

# A lógica do engajamento: literatura e metafísica em Sartre

Luiz Damon Santos Moutinho

*Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Paraná  
(UFPR)*

discurso 39

*A lógica do engajamento: literatura e metafísica em Sartre*

**Resumo:** Procuramos mostrar que o engajamento, tal como Sartre o define nos anos 40, não tem sentido imediatamente político, nem deriva de imperativo ético. Ele é antes a contrapartida do *eidos* da prosa, tal como uma consequência lógica desse *eidos*.

**Palavras-chave:** Sartre, literatura, engajamento, estética

*The engagement logic: literature and metaphysics in Sartre*

**Abstract:** We intend to show in this paper that engagement as defined by Sartre in the 40s neither has directly political meaning nor derives from an ethical imperative. This concept is rather the counterpart of the *eidos* of prose, as a logical consequence of such *eidos*.

**Key words:** Sartre, literature, engagement, aesthetics

## I

“O homem que lê se eleva ao plano mais alto.” Essa elevada condição a que ascende o leitor, a mais elevada, é imprescindível na tese sartriana sobre a literatura. Longe daqui a ideia de um leitor dominado por uma obra doutrinária, passivo diante dela, como costuma ocorrer às representações mais vulgares da literatura engajada. Essa condição “elevada” tampouco é a de um leitor que frui, que simplesmente goza, experimentando prazeres indescritíveis diante da obra – o que também afasta, correlativamente, a identificação da literatura (mas também a das outras artes) ao divertimento. No entanto, é o papel inédito conferido por Sartre ao leitor (ou ao espectador) um dos lados de sua teoria do engajamento – da literatura, sobretudo, mas, em sentidos diferentes, de todas as artes. Do lado do escritor (ou do artista), a situação não é muito diferente: por diversas razões, o escritor engajado parece mais próximo do gênio kantiano do que do disciplinado militante do PC figurando em seu romance a opressão no interior da fábrica, ou do pintor que pinta longas filas de operários aguardando na neve uma oferta de trabalho. Não por acaso, Sartre abre *Que é a literatura?* com a violenta recusa da leitura imediatamente política do engajamento, feita por um leitor de *Les Temps Modernes*. Diz Sartre, citando o leitor: “se você quer se engajar”, escreve um jovem imbecil, “o que está esperando para se alistar no PC?” (Sartre 11, p. 7). O tema, como se vê, é bastante polêmico...

E a polêmica se alimentava de mal-entendidos – mal-entendidos que se estendiam ao significado dos termos sobre os quais se disputava. E o principal deles não era o engajamento, era... a literatura. *Que é a literatura?* Isso deve ser explicitado, se se quer que o debate tenha rumo. Situação análoga passa-se entre os psicólogos, que disputam sobre todos os temas que lhes concernem: o comportamento, a vontade, a emoção, a consciência, o inconsciente, sobre o modelo a adotar (introspeccionismo ou objetivismo?, organogênese ou psicogênese?), disputa condenada

a mal-entendidos de todos os tipos enquanto não se investigar o que é o psíquico, qual é a essência do psíquico. Isso é necessário; afinal, um psicólogo que parte em busca de fatos psíquicos, os isola e os coleciona, precisa explicar-se antes sobre a ideia que lhe permitiu isolar precisamente *esses* fatos: quem isola tais fatos emotivos deve ter uma ideia sobre o que é a emoção, não há fatos sem uma ideia de fundo com base na qual eles se definam como tais. Aquele que acusa a teoria do engajamento de pretender “assassinar a literatura” deve explicar-se sobre o que entende por literatura. E Sartre, que falou da “literatura engajada”, assim mesmo, entre aspas, na “Apresentação” de *Les Temps Modernes*, que fez severa crítica de alguns tabus da “república das letras”, também. É justamente para isso que ele escreve *Que é a literatura?* Essa elucidação deve, portanto, preceder e iluminar o debate, em sentido análogo àquele pelo qual a psicologia eidética deve preceder a psicologia empírica.

