou *explosiva* – de uma obra não é capaz de determinar de antemão os seus efeitos sobre o público. Nesse sentido, as mais diferentes manifestações artísticas podem, ao mesmo tempo, se distanciarem na forma e se aproximarem no conteúdo. Ora, assim como a arte figurativa e de unificação *retraída* não implica uma busca pela alienação do público, tampouco a unificação *explosiva* garante uma obra que apresentará ao seu público um sentido libertador.

A partir disso, a aproximação entre Tintoretto e Ayler se mostra plausível, já que ambos foram, muito mais do que malditos, amaldiçoados por seu respectivo contexto social. Para além disso, no que concerne diretamente à arte, é possível notar, primeiramente, uma semelhança nos temas religiosos: Robusti pintava a religião por imposição, já Ayler, mais do que a religião, encarnava em seus temas uma espiritualidade humana, de modo que os nomes de suas peças serão quase sempre referência ao sobrenatural – *Spirits, Ghosts, Holy Ghost*. Não é só aí, porém, que eles se assemelham, já que ambos, cada um com suas técnicas, representaram um rompimento, a proposição de algo novo, algo que o público não gostaria de sentir: o peso e materialidade do corpo, a imagem do caos que nada mais é do que um reflexo da realidade. Aliás, o corpo que pinta o faz em alta velocidade, deixando em suas telas não o acabamento perfeito e inumano, mas as marcas desse corpo que se cansa para criar uma obra de arte no menor tempo possível, pois está mais preocupado com o sentido, com as sensações que essa

obra despertará no público muito mais do que com um acabamento ticianesco. A velocidade também é uma característica do corpo que sopra o saxofone, desse corpo que tampouco se preocupa com a perfeição formal, já que pretende com o fôlego de seus pulmões criar um “som-dinamite”, aterrorizante, que escapa à razão e que só pode ser experienciado plenamente pelo corpo. Como escreve Amiri Baraka (2018, p. 125), Ayler “[...] não está interessado nas notas; quer tocar para além delas e colocar-se [...] no elemento básico, a emoção mais limpa, liberada absolutamente de qualquer conceito *anti-emocional*⁹¹²”.

Assim, a despeito das evidentes diferenças formais entre as obras de Ayler e Tintoretto, vemos uma proximidade no conteúdo. Robusti pintou a decadência do seu mundo, por isso, escandalizou – conseguindo, porém, adequar-se, desenvolvendo um método capaz de desconcertar seu público sem causar grandes danos à sua vida. Ayler também expressou a decadência do seu mundo, também escandalizou, mas jamais deu um passo atrás, jamais se adequou e consumiu sua própria vida⁹¹³, sempre angustiado pela recusa do público estadunidense. Ambos colocaram em xeque os valores vigentes, e se, com diz Sartre (2005, p. 112), Tintoretto foi o primeiro a assassinar a pintura, Ayler, como afirma Yves Buin (apud SKLOWER, 2008), assassinou a beleza. Com efeito, esses artistas sabiam que a arte é feita *para isso*, que ela é feita *disso*: é preciso incitar trincas na tradição, infringir as leis, romper os limites, negar o que está posto e propor um novo caminho. Em outras palavras, a arte é feita do assassinato da arte, é feita de fracassos, afinal, como nos ensina Roquentin, a vida “[...] é uma partida perdida, eis tudo. [...] Só os salafrários pensam que ganham” (SARTRE, 2011, p. 208).

Dito isso, Sartre (1964, p. 376) observa que a tentativa de expressar o sentido não figurativo na arte levou muitos artistas a se perderem buscando desmascarar os sentidos do mundo, enquanto o que se devia fazer era “[...] criar outros sentidos que jamais tivessem existido⁹¹⁴”. A consequência disso foram obras sem alcance, *tediosas*, alguns truques, mas nada se passava com o espectador, não havia o apelo do sentido. Ao final desse percurso, entretanto, quando os artistas abandonaram a ilusão de desmascarar a realidade e compreenderam que na arte “o imaginário é o único absoluto”, finalmente a beleza rebentou, estourou, explodiu diante de nossos olhos, e o sentido, que nunca esteve ligado propriamente às figuras, libertou-se, de

912. No original: “[...] no está interesado en las notas; quiere tocar más allá de las notas y meterse [...] en el elemento básico, la emoción más limpia, liberada absolutamente de cualquier concepto anti-emocional”.

913. Albert Ayler foi encontrado sem vida no East River, em Nova York, no dia 25 de novembro de 1970. Ele tinha apenas 30 anos e sua morte jamais foi totalmente esclarecida; no entanto, é muito provável que ele tenha cometido suicídio.

914. No original: “[...] en créer d'autres qui n'eussent jamais existé”.

sorte que, a partir de então, “[...] a presença encarnada se revela como a exigência mais rigorosa da arte abstrata⁹¹⁵” (SARTRE, 1964, p. 376).

Antes de passarmos a esses artistas que conseguiram expressar sua beleza sem recorrer à figuração, é preciso ainda abordar a possibilidade de que a arte abstrata se entregue a sentidos alienantes. Tais exemplos, entretanto, não se proliferam na obra sartreana, o que não significa que essa crítica esteja ausente. Na verdade, em algumas ocasiões Sartre se utiliza de alguns artistas abstratos a fim de mostrar seus defeitos em comparação com algum outro artista que, por sua vez, parece seguir aquilo que o autor francês acredita ser mais autêntico. Para além dessas ocasiões, porém, encontramos na literatura sartreana o exemplo que procuramos, mais especificamente, na terceira parte dos *Caminhos da liberdade*, isto é, em *Com a morte na alma*.

No romance, essa crítica se personifica em Gomez, um pintor que abandonou sua paixão e profissão para lutar ao lado de seus compatriotas espanhóis na guerra civil. Esse *ex-pintor*, segundo Bauer (2008, p. 95), “[...] deixa atrás de si suas obras inacabadas, como que para melhor participar da violência sanguinária do conflito humano⁹¹⁶”. Em *Com a morte na alma*, Gomez já não está mais na guerra, encontra-se exilado em Nova York, onde consegue um trabalho como crítico de arte. Como relata Paes (2017, p. 76), na passagem em questão Sartre coloca Gomez ao lado de um colega que lhe conseguiu uma entrevista de emprego, Ritchie: os dois dialogam “[...] no andar térreo do *Museu de Arte Moderna* de Nova York sobre a pintura de um artista abstrato denominado ‘Maudrian’⁹¹⁷”. Esse “Maudrian” é, evidentemente, o pintor holandês Piet Mondrian (1872-1944), mas antes de abordá-lo, falemos um pouco mais sobre Gomez, de sua experiência na *big apple*.

Era verão Manhattan, Gomez suava sem parar – “*Não era calor: era uma doença da atmosfera, o ar estava com febre, a gente suava no suor*” (SARTRE, 2012, p. 11). Além do

915. No original: “[...] la présence incarnée se révèle comme la plus rigoureuse exigence de l'art abstrait”.

916. No original: “[...] laisse derrière lui ses œuvres inachevées, comme pour mieux participer à la violence sanguinaire du conflit humains”.

917. Conforme esclarece Bauer (2008, p. 101, nota 11), Sartre manteve o nome “Maudrian” em todas as edições francesas da obra; na tradução brasileira de Sergio Milliet e até mesmo nas *Obras completas* de Sartre, todavia, o nome do pintor é “corrigido”, como se se tratasse de um equívoco do escritor francês. Ainda Segundo Bauer, essa hipótese é absolutamente descartada, já que o autor francês sempre foi muito cuidadoso quanto ao nome dos artistas de quem falava – inclusive nos *Caminhos da liberdade*, em que fala também de Gauguin, Klee, Picasso e Rouault. Aliás, Astier-Vezon (2009, p. 7) postula que o termo “Maudrian” é uma “[...] alusão mais ou menos velada ao termo francês ‘maudit’,” isto é, maldito. Sem negar totalmente essa hipótese, gostaríamos de ressaltar que Sartre parece ter uma simpatia pelos malditos da arte, simpatia que absolutamente não prova por Mondrian. Diante disso, talvez a relação que Sartre tentou estabelecer com a palavra “Maudrian” não foi entre Mondrian-*maudit*, mas entre Mondrian-*mauvais*, no sentido que o considerava um mal pintor.

calor, a magnífica luminosidade do sol parecia intimidadora, as cores gritavam sob essa luz e pareciam impossibilitar qualquer pintura – “a luz era branca como uma catástrofe”. Gomez, então, sentiu saudades de sua terra, daquele calor bem mais humano “[...] das manhãs secas e trágicas de Madri, da nobre luminosidade por cima do Alcalá” (SARTRE, 2012, p. 12). Na rua era ainda pior, a luz refletia nas janelas e ofuscava tudo, viam-se apenas os tijolos vermelhos ou cinzentos das fachadas, “os degraus de pedra branca” e nenhuma sombra; Gomez estava ensoado, sentia-se fedorento, sujo, cansado e, ainda pior, era como se “agulhas incandescentes” lhe furassem os olhos.

No calor novaiorquino, Gomez e Ritchie foram ao encontro de Ramon, que além do emprego, concedeu ao espanhol um adiantamento de cem dólares. Eles estavam no *Museu de Arte Moderna*, no andar térreo, onde ficam localizadas as exposições temporárias. Gomez, entretanto, não olhava para as telas, fixava através do vidro o pequeno jardim de plantas magras e o asfalto; de repente, as cores ganharam um outro sentido, de modo que ele vislumbrava não mais a impossibilidade, mas uma faísca de desejo pela pintura: “Até aquela manhã [...], as tintas tinham-no deixado tranquilo; enterrara as lembranças daquele [...] pintor. Mas [...] uma chama seca se reavivara. À saída do restaurante era como se o tivessem operado de catarata” (SARTRE, 2012, p. 31). Essa faísca logo ganha corpo, pois as cores se acendiam e ele experimentava, segundo Bauer (2008, p. 100), “[...] este efeito explosivo que Sartre elogiará em seus ensaios sobre a pintura⁹¹⁸”:

[...] todas as cores tinham-se acendido ao mesmo tempo e lhe faziam festa, como [...] o carnaval, a fantasia; as pessoas e os objetos tinham-se congestionado. O violeta de um vestido arroxava-se, a porta vermelha de um *drugstore* tornava-se carmesim, as cores batiam violentamente nas coisas, como pulsos loucos; eram pontadas, vibrações que inchavam até a explosão; os objetos iam se romper ou cair de apoplexia e tudo isso gritava, disputava-se, era uma bagunça (SARTRE, 2012, p. 31).

Apesar dessa experiência explosiva, era tarde demais para Gomez, a pintura morreria nele com a experiência da guerra, já não era mais sua possibilidade: “Esses olhos que viram explodir bombas se sentem atacados pelo verde das plantas através dos vidros dos museus, mas ele nem por isso consegue projetar essa sensação sobre telas⁹¹⁹” (BAUER, 2008, p. 99). De fato, Gomez não consegue se livrar da experiência das cores, não daquelas que estão nas telas, mas o verde natural das plantas – “[...] inacabado, ambíguo, uma secreção orgânica, como o

918. No original: “[...] cet effet explosif dont Sartre fera l’éloge dans ses essais sur la peinture”.

919. No original: “Ces yeux qui ont vu exploser des bombes se sentent assaillis par le vert de l’herbe, à travers les vitres du musée, mais il ne parvient pas pour autant à projeter cette sensation sur des toiles”.

mel, como o leite cru, aquele verde a *apreender*” (SARTRE, 2012, p. 31). Se o verde natural das plantas prende a atenção de Gomez, despertando mesmo uma vontade de *apreendê-lo*, de atirá-lo sobre a tela tornando-o ainda mais indecente, trata-se de um sentimento passageiro. Com efeito, apesar de ter aceitado o trabalho como crítico de arte, Gomez está desencantado com as manifestações artísticas, ainda mais quando se tratam de manifestações austeras que oferecem seus serviços à ideologia dominante. Em consequência disso, a visita de Gomez ao *Museu de Arte Moderna* de Nova York, muito se aproxima da visita de Roquentin ao Museu de Bouville, já que o ex-pintor reconhece nas pinturas abstratas desse lugar separado do mundo⁹²⁰ os ideais da sociedade estadunidense.

Dessa maneira, diferentemente das cores que há pouco explodiam diante dos olhos de Gomez, as pinturas expostas no museu não despertaram nele nenhuma paixão: eram as “cores dos outros”, eram “extratos, essências, pensamentos”, em suma, eram obras que “[...] tiveram a sorte de chegar ao fim; tinham-nas insuflado, incentivado, levado ao extremo limite de si mesmas, e haviam cumprido seu destino, restava apenas conservá-las nos museus” (SARTRE, 2012, p. 32). E, no entanto, Gomez fora pago justamente para falar dessas cores e não das cores da natureza. Deparou-se, então, com umas “cinquenta telas de Maudrian nas paredes brancas daquela clínica”: era uma “[...] 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” (SARTRE, 2012, p. 32) – aquela pintura não lhe dizia nada. Ritchie, por sua vez, pareceu compreensivo, mas pediu que seu colega tentasse novamente, que tentasse “penetrar no clima” da obra. Para Gomez, contudo, já estava claro, não haveria “penetração” possível. Ainda assim, o estadunidense insistia, indicava com a cabeça um quadro⁹²¹: “Uma vertical preta cortada por dois traços horizontais transparecia de um fundo cinzento. A ponta esquerda do traço superior era encimada por um disco azul” (SARTRE, 2012, p. 32). Nada

920. Sartre formula ao longo de sua obra literária uma crítica aos museus, no sentido que esses lugares consagrados, cheios de obras de arte dos mais diversos tipos e períodos históricos, obras passadas e presentes colocadas lado a lado, quase amontoadas, arrancadas de seu contexto, em suma, é como se esses espaços estivessem apartados de toda realidade, suspensos da história, alçados à eternidade. Como observa Astier-Vezon (2013, p. 29), Sartre enxerga nos museus um processo de desvitalização da arte, de modo que até mesmos as obras “[...] mais atuais e mais originais se encontram como que desconectadas do real e ‘passeificadas’, para se tornarem objetos trans-históricos, privados de sua historicidade. A elevação ao estatuto de obra de arte implica, portanto, uma separação do real: o pedestal protege e isola”.

921. Astier-Vezon (2013, p. 40) acredita que se trata da *Composition with Yellow and Blue*, tela feita por Mondrian em 1932. A partir da descrição do livro, porém, não parece se tratar dessa obra, afinal, não há nela nem fundo cinzento, nem disco azul. De todo modo, como escrevem Contat e Rybalka (2018, p. 2050), Sartre provavelmente esteve no *Museu de Arte Moderna* de Nova York em 1945, justamente quando ocorria uma “exposição retrospectiva da obra de Mondrian”, entre 20 de março e 15 de maio de 1945.

feito! Apesar da “obstinação melancólica” de Gomez, Mondrian permanece intragável – “ele não questiona nada”, não desvela sentido algum.

Trata-se, porém, do primeiro texto de Gomez para Ramon, que fez questão de que o agora crítico falasse de Mondrian. Nas obras desse artista – “nosso Deus”, como afirma Ritchie –, os espectadores estadunidenses vão de encontro à segurança que tanto procuram; é uma arte angelical, que encarna a busca pela felicidade que essa sociedade propaga em seus anúncios publicitários. Falando nisso, o estadunidense Ritchie, avaliza essa visão, já que reconhece que, para seu povo, a arte deve ser uma expressão de alegria, não de suor e sangue, sofrimento ou morte: “[...] a arte não deveria jamais confrontar os indivíduos a um Retrato que perscruta publicamente seus problemas privados ou pessoais. Isso seria, antes, trabalho do psiquiatra. A pintura deveria, muito pelo contrário, elevar-se sobre o mal estar e a ansiedade⁹²²” (BAUER, 2008, p. 99). Em outras palavras, o público estadunidense não quer, de um modo geral, se aterrorizar diante da arte, pelo contrário, deseja uma arte que incarne o *sonho americano*, que reflita esse mundo ordenado que jamais se permite questionamentos “sobre a sexualidade, ou o sentido da vida, ou a pobreza”. Ora, assim como os *salafrários* de Bouville ou os *justos* de Jean Genet, o cidadão médio dos Estados Unidos pode viver muito bem sua felicidade de propaganda de margarina sem se questionar sobre isso, sem se questionar sobre a existência carnal – e não cabe à arte impor tais questionamentos, já que como afirma Ritchie, “[...] a arte não foi feita para suscitar questões incômodas [...]. [Quanto aos] pintores [...], que falem a torto e a direito; eu não lhes pedirei que me ponham diante de mim mesmo” (SARTRE, 2012, p. 33).

Ritchie é, com efeito, a imagem perfeita de seu país, uma imagem sempre sorridente, como as que se veem “nos cartazes, nas capas de revistas”. Ele gostava de beisebol, mas não de latinos; se dava bem com alemães e franceses, porém, como seus compatriotas, não se interessava pela guerra que angustiava seu amigo espanhol. Na verdade, Ritchie era um típico cara legal, gentil e que, sobretudo, desejava a paz e a felicidade: “[...] era um anjo, por certo: podia-se ver em seus olhos claros a obstinação dos anjos; os antepassados dele, também anjos, tinham queimado feiticeiros nas praças de Boston” (SARTRE, 2012, p. 36). Quanto à tomada de Paris pelos nazistas? Ele não via nenhuma catástrofe, pelo contrário, louvava o entreguismo dos franceses, afinal, resistir teria sido pior – “Teriam destruído o Louvre, a Ópera, Notre-

922. No original: “[...] l’art ne devait jamais confronter les individus à un Portrait qui scrute publiquement leurs problèmes privés ou personnels. Cela révélerait plutôt du travail du psychiatre. La peinture devait, bien au contraire, s’élever au-dessus du malaise et de l’anxiété”.

Dame”. Na verdade, Ritchie acreditava no bom senso, de modo que a vitória dos nazistas poderia, no fim das contas, representar a paz; e a paz, como diz ele, “[...] não é nem democrática nem nazista: é paz. Você sabe muito bem que não gosto dos hitleristas. Mas são homens como os outros” (SARTRE, 2012, p. 16).

De fato, Ritchie representa a antítese de Gomez, de sorte que a pseudo imparcialidade do estadunidense é recebida pelo espanhol como a expressão da mais impiedosa crueldade. Gomez se contrapõe com todo seu ser – excessivo e desordenado – ao ideal estético estadunidense – climatizado e ordenado –, de sorte que ele se propõe a desmascarar essas obras, essa ordem que tenta recriar no irreal a desordem que se vive na realidade. Tem-se aqui a mesma pretensão de Ticiano, isto é, conceber uma arte mentirosa; tem-se também a mesma complacência, já que o artista produz exatamente aquilo que o público lhe demanda, como se produzisse não mais uma obra de arte, mas uma mercadoria padronizada, uma marca de fábrica – eis um verdadeiro Mondrian, um símbolo da felicidade.

Gomez, todavia, não é feliz, mais que isso, “seria um *salafrário* se tentasse ser”: seus companheiros estão presos ou foram fuzilado, sua esposa judia e seu filho ainda se encontram na Europa, tentando sobreviver aos nazistas. Nada disso, no entanto, desconcerta Ritchie, que afirma que é preciso seguir em frente e em seguida provoca seu colega espanhol – “Vocês, intelectuais europeus [...]: têm um complexo de inferioridade diante da ação” (SARTRE, 2012, p. 34). Gomez, então, parece sair do sério, pega o colega pelo braço, já estava farto de Mondrian, já tinha visto o suficiente para redigir o artigo, queria ver outras coisas: “Klee, Rouault, Picasso: os que fazem questionamentos incômodos”. Fazia quatro anos que Gomez não via um quadro, quatro anos que deixara sobre a mesa uma obra inacabada. Ritchie finalmente pareceu comovido – “Como pode um pintor ficar quatro anos sem pintar?”. O *ex-pintor* não respondeu, mas correu, colocou-se diante de um quadro: “um Rouault vermelho e azul”. Esse pintor, contudo, não lhe agradava tanto; na verdade, ele estava cego para a pintura, ou melhor, a arte para ele estava morta, havia deixado de acreditar nela depois que apertou um gatilho contra outro ser humano.