E, de vez que se trata de uma elucidação *da* literatura – ou, se se quiser, de vez que se trata de “ir à literatura mesma” –, o primeiro passo é rejeitar sua subsunção a essa entidade metafísica chamada *Arte*, entidade que se assemelha a uma substância, a uma unidade que se exprimiria em diferentes “linguagens” (a literatura seria uma delas, como a pintura, a música etc.), tal como a substância se exprimiria em diferentes atributos e ainda assim preservaria sua identidade. A recusa da substância é correlata do preceito metodológico de buscar a coisa mesma: a especificidade da literatura deve sobressair de suas próprias estruturas, da mesma forma que imaginação, sensibilidade, vontade etc. devem ser buscadas por elas mesmas, e não visadas como modos de uma consciência, de um sujeito, de uma substância. E, do mesmo modo que a reflexão visa o *ato* de imaginar, não a imaginação enquanto faculdade da alma, também aqui se trata de visar o *ato de escrever*. *Que é escrever?* Essa é a primeira pergunta que Sartre se formula. É o escritor *no trabalho* que importa, não o escritor na sociedade, não a literatura como função social – pelo menos não por en-

quanto, pelo menos não de início; se isso se impuser à reflexão, é porque o *eidós* da literatura assim o exigirá; se mesmo a leitura se impuser, é também pela mesma razão. O alvo primeiro, portanto, é o ato de escrever.

## II

O que dá carnalidade ao ato de escrever são as palavras, no sentido em que a ação de escrever consuma-se por meio de palavras. Não que elas se disponham como objetos e o escritor delas se sirva para exprimir suas ideias: “*Estamos na linguagem como em nosso corpo*” (Sartre 11, p. 19; grifo meu). “Como em nosso corpo”: a linguagem não está aí adiante, pronta para ser usada, com a distância da objetivação que Bornheim, equivocadamente, censura em Sartre. Como o corpo, a linguagem não é objeto: não uso minha mão para pegar um objeto; antes eu *sou* minha mão (*idem* 8, p. 387). Do mesmo modo, não uso palavras para falar; antes, eu falo por meio delas, *de dentro* delas, no sentido em que faço corpo com elas, e, por isso mesmo, eu as *sou*: a dimensão aqui é a da “palavra vivida”, e, se ainda se diz que o falante manipula as palavras, é preciso frisar que ele as manipula “de dentro”, sentindo-as “como sente seu corpo” (*idem* 11, p. 14). *Sentimos* a linguagem “espontaneamente”, sem mediação, “ultrapassando-a em direção a outros fins, tal como sentimos nossas mãos e nossos pés (*id. ibid.*, p. 19). A linguagem antes amplia o raio de ação do sujeito do que se oferece a ele como objeto, ela portanto redefine sua situação, em vez de lhe ser exterior: “o falante está *em situação* na linguagem, investido pelas palavras; são os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos” (*id., ibid.*, p. 14)<sup>1</sup>. É falso, portanto, que, para Sartre, “a linguagem se exaure em ser objeto, ou seja, um instrumento” (Bornheim 1, p. 269). O

<sup>1</sup> “O problema da linguagem é exatamente paralelo ao problema do corpo, e as descrições que valem em um caso valem no outro” (Sartre 8, p. 442).

falante “mal tem consciência” desse corpo verbal (Sartre 11, p. 14) – do mesmo modo que mal temos consciência de nosso corpo, ou, mais precisamente, temos consciência dele, mas apenas “lateral” (*idem* 8, p. 395), no modo não-tético. Ao falar, ultrapassamos os signos, como ultrapassamos nosso corpo: “a consciência do corpo é comparável à consciência do *signo*” (*id.*, *ibid.*). Assim como o corpo é “negligenciado”, “passado em silêncio” por uma consciência que se projeta para seus possíveis, também o signo – que, “aliás, está do lado do corpo”, é mesmo “uma das estruturas essenciais do corpo” –, também o signo “é o *ultrapassado em direção à significação*, [é] aquele que é negligenciado em proveito do sentido, aquele que não é jamais apreendido para si mesmo, aquele para além do qual o olhar se dirige perpetuamente” (*id.*, *ibid.*). A dimensão aqui revelada é a do “vivido” – ou, na terminologia de *O ser e o nada*, a do “para si” –, e, nessa medida, esse primeiro passo é análogo ao passo dado por Merleau-Ponty na *Fenomenologia da percepção*, no capítulo “O corpo como expressão e a fala”, em que a “significação conceitual” é ali reconduzida a uma “significação gestual”, significação que implica a “fala” (Merleau-Ponty 7, p. 209). Se não se frisa isso, corre-se o risco de cair no erro de Bornheim e tomar a palavra imediatamente como objeto; no entanto, “as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos” (Sartre 11, p. 18). Ora, é precisamente isso que torna possível compreender o caráter eminentemente *ativo* da fala, a de ser não uma ação em que as palavras são secundárias, mas uma ação que se realiza por meio delas, a de ser, enfim, uma *ação linguageira*: “falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência” (*id.*, *ibid.*, p. 20). Ora, essa mudança só se faz *pelas* palavras; a língua, portanto, está longe aqui de ser uma simples nomenclatura, e as palavras, etiquetas que são coladas nos objetos. É o ato de nomear que muda a face da coisa.