Por fim, os dois se despediram, Gomez estava novamente exposto ao calor, encharcado de suor e com “uma lâmina incandescente diante dos olhos”. Apesar disso tudo, sentia-se alegre simplesmente por não estar mais no museu – era insuportável, um cataclismo, mas era real, era verdadeiro:

Era verdadeiro o selvagem céu indígena que as pontas dos arranha-céus empurravam para mais alto do que todos os céus da Europa; Gomez caminhava por entre verdadeiras casas de tijolos, feias demais para que alguém pensasse em pintá-las, e aquele imenso *building* longínquo que parecia, como os barcos de Claude Lorrain, apenas uma pincelada na tela; mas o *building* era verdadeiro, enquanto os barcos de Claude Lorrain não o eram; os quadros são sonhos. Pensou nessa vila da Sierra Madre onde tinham combatido de manhã à noite: havia na estrada um vermelho verdadeiro (SARTRE, 2012, p. 37).

Gomez já não suportava mais o imaginário das artes, preferia a crueza da realidade. A guerra desvelou para ele uma realidade que nenhuma imagem seria capaz de apagar, de sorte que todas as imagens evocadas pela arte, por mais cruéis e explosivas que parecessem, eram sempre otimistas – afinal, “os sofrimentos se justificam porque servem para fazer beleza”. A beleza já não lhe interessava e ele decidiu com “um prazer acre” que nunca mais pintaria, pois “não se pode pintar o mal”, pois a pintura deve ser tudo ou torna-se uma brincadeira. Gomez não estava disposto a brincar, o fazer artístico perdeu seu sentido, já não representava tudo. Quanto ao trabalho como crítico de arte? Seu conhecimento lhe serviria, afinal, apesar de desencantado com a arte, era ainda capaz de diferenciar o sentido de uma obra de Picasso e de uma obra de Mondrian.

4.3.1 Acolher o inexplicável, deixar-se prender pelo inapreensível: explodir!

Se em Gomez vemos não apenas a crítica a um certo tipo de arte abstrata, mas um desencantamento com a arte como um todo – ou ao menos com a pintura como um todo –, em Sartre esse desencantamento não existe, pelo contrário, é na arte abstrata que ele encontrará aquilo que ele defende enquanto ideal de beleza. De fato, nos quatro ensaios que escreve sobre pintores abstratos, Sartre parece seguir um itinerário semelhante, já que não se debruça exaustivamente sobre uma obra específica, mas tenta iluminar as transformações que se manifestam na vida, nas técnicas empregadas e sobretudo nas obras. Trata-se, portanto, de um caminho, de uma tentativa não de decifrar definitivamente o artista e sua obra, mas de elaborar uma escrita capaz de acompanhar o movimento de ambos. Antes de analisarmos esses artistas, porém, parece oportuno destacar um pintor a quem Sartre jamais dedicou um texto, mas que está presente em vários textos dedicados a outros artistas, a saber, Pablo Picasso.

Não seria correto afirmar que Sartre morria de amores pela obra do pintor espanhol, entretanto, é possível vislumbrar na ambiguidade com que o autor francês fala de Picasso uma certa admiração. É sobretudo de *Guernica* que fala Sartre, dessa tela que é “um ato de violência” que só é possível através do abandono da figuração realista, da “representação tradicional dos corpos” (BAUER, 2008, p. 182-183). Com efeito, em *Que é a literatura?*, Sartre (2015, p. 18) afirma que essa “obra-prima” não conquistou “um só coração para a causa espanhola” e, todavia, essa tela exprime algo que as palavras jamais poderiam expressar:

Os esguios Arlequins de Picasso, ambíguos e eternos, possuídos por um sentido indecifrável, inseparável de sua magreza arqueada e dos losangos desbotados de seus trajes, são uma emoção que se fez carne e que a carne absorveu como o mata borrão absorve a tinta, uma emoção irreconhecível, perdida, estranha para si mesma, espartilhada e espalhada pelos quatro cantos do espaço e, no entanto, presente⁹²³.

Como nota Bauer (2008, p. 183), Sartre identifica nessa obra de Picasso, na contorção que ele impõe aos corpos, algo que também está presente na obra de Tintoretto, a saber, “[...] uma intensidade suficiente para arrancar a imagem humana da fixação em que está induzida [...] pelo contorno ou pela borda⁹²⁴”. Ainda que reconheça as qualidades de *Guernica*, Sartre volta a criticar seu autor, dessa vez em um texto dedicado à música: “O artista e sua consciência”. Nesse texto – que é, na verdade, o prefácio do livro *L’Artiste et sa conscience: Esquisse d’une dialectique de la conscience artistique*, do músico René Leibowitz –, o filósofo francês afirma que Picasso encarna “a imagem viva” de uma contradição que não é apenas sua, mas um reflexo do mundo:

[...] a arte é uma revolução permanente e, há quarenta anos, a situação fundamental das nossas sociedades é revolucionária; ora, a revolução social exige um conservadorismo estético, enquanto a revolução estética, a despeito do próprio artista, exige um conservadorismo social. Comunista sincero, condenado pelos dirigentes soviéticos, fornecedor atraído pelos ricos amantes dos EUA, Picasso é a imagem viva dessa contradição⁹²⁵” (SARTRE, 1964, p. 26).

923. No original: “Les longs Arlequins de Picasso, ambigus et éternels, hantés par un sens indéchiffrable, inséparable de leur maigreur voûtée et des losanges délavés de leurs maillots, ils sont une émotion qui s’est faite chair et que la chair a bue comme le buvard boit l’encre, une émotion méconnaissable, perdue, étrangère à elle-même, écartelée aux quatre coins de l’espace et pourtant présente” (SARTRE, 1972, p. 16).

924. No original: “[...] une intensité suffisante pour arracher l’image humaine à la fixité telle qu’elle est induite [...] par le contour ou le rebord”.

925. No original: “[...] l’art est une révolution permanente et, depuis quarante ans, la situation fondamentale de nos sociétés est révolutionnaire; or la révolution sociale exige un conservatisme esthétique tandis que la révolution esthétique exige, en dépit de l’artiste lui-même, un conservatisme social. Communiste sincère, condamné par les dirigeants soviétiques, fournisseur attiré des riches amateurs d’U. S. A., Picasso est l’image vivante de cette contradiction”.

Nessa mesma perspectiva, é também ao contexto que Sartre se refere em outro texto – “O pintor sem privilégios” – ao falar novamente de *Guernica*. O pintor espanhol é visto, então, como “o mais afortunado dos artistas”, pois colheu uma oportunidade quase imperceptível. Quanto à sua tela, ela será vista agora como a encarnação da imagem de seu autor, carregando consigo suas ambiguidades, reunindo “qualidades incompatíveis”, tudo isso naturalmente, “sem esforço”, apresentando, enfim, uma “inesquecível revolta” que é a “comemoração de um massacre”, amalgamados na busca pela beleza. Nas palavras de Sartre (1964, p. 368), essa beleza foi encontrada, está inscrita na tela e, apesar de não mudar o rumo da guerra, não configura tampouco uma traição, antes, pode servir de auxílio. Obviamente, esse auxílio não é prático, mas se propõe como um auxílio à arte, como um “momento decisivo” em que o pintor e sua pintura explodem, de sorte que esta “[...] força negativa de um pincel extenuava o ‘figurativo’ abrindo a via para sua destruição sistemática”⁹²⁶ (SARTRE, 1964, p. 368).

Ora, se Sartre não encontra em Picasso os sentidos que louva em outros artistas, ele reconhece sua importância enquanto um desbravador, enquanto alguém que, de certa maneira, deu continuidade ao assassinato da pintura iniciado por Tintoretto. O pintor espanhol, nesse sentido, ainda que não tenha se livrado completamente das figuras, buscou em suas telas um movimento capaz de desintegrá-las, um movimento violento que não se esconde e tampouco se transforma, pelo contrário, se identifica totalmente “com a desintegração do ser humano” produzida pelas bombas que ele mesmo criou, jogando sobre seus olhos “[...] o sentido singular de uma revolta e a denúncia de um massacre”. O paradoxo, segundo Sartre (1964, p. 368), reside no fato de que essa “negação da ordem” encarnada por *Guernica* é possibilitada pelas “mesmas forças sociais” que acabaram cimentando o terreno para “as destruições nazistas”. Resulta daí a sorte, ou melhor, a grande sacada de Picasso: pintar um massacre sem fazer com que sua beleza encarne um sentido apaziguador, de modo que, se essa transposição plástica de um crime é incômoda, “[...] é porque ela explode e a beleza de Picasso é ‘*explosivamente-fixa*’⁹²⁷” (SARTRE, 1964, p. 368, grifo nosso).

Sartre não se aprofunda em Picasso, talvez por acreditar que *Guernica* foi um golpe de sorte, uma obra que jamais foi superada ou repetida – o mundo havia mudado, o pintor também. O fascínio de Sartre por Picasso é, portanto, ambíguo e parece se limitar a uma única tela

926. No original: “[...] force négative d'un pinceau fatiguait le « figuratif » ouvrant la voie à sa destruction systématique”.

927. No original: “[...] c'est qu'il explose et que la beauté de Picasso est « explosante-fixe »”.

“clássica e mitológica” que, com sua beleza, não nos ensina nada sobre os acontecimentos do mundo, mas transforma o “horror em figuras abstratas” (SARTRE, 1987, p. 322). Essas figuras abstratas e essa aura mitológica, com efeito, serão identificadas e tratadas mais profundamente por Sartre na obra de outro pintor, a saber, o francês André Masson.

Sartre (1964, p. 387) inicia sua reflexão sobre o pintor francês com uma afirmação impactante: “O artista é um suspeito” – ele está, como proclama Jards Macalé na canção que abre seu disco de 1974, *Aprendendo a nadar*, “exposto à audição pública, como o faquir da dor”, e suas obras serão utilizadas contra ele em seu julgamento. Se o artista pinta seus filhos, será questionado se os ama; se desenhar um titã, vão questionar a crença em sua própria mitologia. É justamente sobre a crença de Masson em sua mitologia que Sartre questionará primeiramente a obra desse pintor. Para o filósofo francês, Masson ainda crê, mas não cegamente. Isso aconteceria, por exemplo, caso ele se entregasse a uma criação automática, se sua obra fosse a pura manifestação plástica de “seus desejos escondidos” e “terrores inconscientes”. Ora, se Masson reconhece a possibilidade de que alguns sujeitos inesperados se infiltrem em sua criação, esses acidentes não fundamentam sua obra, apenas adensam seu sentido. Esse sentido, aliás, não lhe é revelado posteriormente, mas vai se revelando à medida em que a obra é criada, de sorte que essa obra será, ao mesmo tempo, o resultado “de uma cultura e de um comércio” e uma inscrição de “reminiscências das coisas vistas”.

Nesse primeiro momento, Sartre identifica na criação de Masson uma técnica ainda convencional que não era capaz de encarnar as possibilidades do mundo, já que buscava deliberadamente simbolizá-las. Esse simbolismo, todavia, foi passageiro, de modo que o pintor “veste um novo saber”, podendo enfim criar tudo o “[...] que lhe dá prazer: o lápis se lança, descreve as curvas que ele prefere, a forma se esboça, incompleta, ambígua. Masson, com um mesmo movimento, a decifra e a traça; ele inventa a interpretação a partir da figura e submete a figura à interpretação⁹²⁸” (SARTRE, 1964, p. 388). Em outras palavras, mais do que inventar imagens que simbolizariam complexos inconscientes, esse artista mergulha mais fundo, ele inventa não somente um bestiário próprio, como também cria uma técnica capaz de conceber “uma resposta provisória” aos questionamentos lançados em sua própria prática criativa. De tal maneira, Masson cria uma mitologia, mas uma mitologia que se coloca aquém do inconsciente,

928. No original: “[...] qui lui plaît : le crayon se lance, décrit les courbes qu'il préfère, la forme s'ébauche, inachevée, ambiguë. Masson d'un même mouvement la déchiffre et la trace ; il invente l'interprétation à partir de la figure et soumet la figure à l'interprétation”.

“[...] no nível em que [...] ‘natureza’ e ‘cultura’ são indiscerníveis, em que o projeto de pintar não se distingue do projeto de ser humano⁹²⁹” (SARTRE, 1964, p. 389).

Portanto, em Masson, como em Genet, a criação da obra é também criação de si; porém, enquanto o prosador-poeta tentará ao máximo delimitar os contornos de sua criação, o pintor francês buscará justamente a ultrapassar os limites e contornos em seus desenhos e pinturas. O contrário de Masson, será aqui Rouault, que encarna esse mito platônico do contorno em suas obras, sobretudo em seus rostos que “não exprimem nada de visível, mas, antes, um terror sagrado” em relação às mudanças e à pluralidade. Nas palavras de Sartre (1964, p. 390), “[...] Rouault pinta o mundo tal e qual Deus o fez, não como nós o vemos⁹³⁰”; em consequência disso, sua obra encarnará uma visão absoluta, comum a todos e a ninguém, uma visão abstrata e universal.

Se Rouault tenta mostrar em suas telas “a natureza sem o humano” acreditando que o público poderia se retirar da realidade e “contempla-la de fora”; Masson, ao contrário, encarna o *mito dionisíaco* e sabe que seu público é parte inalienável “[...] do sistema experimental, que ele é um fator real do acontecimento físico e que modifica aquilo que vê [...] pelo simples fato de vê-lo; esse artista quer colocar o pintor dentro da pintura e nos fazer ver o mundo com o ser humano dentro dele⁹³¹” (SARTRE, 1964, p. 393). Masson pretende mostrar em seus trabalhos um “movimento virtual da imobilidade”, isto é, a transformação do sentido dos contornos, a tentativa de fixar esta perpétua convulsão, de “explosões protoplasmáticas em série” que, na visão desse artista, constitui a substância, ou melhor a “contextura íntima das coisas”. De tal forma, ele busca transformar seus traços em um itinerário, mas não um itinerário qualquer: o itinerário humano que impregna a obra de um “elemento existencial”.

A partir disso, poderíamos resumir assim a pretensão artística de Masson: seu maior desejo é que sua obra se revele com uma urgência aguda, “[...] que ela abrigue uma exigência suplementar: eis o seu ideal, que tudo se organize e se crie sob vossos olhos⁹³²” (SARTRE, 1964, p. 394). Para isso, é preciso, porém, que o espectador olhe o quadro da maneira “certa”,

929. No original: “[...] au niveau où [...] « nature » et « culture » sont indiscernables, où le projet de peindre ne se distingue pas du projet d'être homme”.

930. No original: “[...] Rouault peint le monde tel que Dieu l'a fait, non tel que nous le voyons”.

931. No original: “[...] du système expérimental, qu'il est un facteur réel de l'événement physique et qu'il modifie ce qu'il voit [...] par le seul fait de le voir; cet artiste veut mettre le peintre dans la peinture, et nous faire voir le monde avec l'homme dedans”.

932. No original: “[...] qu'elle recèle une exigence supplémentaire; voilà son idéal que tout s'organise et se crée sous vos yeux”.

já que, caso contrário, ela se dissolverá em um caos sem sentido. Como seria possível, todavia, convencer o espectador a olhar da maneira “correta”, como transformar os contornos em vetores? A resposta não está tanto no elemento plástico, quanto naquilo que ele é capaz de refletir ao espectador – ou seja, no sentido humano do elemento plástico: uma linha não é vetorial, mas pode se tornar

[...] quando me reflete meu próprio poder de percorrê-la com o olhar: ela parece reter em cada parte seu passado, em cada ponto parece se ultrapassar em direção a seu futuro, mas, de fato, sou eu que me ultrapasso a mim mesmo e a orientação do vetor é apenas a definição provisória do meu futuro imediato⁹³³ (SARTRE, 1964, p. 394).

De fato, quando a linha é tomada pela consciência como um vetor, é como se essa consciência e sentisse coagida a percorrê-la em determinado sentido e não em todos os outros. O olhar parecerá, então, hipnotizado e deslizará pela superfície da tela com a consciência que de que esse parece ser o único movimento possível, como se aquele espaço imaginário estivesse possuído pela irreversibilidade do tempo: “[...] projeto na linha o movimento dos meus olhos ao mesmo tempo em que os efetuo, o movimento parece vir da linha [...], ela já existe e me obriga a traça-la. Dessa maneira, a sucessão encarna a justaposição⁹³⁴” (SARTRE, 1964, p. 393). Nessa justaposição, o espectador encontra um espaço que absorve o tempo e o reflete, de modo que a linha já não se caracteriza mais pela inércia, mas por uma “espécie de causalidade inerte” em que cada ponto parece o efeito do ponto anterior e a causa do ponto sucessivo, projetando sempre o seu olhar adiante. Finalmente, a consciência do espectador tende a unificar esses “pontos em uma unidade sintética”, de modo que a causalidade também “[...] atua como uma potência desagregadora. Assim, o vetor aparece simultaneamente como substância e acontecimento; ele parece causa de si, pois, ao mesmo tempo, já é e se cria a si mesmo por intermédio de nossa visão⁹³⁵” (SARTRE, 1964, p. 394).

Retomando à questão dos contornos, Sartre acredita que quando uma linha delimita demais a forma, toda a composição acaba por afundar em uma eternidade inerte. Esse tipo de linha não é vetorial e jamais ganhará essa “unidade viva de uma sucessão melódica” que

933. No original: “[...] qu'elle recèle une exigence supplémentaire; voilà son idéal que tout s'organise et se crée sous vos yeux”.

934. No original: “[...] je projette dans la ligne le mouvement de mes yeux en même temps que je l'effectue, il me semble qu'il vient d'elle, elle existe déjà et elle m'oblige à la tracer. Ainsi la succession s'incarne dans la juxtaposition”.

935. No original: “[...] puissance désintégratrice ; ainsi le vecteur apparaît à la fois comme substance et comme événement; il semble cause de soi puisque, à la fois, il est déjà et se crée lui-même par l'intermédiaire de notre vue”.

Masson tanto persegue. Ora, uma linha traçada na superfície da tela não pode se impor enquanto vetor senão através de um movimento particular capaz de refletir ao espectador sua “transcendência humana”; quer dizer, seu apelo não será proveniente de sua “estrutura física”, mas de sua capacidade de se relacionar com a existência, de exprimir um sentido humano. Dessa perspectiva, o próprio vetor revela-se como mitológico: trata-se de um mito antropomórfico. Esse mito é o próprio pintor dando vida às suas telas, projetando nelas a transcendência humana, unificando-as

[...] ainda mais do que pela harmonia das cores e pelas relações de forma, engajando-as todas juntas em um mesmo movimento humano, que esbocem o gesto de pegar, de recusar, de fugir, que o ser humano, enfim, visível ou dissimulado, seja o polo magnético que atraí para si toda a tela⁹³⁶” (SARTRE, 1964, p. 395-396).

Podemos dizer, a partir disso, que o propósito de Masson é que suas telas estejam assombradas pela existência, que suas figuras apresentem um ponto de vista assombrosamente humano. Esse *artista dionisíaco*, com escreve Sartre (1964, p. 396), se recusa a assumir uma visão que se distancia e sobrevoa o mundo, pois seu desejo é justamente “[...] imergir no coração do ser e pintar as ondas que seu mergulho escava no mundo⁹³⁷”.

É através do olho humano que Masson observa as coisas, e é essa visão que ele almeja nos mostrar – o humano visto pelo humano. Seus olhos, porém, possuem um grande coeficiente de refração, funcionando como um “espelho deformador que reflete as faces”, mas que utiliza cores e formas para aterrorizar, pois prefere impregnar os corpos com “[...] o horror que eles inspiram, não os oferecer com todas as deformações que nosso olhar terrificado produz neles⁹³⁸” (SARTRE, 1964, p. 396). Para Ticiano, por exemplo, pintar aquilo que é desejável é pintar o objeto desejado, visto de fora. Para Masson, ao contrário, o desejo se infiltra na carne, escorre por ela e trabalha “[...] como um fermento, faz levantar sua massa, a estica, a modela: os contornos de um seio são traçados por uma mão que o acaricia, o corpo inteiro se torna um raio, o clarão de um estupro, ele carrega consigo sua própria destruição⁹³⁹” (SARTRE, 1964, p. 396). Dessa forma, o movimento das obras de Masson dependem de nós, mas o seu método de criação

936. No original: “[...] puissance désintégratrice ; ainsi le vecteur apparaît à la fois comme substance et comme événement; il semble cause de soi puisque, à la fois, il est déjà et se crée lui-même par l'intermédiaire de notre vue”.