Ora, tudo isso que vale para a fala vale *também* para a prosa, pois na prosa as palavras conservam sua virtude de nomear, de designar, e por isso a prosa é, como a fala, também uma ação

linguageira. A equivalência entre uma e outra (ao menos nesse primeiro nível, e que permite a Sartre dizer que “o escritor é um falador” (Sartre 11, p. 18), tem isso por consequência: na prosa, o caráter de designação vem primeiro, antes mesmo da dimensão estética<sup>2</sup>. Assim, na “arte da prosa”, interessa antes saber não “se elas [as palavras] agradam ou desagradam por si próprias, mas se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada noção” (*id.*, *ibid.*). Portanto, na prosa, a beleza vem *depois*. Ora, o que faz aqui a mediação entre fala e prosa é a ação, uma ação linguageira, por certo, que se faz por meio das palavras, mas que não é uma ação *das* palavras. Aquém das palavras, ou melhor, aquém da frase (pois “é no interior da frase que a palavra pode receber uma função real de designação”; *idem* 8, p. 597), Sartre encontra a situação, pois a frase ela mesma só é compreensível “a partir da situação”, e a situação, por sua vez, só é compreensível “à luz dos fins originais” (*id.*, *ibid.*). Essa série de remissões – a palavra no interior da frase, a frase a partir da situação, e a situação à luz dos fins postos pela consciência, pelo falante, em uma livre escolha – implica que a ação linguageira, a ação de designação, seja antes de mais nada uma *livre* ação de designação (*id.*, *ibid.*, p. 598). Ora, isso quer dizer que o *sentido* não advém do mero jogo linguístico, do arranjo das palavras, mas implica uma estrutura mais complexa, cujo fundamento é o falante – ou, melhor, o *círculo* entre a situação e o fim, pois a determinação do fim livremente escolhido pelo falante se faz pela situação e da situação pelo fim (*id.*, *ibid.*, p. 601). Sartre afasta aqui a ideia de que o sentido adviria apenas da língua, de que está contido na língua, o que implicaria tomá-la como um sistema que funciona autonomamente: a ideia de uma “ordem viva das palavras”, de “uma vida impessoal do logos”, é que leva a tomar, segundo Sartre, a linguagem como objeto, como *Natureza*; ora, nesse caso, a lin-

2 Analogamente, o primeiro capítulo de *Que é a literatura?* ressalta a dimensão do engajamento da literatura; o segundo, a dimensão estética.

guagem é já “morta”, já “falada”. Antes disso, a “vida impessoal”, a “força” que nela se “insufila” são emprestadas de fato “à liberdade pessoal do para-si que fala” (Sartre 8, p. 598-9). Mas isso tampouco implica o inverso, isto é, que o sentido nada deva à língua, que é anterior a ela e, poder-se-ia dizer, meramente “subjetivo”: não há pensamento sem palavra, essa ideia, diz Sartre, “não tem sentido para mim” (*idem* 14, p. 73). Linguagem e pensamento remetem, portanto, um ao outro (*idem* 8, p. 601), e essa remissão deve ser buscada naquela estrutura “circular”. Assim, não há linguagem pura, “que se fala sozinha” (*id.*, *ibid.*, p. 599), não há pensamento puro, para o qual a linguagem é simples vestimenta empírica: o sentido é languageiro, já que ele se faz por meio das palavras, mas não é a linguagem que o põe, é o falante, já que esse sentido advém de uma livre escolha. Há aqui uma ambiguidade, e ela não é outra que a da estrutura circular fundada na ligação das três *ek-stases* – ambiguidade que não é apenas a do pensamento e da linguagem, mas também a da linguagem e da situação (ou da linguagem e do mundo). A situação também envolve linguagem, isto é, um mundo penetrado pela linguagem, um mundo falado, pois é esse mundo, essa situação, que motiva uma ação languageira, e há linguagem também do lado da “ação”, pois essa é não uma ação silenciosa, mas uma livre ação de *designação*. E essa livre ação, esse “pensamento”, se faz *pela* linguagem, não por um pensamento puro, um ronrom interior que só depois se serviria da linguagem; fazendo-se pela linguagem, ele retoma a estrutura interna, a ordem, que é da linguagem enquanto *já falada*. Retomada, *enquanto* retomada, na ação, a linguagem é a técnica (mas não um objeto) que o falante ultrapassa (como ultrapassa seu corpo) em direção a seus fins, compreensíveis, inversamente, com base nela.