937. No original: “[...] de plonger au cœur de l'être et de peindre les rides que son plongeon creuse dans le monde”.

938. No original: “[...] l'horreur qu'ils inspirent, non les offrir avec toutes les déformations que notre regard horrifié produit en elles”.

939. No original: “[...] comme un ferment, fait lever sa pâte, l'étire, la modèle; les contours d'un sein sont tracés par une main qui le caresse, le corps entier devient une foudre, l'éclair d'un viol, il porte sur lui son propre saccage”.

instaura sobre a tela um apelo quase irrecusável para que a inércia jamais seja tolerada, de sorte que nos sentimos como que coagidos a realizá-los, mesmo contra nossa vontade.

Nesse procedimento, contudo, Masson ainda se vale das linhas, dos contornos, pois só os aniquilará de suas obras quanto os tiver exaurido. Trata-se de uma busca sem previsão de alcançar seu objetivo: ele sabe que ainda é um “prisioneiro do contorno” e que os contornos representam “interrupção, finitude”; ainda assim, “[...] ele quer que sua tela seja um único rebentamento, um único desabrochar; essa contradição fecunda está na origem de todos os seus progressos⁹⁴⁰” (SARTRE, 1964, p. 397). Vistas dessa maneira, as mitologias desse artista são somente as soluções que ele encontra, talvez de maneira inocente, para criar suas obras. Uma dessas soluções se mostra, por exemplo, em uma obra de 1938, *Armadilha ao sol*. Nessa pintura, vemos o sol preso por uma espécie de ratoeira, manifestando toda sua intensidade “e seu coeficiente de adversidade”. Ademais, se o céu foi durante muito tempo um indício da existência de Deus, essa engenhoca gigante que aprisiona o grande astro é como uma “testemunha da presença humana até nos espaços siderais”.

Com efeito, Sartre (1964, p. 397) acredita que a obra de 1938 ainda está bastante impregnada por uma solução literária, já que há nela uma utilização tradicional dos contornos. Essa solução, contudo, será logo abandonada e Masson se dedicará, então, a construir “*desenhos-charadas*”. Nesses desenhos, ele inscreverá por toda parte a forma humana, mas não fará isso de uma maneira explícita, e sim através de lapsos de luz que brilham por um instante e em seguida se desfazem “em feixes vegetais e salpicos minerais”. Não se trata aqui de uma charada que deva ser decifrada, pois a charada é o desenho, ou seja, é o seu sentido total – a obra não nos dirá nada além disso. Assim, como observa Sartre (1964, p. 398) em um desenho feito por Masson em 1938 – *No cume do ser* –, se os xistos “[...] evocam a imagem de um esqueleto é porque a estância de pé pertence apenas ao ser humano – e a alguns signos: eles figuram uma montanha de pé⁹⁴¹”. Já em um desenho de 1941, *Paisagem da Martinique*, Masson desenha colinas que

[...] são coxas, panturrilhas, sexos; as raízes são mãos sem deixarem de serem raízes; vocês podem ao bel prazer ver um emaranhado de membros ou um panorama. Será,

940. No original: “[...] il veut que sa toile soit un seul éclatement, un seul épanouissement; cette contradiction féconde est à l'origine de tous ses progrès”.

941. No original: “[...] évoquent l'image d'un squelette, c'est parce que la station debout n'appartient qu'à l'homme - et à quelques singes ils figurent une montagne debout”.

contudo, vã a procura, nesse último, de um indício de um pansexualismo: nós recairíamos na metáfora⁹⁴² (SARTRE, 1964, p. 398).

Nesse momento, a obra de Masson recusa qualquer metáfora, pois, como afirma Bauer (2008, p. 193), a figura não é mais concebida “*dentro* da natureza”, mas enquanto *parte* dela. Isso implica que as linhas que delimitam o alto da montanha e aquelas que definem os contornos dos mamilos, por exemplo, serão transformadas em vetores e terão o objetivo de fazer com que nossos músculos movimentem silenciosamente o conjunto da obra – se possível, sem que possamos notar nossa participação. Em outras palavras, Masson acredita que apenas o ser humano “anima a natureza” e é a ele que o artista confiará a responsabilidade de animar sua obra, de concretizar a “[...] aventura do sentido na superfície labiríntica da tela⁹⁴³” (BAUER, 2008, p. 195).

Há nessa “superfície labiríntica” não uma agressividade, mas uma discórdia, um “desequilíbrio equilibrado” que nada mais é do que a encarnação da transcendência humana pintada sobre as coisas, “sempre adiantada e atrasada sobre ela mesma”. Dessa discórdia nasce mais um elemento mitológico, pois é dela que nascem os sujeitos e as formas que Masson fixa nas telas. Em consequência disso, aquilo que tentamos captar nos contornos não é mais

[...] a finitude, mas a explosão, não a inércia compactada do ser que é o que é e nada além, mas uma certa maneira de ser tudo aquilo que não se é e de não ser jamais verdadeiramente aquilo que se é; nós somos conduzidos a fazer do próprio traço uma realidade ambígua, como essas linhas duplas que no lugar em que um círculo encontra o outro pertencem, ao mesmo tempo, à circunferência de um e do outro e são ainda elas mesmas e outras, elas mesmas e seu próprio arrancamento de si⁹⁴⁴ (SARTRE, 1964, p. 400).

Essa discórdia, porém, não representa para Masson o ponto final de sua busca, visto que ele não quer apenas imprimir nas linhas uma ambiguidade vetorial, ele deseja que cada ponto da linha encarne um futuro, podendo com isso servir como intermediária entre dois estados. Em outras palavras, a fim de expulsar definitivamente a inércia de suas obras, Masson se aplicará a desenhar contornos capazes de manifestar “uma metamorfose em vias de se fazer”, mas que

942. No original: “[...] les collines sont des cuisses, des mollets, des sexes; les racines sont des mains sans cesser d'être des racines; vous pouvez, à votre gré, voir un enchevêtrement de membres ou un panorama. Mais il serait vain et dangereux de chercher en ce dernier l'indice d'un pansexualisme nous retomberions dans la métaphore.”

943. No original: “[...] quête de sens à la surface labyrinthique de la toile”.

944. No original: “[...] la finitude mais l'explosion, non pas l'inertie tassée de l'être qui est ce qu'il est et rien d'autre, mais une certaine manière d'être tout ce que l'on n'est pas et de n'être jamais tout à fait ce qu'on est, nous sommes conduits à faire, du trait lui-même, une réalité ambiguë, comme ces lignes doubles qui, aux lieux où un cercle en rencontre un autre, appartiennent à la fois à la circonférence de l'un et à celle de l'autre, et sont en même temps elles-mêmes et autres que soi, elles-mêmes et leur propre arrachement de soi”.

nunca saberemos onde vai dar: poderia ser um homem ou uma pedra, “porque no interior dos seus limites a pedra se torna homem”. De fato, como escreve Sartre (1964, p. 400), “[...] as coisas são duplamente humanas na obra de Masson: elas se transformam em homens para que os traços que as figuram sugiram, simultaneamente, movimentos e alterações qualitativas⁹⁴⁵”.

Ora, como dissemos anteriormente, o trabalho de Masson não busca sentidos literários e tampouco pode ser traduzido por metáforas; não obstante, esse artista se valerá também de uma “mitologia de metáforas”, já que colocará todos os reinos da natureza – animal, vegetal e mineral – “dentro do reino humano”. Seu intuito, a partir disso, é operar uma união entre formas ambivalentes, estabelecendo entre elas uma relação íntima de “repulsões e dissonâncias”, uma oposição “na indissolúvel unidade do ódio, do erotismo e do conflito”. Masson criará, a partir disso, um reino monstruoso que “[...] não é nada além da representação completa do nosso universo: [...] tudo está a serviço do movimento; nesta fauna torturada, fantástica, é preciso ver os mais ordinários dos animais, das plantas e dos seres humanos. Esses pesadelos – Masson crê neles: mas esses são os efeitos de seu realismo ateu⁹⁴⁶” (SARTRE, 1964, p. 401).

Por fim, chegamos à última mitologia de Masson, à sua maturidade que se exprime em uma arte consciente que busca mostrar ao espectador “todas as fases do movimento”. Para analisar essa nova busca, Sartre analisa um desenho de 1947, *Homens alados presos em rochas de vidro e se liberando deste Himalaia de poliedros às custas do abandono de suas peles*. Diante dessa obra cujo nome é quase um tratado, a primeira coisa que nos vem em mente são algumas dúvidas: o que está desenhado na obra? São homens com asas ou asas com homens? Segundo Sartre (1964, p. 402), trata-se de “[...] uma germinação: um germe de flechas, um movimento ascensional e divergente⁹⁴⁷”. Quanto às asas, elas exprimem a subida; sem asas, esses homens estariam sujeitos à gravidade, teriam que partir do solo, precisariam se elevar, sentiriam o próprio peso. Como escreve Sartre (1964, p. 402), cada asa “coroa um movimento e o conclui”; para os homens alados, entretanto, as asas parecem um incômodo, visto que se assemelham a “um guarda-chuva sob o vento”. Aliás, apesar de possuírem asas, esses homens carecem de cabeças – elas paralisariam o movimento, o canalizariam, tornando-se assim

945. No original: “[...] les choses sont doublement humaines dans les œuvres de Masson : elles se changent en hommes pour que les traits qui les figurent suggèrent à la fois des mouvements et des altérations qualitatives”.

946. No original: “[...] n'est rien d'autre que la représentation complète de notre univers : [...] tout est au service du mouvement; en cette faune torturée, fantastique, il faut voir les plus ordinaires des animaux, des plantes et des hommes. Ces cauchemars, Masson y croit : mais ce sont les effets de son réalisme athée”.

947. No original: “Un jaillissement: une gerbe de flèches, un mouvement ascensionnel et divergent”.

importantes demais: “[...] a força será maior quanto maior for a cegueira; esses seres são feitos para serem vistos, não para ver; um só olhar paralisaria tudo⁹⁴⁸” (SARTRE, 1964, p. 402).

Sem cabeça, os corpos apresentados nesse desenho de Masson não apenas se movimentam, mas mostram em seus músculos um esforço doloroso, mostram “a resistência, comunicam à pura matéria uma potência que se agarra” aos cristais de poliedros. De tal modo, através de “asas, sangue e cristal”, Masson solicita que nosso imaginário movimente sua criação e que, por conseguinte, vejamos nos corpos alados “a representação direta do voo”:

Por toda parte, o olho explode sob as tensões das contradições: este adolescente se curva porque, como Atlas, ele suporta o mundo, ele se inclina porque colhe uma flor. Ele se inclina? Se curva? Vocês podem ver um e outro [...] e a contestação de um pelo outro: é já uma metamorfose. Eis aqui um homenzinho [...]: está apoiado diretamente contra uma rocha, [...] seu dorso, suas potentes omoplatas se petrificam⁹⁴⁹ (SARTRE, 1964, p. 403).

A partir das observações feitas até o momento sobre os *Homens Alados*, podemos dizer que esse desenho encarna com muita profundidade a ambiguidade da condição humana, pois, assim como na vida, encontramos nessa obra um incessante movimento, uma metamorfose ininterrupta “[...] que faz assombrar a carne com a lembrança do mármore, e o mármore com o fantasma do calor animal. Em todos os lugares, expectativas contrariadas, decepcionadas, uma transmutação deliberada das sensações⁹⁵⁰” (SARTRE, 1964, p. 403). Essa transmutação, com efeito, é operada por nossos olhos – são eles que veem nessas formas fixadas no papel uma explosão ou um “nevoeiro que sangra”.

Segundo Sartre (1964, p. 403), Masson conseguiu nesse desenho algo ainda inédito em seu ofício de pintor e desenhista, a saber, aliviar a linha, mobilizar os contornos, criando com isso giros e deslizamentos mais sensíveis do que nunca, tornando-se, enfim, “mestre de sua técnica mitológica”. Justamente por alcançar essa maestria, Masson já não mais precisa dos mitos, pois sabe que cada obra é apenas uma solução para um problema específico: é preciso continuar a busca ao invés de fazer de uma determinada solução um procedimento sempre

948. No original: “[...] la force sera d'autant plus grande qu'elle est plus aveugle; ces êtres sont faits pour être vus, non pour voir; un seul regard figerait tout”.

949. No original: “Partout l'œil explose sous les tiraillements des contradictions : cet adolescent se courbe parce que, comme Atlas, il supporte le monde, il se penche, parce qu'il cueille une fleur. Se penche-il ? Se courbe-t-il ? Vous pouvez voir l'un et l'autre [...] et la contestation de l'un par l'autre : c'est déjà une métamorphose. Voici un tout petit homme [...] : il est accoté tout droit contre une roche, [...] son dos, ses puissantes omoplates se pétrifient”.

950. No original: “[...] qui fait hanter la chair par le souvenir du marbre, le marbre par un fantôme de chaleur animale. Partout des attentes contrariées, déçues, une transmutation délibérée des sensations”.

repetido. Como escreve Sartre (1964, p. 404), Masson é o “[...] pintor do movimento, é preciso que sua arte seja por ela mesma movimento⁹⁵¹”. Com efeito, esse movimento já está presente nos desenhos de 1947, mas será no ano seguinte que suas obras alcançarão um outro nível, pois aí o contorno dará espaço à “[...] substância Vivente que rompe a carapaça e se espalha pela tela. Nada mais se opõe ao que Masson nos revela na pureza de seu mito dionisíaco⁹⁵²” (SARTRE, 1964, p. 405-406).

Encontramos, portanto, em Masson um artista que se desenvolve, que nem sempre acerta – como todo artista –, porém, que jamais deixa de buscar novos questionamentos em sua arte, novas respostas que não darão certezas, mas o combustível necessário para continuar questionando. Dessa forma, se antes esse artista tentava metamorfosear os objetos figurados, a partir de 1948 ele ainda nos mostrará metamorfoses, mas a transformação será, então, intraduzível: “[...] nem o voo, nem o faisão, nem o voo do faisão: um voo que se torna faisão; ele passa no campo, um foguete explode nos arbustos, explode-faisão⁹⁵³” (SARTRE, 1964, p. 406).

É também a busca por uma pintura explosiva que Sartre sublinhará na obra do pintor alemão Alfred Otto Wolfgang Schülze – ou simplesmente, Wols. No ensaio “Dedos e não-dedos⁹⁵⁴”, Wols será tratado com a proximidade íntima de um amigo, de sorte que sua obra será iluminada não apenas por suas técnicas, por seu trabalho, mas também por sua vida. Nessa vida errante e sofrida esse artista carregava consigo sua morte, isto é, a bebida – como relata Simone de Beauvoir (2014, p. 267): Wols “[...] bebia um litro de aguardente por dia e parecia idoso, apesar dos seus trinta e seis anos, seus cabelos loiros tingidos de rosa; seus olhos eram ensanguentados e creio jamais tê-lo visto jovem⁹⁵⁵”. Segundo Sartre (1964, p. 408), a única coisa que atenuava essa aparente velhice de Wols era a tristeza jovial do seu olhar: ele parecia saber que jamais envelheceria de veras, que sua existência era uma empreitada “a curto prazo”, uma empreitada rumo a morte – morte que encontrou bem cedo, com trinta e oito anos, em 1951.

951. No original: “Peintre du mouvement, il faut que son art soit mouvement par lui-même”.

952. No original: “[...] substance Vivante brise ses coquilles et se répand à travers le tableau; rien ne s'oppose plus à ce que Masson nous révèle dans sa pureté son mythe dionysiaque”.

953. No original: “[...] ni l'envol, ni le faisán, ni l'envol du faisán: un envol qui devient faisán; il passe dans le champ, une fusée éclate dans les buissons, éclate-faisán”.

954. Esse ensaio foi escrito para o livro *Wols en personne: Aquarelles et Dessins*, publicado originalmente em 1963. No ano seguinte foi publicado em *Situações, IV*.

955. No original: “[...] il buvait un litre de marc par jour et paraissait âgé, malgré ses trente-six ans, ses cheveux blonds, son teint rose ; ses yeux étaient ensanglantés et je ne crois pas l'avoir jamais vu à jeun”.

Essa força autodestrutiva é, na visão de Sartre (1981, p. 16), sua fonte criativa, o que implica que para se exprimir esse artista precisa se destruir: “[...] Wols era um homem que bebia e que pintava tendo bebido: ele não dizia claramente, mas era possível captar aí⁹⁵⁶”. Essa afirmação um tanto taxativa, como assinala Iveta Slavkova (2011, p. 87), coloca a bebida como uma possibilidade de “[...] derramar sobre a tela os tormentos mais profundos e os menos formuláveis daquele que é, que existe apesar dele, apesar de sua própria vontade⁹⁵⁷”. Ora, se a bebida é um elemento inegável nas obras de Wols, disso não se deve concluir que ele tratará diretamente dela em seus trabalhos, mas que ela se colocará na origem da criação, encarnando em suas pinturas e desenhos uma face embriagada. Em algumas ocasiões, Wols até pinta diretamente sua garrafa, mas não faz isso a fim de se vangloriar ou pedir ajuda, faz porque acha algo normal, insignificante – seus tormentos eram outros.

Com efeito, Wols não se sentia parte da humanidade, já que acreditava que o ser humano se perdera ao lançar-se em *atuações*. As pessoas lhe eram estrangeiras, por mais que fossem próximas. Não se tratava de uma culpa lançada sobre a humanidade – apesar dos sofrimentos que ela lhe causou – e tampouco de um sentimento de superioridade; era apenas um estranhamento. Mesmo assim, ele sempre carregava consigo um caderno em que anotava alguns pensamentos, em sua maioria, de outros autores: ele absorvia as ideias desses seres humanos apropriando-se delas, fazendo dessas palavras uma parte do seu próprio ser. Aliás, segundo Sartre, os escritos do caderno de Wols eram como seus guaches, falavam tudo de uma só vez, sem explicação posterior. Seus guaches, no entanto, possuem muito mais força do que essas palavras, afinal, Wols desconfiava delas e, por isso, ao invés de escrever, pintava o que queria expressar. Nesse sentido, em um autorretrato de 1938, *La Pagode*, vemos o seu sofrimento expressado não por signos, mas por esta cabeça cortada que sofre:

[...] nesta cabeça [...] artificialmente irrigada, que vai vivendo sobre um prato por não ter sofrido a decapitação [...]: o olho está fechado, não há dúvidas que se servem dele para uma experiência: fios, membranas, pacotes de tubos fincados sob sua pele se conectam ao adormecido como um mundo pequenino – borboleta, cavalo, baratas, violão, etc. – que ele padece *por dentro* sem ver e que lhe inflige seu sonambulismo⁹⁵⁸ (SARTRE, 1964, p. 411).

956. No original: “[...] Wols était un homme buvant et qui peignait ayant bu : il ne disait pas clairement, mais on pouvait l’apprendre là”.

957. No original: “[...] déverser sur la toile les tourments les plus profonds et les moins formulables de celui qui “est”, qui existe malgré lui, malgré sa volonté”.

958. No original: “[...] cette tête [...] artificiellement irriguée qui vivote sur un plat. Pour n’avoir pas subi la décollation, celle de Wols n’en est pas moins douloureuse : l’œil est clos ; nul doute qu’on ne se serve de lui pour une expérience : des fils, des membranes, des paquets de tuyaux enfoncés sous sa peau relie au dormeur tout un

De fato, Wols sentia-se atormentado em meio ao mundo, sentia o terror e a perseguição das pessoas e dos insetos, de sorte que a única saída encontrada por ele foi “entregar-se sem reservas a essas alucinações simples” a fim de inscrevê-las em suas obras. Nessas obras ele estaria disposto a deixar sua própria pele com a “serena convicção” de um possuído, mas também de construir, através da ordem imaginária, palácios “com suas fezes”. Em última instância, poderíamos dizer que Wols desejava desaparecer com suas obras, isto é, retirar-se definitivamente do mundo para se instalar na “pureza original dos elementos” de seus guaches. Esses guaches, aliás, são testemunha disso: “[...] eles dão medo, são belos; mas não podemos decidir se a beleza é uma promessa ou o sonho mais assustador do formigueiro⁹⁵⁹” (SARTRE, 1964, p. 413).

Como dissemos, Wols não se sente humano, mas tampouco se sente divino: é “um pobre diabo”. Seu mestre, contudo, é um anjo que “cria e recria as maravilhas deste mundo”: Paul Klee. É nesse artista nascido na suíça que, como afirma Sartre (1964, p. 414), o jovem Wols se reconhece, ou melhor, reconhece algumas luzes que pode direcionar para sua escuridão: “[...] elas clarearam um enxame que já o inquietava e, de forma fantasmagórica, recobriram de significações humanas os sentidos inumanos de suas intenções originais⁹⁶⁰”. Esse reconhecimento não deve, entretanto, nos confundir, pois Klee e Wols são opostos. Klee tem uma única desgraça e é justamente a sua sorte, sua felicidade – isso o limita; Wols, por sua vez, conhece apenas os horrores e as desgraças, mas essa é precisamente a sua sorte, já que elas são ilimitadas.

Em consequência disso, Klee se colocará ao lado daqueles pintores que, como Rouault, alimentam uma “ilusão natural” e se tomam por um absoluto “sem amarras nem qualificações”. Para além disso, Sartre (1964, p. 414) sublinha que Klee ainda está muito ligado ao realismo, por isso, não aceita que “o vazio puro” se mostre, dado que, independente do modelo escolhido, esse artista só dirá alguma coisa se puder ensinar, no mesmo ato, aquilo que ele próprio é. De tal forma, a “a reciprocidade de reflexos” que podem se manifestar em uma tela acabam por ser esmagados, já que

petit monde - papillon, cheval, cafards, violon, etc. - qu'il subit du dedans sans le voir et qui lui inflige son somnambulisme”.

959. No original: “[...] elles font peur, elles sont belles. Mais l'on ne peut décider si la beauté est une promesse ou le rêve le plus affreux de la termitière”.

960. No original: “[...] elles éclairent un grouillement qui l'inquiète déjà et, par fantasmagorie, recouvrent de significations humaines le sens spontanément inhumain de ses intentions originelles”.

O pintor e seu modelo pertencem igualmente à totalidade que regula a verdadeira relação entre eles e, por outro lado, se encarna toda em cada um deles. O objeto se desvela em sua relação funcional com o mundo e, ao mesmo tempo, desvela o artista em sua relação fisiológica com o conjunto indivisível. Aquele Que Vê é coisa vista, a Visão se enraíza na visibilidade. Inversamente, o artista dá aquilo que não tem, seu ser; essa renda de trevas, tão logo foi projetada, retornou a ele pelas nervuras do objeto plástico⁹⁶¹ (SARTRE, 1964, p. 414).

Não obstante a pureza perseguida por Klee, podemos ver claramente sua influência sobre as obras da juventude de Wols. Diferentemente de seu mestre, porém, o artista alemão não tem nenhuma ilusão absolutista, visto que sabe que o experimentador não pode se retirar da experiência, que o pintor faz necessariamente parte da tela. Por essa razão, vamos encontrar nos guaches do jovem Wols as “afinidades mais evidentes e a disparidade ainda mais sensível”, já que elas pretendem colocar diante de nossos olhos “a participação cósmica comum”. Ora, assim como Klee, Wols também desejava encarnar em suas obras “o mundo e a si mesmo através de criaturas interpostas” que seguem o caminho do céu; todavia, enquanto Klee busca “libertar-se dos laços terrestres” criando figuras que desperdiçam espontaneamente o peso e buscam “a livre imobilidade”, Wols reconhece a impossibilidade para o ser humano de libertar-se da atração terrestre.

Diante disso, Sartre (1964, p. 417) afirma que ambos os artistas compartilham de uma visão totalitária e cósmica, que eles buscam através das artes plásticas uma revelação ontológica e que, na origem de tudo isso, pode estar, “para cada um deles, uma experiência religiosa”. É justamente essa experiência, todavia, que os separa definitivamente, pois cada um desses artistas a viveu à sua maneira e viu com seus próprios olhos “a pré-história do visível”. No caso de Klee, o “realismo totalitário” é um advento do ato criativo, desse ato que encontra seus motivos no próprio agente, de sorte que esse artista faz do todo o sinal do múltiplo. Esse sinal, ele o encontra em si mesmo e o expande em sua obra. Por essa razão, como escreve Ferrier (apud SARTRE, 1964, p. 418), a obra de Klee vai se autoimpor “[...] a obrigação salutar de se ocupar primeiramente da função e de nunca começar pela forma arquivada⁹⁶²”, de sorte que,

961. No original: “[...] Le peintre et son modèle appartiennent également à la totalité qui règle leurs rapports véritables et, d'autre part, s'incarne toute en chacun d'eux. L'objet se dévoile dans son rapport fonctionnel avec le monde et, du même coup, dévoile l'artiste dans sa relation physiologique avec l'indivisible ensemble. Le Voyant est chose vue, la Voyance s'enracine dans la visibilité. Inversement, l'artiste donne ce qu'il n'a pas, son être ; cette dentelle de ténèbres, sitôt projetée, lui est retournée par les nervures de l'objet plastique”.

962. No original: “[...] l'obligation salutare de s'occuper tout d'abord de la fonction et de ne point commencer par la forme achevée”.

como escreve o próprio artista, ele cria suas “[...] obras ou participa da criação de obras que são a imagem da obra de Deus⁹⁶³” (KLEE apud SARTRE, 1964, p. 417)

A partir disso, Sartre dirá que, apesar de estar livre “dos catecismos”, ainda é possível encontrar nas telas de Klee “uma visão cristã e faustiana do universo” que se manifesta sem virulência, tentando com isso aproximar o ser ao ato puro. Para Wols é diferente, pois Deus é uma palavra sem sentido, o que implica que a arte não pode ser uma imagem da criação divina: não haverá nem ato, nem *logos*. Ora, Wols acredita que a verdade não pode ser nomeada e que a arte, juntamente com Deus, “se desfaz em poeira”. De tal modo, esse artista não reproduz o realismo “operatório” e “totalitário” utilizado por Klee e, além disso, condena qualquer tentativa “de interpretação e de transposição – afinal, para Wols (apud SARTRE, 1964, p. 419): “Quando se vê não é preciso teimar sobre aquilo que se poderia fazer com o que se vê, mas ver aquilo que é⁹⁶⁴”. Assim, em suas pinturas e em seus guaches, o pintor alemão tentará mostrar no objeto plástico uma visão que se “[...] fará por si mesma visível, uma vez que ver e dar a ver são uma única e mesma coisa⁹⁶⁵” (SARTRE, 1964, p. 419).

Para concretizar esse projeto, Wols recusará a razão prática, no sentido que, mais do que fazer, ele tentará “ser e crer” – não através de “um quietismo contemplativo”, mas de uma “atividade passiva”. Nessa atividade tudo se confunde – “dever e fato, natureza e norma” – e aquilo que em Klee se pretendia “visão filosófica” torna-se em Wols “*atitude metafísica*”. Ademais, como assinala Bauer (2009, p. p. 17), “[...] Klee também cometeu o erro de esperar que suas pinturas fossem, de uma só vez, objetos e símbolos. O artista não deveria utilizar sua arte como uma linguagem para convencer quem quer que seja ou para comunicar o que quer que seja⁹⁶⁶”.

Se Klee pretende construir uma linguagem em sua pintura, Wols trabalhará diretamente com a tensão, empreendendo uma “tentativa contraditória” em que “[...] o eterno dilacera a imanência, manda pelos ares nossas categorias, o Tu e o Eu, o sujeito e o objeto. Ser ‘é ver aquilo que é’, descobrir sua natureza no outro; ver é ser: o ser do outro só aparece para o ser-

963. No original: “[...] des œuvres ou participe à la création d'œuvres qui sont à l'image de l'œuvre de Dieu”.

964. No original: “Quand on voit, il ne faut : pas s'acharner sur ce qu'on pourrait faire, avec ce qu'on voit, mais voir ce qui est”.

965. No original: “[...] se fera d'elle-même visible puisque c'est une seule et même chose que voir et donner à voir”.

966. No original: “[...] Klee fit lui aussi l'erreur d'attendre de ses peintures qu'elles soient à la fois des objets et des symboles. L'artiste ne devrait pas utiliser son art comme un langage pour convaincre qui que ce soit ou pour communiquer quoi que ce soit”.

outro de dentro⁹⁶⁷” (SARTRE, 1964, p. 419-420). Portanto, para o pintor alemão “ver é ser”, mas não apenas, “é também sonhar”, afinal, tudo aquilo que em nossa experiência não pode ser explicado nos leva ao sonho. Não é o sonho, todavia, que Wols persegue em sua obra, mas a afirmação da impossibilidade de explicar, isto é, de esfarelar infinitamente o ser em ordens causais que não lhe concernem. Em outras palavras, ele “acolhe o inexplicável”, pretende encarná-lo em cada tela, em cada guache, pois acredita que assim encarnará o próprio mundo, mostrando, enfim, que “sonhar é ver”.

“Sonhar é ver”, pois aquilo que se vê no ser é uma ambiguidade extrema, de modo que aquele que olha, muito mais do que distinguir o que se olha, deve “[...] se abrir, esperar, apreender o inapreensível, ou melhor, deixar-se apreender por ele⁹⁶⁸” (SARTRE, 1964, p. 420). Com efeito, essa atitude de abertura e de espera é aquela que Wols espera que tenhamos diante de suas obras, já que só assim “uma coisa imaginária” poderá aflorar da superfície pintada – uma coisa que se mostra, ao mesmo tempo, como “um criptograma, uma paixão, um piolho, Wols, o mundo, indiscerníveis”. Em consequência disso, Wols não acreditará, como Klee, que “a parte ‘funciona’ dentro de uma totalização em curso” da qual o próprio artista “participa ativamente”, já que também unifica a realidade permanentemente. Ao invés disso, o pintor alemão não dará importância à unificação e sim ao caminho que se percorre em sua direção. Se ele faz isso é porque acredita que a unidade já está dada desde sempre, paira no ar sozinha, não necessita de totalização alguma – e mesmo que necessitasse, o ser humano não seria capaz de participar ativamente nessa “empreitada universal”:

[...] a parte se anula em benefício do todo, em cada parte o todo se encarna e se aprisiona. Por essa dupla relação, o ser se entrega: nem móvel nem estável, a eternidade antecipadamente erigida, uma força que se sufoca para produzir, para manter a inércia, uma inércia trabalhada pelo horrível sonho de agir⁹⁶⁹ (SARTRE, 1964, p. 421).

Ora, se Klee apreende o mundo como uma obra ainda por fazer, Wols o vê como uma obra já completa – uma obra que o abarca: o pintor suíço “é si próprio até no outro”, já o alemão é “outro até no fundo se di mesmo”, de modo que ele só reconhece seu ser no outro. Desse

967. No original: “[...] l'éternel déchire l'immanence, fait sauter nos catégories, le Toi et le Moi, le sujet et l'objet. Être, c'est « voir ce qui est », découvrir sa nature dans l'être de l'Autre ; voir c'est être : l'être de l'Autre n'apparaît qu'à l'Être-Autre du dedans”.

968. No original: “[...] s'ouvrir, attendre, saisir l'insaisissable ou plutôt se laisser saisir par lui”.

969. No original: “[...] la partie s'annule au profit du tout, en chaque partie le tout s'incarne, et s'emprisonne. Par, ce double rapport l'être se livre : ni mobile ni stable, l'éternité d'avance érigée, une force qui s'étouffe à produire, à maintenir l'inertie, une inertie travaillée par le rêve horrible d'agir”.

ponto de vista, Wols projeta em suas obras o inominável, o insuportável contato com as coisas, consigo mesmo, com este sonho hipnotizante que ele vê no mundo:

[...] a alga marinha e a centopeia lhe refletem sua natureza, sobre os nódulos de uma casca, nas fissuras de uma muralha, ele se decifra; as raízes, as radículas, a proliferação de vírus no microscópio, os traçados peludos da mulher e a flacidez turgesciente dos cogumelos machos o comprometem. Ele se descobre neles: fissura, raiz, centopeia e alga marinha⁹⁷⁰ (SARTRE, 1964, p. 421).

No mundo exterior, Wols encontra o reconhecimento naquilo que é mais ínfimo e desprezível, é quando fecha os olhos, porém, que o gosto universal de ser-no-mundo o aterroriza, pois em sua retina acumulam-se imagens que o sufocam – uma verruga que eclode na pedra, larvas que irrompem relutantes “na impossível recusa de existir”. De tal maneira, como escreve Sartre (1964, p. 422), até meados de 1940, Wols figura em suas telas imagens tomadas do “mundo sensível” e tenta aplicar a elas “o princípio de não identidade” – não é uma questão de movimento, mas de perturbação. Ele abordará, então, um único tema: “[...] o tremeluzir fixo do inapreensível, manifesto e escondido na incerta relação da parte ao todo, do todo à parte, na dupla incompletude do Uno e da multiplicidade⁹⁷¹” (SARTRE, 1964, p. 422).

Nas obras desse período, Wols apresenta o rigor e a complexidade através de formas cuidadosamente individuadas que se apressam em revelar sua “indistinção radical”, formas que se deixam entrever, mas que logo escapam da visão, formas que se tocam e se localizam em um espaço impossível onde cada coisa, considerada isoladamente, se torna imutável, pois se transforma em seu contrário, “[...] se afirma e se nega simultaneamente, composição que se esgota e desfalece no meio do caminho, decomposição interrompida⁹⁷²” (SARTRE, 1964, p. 423). Em todo esse processo, nada na composição se movimenta, apenas os nossos olhos que, através de seus movimentos, suprimem a gravidade. Isso se dá, por exemplo, no guache *O general e sua família*, em que, como descreve Sartre (1964, p. 423), os três personagens parecem capazes de, ao mesmo tempo, flutuarem, caminharem e caírem neste “[...] espaço-surpresa cuja continuidade os une e cujas fraturas internas os separam para sempre. [...] e então,

970. No original: “[...] le varech et le scolopendre lui' reflètent sa nature, sur les nodosités de une écorce ; dans les fissures d'une muraille il se déchiffre; les racines, les radicules, le foisonnement des virus dans le microscope, les sillons velus de la femme et la flaccidité turgesciente des champignons mâles le compromettent; il se découvre en eux fissure, racine, scolopendre et varech”.

971. No original: “[...] le miroitement fixe de l'insaisissable, manifeste et caché dans l'incertain rapport de la partie au tout, du tout à la partie, dans l'inachèvement double de l'Un et de la multiplicité”.

972. No original: “[...] s'affirme et se nie simultanément, composition qui s'épuise et défaille en cours de route, décomposition interrompue”.

de repente, *coisa alguma*, uma coroa se trança ao redor do vazio, se esvai no interior do olho, talvez incompleta, ou engolida por esta lacuna onipresente: o céu⁹⁷³”.

Nas obras deste período, Wols ainda é apenas “um virtuoso” feiticeiro que se utiliza dos objetos – sobretudo da face humana, do corpo –, impondo-lhes deformações e ludibriando ao seu bel prazer o espectador, suscitando nele expectativas, temores, desejos, virando-o do avesso, desviando sua atenção “através de falsas semelhanças, analogias enganosas” que levam a sínteses tão impossíveis quanto fascinantes, sínteses que esse espectador tentará sustentar, mesmo depois de descobrir que elas são impossíveis. Não há nesse “jogo de cartas marcadas” nenhum método predeterminado, nenhuma intenção perversa ou prazer sádico, já que Wols mostra simplesmente aquilo que vê – “é sua própria visão que o repugna”. Essa repugnância, aliás, fará com que ele se radicalize, quer dizer, que aprofunde sua visão e, por conseguinte, seu ser. Não que ele abandone seus temas ou as figuras recorrentes do mundo cotidiano, mas suas funções serão outras: “Antes, os objetos serviam para que ele construísse armadilhas, para que sugerisse o inapreensível como que para além das suas contradições; depois de 1940, convocados por meios diferentes, o ser primeiro se afigura e sugere os objetos alusivamente⁹⁷⁴” (SARTRE, 1964, p. 423).

Ora, a partir dessa reviravolta, não é mais o ser que se revela nas coisas como o contrário do humano, pois o humano já se revela enquanto “o contrário do ser”. Chegamos aqui ao ponto central da reflexão sartreana sobre Wols, a saber, a reflexão sobre “dedos e não-dedos” que dá nome ao ensaio. Sartre (1964, p. 624) nos relata um aforismo do filósofo chinês Tchouang-Tzu:

Tomar os dedos para ilustrar o fato que os dedos não são dedos é menos eficaz do que tomar não-dedos para ilustrar que os dedos são dedos. Tomar um cavalo branco para ilustrar o fato que os cavalos não são cavalos é menos eficaz do que tomar não-cavalos para ilustrar o fato que os cavalos não são cavalos.

O universo é um dedo, toda coisa é um cavalo⁹⁷⁵.

973. No original: “[...] un espace-surprise dont la continuité les unit et dont les fractures internes les séparent à jamais. Le fils a la face pleine et vultueuse : chevelure-nez, trompe buccale, l'importance lui gonfle la joue, ternit son petit œil d'éléphant et puis, tout à coup, rien, une couronne se tresse autour du vide, à l'intérieur l'œil s'évanouit inachevé peut-être ou gobé par cette omniprésente lacune ; le ciel ”.

974. No original: “Avant, les objets quotidiens lui servaient à construire ses pièges, à suggérer l'insaisissable, comme au-delà de leurs contradictions; après 1940, convoqué par des moyens différents, l'être parait d'abord et les suggère allusivement”.

975. No original: “Prendre les doigts pour illustrer le fait que les doigts ne sont pas des doigts est moins efficace que de prendre les non-doigts pour illustrer le fait que les doigts ne sont pas des doigts. Prendre un cheval blanc pour illustrer le fait que les chevaux ne sont pas des chevaux est moins efficace que de prendre des non-chevaux pour illustrer le fait que les chevaux ne sont pas des chevaux. L'univers est un doigt, toute chose est un cheval”.

De fato, se tentarmos apreender o sentido que o filósofo chinês pretendia alcançar com tais palavras, elas parecem revelar um sentido absolutamente obscuro, contudo, quando as relacionamos com as criações de Wols, elas parecem se acender “com a luz de um novo dia”. Dessa forma, o que esse artista nos mostra é uma imagem da alteridade, não mais como a “presença cancerígena do todo”, do organismo puro, desnudado de mitos, palpitação nua na superfície do inorgânico”, mas como uma figuração direta do ser-outro, de sorte que ele tentará, por exemplo, “[...] revelar o ser-outro do dedo pintando deliberadamente não-dedos. Não-dedos cujo ser-outro será precisamente o dedo, jamais visto, jamais nomeado, sempre presente⁹⁷⁶” (SARTRE, 1964, p. 425).

É justo perguntar aqui como ele pinta essa alteridade, como pode figurar na superfície plana um não-dedo? Seria através da criação de formas abstratas? Em certo sentido, sim, já que o universo sempre será uma questão em suas obras, encarnando “em objetos que não podemos encontrar no mundo”. Esses objetos, porém, serão considerados por Wols como frutos de uma criação absoluta do artista e, ao mesmo tempo, de um automatismo produzido por “um mostrador de seres e sombras”. Obviamente, ele continua a produzir imagens, mas elas não derivam de uma imaginação criadora, pois sua lei não é a criação, mas o ser – que será mostrado em sua “simples objetivação plástica”. Por isso, nas obras de Wols os objetos *são*, quer dizer, “[...] manifestam a rigorosa equivalência da fauna marinha tal e qual ela poderia aparecer aos membros da nossa espécie, e da espécie humana tal e qual ela apareceria aos marcianos⁹⁷⁷” (SARTRE, 1964, p. 426).