### III

Ora, segue-se daqui que o significado é *transcendente* aos



signos: se, por um lado, ele se faz pelos signos, por outro, ele se fundamenta em um projeto do falante: ele está para além *dos* signos e em referência direta ao falante (transcendente também a ele), e é essa referência, conservada pela prosa, que fundamenta a responsabilização do escritor. É a transcendência do significado que distingue o signo, de um lado, de cores e sons, de outro: cores e sons não são signos porque nada designam, porque não remetem a nenhum sentido transcendente. Um amarelo não designa angústia; na verdade, não designa nada: ele é *mudo*. Você pode ver nele angústia, placidez, mas ele mesmo nada diz. E, com ele, também não o pintor: como então responsabilizá-lo? Como não remete a nada de exterior, a cor “existe por si mesma” (Sartre 8, p. 10). Essa remissão, ao contrário, é da essência do signo; daí por que ele se apaga diante do significado: nós o atravessamos, “como o sol ao vidro” (*id., ibid.*, p. 19), em direção ao significado, ele é permanentemente “ultrapassado”. E o que vale para o elemento vale também para o conjunto: trabalhando com cores, o pintor não traça signos na tela, ele não pinta o significado casa, ele pinta uma casa; ele *cria* alguma coisa (*id., ibid.*, p. 11), e essa coisa não remete a nada, senão a si mesma; ela não é, portanto, uma representação, uma imitação do mundo, ela é um mundo para si (Merleau-Ponty 6, p. 55-6).

Merleau-Ponty insiste no tema: o pintor não reconstitui, não representa, não copia, ele fabrica na tela um espetáculo que se basta (*id., ibid.*, p. 56). No entanto, diferentemente de Sartre, esse espetáculo é aproximado do mundo da percepção, da *coisa percebida*: em um e outro caso, Merleau-Ponty vê mesmo fenômeno expressivo. Assim como “é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer” (“a significação ‘mesa’ [...] emerge de todos os ‘detalhes’ que encarnam sua modalidade presente”; *id., ibid.*, p. 54), também o espetáculo pictórico é “uma totalidade carnal em que a significação não é livre [...] mas [...] cativa [...] de todos os detalhes que a manifestam para mim” (*id., ibid.*). E, como a pintura, também a música: na música, são os sons que

veiculam a sonata, que a conduzem, ela é inseparável deles, eles “não são somente os ‘signos’ da sonata, mas ela está ali através deles, ela irrompe neles” (Merleau-Ponty 7, p. 213). Vem daí que a “expressão estética” realize aquilo que já está em obra no mundo, e, por isso, se ela realmente “diz” alguma coisa, ela “confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma *coisa percebida* acessível a todos” (*id.*, *ibid.*). Mas em Sartre, é bem verdade, a “coisa” criada pelo artista tem outro estatuto: é verdade que a cor-objeto com a qual ele trabalha não é signo, não remete a nada. E, tal qual o elemento, também o conjunto: a tela a nada remete senão a si mesma. Como a música, que lida com o som-objeto: “o significado de uma melodia não é nada mais que a própria melodia” (Sartre 11, p. 11). No entanto, esse conjunto não é mais coisa, é “objeto estético”, “objeto imaginário”, não coisa percebida, mas “objeto irreal”. Os cubistas têm razão: “o quadro não deve *representar* ou *imitar* o real, mas deve constituir-se por si mesmo em objeto” (*idem* 10, p. 365). Mas daí não se segue que ele crie um objeto real; o objeto que ele cria não é desse mundo, não é coisa entre coisas, não remete à Natureza: do fato de que o pintor não imita o real não se segue que ele produza realidade. Aceitar isso é o mesmo que tomar o artista por demiurgo... Para restringir essa tese extravagante, é preciso considerar o que é *criar*.