Wols é, com efeito, meio humano e meio marciano: não compartilha com os humanos sua visão de mundo, “se aplica a ver a terra com olhos inumanos”, pois esse é para ele “o único meio de universalizar a experiência humana”. Assim, encontraremos em seus guaches, não uma cópia do mundo, mas “objetos desconhecidos, demasiadamente conhecidos”; não que eles sejam totalmente abstratos, ao contrário, são formas que o artista julga concretas, porém, figuradas do avesso, como

[...] substâncias inomináveis e rigorosamente individuadas que não simbolizam nada nem ninguém e parecem pertencer simultaneamente aos três reinos da natureza, ou talvez a um quarto reino até aqui ignorado. E, no entanto, elas nos concernem: radicalmente *outras*, não é nossa vida que elas manifestam para nós, nem mesmo

976. No original: “[...] consiste à révéler l'être-autre du doigt en peignant délibérément des non-doigts. Non-doigts dont, précisément, l'être-autre sera le doigt, jamais vu, jamais nommé, toujours présent”.

977. No original: “[...] ils manifestent la rigoureuse équivalence de la faune martienne, telle qu'elle pourrait apparaître aux membres de notre espace, et de l'espèce humaine, telle qu'elle apparaîtrait aux Martiens”.

nossa materialidade, é nosso ser nu, percebido do exterior – de onde? – sem convivência, estrangeiro, repugnante, mas nosso; impossível olhá-lo sem vertigem, este ser que somos nós, cativo nelas como o ser que elas são⁹⁷⁸ (SARTRE, 1964, p. 426).

Diante disso, parece claro em que sentido Wols concebe que “o ser-outro é a lei do ser”, de sorte que não parece haver muitas dificuldades em se “mostrar que um dedo não é verdadeiramente um dedo”, visto que *um* dedo é a traição de sua própria essência. Quanto aos não-dedos, entretanto, tudo se complica, afinal, como seria possível identificá-los ou até mesmo senti-los se não sabemos o que eles são? Segundo Sartre, a resposta para essa questão está em um guache produzido por Wols entre 1943 e 1944 e cujo título não foi atribuído por Wols: *A grande barreira que queima*. Nessa obra, vemos um espaço assentado, contínuo e tridimensional, um plano euclidiano sem clivagens, desmoronamentos, criaturas vivas ou figuras humanas. Se nesse ambiente encontramos uma familiaridade, o conteúdo, todavia, não nos parece habitual: trata-se de algo “[...] inominável, a *Coisa* vem a nós através da extensão realista onde acreditamos viver; ela afirma aí seu pertencimento ao nosso mundo⁹⁷⁹” (SARTRE, 1964, p. 427, grifo nosso). A partir daí, porém, a armadilha se fecha; nós até nos damos conta disso, mas é tarde demais – “[...] a virulência do ser corrói o quadro que lhe foi dado; enquanto não é *coisa alguma*, o vazio em si mesmo está a perder de vista, ele se altera assim que é preenchido⁹⁸⁰” (SARTRE, 1964, p. 427).

Essa *Coisa* que Sartre identifica no guache é vermelha, possui a aparência de “madeira pintada” com sangue, parece uma “uma paliçada em clerestório”, troncos, “taboas pregadas em postes”, uma construção em ruínas destruída por uma bomba ou consumida pelo tempo. Essa primeira impressão, porém, logo se esvai e aparecem “[...] as sombras, uma progressiva alteração das cores, os movimentos impostos aos nossos olhos operam uma mudança na vista, metamorfoseiam a madeira em pedra⁹⁸¹” (SARTRE, 1964, p. 427). Na parte de baixo, vemos mais alguns troncos deitados e inúteis, não se transformaram em pedras, conservam sua “natureza lenhosa”. Assim, a mudança se manifesta

978. No original: “[...] des substances innommables et rigoureusement individuées qui ne symbolisent rien ni personne et semblent appartenir simultanément aux trois règnes de la nature ou peut-être à un quatrième ignoré jusqu'ici. Elles nous concernent, pourtant : *autres* radicalement, ce n'est pas notre vie qu'elles nous manifestent, ni même notre matérialité, c'est notre être nu, perçu du dehors - d'où ? - sans connivence, étranger, repoussant mais nôtre ; impossible de le regarder sans vertige, cet être que nous sommes, captif en elles comme l'être qu'elles sont”.

979. No original: “[...] innommable, la Chose vient à nous à travers l'étendue réaliste où nous croyons vivre ; elle affirme par là qu'elle appartient à notre monde”.

980. No original: “[...] la virulence de l'être ronge le cadre qu'on lui a donné ; tant qu'il n'est rien, le vide est à perte de vue soi-même, il s'altère dès qu'on l'emplit”.

981. No original: “[...] les ombres, une progressive altération des couleurs, les mouvements imposés à notre œil opèrent un changement à vue, métamorphosent le bois mort en pierre”.

[...] em todo lugar e em parte alguma. O baixo é madeira e o alto é granito, mas a inegável unidade da forma nos obriga a *ver* a unidade da substância habilmente negada por dentro: um único ser se compõe e se decompõe simultaneamente sob nosso olhar, rochoso e lenhoso ao mesmo tempo, sem conflito, uma vacilação imóvel da matéria, suspeita em toda parte⁹⁸² (SARTRE, 1964, p. 428).

Ora, se Sartre identificava em Masson o artista como um suspeito, em Wols essa suspeita se manifestará na própria obra: vemos um “ventre rosa”, um “dorso cinza”, uma trepadeira, uma “fera rastejante”, uma “arvore morta” que é uma “falésia”, uma falésia que “é perna”, uma perna que “é réptil”, tudo isso, porém, parece se apresentar em um estado “pré-biológico”, inorgânico⁹⁸³. Em consequência disso, ao olharmos o guache experimentamos uma tensão inerte que desvela que “[...] toda vida, paralisada, não é senão um processo instantâneo de petrificação; o ser-outro ataca imediatamente pelo empoeiramento de sua alteridade⁹⁸⁴” (SARTRE, 1964, p. 428).

Não se deve pensar que nessa obra Wols tenha cristalizado um procedimento, na verdade, ele se vale de uma “transubstanciação permanente” que, muito mais do que um procedimento fixo, se constitui enquanto a lei sempre improvisada de sua criação. Outra lei da criação de Wols nesse guache é a fixação das formas, a prisão dos contornos; no entanto, nada aí “está localizado nem é localizável”. Trata-se de um “acidente íntimo da substância” marcado por uma crescente densidade translúcida que esconde suas formas ao mesmo tempo em que revela seus contornos, o que resulta, aos nossos olhos, em uma “impenetrabilidade porosa” que embaralha os planos dessa composição. O tronco central, por exemplo, parece estar “simultaneamente à frente e atrás dos outros”, de sorte que jamais poderemos ter certeza do lugar que ele está ocupando – “no primeiro plano, no último, no meio?” –, já que, ao invés disso, veremos de uma só vez a *Coisa*:

[...] a *Coisa* surgindo provoca uma indeterminação radical do local, ela cria lonjuras para lança-los à ribalta, ao mais próximo. A identidade do ser, ademais, é aproximativa: os troncos deitados na parte baixa do guache são dois ou três? A serpente ereta que sai da língua-*cúbito* à extrema direita, diante do poste vertical, está

982. No original: “Partout et nulle part. Le bas est poutre et le haut granit, mais l'indéniable unité de la forme nous impose de voir l'unité de la substance savamment niée de l'intérieur : un seul être se compose et se décompose simultanément sous le regard, rocheux et ligneux à la fois, pas de conflit, un immobile vacillement de la matière, partout suspecte”.

983. Mais adiante, Sartre (1964, p. 430) nos fala ainda em “[...] encavalamentos, jorros inertes, opacidades transparentes, metamorfoses, madeira morta, sexos túrgidos, nós de víbora”.

984. No original: “[...] toute vie, médusée, n'est qu'un processus instantané de pétrification ; l'être-autre frappe sur-le-champ par le poudroiement de son altérité”.

fazendo corpo com ele ou separando-se? Tudo é construído sutilmente para que se formule uma pergunta – em vão⁹⁸⁵ (SARTRE, 1964, p. 429, grifo nosso).

Com efeito, todas essas transformações sublinhadas até o momento, se dão de forma imperceptível para nós; em consequência disso, ficamos presos em um jogo em que a proximidade do ser está constantemente transformando-se em afastamento, cultivando em nosso espírito um “cruzamento de incertezas”. Nessas incertezas cruzadas “[...] tudo sibila, tudo se arranca de um enraizamento que só existe pelo múltiplo esforço exercido para daí subtrair-se. [...] a gravidade voa e a inercia excita; nada é certo, a não ser que a precisão perfeita conduz à mais rigorosa imprecisão⁹⁸⁶” (SARTRE, 1964, p. 430).

Aceitar a imprecisão da obra não é desistir de seu sentido, é se entregar às possibilidades que esse sentido impreciso abre, a essas alusões que parecem mostrar olhos nos buracos das pedras, uma boca que se abre na madeira, uma perna amputada, ou mesmo, como escreve Sartre (1964, p. 430), “[...] uma crucificação de duas ou três cruces, os caídos são cadáveres frios, sou testemunha de uma carnificina, surpreendo três moscas de sangue sobre a transparência rígida de uma indubitável cauda, ou ainda, é um incêndio⁹⁸⁷”. Essa multiplicidade de sugestões que Sartre encontra nesse guache de Wols não deve ser tomada como uma prova da inconsistência dessa obra, afinal, essas sugestões não são evidentes, pelo contrário, permanecem sempre marginais, de modo que, quando tentamos emitir um juízo definitivo, “elas se desmentem ou são desmentidas”: era apenas uma miragem – a imagem de “uma substância desconhecida” que se destrói. Dessa maneira, *A grande barreira que queima* parece, simultaneamente, “suscitada e repelida pela *contaminação*”, jamais se cristalizando em um único significado, antes, afundando sob a pele e faiscando “um sentido múltiplo que me escapa”.

Portanto, o que vemos nesse guache de Wols são “falsos signos” devorados por uma contestação recíproca, signos que parecem formas contíguas que manifestam “verdadeiramente

985. No original: “[...] la Chose, surgissant, provoque une indétermination radicale du site, elle crée les lointains pour les jeter sur le devant de la scène, au plus près. L'identité de l'être est d'ailleurs approximative : les troncs couchés, au bas de la gouache, sont-ils deux ou trois ? Le serpent dressé qui siffle et sort sa langue coudée à l'extrême droite, devant le poteau vertical, fait-il corps avec celui-ci ou s'en détache-t-il ? Tout est construit subtilement pour qu'on se le demande en vain”.

986. No original: “[...] tout siffle, tout s'arrache à un enracinement qui n'existe que par le multiple effort déployé pour s'y soustraire. [...] la pesanteur vole et l'inertie bande ; rien n'est sûr, sauf que la précision parfaite mène à la plus rigoureuse imprécision”.

987. No original: “[...] une crucifixion à deux ou trois croix, les gisants sont des cadavres frais, je suis témoin d'une boucherie, je surprends trois mouches de sang sur la transparence rigide d'une indubitable queue, ou bien encore c'est un incendie”.

a unidade plástica do todo”. Essa unidade, contudo, jamais se entrega quando a procuramos, pois é apenas no detalhe que a encontramos, como uma espécie de

[...] metamorfose fixa, incessante, em que ele se revela como *parte integrante* de uma totalidade onipresente em sua ausência que é a *Coisa* ela mesma. A *Coisa*, materialização neste mundo, que vem a mim, comprometedora, no *meu* espaço e, simultaneamente, este mundo próprio onde ela se implante, o nosso, tornado objeto por um olhar não determinado, pelo *meu* olhar. Isto que vejo, eu, prisioneiro do mundo, é, de fora, o próprio mundo onde permaneci, sou eu; eu sou o inverso queimando e sangrando desta *coisa* incandescente⁹⁸⁸ (SARTRE, 1964, p. 431).

Essa “metamorfose fixa” manifestada pela *Coisa* será denominada por Sartre “desaparição vibratória”, no sentido que ela me abandona diante dessa substância de “ectoplasma” e, ao mesmo tempo, “condiciona minha visão”. Então, de repente, não vejo *coisa alguma*, apenas uma fugacidade angustiada, cheia de ódio, coberta de sangue que me parece “*o outro sentido*”. Que sentido é esse? O sentido de nossa condição humana desvelada em “[...] seu insustentável horror [...], como se a verdade desse horror fosse o meu ser-outro, levantando no fundo de mim e subindo até minha visão para alterá-la⁹⁸⁹” (SARTRE, 1964, p. 431). A partir daí, é como se meu ser se duplicasse, já que me sinto, simultaneamente, dentro do guache – cativo neste inferno, visto e desmistificado – sem jamais abandonar o mundo, sem jamais deixar de olhar para a obra, alienado nela, em suma, fascinado. E se me fascino é porque sinto que a ambiguidade encarnada no guache é também a minha, de sorte que ela se torna uma ambiguidade inquietante:

[...] a *Coisa* me revela – para além da ação e da passividade – sua iminência instantânea: *em um instante*, [...] isso será a alienação mental [...]; *em um instante*, eu estarei completamente sozinho e serei outro neste mundo em que o mundo vai confessar sua alteridade profunda: o asilo ou o inferno. *Em um instante*: mas no instante, romã demasiadamente madura e – granada – sempre a ponto de explodir⁹⁹⁰ (SARTRE, 1964, p. 432).

988. No original: “[...] par sa métamorphose figée, incessante, il se révèle comme partie intégrante d'une totalité, omniprésente dans son absence, qui est la Chose elle-même. La Chose, matérialisation dans ce monde, qui vient à moi, compromettante, dans mon espace et, simultanément, ce monde même où elle s'éploie, le nôtre, devenu objet pour je ne sais quel regard, pour mon regard. Ce que je vois, moi, prisonnier du monde, c'est, du dehors, le monde même où je suis resté, c'est moi ; je suis l'envers brûlant et saignant de cette chose qui rougeoie”.

989. No original: “[...] son insoutenable horreur [...] comme si la vérité de cette horreur c'était mon être-autre, au fond de moi levé et montant jusqu'à ma vision pour l'altérer”.

990. No original: “[...] dans un instant, de ces deux aspects de l'être, l'un se résorbera dans l'autre; ce sera l'aliénation mentale à moins qu'un regard angélique et glacé ne dénonce mon aliénation à l'objet; dans un instant, je serai tout à fait seul et autre dans ce monde ou le monde avouera son altérité profonde : l'asile ou l'enfer. Dans un instant : mais dans l'instant, grenade trop mûre et toujours au point d'éclater”.

Assim, o que apreendo *neste instante único* é a suspensão de uma urgência, “é o tempo captado no ar, parado”, sem forma, mas esboçando “um antes e um depois”, em suma, é a *Coisa* que, não obstante figurada no guache, não se deixa contemplar: “[...] vê-la é produzi-la e aguardá-la, afastar-se entre uma recusa preliminar e uma aceitação fascinada; nela o Destino se faz o ser-outro da Eternidade⁹⁹¹” (SARTRE, 1964, p. 432).

A partir dessa análise de alguns aspectos do trabalho de Wols, pode-se pensar que ele coloque em prática um procedimento surrealista, afinal, os surrealistas foram para ele uma inegável influência. Os surrealistas, porém, assimilavam poesia e pintura em um mesmo processo, de sorte que dava no mesmo “pintar ‘relógios flácidos’ ou escrever ‘peixe solúvel’”; os títulos das obras surrealistas entravam nas telas: nelas “o Verbo é rei”. Os guaches de Wols, pelo contrário, permanecem inomináveis, isto é, escapam ao domínio da linguagem, pois sua arte encontra-se totalmente apartada da literatura. Dessa perspectiva, os títulos de suas obras não buscam representar uma designação ou um possível significado, eles são apenas um acompanhamento que permanece à margem – “[...] a obra produziu seu título, vago reflexo de um humor, de um sentido inarticulável, para sempre obscuro⁹⁹²” (SARTRE, 1964, p. 433). Esse sentido inarticulável que se reflete nos títulos é, com efeito, como o sentido de suas obras, já que, como assinala Tamassia (2009, p 62), elas não tentam simbolizar “nada em particular, nenhuma vida individual, mas a nudez do ‘ser-no-mundo’”: não há em Wols nenhuma simbolização, não existem significados, se muito, pode haver uma alusão, mas nela o “[...] sentido escapa e aquilo que resta, o ‘resíduo’, [...] é a *Coisa*, [...], o mundo e aquele que passa no mundo⁹⁹³”.

Wols nos joga em um espaço “onde se pode realizar o salto do caos à ordem”; essa ordem alienada, todavia, se converte em “movimento plástico da alienação”, movimento de maturação dessa *Coisa* “que é o ser e é o mundo, a angústia e a ideia”, mas que é, sobretudo, uma improvisação que tem um sentido próprio que jamais será traduzido por palavras. Ora, não são as palavras ou a imitação da realidade que interessam a Wols, mas os elementos plásticos: “o ponto, a linha, a superfície, o claro-escuro, a cor”. É através desses elementos reais que ele vai se expressar em seus guaches e em suas telas, afinal, Wols se afasta dos signos para se

991. No original: “[...] la voir c'est la produire et l'attendre, s'écarteler entre un refus préalable et une acceptation fascinée ; en elle le Destin se fait l'être-autre de l'Éternité”.

992. No original: “[...] l'œuvre a produit son titre, vague reflet d'une humeur, d'un sens inarticulable, à jamais obscur”.

993. No original: “[...] senso sfugge e ciò che rimane, il ‘residuo’ [...], è la Cosa, [...] il mondo e il passante nel mondo”.

aproximar da beleza, dessa “[...] prova silenciosa, unidade cósmica das partes e do todo”, expressão do “[...] mundo ou ao menos de um mundo possível que se realiza por sua densidade e rigor⁹⁹⁴” (SARTRE, 1964, p. 433-334).

Sem dúvidas, a beleza está presente em todas os guaches de Wols e, no entanto, ela jamais foi tomada por ele como um fim absoluto: a beleza é um meio. Isso não significa que esse pintor alemão tenha rebaixado ou instrumentalizado a beleza, significa simplesmente que sua beleza será a imagem do horror. Podemos dizer, finalmente, que Wols se utiliza da beleza para encarnar em seus guaches o horror, criando uma “beleza abominável”, flor do mal que, porém, jamais representa uma traição e tampouco indica a possibilidade de alguma salvação para realidade humana, “[...] pelo contrário, ela reforça a angústia, já que a angústia é a substância da *Coisa*, seu grão, a coesão do ser, a integração rigorosa das formas e suas maravilhosas cores ternas tem por ofício manifestar nossa danação⁹⁹⁵” (SARTRE, 1964, p. 334).

A expressão *explosiva* que vimos até aqui em Masson e Wols renuncia a estabelecer um sentido mais objetivo, mais próximo das significações literárias, já que o intuito desses artistas é encarnar a beleza na matéria sensível de suas criações. Não se deve confundir essa prática que abre sentidos múltiplos a partir da arte com uma recusa à comunicação, como se o artista pudesse expressar qualquer coisa em suas obras – como se tudo se justificasse em nome da beleza. Em outras palavras, essa multiplicidade intraduzível dos sentidos não significa que essas artes não comuniquem coisa alguma ao público, que delas nada seja possível dizer ou que só existam enquanto uma criação puramente subjetiva. Sartre rejeita tal incomunicabilidade a partir do momento em que ele mesmo se propõe a falar sobre essas obras, mostrando que, apesar de não configurarem uma linguagem, elas não excluem uma comunicação com o público. Aliás, no artigo “O pintor sem privilégios⁹⁹⁶”, Sartre (1964, p. 379) nos recordará que não é somente através dos signos que o homem pode se comunicar, já que a comunicação pode se dar também

994. No original: “[...] l'œuvre a produit son titre, vague reflet d'une humeur, d'un sens inarticulable, à jamais obscur”.

995. No original: “[...] au contraire, elle renforce l'angoisse' puisqu'elle est la substance même de la Chose, son grain, la cohésion de l'être l'intégration rigoureuse des formes et leurs merveilleuses couleurs tendres ont pour office de manifester notre damnation”.

996. Trata-se de um prefácio escrito por Sartre à ocasião de uma exposição do pintor Robert Lapoujade, realizada em Paris entre 10 de março e 15 de abril de 1961: “Peintures sur le thème des *Émeutes, Triptyque sur la torture, Hiroshima*”. Contat e Rybalka (1980, p. 361) apontam que um fragmento de texto foi publicado neste mesmo ano na revista *France-Observateur*, em 9 de março; ainda em 1961, o texto integral foi editado na publicação *Méditations*, número 2, p. 29-44. Finalmente, em 1964, o texto foi publicado em *Situações, VI*. Quanto a Robert Lapoujade, trata-se de um pintor francês que nasceu em 3 de janeiro de 1921 e morreu em 17 de maio de 1993.

através do sentido; por conseguinte, é absolutamente necessário que o sentido de uma obra “[...] seja em sua natureza comunicável. Colocar as condições sem oferecer os meios de cumpri-las, é correr o risco do fracasso final e de que a obra caia nas profundezas da indeterminação⁹⁹⁷” – ou pior, nas profundezas do *tédio*.

Dito isso, a obra do pintor francês Robert Lapoujade apresentará, na visão de Sartre, uma refutação categórica às figuras e aos significados, sem jamais se furtrar à comunicação. Em suas pinturas, Lapoujade reflete sobretudo um sentido não existente, isto é, que não se submete a uma ordem que lhe é exterior. Como sublinha Tamassia (2009, p. 62), a pintura de Lapoujade nos oferece “[...] presenças que são justamente aquilo que resta, o ‘resíduo’, de uma destruição da figura⁹⁹⁸”. Sem a figura, Lapoujade faz com que a beleza escancare seu sentido, não enquanto uma finalidade a ser alcançada, mas como a própria carne da obra, como seu próprio ser. Dessa maneira, Sartre (1964, p. 365) afirma que Lapoujade se desfez em sua pintura de certas imposições, sendo capaz de, a partir disso, “reafirmar a ligação fundamental, intransponível, da obra com a beleza”. Isso implica que, para esse pintor, ou a obra será bela ou não será nada, afinal: “O Belo não é nem mesmo a finalidade da arte, é a carne e o sangue, o ser⁹⁹⁹” (SARTRE, 1964, p. 365).

De fato, para encarnar a beleza e fazer correr sangue em suas obras, Lapoujade pintará novos sentidos, tentará inscrever essa beleza na matéria plástica, e nada além dessa matéria poderá revelá-la. Desse ponto de vista, esse pintor não persegue ideias em suas pinturas, mas constrói suas telas para que o sentido aflore de sua superfície, pois ele é “inseparável dela e não existiria em nenhum outro lugar”. Portanto, se a pintura de Lapoujade pode ser considerada abstrata, os sentidos que emanam de suas telas são como presenças concretas: “[...] um sentido não é um signo, não é um símbolo, não é nem mesmo uma imagem¹⁰⁰⁰” (SARTRE, 1964, p. 371-372). Dito de outra maneira, sobre as telas de Lapoujade não veremos signos, mas uma matéria plástica que atíça nossa consciência a imaginá-la, pois é somente enquanto imagem que essa obra revelará seu sentido. Não se deve confundir aqui matéria, imagem e sentido: a matéria é o *analogon* e a imagem nasce dela, está encarnada nela; essa imagem, porém, não é o sentido,

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

998. No original: “[...] ‘presenze’, che sono proprio ciò che resta, il ‘residuo’ di una distruzione della figura”.

999. No original: “Le Beau n'est pas même le but de l'art, c'en est la chair et le sang, l'être”.

1000. No original: “[...] un sens ce n'est pas un signe, ce n'est pas un symbole - et pas même une image”.

ela é aquilo que o desvela. Poderíamos dizer que o símbolo figura, o signo indica, a imagem presentifica, mas apenas o sentido explode.

Por fim, podemos afirmar que o importante nessa relação que se estabelece com a obra de arte, mais do que a figuração ou a abstração, é aquilo que o artista será capaz de transmitir ao público, isto é, a beleza, o sentido. A criação é apenas um momento da obra e a revelação de sua beleza, de seu sentido depende em grande parte da apreensão do público. A obrigação de figurar fielmente a realidade, no entanto, já foi desconstruída de várias formas e em vários níveis desde que artistas como Tintoretto começaram a questionar essas práticas, dando um primeiro passo na direção de uma arte mais *expansiva*, isto é, que busca encarnar o transbordamento que experimentamos na realidade. Segundo Sartre (1964, p. 375), quanto mais essa separação entre figuração e a pintura se aprofunda “mais forte é a tensão interna da obra”, pois a abdicação de figuras que remetem por força à realidade é uma forma de prevenir o público de “que toda similaridade entre a imagem e a realidade só pode ser fortuita”. Em consequência disso, o sentido de uma obra, desligado de qualquer pretensão representativa, “se manifesta em seu aspecto negativo”, isto é, cintilando através de lacunas e indeterminações propositais. Em outras palavras, o sentido se torna invisível, pois nos cega, “[...] dissolve as figuras na sua presença não figurável. Tais são também os sentidos que assombram nosso mundo: aniquilam o detalhe e disso se nutrem¹⁰⁰¹” (SARTRE, 1964, p. 375).

1001. No original: “[...] dissout les figures dans sa présence non figurable. Tels sont aussi les sens qui hantent notre monde : ils anéantissent le détail et s'en nourrissent”.

CONCLUSÃO

Belo impossível: esboço de uma teoria da beleza irrealizável

No caminho que percorremos até aqui, buscamos, mais do que fechar um conceito, abrir algumas possibilidades de se pensar a beleza em Sartre. De fato, muito se discute sobre a possibilidade do engajamento nas artes *não-significantes* e sobre a continuidade ou o rompimento com a teoria fenomenológica do imaginário nos textos do pós-guerra. Em decorrência disso, se esquece em certa medida aquilo que o próprio filósofo colocava em prática em seu pensamento, isto é, uma reflexão que só se desenvolve a partir da sua própria contestação – contestação que não é negação absoluta de toda teoria desenvolvida anteriormente, mas a disposição para continuar desenvolvendo e alterando essa teoria à medida em que novos problemas vão se apresentando. Assim, poderíamos dizer que Sartre não tentou desenvolver uma reflexão definitiva sobre arte e suas possibilidades, pois preferiu refletir sobre os sentidos que se apresentavam em determinadas obras, em determinados artistas.

Isso não significa que Sartre abdicou de fazer afirmações sobre a arte, pelo contrário, em toda sua obra a arte será considerada enquanto um objeto imaginário, um objeto que só revela sua beleza, seu sentido mais agudo à uma consciência imaginante. É, portanto, a partir do imaginário que Sartre nos falará da beleza, mas não apenas. Na verdade, as conclusões a que chega o filósofo francês sobre essas belezas tão próximas e tão dispares não se dá a partir de uma análise isolada das obras, pelo contrário, como tentamos mostrar, essa análise é muito mais complexa, abrangendo todo o campo perceptivo, isto é, a realidade com seu contexto econômico, histórico, cultural, social, etc. Vimos, por exemplo, que a pintura não é apenas a criação de imagens *espacializadas* em uma superfície plana, ela é um trabalho, uma forma de sustento, de modo que Tintoretto será visto por Sartre não como um gênio, mas com um trabalhador braçal que deve produzir sua arte conforme as indicações e vontades daqueles que lhe pagam. Certamente, a reflexão sartreana pode se estender para muito além disso, afinal, esta tese abre um caminho, mas muitos outros ainda se mostram possíveis: caminhos de Giacometti, de Baudelaire, de Flaubert.

Dito isso, é possível compreender agora que a relação que os artistas estabelecem com seu público, não apenas através da pintura, mas de qualquer manifestação artística, não é uma

relação meramente imaginária, abstrata; trata-se de uma relação concreta que propõe uma visão sobre o mundo, uma resposta à situação presente, de modo que a beleza é, em cada obra, uma tomada de partido, uma afirmação, uma decisão. Desse ponto de vista, a beleza não depende de uma posição política, de uma atitude ética, em suma, ela não é feita de boas intenções, mas, simplesmente, de intenções, ou melhor, da realização dessas intenções na matéria a fim de criar um objeto que seja, ao mesmo tempo, real e imaginário. Certamente, a posição política do artista não se retira da obra, afinal, a obra reflete também o que é o artista; não se trata, porém, de um discurso direto. Como escreve Tamassia (2009, p. 51), “a violência subversiva de uma obra” – sobretudo de uma obra *não-significante* – não depende somente do que ela tenta expressar objetivamente, “[...] depende muito mais da estratégia técnica através da qual o artista, servindo-se dos materiais disponíveis, desconcerta uma ordem estabelecida¹⁰⁰²”.

Obviamente, as questões ligadas à ética não se desligam da beleza, dado que toda beleza é criada a partir de um contexto real que a possibilita e do qual ela é uma testemunha. A beleza pode ser traição ou crítica, alienação da realidade ou mergulho profundo na existência. O belo e o bom, como mostra a conclusão de *O imaginário*, pertencem a domínios essencialmente distintos, entretanto, esse antagonismo essencial – como é característico no pensamento sartreano – se mostra, na prática, como uma relação inevitável em que o belo e o bom se interpenetram. Isso não quer dizer que, para Sartre, o belo esteja diretamente relacionado ao bem, como em Platão. Ainda assim, é preciso ter em mente que, ao contrário do que acontece na reflexão, não pode haver, na realidade, uma pureza nessa relação. Ora, o artista se coloca em sua obra, se constrói ao construí-la, mas ele não coloca nessa obra sua singularidade pura, afinal, ela não existe realmente – toda singularidade está sempre traspassada pelo universal: a obra de arte estará infestada pelo mundo.

Aliás, é justamente a forma de apresentação singular do mundo de cada artista que Sartre (1972, p. 108) chamará de *estilo*¹⁰⁰³. O público não apreender o *estilo* na obra enquanto um saber, mas enquanto um “universal singular” que mostra, ao mesmo tempo, o mundo “como

1002. No original: “[...] dipende piuttosto dalla strategia tecnica mediante la quale l’artista, avvalendosi dei materiali a disposizione, scovolge un ordine stabilito”.

1003. De fato, Sartre (1972, p. 110) fala aqui sobretudo do escritor, no sentido que, para esse artista *significante*, o *estilo* é toda a língua que confronta a si mesma através do seu ponto de vista, da sua singularidade; é uma forma possível de apresentar aos outros o ser-no-mundo com [...] todos esses caracteres que entregam um ser humano a tal ponto que é quase possível sentir o seu suspiro – mas *sem que se possa conhecê-lo*”. Nesse sentido, o *estilo* é constituído enquanto “[...] expressão do nosso condicionamento invisível pela parte de trás do mundo, e os significados constituem o esforço prático do autor assim condicionado para alcançar, através desse condicionamento, os dados da parte da frente do mundo” (SARTRE, 1972, p. 112).

generalidade que produz” o artista, que o “condiciona inteiramente em sua facticidade”, e o artista, “como uma aventura”, se debruçando sobre este mundo, assumindo suas incoerências e suas “[...] ambiguidades para dar testemunho de sua singularidade prática e para aprisionar sua relação com o mundo, enquanto vivido, em sua presença material¹⁰⁰⁴” (SARTRE, 1972, p. 109). O *estilo* fica, então, em segundo plano, de modo que, mais do que compreendido, ele é sentido, experimento, espiado de soslaio. Em outros termos, mais do que o *estilo*, o que o público confronta na obra é uma imagem “que corresponde ao mundo” em sua universalidade, visto, porém, de um ângulo específico e “condicionado pelo mundo que está no fundo”. A partir disso, Sartre (1972, p. 110) dirá que o *estilo* se instala no “nível de interiorização da exterioridade”, pois trata-se de um “esforço singular” para ultrapassar-se, para alcançar “[...] o sabor da época, o gosto do momento histórico como ele aparece a uma pessoa formada singularmente por essa mesma história¹⁰⁰⁵”.

De certa forma, essa noção de *estilo* parece se misturar com aquilo que até agora denominamos *sentido*. Ora, o significado indica algo que está para além do signo, indica um objeto, a saber, a coisa significada; o sentido, por sua vez, “não se distingue do próprio objeto” que o encarna, de modo que a profundidade desse sentido será proporcional à atenção que damos ao objeto. Nas palavras de Sartre (1964, p. 30),

[...] um objeto possui um sentido quando ele é a encarnação de uma realidade que o ultrapassa, mas que não se pode apreender fora dele, e que sua infinitude não permite exprimir adequadamente por nenhum sistema de signos; trata-se sempre de uma totalidade: totalidade de uma pessoa, de um meio, de uma época, da condição humana¹⁰⁰⁶.

Desse ponto de vista, o sentido de uma obra de arte não é simplesmente aquilo que ela pretende dizer, é, na verdade, algo que não poderia ser dito, este estranho amalgama de “evidência e mistério” que caracteriza a parte e o todo. É pelo sentido, por exemplo, que podemos reconhecer “o Renascimento sobre os lábios da Monalisa”, ou seja, o sentido se relaciona com o *estilo* porque o abarca: o *estilo* é isso que apreendemos “em segundo plano”, é uma espécie de retrogosto que caracteriza o sentido das obras de arte.

1004. No original: “[...] ambigüités pour donner témoignage de sa singularité pratique et pour emprisonner son rapport au monde, en tant que vécu, dans la présence matérielle”.

1005. No original: “[...] la saveur de l'époque, le goût du moment historique tels qu'ils apparaissent à une personne formée singulièrement par la même histoire”.

1006. No original: “[...] un objet a un sens quand il est l'incarnation d'une réalité qui le dépasse mais qu'on ne peut saisir en dehors de lui et que son infinité ne permet d'exprimer adéquatement par aucun système de signes; il s'agit toujours d'une totalité: totalité d'une personne, d'un milieu, d'une époque, de la condition humaine”.

Além disso, o sentido está intimamente ligado à matéria da obra, como se o artista não utilizasse a matéria apenas como um meio de expressá-lo, mas se colocasse *a serviço* dessa matéria, descobrindo o sentido à medida em que cria sua obra. Por isso, o vermelho de Ticiano ou violão de João Gilberto são inimitáveis, pois o sentido que a obra desses artistas encarna apresenta um *estilo* de trabalhar a matéria que é único. Poderíamos dizer, a partir disso, que o sentido é como uma irrealidade que se revela na superfície do real. Não se trata, por conseguinte, de um sentido que exija primeiramente uma operação de raciocínio, já que ele deve ser *experimentado* pelo corpo, degustado – trata-se de algo que está muito distante da ideia e do conceito, algo que parece se aproximar muito mais das sensações. Em outras palavras, apreender o sentido de uma obra de arte não é ser capaz de decifrar ou traduzir esse sentido, é simplesmente se dispor a *senti-lo*, a experimentá-lo como um sentido imanente, como esta angústia amarela do quadro de Tintoretto ou esta melodia eufórica soprada por Ayler.

O sentido é irreal, mas é também sensível; ele não é algo da ordem do explicável, é intuitivo – uma intuição que se apreende com o corpo. Não obstante essa definição do sentido, é impossível negar a possibilidade de que as obras de arte sejam tratadas com um discurso significante. Uma interpretação semiótica da obra, por exemplo, tende a tomá-la como signo, de modo que, sendo sempre transcendida rumo à significação, seu sentido nunca é considerado em si mesmo. Como explica Tamassia (2009, p. 113), nesse caso os “[...] objetos linguísticos, pictóricos, musicais, seriam, em suma, transformados em signos que se encontrariam no lugar de uma outra coisa: se mostrariam, assim, apenas como uma tela que se deve atravessar em direção a outra coisa¹⁰⁰⁷”. Essa abordagem – que poderíamos facilmente atribuir aos guias de museus e a alguns historiadores¹⁰⁰⁸ – deduz e reduz as obras que considera a fatos históricos, processos de produção, fatores culturais, influências, correntes e interpretações pré-constituídas que estabelecem *a priori* os possíveis “significados” objetivos da obra, não dando nem mesmo a oportunidade para que um sentido nela se manifeste. Certamente, o conhecimento que adquirimos sobre determinada obra pode nos ajudar a apreender o seu sentido, mas desde que esse conhecimento não se sobreponha à própria obra; conhecer a obra não garante uma captação do seu sentido, assim como desconhecer não impede que esse sentido se revele.

1007. No original: “[...] oggetti linguistici, pittorici, musicali, sarebbero insomma trasformati in segni che si troverebbero al posto di un'altra cosa: si mostrerebbero, così, soltanto come uno schermo da attraversare in funzione di qualcos'altro”.

1008. Para uma crítica a essa visão, C. f.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

Apreender o sentido de uma obra de arte é, como escreve Coorebyter (apud NOUDELMANN; PHILIPPE, 2004, p. 457), captar algo inteligível, mas não intelectual: trata-se de uma “verdade sensível”, do “[...] lugar onde se fundem dimensões múltiplas que, precisamente, fazem sentido, que fazem piscar uma promessa de compreensão sem nada dizer expressamente, de sorte que se mudaria de registro ao explicá-la através de ‘significados’¹⁰⁰⁹”. O sentido se inscreve na materialidade da obra, em sua estrutura íntima, de modo que mais do que uma lógica, para decifrá-lo é preciso uma hermenêutica que possa acompanhar seu movimento. De tal maneira, contra qualquer interpretação pré-estabelecida, diante da obra de arte deve-se operar uma demolição do que está dado para, a partir disso, prosseguir em direção à matéria da obra, às suas particularidades, buscando achar aí não um segredo, mas um encontro imediato com o sentido.

A partir dessa definição do sentido como algo que está muito mais ligado ao corpo do que à racionalidade, pode-se pensar que, em Sartre, o sentido de uma obra de arte, aquilo que manifesta sua beleza, seja simplesmente uma experiência sensorial. Na verdade, colocar o sentido estético como algo que foge da racionalidade dos significados não é torná-lo uma simples fruição sensível, é apenas afirmar que o ato de consciência que revela o sentido é muito mais um ato “corporal”, um ato pré-reflexivo, do que um ato intelectual, reflexivo. Ora, se o sentido estético não é primeiramente reflexivo, isso não se deve a uma preponderância alienante, mas ao fato de que a arte não é uma cópia do real, pelo contrário, sua beleza é uma ordem irreal.

Aliás, a arte, ao menos essencialmente, não quer ser uma parte do real, posto que seu poder está justamente no contraponto da realidade, no imaginário, que é a única forma de manifestação da sua beleza – uma beleza capaz de mostrar sentidos inexistentes na realidade. A beleza não deve ser entendida, porém, como uma espécie de segredo misterioso, como se a obra se apresentasse como uma esfinge a ser decifrada; a beleza não é alusiva, ela é como um mensageiro que traz apenas a si próprio como mensagem, como se seu advento fosse auto resolutivo: “[...] o que é apresentado coincide com a apresentação e com os meios utilizados para realizá-la¹⁰¹⁰” (TAMASSIA, 2009, p. 115).

1009. No original: “[...] lieu où se fondent des dimensions multiples qui précisément font sens, qui font clignoter une promesse de compréhension sans rien « dire » expressément, de sorte que ce serait changer de registre que d'en expliquer les « significations »”.