### III.1

Em *Que é a literatura?*, Sartre formula essa questão nos termos: “por que escrever?” É uma questão que se põe não a esse ou àquele escritor, nem, em verdade, ao conjunto dos escritores; ela é mais ampla e é posta a todo artista. Poderia ser formulada assim: “por que criar?” Nesse ponto, não há ainda especificidade da literatura. Verdade que o homem sartriano é sempre um criador, pois ele “é o meio pelo qual as coisas se manifestam” (*idem* 11, p. 33): é por ele que “há” o mundo, ele “é o ser cuja aparição faz que um mundo exista” (*idem* 12, p. 334). O “mundo”, não o “ser em si”:

essa liberdade criadora não é como a liberdade do Deus cartesiano, ela não cria as essências e as existências. Ela cria as essências, a ordem do fenômeno, e isso com base em uma negação do ser em si que ela não cria. O homem sartriano não é, portanto, pura positividade, ele é antes de mais nada *negação* do ser, do em si, que tem, por sua vez, prioridade ontológica: toda negação supõe um ser do qual ela é negação. Aqui, não é a determinação que envolve negação, é a negação que leva à determinação; é dessa negação originária que advém a posição de um mundo fenomenal, de uma ordem das essências e da verdade: a negatividade sartriana converte-se, portanto, em produtividade, em criação, em afirmação (Sartre 12, p. 332-3). Não há mundo sem essa distinção radical, ontológica, entre o “eu” e o “não eu”, é daí que advém o fenômeno, o objeto, as relações, as essências: a negação deve ser “dada *de início*”, ela é “o fundamento *a priori* de toda experiência” (*idem* 8, p. 222). É o fenômeno que é apenas *pelo* homem, *para* alguém, não o ser, que é em si, que é o que é; o ser não se desvela, não se manifesta, não aparece, ele é *condição* do desvelamento, e por isso Sartre o chama “transfenomenal” (*id., ibid.*, p. 15-6). A negação não cria ser, ela apenas realiza o *há*. Somos, portanto, “desvelantes”, mas, se sabemos que somos desvelantes do ser, “sabemos também que não somos seus produtores” (Sartre 11, p. 33-4). Em relação à coisa, somos “inessenciais”, e é essa restrição que a criação artística busca superar: “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo” (*id., ibid.*, p. 34). A criação do mundo – em linguagem técnica, a criação do ser –, eis o motivo essencial de toda arte, motivo metafísico, não psicológico, portanto, universal, não singular. Foi o propósito que se deu Antoine Roquentin: depois de longa “experiência” daquele ser gratuito e contingente, incriado, e de sua própria contingência, ele viu na arte a necessidade apaziguadora, a justificação que não encontra no mundo real e contingente, sempre “aí”, sempre “demais”. Tendo chegado ao limite de sua experiência, ele se propõe a escrever

um romance e passar à condição de criador diante de um mundo contingente. Resta saber se, como criador, ele pode ir tão longe e criar o ser.

Podemos conceber uma criação, diz Sartre, “com a condição de que o ser criado se retome, se arranque ao criador para logo se encerrar em si e assumir seu ser” (Sartre 8, p. 25). Se ele não afirmar seu ser, se não alcançar essa “independência”, ele cai no nada, ou melhor, ele se absorve no criador:

se o ato de criação deve ser continuado indefinidamente, se o ser criado é sustentado até em suas mais ínfimas partes, se ele não tem independência própria, se é *nele mesmo* apenas nada, então a criatura não se distingue de nenhum modo de seu criador, ela se absorve nele (*id., ibid.*).

Não há aqui alternativa: ou bem o ser criado tomou-se independente, ou bem ele não se afirmou e se absorveu inteiramente no criador. Sartre rejeita a ideia de passividade ontológica: mesmo que simplesmente para receber uma ação, para ser afetado, um ser deve existir, e, nessa medida, ele já está além da passividade. E também da relatividade: uma mesa não se reduz ao conhecimento que tenho dela. O fenômeno é relativo, não o ser: “o conhecido não pode se absorver no conhecimento, é preciso reconhecer-lhe um *ser*” (*id., ibid.*, p. 24). O desvelamento da mesa, como um *isto* em um *todo*, é relativo a mim que percebo, mas não o é o *ser* da mesa. Assim, ou bem o ser é incriado, mas então não há passividade, ou bem ele é criado, mas nesse caso ele só alcança o ser se se arrancar ao criador: também aqui, só há *ser* para além da passividade. É nesse sentido, diz Sartre, que “um livro existe *contra* seu autor” (*id., ibid.*, p. 25; grifo do autor).