1010. No original: “Quel che è presentato coincide con la presentazione e i mezzi utilizzati per realizzarla”.

Se está claro que o objeto estético é uma imagem, a imagem estética possui suas particularidades. De fato, na obra de arte a relação entre real e imaginário se mostra latente, visto que a obra é, antes de tudo, material e é pela percepção que a encontramos. Por essa razão, a consciência imaginante não cria um sentido qualquer para obra, pois o *analogon* estético se impõe, adquire a pluralidade inesgotável da matéria perceptível. Desse modo, se a percepção é descrita como inesgotável e rica, enquanto a imaginação é descrita como limitada e pobre, na arte existe a possibilidade de que algo novo se revele, mas não à percepção, antes, unicamente à consciência imaginante. O sentido será delimitado pelo artista, será sempre algo que transborda nossa compreensão, por isso, ao escutar uma música que já conheço ou ver um quadro que já vi, posso, ainda assim, apreender ali algo de novo, algo que me surpreende e novamente me fascina. Isso ocorre porque a realidade da obra material confere à imagem estética uma certa espessura de infinito, pois ali se encarna a irrealidade a partir de um *analogon* específico e eu jamais poderia exaurir totalmente suas possibilidades de apresentação de imagens, o que implica que a beleza guarda sempre a possibilidade de ser apreendida em um novo sentido.

Com efeito, o *analogon* estético possui um caráter paradoxal, já que antes de ser *analogon* é um objeto no meio do mundo, um objeto como qualquer outro. Na verdade, o objeto só se torna *analogon* se captado enquanto tal por uma consciência – uma consciência perceptiva que reconhece nesse objeto um apelo. Ora, é o objeto *analogon* que provoca a consciência imaginante ou é a consciência perceptiva que faz do objeto um *analogon*? No caso das obras de arte, o objeto tem precedência, já que ele tem a intenção de provocar uma consciência imaginante. No caso de objetos aleatórios, de um garfo que me lembra Pedro por exemplo, é a consciência que tem precedência. O *analogon*, principalmente na obra de arte, funciona como um ponto de encontro entre real e irreal; quando apreendemos a beleza de uma obra, existe como um amalgama de realidade e imagem, pois se a obra existe realmente, é irrealmente que ela ganha o seu sentido e sintetiza essas duas dimensões.

Dito isso, podemos pensar, principalmente se relacionamos nossa reflexão com a experiência de Roquentin, que se a criação não salva seu criador, o fazer artístico pode representar um sentido para sua existência – não um sentido que redime essa existência, mas que se deleita e se debruça sobre ela, que se expressa e exprime sua visão diante da existência, da contingência do mundo. Talvez possamos aqui esboçar uma definição sartreana do fazer artístico – ao menos do fazer artístico que Sartre tem como ideal: o artista é aquele que, diante

da contingência, da náusea e de tudo aquilo que a existência comporta (moralmente, economicamente, culturalmente, etc.), em suma, da ausência de um sentido fundamental para a existência humana, diante de tudo isso ele se propõe a criar algo que parece ainda mais sem sentido, mais absurdo, pois cria sentidos irrealis, inexistentes, irrealizáveis na realidade, mas imagináveis através dela.

Apesar de todo esforço para definir o fazer artístico, trata-se apenas de uma parte da construção da beleza, afinal, a obra de arte não tem em si mesma o poder de revelar sua beleza, o que implica que o artista inscreve nela uma solicitação para que o público produza tal beleza através de sua consciência imaginante. Nessa perspectiva, a imaginação do público “[...] não tem apenas uma função reguladora, mas constitutiva; ela não apenas representa: é chamada a recompor o objeto belo para além dos traços deixados pelo artista¹⁰¹¹” (SARTRE, 2015, p. 45). Isso significa que o artista não é capaz de impor ao público uma compreensão da sua obra, não é capaz de determinar os sentidos que essa obra revelará ao público; o artista pode até delimitar alguns sentidos possíveis, evidenciar alguns caminhos e interditar outros, mas em se tratando de uma obra de arte, pode-se dizer que ele jamais terá a garantia que o público o compreenderá como ele deseja. Dito de outra forma, o artista é responsável pelos sentidos que ele cria, mas não é capaz de determinar objetivamente a natureza desses sentidos – ao menos não mais que o público.

Aliás, como escreve Mathieu Pams (2015, p. 186), o próprio Sartre pode ser tomado como exemplo do desligamento da recepção da obra em relação às intenções de seu criador: “[...] a representação de *Mão sujas* em 1948 se transformou um dos exemplos mais célebres da obra escapando às intenções de seu autor, visto que ela foi tomada como uma peça anticomunista¹⁰¹²”. De fato, o sentido da obra depende muito do público, da bagagem que esse público coloca diante da obra, do contexto a partir do qual ele se movimenta a fim de apreender o sentido dessa arte. Um morador de Veneza do século XVI certamente via nas obras de Tintoretto uma beleza bem diferente de um espectador contemporâneo que sai do Japão e se dirige até a *Sereníssima* a fim de apreciar as pinturas do artista italiano. Uma obra de arte pode revelar ao público sentidos não previstos pelo seu autor, sentidos que ele mesmo não sabia que habitavam àquela obra.

1011. No original: “[...] n'a pas seulement une fonction régulatrice mais constitutive; elle ne joue pas, elle est appelée à recomposer l'objet beau par-delà les traces laissées par l'artiste”.

1012. No original: “[...] la représentation des Mains sales en 1948 est devenue l'un des exemples les plus célèbres d'œuvre échappant aux intentions de son auteur tant elle a été tenue pour une pièce anticomunista”.

Se em todas as artes podemos encontrar essa *imprecisão* do sentido, na música ela parece se manifestar mais fortemente, já que uma “frase musical” não designa nenhum objeto, ela é o objeto: um objeto sonoro¹⁰¹³. Esse objeto sonoro, por sua vez, não revela nada além de si mesmo, se mostra imediatamente ao ouvinte, sem referências exteriores. Buscar um significado exterior à melodia é aliená-la; preestabelecer significados também:

[...] quando se executava diante de mim uma composição musical, eu não encontrava na sucessão sonora nenhum significado de qualquer espécie e era-me muito indiferente que Beethoven tivesse composto uma de suas marchas fúnebres “sobre a morte de um herói” ou que Chopin quisesse sugerir, no final da sua primeira balada, o riso satânico de Wallenrod; pelo contrário, parecia-me que esta sucessão tinha um sentido, e era esse sentido que eu amava¹⁰¹⁴ (SARTRE, 1964, p. 30).

De fato, Sartre encontra na música uma situação ainda mais complexa em relação ao sentido, já que forçá-la a exprimir significados sonoros seria aliená-la, enquanto assumir sua liberdade total seria um risco, pois poderia levar a abstração total, tornando o músico um “exemplo desta liberdade formal e puramente negativa que Hegel denomina Terror”. Esse terror se manifesta de maneira aguçada na música de Albert Ayler, já que ele se coloca justamente no caminho da liberdade, buscando inspiração em formas tradicionais e inventivas do jazz – de Nova Orleans a John Coltrane e Ornette Coleman; essa inspiração, contudo, como escreve Yves

1013. Em uma obra dedicada ao estudo filosófico do som e da escuta – *À escuta* –, o pensador francês Jean-Luc Nancy sublinha algumas características específicas do objeto sonoro – muitas vezes em contraposição ao objeto visual. Nancy (2014, p. 12) tenta mostrar que o visível não dá conta de representar o sonoro, já que ele restitui uma forma, enquanto o sonoro arrebatada, alarga, “[...] dá-lhe uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou uma ondulação que o desenho mais não faz do que aproximar”. Ainda nessa perspectiva, ele observa que enquanto o visível “[...] persiste mesmo no seu desvanecimento, o sonoro aparece e desvanece-se mesmo na sua permanência” (NANCY, 2014, p. 12). Ora, o som vem e passa, abrindo uma outra dimensão do tempo, “[...] um presente que vaga numa onda, não um ponto sobre uma linha, é um tempo que se abre, que se escava e que se alarga ou se ramifica” (NANCY, 2014, p. 29) e que, por fim, se fecha. Dito de outra maneira, o som se abre à escuta e se retira, de sorte que há uma “[...] impossibilidade de um recuo e de uma reaproximação do objeto sonoro, na diferença com objeto visível”, e do mesmo modo, não se pode ter do som “[...] uma visão de conjunto a partir do momento em que o objeto sonoro tem uma certa duração” (NANCY, 2014, p. 31, nota 31). Apesar dessas considerações, é preciso acrescentar ainda que se pode escutar o que está para além do som, isto é, escutar o som como sinal ou signo, como aquilo que leva a um sentido transcendente: “[...] ouvir uma sirene, um pássaro ou um tambor é, de cada vez, já compreender pelo menos o esboço de uma situação, um contexto, senão mesmo um texto” (NANCY, 2014, p. 16). Pode-se também procurar o sentido no próprio som, e é isso o que se dá, em geral, quando se escuta uma música. No primeiro caso, “[...] o som, tendencialmente, desaparece, no outro, o sentido torna-se, tendencialmente, som” (NANCY, 2014, p. 16). No cotidiano é comum que se escute o som enquanto signo, o “para além do som”. No caso da música, escutá-la com atenção é tentar apreender um sentido imanente ao próprio som. Obviamente, essa relação não é rígida, mas volátil, de sorte que se pode escutar o sentido que há nos sons do cotidiano e, em contrapartida, ouvir uma música sem encontrar nos sons sentido algum.

1014. No original: “[...] lorsqu'on exécutait devant moi une composition musicale, je ne trouvais à la succession sonore aucune signification d'aucune sorte et il m'était fort indifférent que Beethoven eût composé telle de ses marches funèbres « sur la mort d'un héros » ou que Chopin eût voulu suggérer, à la fin de sa première ballade, le rire satanique de Wallenrod; par contre il me semblait que cette succession avait un sens et c'est ce sens que j'aimais”.

Buin (apud SKLOWER, 2008), é transformada em um sentido que afirma “apenas o presente e não recusa nenhuma de suas miragens”. Esse caráter profanador da música de Ayler resulta em uma incompreensão total de sua música por seus contemporâneos, de sorte que, em não raras ocasiões, ele foi vaiado ou até mesmo expulso do palco onde se apresentava.

Para além dessa recusa inicial, porém, a obra de Ayler gera uma controvérsia posterior, já que sua liberdade efusiva, apesar de nascer de uma intenção declaradamente espiritual, é acolhida principalmente enquanto uma música revolucionária que, ao romper todas as barreiras sonoras, reflete um rompimento desejado pela sociedade afro-estadunidense entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970. Com efeito, como relata Amiri Baraka (apud SKLOWER, 2008), Ayler utilizava em suas músicas elementos folclóricos numa tentativa de enraizá-la em um terreno mais palpável para seu público e, na medida em que isso era possível, facilitar sua compreensão; quando ele citava temas militares, por exemplo, muito mais do que expressar *ironia* para com os militares, ele tentava representar as marchas festivas de Nova Orleans, era “[...] uma maneira de se lançar em direção a Deus. O que se escuta no momento em que toca a *Marseillaise* [em *Spirits Rojoice*] não tem nada a ver, para ele, com um desfile militar. Ele simplesmente acha isso bonito [...] e inventa um mundo a partir daí¹⁰¹⁵”.

Assim, a despeito das intenções do artista, sua obra será tomada como um símbolo de resistência aos valores burgueses, como um grito de libertação que perturba as convenções do capitalismo e o gosto médio. Muitos críticos encontraram na música explosiva de Ayler uma denúncia da “hipocrisia da integração” entre negros e brancos, construindo um som assustador e grotesco que seria uma imagem perfeita do conflito social em que ele viva. Segundo Sklower (2008, p. 214), há nessa interpretação uma negação do artista, no sentido que a “voz da classe fala através do saxofone, apesar do homem”. Essa negação, todavia, é inevitável, já que quem fala é a obra: o homem está morto e só pode comunicar seus sentidos através dela. Obviamente, não se trata de defender qualquer interpretação, mas dentro do contexto em que a música de Ayler é criada, dentro desse contexto que perdura até hoje, não se pode negar que, apesar de suas intenções espirituais, a força de seus sons inspira no corpo essa energia tensa que assimilamos imediatamente às tensões do nosso mundo.

1015. No original: “[...] une manière d’élan vers Dieu. Ce qu’il entend de la Marseillaise, au moment où il joue, n’a rien à voir, pour lui, avec un défilé militaire. Simplement, il trouve cela beau et [...] s’invente un monde second”.

Nesse sentido, a música de Ayler – e o free jazz em geral – apesar e a partir de suas intenções produziu efeitos em seus ouvintes e também no mundo: trata-se de uma música que perturba “os valores, as normas dominantes, desconstruindo-os”. Seus efeitos, então, não são apenas estéticos, mas também éticos, de sorte que, como arremata Yves Buin (apud SKLOWER, 2008):

Seria um erro não considerar no estudo desta música a forma como Ayler a pensa, como alegre, simples, fácil, e a contradição entre este nível intencional e a forma como nós recebemos esta música. A recepção de qualquer objeto [...] musical, depende essencialmente dos códigos culturais de que o auditor dispõe. É evidente que aquilo que lemos na música de Ayler - efeitos de ruptura, violência, escárnio, etc. - não é necessariamente o que o próprio Ayler pensava produzir. É em referência ao nosso conhecimento da história do jazz, ao que consideramos como seus “padrões”, isto é, em relação aos nossos próprios códigos culturais, que nós colocamos Ayler no lugar de revolucionário¹⁰¹⁶.

Diante disso, como afirma Sartre (1964, p. 21), a música, em suas mais deferentes expressões, é capaz de mostrar ao ser humano que ele não é uma coisa fechada, que ele jamais será, pois “[...] ele conserva sempre e em toda parte a liberdade de fazer e de se fazer para além de tudo o que já está feito¹⁰¹⁷”. Tanto a música quanto o ser humano existem por uma perpétua revolução, já que só podem ser na medida em que se transformam, em que se negam para nascer outros. Evidentemente, apesar dessa natureza intraduzível, o músico, como qualquer artista, espera que o público mantenha uma coerência na apreensão da sua criação; isso, contudo, nunca é certo: é apenas uma expectativa, um ato de fé. Com efeito, podemos dizer que a criação de uma obra de arte é um ato de fé, uma garrafa com uma mensagem dentro que é jogada no mar – é preciso que o público se disponha a abrir essa garrafa e revelar, através de sua consciência imaginante, o sentido da mensagem ali inscrita.

O público, de sua parte, não pode simplesmente ignorar aquilo que o artista criou: a arte envolve tanto a objetividade da obra quanto a subjetividade do público, ou seja, a objetividade da obra não elimina a subjetividade do público, pelo contrário, ela a pressupõe; essa subjetividade, por sua vez, precisa seguir as indicações do artista para acessar o objeto belo. A

1016. No original: “Ce serait une erreur de ne pas prendre en considération pour l’étude de cette musique la façon dont Ayler la pense, comme joyeuse, simple, facile, et la contradiction donc, entre ce niveau intentionnel et la manière dont nous, nous recevons cette musique. La réception de tout objet [...] musical, est fonction essentiellement des codes culturels dont dispose l’auditeur. Il est évident que ce que nous lisons dans la musique d’Ayler – effets de rupture, violence, dérision, etc. – n’est pas forcément ce qu’Ayler lui-même pensait y mettre. C’est par référence à notre connaissance de l’histoire du jazz, à ce que nous avons considéré comme ses “normes”, c’est-à-dire par rapport à nos propres codes culturels, que nous avons mis Ayler en place de révolutionnaire”.

1017. No original: “[...] conserve toujours et partout la liberté de faire et de se faire par-delà tout ce qui est déjà fait”.

obra de arte funciona como “criação dirigida”, já que, para revelar sua beleza, é preciso que o público se entregue a uma criação imaginária, a uma criação guiada pelas estruturas que o artista inscreveu na obra. Assim, a arte está envolta pela intersubjetividade, ninguém cria uma obra de arte no deserto, dado que toda obra é criada para outra pessoa, toda obra exige a existência do outro – como canta Sergio Sampaio: “um livro de poesia na gaveta não adianta nada, lugar de poesia é na calçada”. O outro é o “correlativo dialético” necessário da criação artística; tratam-se, como sublinha Astier-Vezon (2013, p. 2011) de “[...] dois agentes distintos, certamente, mas cujos esforços se conjugam e juntos fazem surgir *este objeto concreto e imaginário*¹⁰¹⁸” que é a beleza.

Portanto, o ato criador iniciado pelo artista é uma “atividade incondicionada”, já que não há para sua obra um público passivo que seria somente afetado, pelo contrário, o público é ativo e deve assumir uma função criativa. Podemos entender, finalmente, o papel crucial do público na obra de arte, posto que, segundo Sartre, contemplar uma obra não é se deleitar em uma fruição passiva, é um ato, um compromisso com a criação do objeto estético. Isso implica que deve haver uma imersão do público na obra, uma espécie de entrega ativa que aproxima a consciência estética, desse ponto de vista, a uma consciência que sonha – mas sonha em liberdade:

[...] é próprio da consciência estética ser crença por engajamento, por juramento, crença contínua pela fidelidade a si mesma e ao autor, opção de acreditar, perpetuamente renovada. A cada instante posso despertar e sei disso; mas não o desejo¹⁰¹⁹ (SARTRE, 2015, p. 47).

A partir disso, o que poderia ser entendido como um *desinteresse estético* por parte do público, é na verdade uma consciência cativa que – como escreve Sartre (2010, p. 92) – está momentaneamente “inativa, não está distraída: ela está fascinada”. Na verdade, a beleza, para se revelar, não aceita um público indiferente, exige a atenção total, em suma, exige que o público “[...] não esteja sofrendo do estômago nesse momento, ou que pelo menos não esteja preocupado, que não tenha brigado com seu melhor amigo, ou feito algum mau negócio; e até mesmo que não esteja cansado” (SARTRE, 1987b, p. 15). Em outras palavras, é preciso que o público esteja atento, primeiramente, ao que ocorre na obra e não ao que ocorre na realidade.

1018. No original: “[...] deux agents distincts, certes, mais dont les efforts se conjuguent ensemble pour faire surgir ”.

1019. No original: “[...] car le propre de la conscience esthétique c'est d'être croyance par engagement, par serment, croyance continuée par fidélité à soi et à l'auteur, choix perpétuellement renouvelé de croire. A chaque instant je puis m'éveiller et je le sais ; mais je ne le veux pas”.

É preciso, então, que o público “[...] se arranque, por assim dizer, à ordem do mundo, por liberdade, para se pôr diante desta ordem que lhe é apresentada” (SARTRE, 1987b, p. 15). Nesse sentido, podemos afirmar que a beleza deve ser produzida, criada e recriada a cada encontro, por um movimento contínuo de totalização que jamais se totaliza, que está sempre por fazer. Aliás, segundo Sartre (1972, p. 105), “[...] a unidade total da obra *reconstituída* é o silêncio, é a livre encarnação [...] do ser no mundo como não-saber fechado sobre um saber parcial, mas universalizante¹⁰²⁰”. Esse saber parcial e universalizante da arte implica que a finalidade da obra não é uma beleza subjetiva, mas uma beleza que possa ser experimentada por outros, uma beleza coletivizada. A beleza nos coloca, assim, diante de um paradoxo, já que com ela experimentamos “[...] uma finalidade sem conceito [...] que não podemos de modo algum, como num objeto comum, criar uma ideia que possa realmente definir o objeto e ser universal, a nossa exigência para com o próximo sendo, entretanto, universal” (SARTRE, 1987b, p. 9).

Portanto, por mais que não possamos traduzir a beleza de uma obra em um conceito que seria apreensível universalmente, a beleza desperta no público um desejo de compartilhar essa experiência com os outros, isto é, de que outros compartilhem esse julgamento diante do objeto artístico. Esse desejo de que a beleza seja compartilhada por outras pessoas é, segundo Sartre, um tipo de imperativo. Em consequência disso, quando se está diante da beleza não é suficiente constatar-la, visto que essa constatação, esse julgamento é ainda subjetivo, de sorte que essa experiência desperta a necessidade de que outros também comunguem da beleza: a beleza é tomada “[...] de um modo absoluto quando meu vizinho exige que eu ache este quadro belo” (SARTRE, 1987b, p. 10). A beleza clama por um sentimento coletivo, quer dizer, o indivíduo, ao experimentar a beleza, precisa compartilhar essa experiência com outras pessoas, e esse compartilhamento é uma forma de verificar que a experiência imaginária do belo, que essa apreensão de um sentido inexistente na realidade, não é apenas uma impressão subjetiva, mas algo coletivo – um delírio coletivo que todos vivenciam, porém, ninguém explica.