Ora, diante disso, um problema se põe à criação: se, na percepção, o sujeito é inessencial em face do ser, na criação artística o sujeito torna-se essencial, mas então – é essa a astúcia que Sartre arma contra o criador solitário, absoluto, o “autor” – é o ser que se torna inessencial. Pelo menos enquanto ele não se distinguir do

criador: “na percepção, o objeto se dá como o essencial e o sujeito como inessencial; este procura a essencialidade na criação e a obtém, mas então é o objeto que se torna inessencial” (Sartre 11, p. 35). O “objeto” é inessencial, bem entendido, em face da atividade criadora, na medida em que ele se confunde com ela e dela não se destaca. Ora, que gênero de criação é esse senão aquele em que a atividade criadora é “absoluta”? “É verdade que temos tanto menos consciência da coisa produzida quanto maior é a consciência de nossa atividade produtora” (*id., ibid.*, p. 34). Numa palavra, ali onde a atividade é absoluta, o objeto não é nada. O problema se apresenta, portanto, àquela criação em que vem do criador tudo, “as regras da produção, as medidas e os critérios”, àquela em que o impulso criador vem “do mais fundo do [seu] coração” (*id., ibid.*, p. 35). Quando, ao contrário, a produção é codificada, quando o artesão produz segundo “normas tradicionais”, então há um sujeito “indeterminado”, um “se”, que trabalha pelas mãos do artesão: não é a si mesmo que ele encontrará no produto final; “nesse caso, o resultado pode parecer-nos suficientemente exterior para conservar a sua objetividade aos nossos olhos” (*id., ibid.*). Noutras palavras, o escritor não pode ler seu próprio livro, enquanto um sapateiro pode calçar os sapatos que fabrica: “para onde quer que se volte, o escritor só encontra o *seu* saber, a *sua* vontade, os *seus* projetos, em suma, a si mesmo; nada atinge além da sua própria subjetividade; o objeto por ele criado está fora do seu alcance, ele não o cria *para si*” (*id., ibid.*, p. 36). Isso, claro, desde que a criação tenha sido absoluta, em que o criador tenha produzido também as regras da produção. Caso contrário, se ele aplica uma regra, não é mais apenas ele mesmo que produz, sua atividade já lhe é desde o início exterior.

O problema que se põe então à criação absoluta é fazer que o objeto criado passe à objetividade, que ele *seja*. Daí a necessidade da alteridade: não é o autor, é o leitor, o público que pode consumir a produção da obra, fazê-la *existir*. O ato criador, sozinho, “é apenas um momento *incompleto* e *abstrato* da produção de uma

obra” (Sartre 11, p. 37; grifos meus). Daí por que a intervenção do público não é contingente, acessória; uma obra não começa existindo e só depois é vista, lida ou ouvida: ela só passa a *existir* pelo público, o público é chamado a fazê-la passar à objetividade *enquanto* obra de arte. Não é a literatura industrial, mas a verdadeira literatura que requer um público para existir. Assim, fora da leitura, nada há, senão “traços negros sobre o papel” (*id.*, *ibid.*, p. 35): é que uma obra não existe à maneira das coisas, como coisas inertes, coisas que têm seu ser e nem por isso deixam de ser quando não as percebemos mais. Ela não é aquele pedaço de pano emoldurado, pregado na parede, aquele livro físico, ela não é essa coisa real; ela só existe *enquanto* for vista ou lida, na medida do esforço do espectador ou do leitor: é o leitor que faz o fogo pegar. Há aqui uma distinção, que Sartre já explicitara em *O imaginário*, entre a coisa real, física, dada à percepção, e o objeto estético, que só vem a ser por uma conversão de atitude do espectador ou do leitor, pela qual esse objeto real torna-se suporte, ou *analogon*, de um objeto irreal, imaginário<sup>3</sup>. Enquanto me volto para esse pedaço de pano, para essas camadas reais de pintura, Carlos VIII não aparece; enquanto me volto para o ator, para esse homem com tal compleição física, Hamlet não aparece:

[Carlos VIII] não é [...] o mesmo objeto que o quadro, a tela, as camadas reais da pintura. Enquanto considerarmos a tela e o quadro por si mesmos, o objeto estético ‘Carlos VIII’ não irá aparecer. [...] Ele irá aparecer no momento em que a consciência, operando uma conversão radical [...] constituir-se-á ela própria como imaginante (*idem* 10, p. 362; 245-6; trad. modificada).