Assim, na arte, a liberdade do artista solicita a liberdade do público: o artista oferece uma criação livre e pede que o público empreste sua liberdade a essa criação – é preciso que haja, por parte do público, uma “adesão ao belo”, afinal, a beleza não é passiva, “é uma

1020. No original: “[...] l'unité totale de l'œuvre d'art recomposée est le silence, c'est-à-dire la libre incarnation, à travers les mots et au-delà des mots, de l'être-dans-le-monde comme non-savoir refermé sur un savoir partiel mais universalisant”.

atividade” (SARTRE, 1987, p. 16). Quando a relação entre artista, obra e público se concretiza na beleza, “[...] neste momento, de alguma forma eles e eu, todos nós e o artista comunicamos, através desta ficção, deste imaginário, um mundo cujo acaso teria sido construído de propósito numa determinada direção, para um determinado fim, pelo humano” (SARTRE, 1987, p. 18). A arte aparece, nessa perspectiva, como uma “práxis imaginária”, no sentido que o artista apresenta um “mundo”, ou melhor, um sentido do mundo criado por ele e oferece esse sentido ao público; oferece, mas também exige: exige o mesmo compromisso, a mesma entrega ao que se revela na obra. A beleza não é fruto do desinteresse estético, mas do compromisso com essa ordem inexistente que se revela “e que exige do homem que a pense” (SARTRE, 1987, p. 18).

Dito isso, poderíamos aplicar à relação entre o artista e o público o jogo do *quem perde ganha*, pois há entre eles uma troca em que ambos ganham por um lado e perdem por outro. O artista, enquanto realiza a obra, pensa possuir o objeto que está criando, ele *ganha*, pode contemplar no mundo o objeto criado. Em contrapartida, esse ato o conduz a uma *perda*, já que o objeto criado é incompleto, depende do outro para ser finalizado. Da parte do público, ele se depara com um objeto criado por outro, mas pode, a partir de sua consciência imaginante, desvelar um sentido nesse objeto. Para isso, no entanto, ele deve aceitar se *perder* nos caminhos imaginários dessa obra a fim de apreender seu sentido. Ora, se inicialmente o espectador não possui nenhuma autoridade sobre a obra, a partir da revelação do sentido ele *ganha* uma essencialidade.

Desse modo, a origem da obra de arte está em uma relação de reciprocidade: deve haver generosidade na criação do artista, reconhecendo a liberdade do público e confiando a ele a continuidade de sua criação; mas deve haver também generosidade do público, retribuindo esse reconhecimento inicial e aceitando o apelo que lhe é feito através da obra, ou seja, deixando-se levar por suas estruturas e concluindo aquilo que o artista começou. Em outras palavras, deve haver entre artista e público um pacto de generosidade, uma confiança mútua, já que ambos devem partir de uma atitude livre, para, a partir dela, exigir e revelar a liberdade do outro. Sartre (2015, p. 48) aponta aqui o paradoxo dialético que é a arte: “[...] quanto mais experimentamos nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele¹⁰²¹”.

1021. No original: “[...] plus nous éprouvons notre liberté, plus nous reconnaissons celle de l'autre ; plus il exige de nous et plus nous exigeons de lui”.

Por mais que no fundo de toda obra de arte ecoe um reconhecimento de liberdades, a generosidade que sustenta a arte não significa uma exclusão do conflito, afinal, o que o artista pede, ele não pede a uma liberdade abstrata, mas a uma consciência que está no mundo e que traz consigo “[...] suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores¹⁰²²” (SARTRE, 2015, p. 47). Isso implica que não há, para o artista, uma garantia de que o sentido que ele inscreveu em sua obra será apreendido *ipsis literis* pelo público, muito menos que esse sentido será aceito; existe sempre a possibilidade de uma variação que decorre das experiências e expectativas de cada um: o público pode sempre estar além ou aquém do que o artista solicita. Em consequência disso, por mais que o artista reconheça a liberdade do público, nada garante que ele irá retribuir seu ato de generosidade: o público pode sempre ignorar as estruturas sugeridas pela obra e desconsiderar a liberdade que a gerou, pode se relacionar com o objeto artístico de uma maneira totalmente indiferente, pode não engajar sua consciência imaginante, pode ainda dissimular o sentido proposto pelo artista.

Apesar de se fundar na generosidade, a relação entre artista e público possui várias dimensões possíveis, podendo ser um autêntico movimento de reconhecimento entre liberdades, mas também um espaço de conflito. Esse conflito é o que se observa, por exemplo, na relação entre Roquentin e os retratos do museu de Bouville: o personagem se confronta com o sentido que essas obras tentam propor, ele recusa e despreza essa beleza que encarna os valores morais dos “salafrários”. Em outra perspectiva, o estudo feito por Sartre sobre a vida e a obra do pintor italiano Tintoretto também explora esse conflito. Nesse caso, porém, a recusa do público não se dá porque a obra tenta aliená-los; na verdade, as obras de Tintoretto são desprezadas pelos venezianos justamente porque solicitam sua liberdade e tentam mostrar uma visão crítica do real.

O que gostaríamos de destacar, com isso, seja na relação conflituosa que pode se dar através da arte, seja na possibilidade da reciprocidade, é o fato de que a beleza permanece, de certo modo, em um espaço que se dá entre o artista e o público, não pertencendo prioritariamente nem a um nem a outro. Esse intra-espaço em que a beleza vive pode ser considerado, no sentido que escreve Bento Prado Júnior (1988, p. 83), como um *ritmo*, já que “[...] o ritmo, ao escandir o movimento, torna cúmplices o espetáculo e o espectador”. É preciso,

1022. No original: “[...] ses passions, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs.”.

dessa forma, entrar no *ritmo* da obra, fazendo “[...] a experiência de si mesmo e de seu corpo próprio como solidários ao movimento que se desdobra” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 84).

É nessa experiência *ritmada* que a obra ganha vida, que a beleza se faz carne. O artista cria um dom, doa algo ao público, uma imagem, uma obra em que habita um sentido, uma beleza. Ao doar essa imagem ao público, corta-se o cordão umbilical, rompe-se a relação de necessidade entre criador e criatura: o artista já não tem mais autoridade sobre a obra, depende do outro, depende da retribuição do dom para que sua obra viva, tenha sentido – já que é neste sentido, na beleza reconhecida, experimentada pelo outro, que o ato da criação se completa, isto é, ganha também ele um sentido. Não haverá aqui salvação nem para o público nem para o artista, mas a efetivação da obra, a manifestação de sua beleza, de seu ser, desse sentido inexistente que exala uma “[...] ausência fundamental, a ausência desta umidade quente e selvagem [...] que nos salta à vista a fim de restituir um corpo e que parece ser, de algum modo, aquilo que não está dado, aquilo que perdemos no nascimento, Godot ou o seio de uma Mãe¹⁰²³” (SARTRE, 1981, p. 198).

Podemos finalmente indicar de que maneira a beleza é concebida por Sartre enquanto um irrealizável, visto que ela se dá como algo que exige um esforço impossível, uma síntese sempre renovada que se faz durante a contingência, atrelada a ela, como uma solicitação para a totalização da “massa flácida desse tempo disperso” que jamais poderemos alcançar (DASSONNEVILLE; SOSKIN, 2017, p. 24). Como explica Sartre (2014, p. 230) em *O Ser e o Nada*, o *irrealizável* não é o irreal, mas uma totalidade inalcançável que assombra o ser do para-si, isto é, “o *em-si-para-si*, ou *valor*”. Essa fusão *irrealizável* que nos assombra ganha, se não uma solução, ao menos uma expressão na arte, de sorte que a beleza não é simplesmente “uma síntese transcendente” que devemos operar, mas uma totalização que devemos realizar *em e através de nós*. Trata-se de uma totalização irreal e irrealizável: “[...] na intuição estética apreendo um objeto imaginário através de uma realização imaginária de mim mesmo como totalidade em-si e para-si¹⁰²⁴” (SARTRE, 2014, p. 231).

1023. No original: “[...] non pas l’absence d’une propriété particulière mais l’absence fondamentale, l’absence de cette moiteur chaude et fauve, mélange de tous les saints et de toutes les myrrhes, qui crève nos yeux pour nous restituer un corps et qui se trouve être, en tout cas, ce qui n’est pas donné, ce que nous avons perdu de naissance, Godot ou le sein d’une Mère”.

1024. No original: “[...] dans l’intuition esthétique, j’apprends un objet imaginaire à travers une réalisation imaginaire de moi-même comme totalité en-soi et pour-soi”.

Imagem de nosso fracasso humano, a beleza será um valor que se destacará por sua ausência, afinal, “ela se desvela implicitamente através da *imperfeição* do mundo”. Ora, nascida da imperfeição humana, a beleza escancara a imperfeição do mundo, impondo um desafio que de antemão está perdido, mas que não devemos recusar. Se podemos entender o ser humano, a partir de Sartre, como um ser que tem o seu sentido na própria busca de sentidos, a arte se mostra, então, como uma ferramenta privilegiada para essa busca, uma ferramenta capaz de produzir sentidos inexistentes, belezas imaginárias que indicarão detalhes incômodos da realidade. Com efeito, o fracasso é inevitável, mas isso não muda nada, pois a beleza, assim como a existência, não está no final do percurso, mas naquilo que podemos descobrir ao longo do caminho.

REFERÊNCIAS

ABASTADO, Claude. Portrait d'un nihiliste (Sartre, lecteur de Mallarmé). In : SICARD, Michel (org.). *Obliques : Sartre*. Nyons: Éditions Borderie, n° 18-19, 1979.

AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *A aventura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

ALLOA, Emmanuel. Suspension et gravité : L'imaginaire sartrien face au Tintoret. *ALTER : Revue de Phénoménologie*. Dijon : Éditions ALTER, n. 15, 2007.

ASTIER-VEZON, Sophie. Sartre et la peinture : Sartre préférait-il les mots aux images ? *Sens Public*, Paris, 2009. Disponível em: <http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=617>. Acesso em 01 de ago. 2019.

_____. *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural*. Paris: L'Harmattan, 2015.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARAKA, Amiri. *Black music*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Éditions Larousse, 2006.

BAUER, George Howard. *Sartre et l'artiste*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

BEAUVOIR, Simone. *La force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1972.

_____. *A cerimônia do adeus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *La force des choses I*. Paris: Gallimard, 2014.

BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e Existencialismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BREEUR, Roland. *Autour de Sartre : la conscience mise à nu*. Grenoble : Jérôme Millon, 2005.

_____. Le temps irréel (Sartre). *Bulletin d'analyse phénoménologique* VIII 1, 2012, p. 261-272. Disponível em: <<http://popups.ulg.ac.be/bap.htm>>. Acesso em 17 de dez. 2018.

BRETON, André. *Amor louco*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971,

BUISINE, Alain. *Laideurs de Sartre*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1986.

BUTOR, Michel. Une technique sociale du roman. In : SICARD, Michel. *Obliques : Sartre et les arts*. Nyons: Éditions Borderie, 1981.

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

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

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

_____. Genet e o Mal: Sartre, Bataille, Derrida. In: CORREIA, Adriano [et al.] (Org.). *Filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: ANPOF, 2017. 496 p. – (Coleção XVII Encontro ANPOF).

CASTRO, Paulo Alexandre. *Metafísica da Imaginação: estudos sobre a consciência irrealizante a partir de Sartre*. Portugal: Bond, 2006.

CHABOT, Alexis. L'Empédocle de Sartre, une famille étrangeté. In: CHABOT, Alexis (Org.). *Études sartriennes: Inédits de jeunesse: Empédocle et le Chant de la Contingence*. Paris : Classiques Garnier, n. 20, p. 11-18, 2016.

COELHO, Ildeu Moreira. *Sartre e a interrogação fenomenológica*. 1978, 472 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1978.

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre: uma biografia*. Rio Grande do Sul: L&PM, 2008.

CONTAT, Michel; RYBALKA, Michel. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1990.

COOREBYTER, Vincent de. *Sartre face à la phénoménologie : Autour de "L'intentionnalité" et de "La transcendance de l'Ego"*. Bruxelles: OUSIA, 2000.

_____. *Sartre avant la phénoménologie*. Bruxelles : OUSIA, 2005.

_____. L'image entre le corps et l'esprit : Le mémoire de fin d'études de Sartre. In: *Sartre Studies International*, Reino Unido, v. 25, n. 1, p. 1-21, 2019.

CORTÁZAR, Julio. *La isla a mediodía y otros relatos*. Navarra: Salvat, 1971.

_____. *O jogo da amarelinha*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

DASSONNEVILLE, Gautier; SOSKIN, Jonathan. Lever le(s) voiles: L'irréalisable comme point critique de l'expérience In: *Études sartriennes*, n. 21, Paris: Classiques Garnier, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

FLAJOLIET, Alain. *La Première philosophie de Sartre*. Paris: Honoré Champion, 2008.

GONÇALVES, Miguel Barata. *O Estilo Composicional de Pierre Boulez nas obras Anthèmes e Anthèmes 2*. Dissertação, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2007.

HOSTE, Vinicius Xavier. *A estética do irreal: considerações sobre a arte em Jean-Paul Sartre*. 2017, 145 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2017.

_____. Entre O mito de Sísifo e Samba do absurdo: a possibilidade de revelar o absurdo através do samba. VISO: CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA, v. 12, p. 160-179, 2018.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Edição bilingue. Cotia; Ateliê Editorial, 2017

MELO NETO, João Cabral de. *Melhores poemas*. São Paulo: Global Editora, 2013.

NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaando a canção: Paulinho da viola e outros escritos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOUDELDMANN, François. *Sartre : l'incarnation imaginaire*. Paris : L'Harmattan, 1996.

_____; PHILIPPE, Gilles (Org). *Dictionnaire Sartre*. Paris: Honoré Champion, 2004.

_____. *Le toucher des philosophes*. Paris : Gallimard, 2008.

PAES, Gabriel Gurae Guedes. *Sartre: a tensão dialética entre a realidade e o imaginário*. 2015, 127 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2017.

PAMS, Mathieu. Sartre et Le 'Saint Genet' : De l'ontologie de La Mauvaise Foi à La Politique de La Révolte. In : *Études Sartriennes*, no. 19, 2015, p. 185–211.

POUY, Jean-Bernard. Tinetorette et Toquaille. In : COLETIVO. *Les treize morts d'Albert Ayler*. Paris : Gallimard, 1999.

PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Edusp, 1989.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

RAMBSY, Howard. Amiri Baraka on those Albert Ayler "ruins" and "rumors". In: *Cultural front*. 2015. Disponível em < <https://www.culturalfront.org/2015/09/amiri-baraka-on-those-albert-ayler.html>>. Acesso em 06 de dez. 2021.

REZENDE, Diego Pereira. Explosão-fixa da onda-partícula. In: *Khronos, Revista de História da Ciência*, n. 10, 2020.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres Complètes*. Paris : Arvensa Editions, 1895.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006.

- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situations, I: Essais critiques*. Paris: Gallimard, 1947.
- _____. *Situations, IV : Portraits*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *As palavras*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967.
- _____. *L'idiot de la famille*, 1. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *Plaidoyer pour les intellectuels*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____. *Situations, X : politique et autobiographie*. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Obliques : Sartre et les arts*. Nyons: Éditions Borderie, 1981.
- _____. *Diário de uma guerra estranha*. São Paulo: Círculo do livro, 1983.
- _____. *Situations, IX : mélanges*. Paris: Gallimard, 1987.
- _____. Conferência de Jean-Paul Sartre – Universidade Mackenzie – 1960. In: *Discurso*, São Paulo, n. 16, p. 7 – 32, 1987b. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37918>>. Acesso em 13 de fev. 2020.
- _____. *Les écrits de Sartre*. Paris: Gallimard, 1990.
- _____. *A Transcendência do Ego seguido de Consciência de si e Conhecimento de si*. Lisboa: Colibri, 1994.
- _____. *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2005.
- _____. *A rainha Albemarle ou o último turista*. São Paulo: Globo, 2009.
- _____. *L'imaginaire : Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 2010.
- _____. *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Saint Genet : comédien et martyr*. Paris: Gallimard, 2011.
- _____. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- _____. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- _____. *Com a morte na alma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *A transcendência do Ego*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard, 2014.

_____. *Que é a literatura?* Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015.

_____. *Mallarmé : la lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard, 2016.

_____. *Œuvres Romanesques*. Paris: Gallimard, 2018.

_____. L'image dans la vie psychologique : rôle et nature. In : *Études Sartriennes – Sartre inédit : le mémoire de fin d'études*. Paris: Classiques Garnier, 2019.

SAWADA, Nao. Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire. *Études françaises*, v. 49, n. 2, p. 103-121, 2013. Disponível em <<http://id.erudit.org/iderudit/1019494ar>>. Acesso em 06 de abr. 2019.

SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. *Sartre e a psicologia clínica*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

SICARD, Michel. *Essais sur Sartre*. Paris, Éd. Galilée, 1989.

_____. Accostamenti al Tintoretto (Introduzione). In: SARTRE, Jean-Paul. *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2005, p. 7-45.

_____. L'occhio pensante (Introduzione). In: _____. *Pensare l'arte*. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2008, p. 7-77.

_____. Là où le réel fulgure : matérialisme et immatérialité dans l'esthétique sartrienne. In: CABESTAN, Philippe; ZARADER, Jean-Pierre (Org.). *Lectures de Sartre*. Paris: Ellipses, 2011.

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

SILVA, Paulo Costa e. *A tábua de esmeralda: e a pequena renascença de Jorge Ben*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SKLOWER, Jedediah. Rebel with the wrong cause. Albert Ayler et la signification du free jazz en France (1959-1971). *Volume !*, v. 6, n. 1-2, 2008. Disponível em <<https://journals.openedition.org/volume/334>>. Acesso em 06 de jan. 2022.

SLAVKOVA, Iveta. La bouteille de Wols, la plume de Sartre et une histoire à réécrire. *Food & History*, v. 9, n. 1, 2011.

SOUZA, Thana Mara. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. A presença da história no “primeiro” Sartre: Roquentin e a náusea frente a ilusão da aventura heroica. *Princípios*, Natal, v.16, n.26, p. 87-105, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/764>>. Acesso em 22 de fev. 2020.

_____. Ética e estética no pensamento de Sartre. *Revista Estudos Filosóficos*, São João del-Rei, n. 4, p. 84 – 96, 2010. Disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4.pdf>>. Acesso em 25 de jul. 2018.

_____. O estatuto do sonho em *O imaginário* de Sartre. *Revista Dissertatio*, Pelotas, n. 42, 2015, p. 129-154. Disponível em: <<http://www2.ufpel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/42/7.pdf>>. Acesso em 26 de fev. 2018.

_____. Sartre e a psicanálise existencial: apontamentos sobre o caso Jean Genet. *Revista Natureza humana*, vol. 20, n. 2 São Paulo, 2018. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302018000200008>. Acesso em 28 de out. 2021.

TAMASSIA, Paolo. *Politiche della scrittura: Sartre nel dibattito francese del novecento su letteratura e politica*. Milano: Francoangeli, 2006.

_____. *Sartre e il Novecento*. Trento: Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2009.

UNGARETTI, Giuseppe. *Poemas*. Edição bilingue. São Paulo: Edusp, 2017.

VILLA, Renzo; VILLA, Giovanni C. F. *Tintoretto*. Milano: Silvana Editoriale, 2012.

WEIDMANN, Artur Ricardo de Aguiar. O efeito do jazz em *A Náusea* de Jean-Paul Sartre. *Revista ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 21, p. 145-159, 2017. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/433>>. Acesso em 06 de nov. 2019.

WITTMANN, Heiner. *L'esthétique de Sartre : artistes et intellectuels*. Paris: L'Harmattan, 2001.

ZUFFI, Stefano. *Tiziano*. Milano: Mondadori Arte, 2008.