Carlos VIII, “o objeto de nossas apreciações estéticas”, é um

3 O objeto estético é esse objeto irreal, que só vem a ser na medida dos esforços do espectador, do leitor, como correlato de sua atividade. Daí por que o objeto estético só existe enquanto durar a leitura, como a certeza do *cogito*, em certa altura da *Segunda meditação metafísica*, só dura enquanto durar o pensamento.

*irreal* (Sartre 10, p. 363). Há aqui uma mudança de atitude, e é por ela que Sartre constrói a ideia de uma suspensão da posição de existência comparável àquela da *Analítica do belo*.

### III.2

A *Crítica do juízo* delimita a esfera estética pela “elaboração” da noção de juízo estético enquanto um juízo de não conhecimento (Lebrun 4, p. 411-2). Em vista dessa elaboração, Kant busca nas representações aquilo que nelas é *imediatamente subjetivo*, sem valor de informação objetiva; é essa a condição para que a sensação determine apenas o sentimento de prazer ou desprazer:

Se a questão é se algo é belo, não se quer saber se, para nós ou para quem quer que seja, importa algo a existência da coisa, ou sequer se pode importar; mas sim como a julgamos na mera consideração [...] [trata-se] apenas de saber se a mera representação do objeto, em mim, é acompanhada de satisfação, por mais indiferente que eu seja quanto à existência do objeto dessa representação (Kant 3, p. 210).

A liberdade estética também se define aqui por uma “modificação de ‘atitude’ que impõe uma abstenção em relação ao existente em geral” (Lebrun 4, p. 433). Assim, é na medida em que seu fundamento é *apenas* subjetivo, e não lógico, que o juízo de gosto é estético. Referido, portanto, apenas ao sujeito, o sentimento de prazer e desprazer “funda uma faculdade inteiramente particular de distinção e de julgamento, que não contribui em nada para o conhecimento” (Kant 3, p. 209). Essa faculdade não é sensibilidade, nem entendimento, nem razão; é uma instância autônoma do *Gemüth* (Lebrun 4, p. 432) fundada nesse sentimento, no modo pelo qual o sujeito “sente a si mesmo” (Kant 3, p. 209). O prazer aí envolvido, porque “nada designa no objeto”, é “desinteressado”, desvinculado “de qualquer solicitação *mundana*” (Lebrun 4, p. 432; grifo do autor).

Ora, essa elaboração da noção de juízo estético é compará-

vel, nota Lebrun, à “noção fenomenológica de ‘neutralização’”: também aqui se começa pela suspensão da posição de existência, também aqui há uma modificação de atitude pela qual o olhar se volta não para a coisa, mas para seus modos de manifestação (Lebrun 4, p. 433). Ora, essa delimitação da esfera estética – se nos ativermos ao caso específico desse fenomenólogo singular que é Sartre – também está ali em operação, e não por outra razão Sartre retoma o “famoso desinteresse da visão estética” (Sartre 10, p. 366) para ilustrar sua tese sobre “o tipo existencial da obra de arte” (*id.*, *ibid.*, p. 362): “eis aí por que Kant pôde dizer que era indiferente que o objeto belo, apreendido na medida em que é belo, fosse dotado ou não de existência” (*id.*, *ibid.*, p. 366). Vê-se por onde exploramos a comparação sugerida por Lebrun: ali onde ele a restringe, tendo em vista que a “neutralização” fenomenológica vai muito além da simples “imaginação irrealizante”, o que torna sua comparação, diz ele, apenas “aproximativa” (Lebrun 4, p. 433), nós a retomamos por inteiro, tendo em vista que em Sartre trata-se também e apenas da imaginação. A mesma abstenção em relação ao existente, requerida pela liberdade estética kantiana, também está em curso, no caso de Sartre, na apreciação estética e em todo o imaginário, mas apenas nele.

A restrição kantiana ao meramente subjetivo encontra um paralelo na “conversão radical” sartriana: nesse caso, aquilo que se oferece à percepção não é apreendido nele mesmo, como coisa real, mas como “representante analógico” (Sartre 10, p. 46) do objeto estético. O real é convertido em *analogon* do objeto irreal por uma mudança de atitude da consciência, que se torna então imaginante, irrealizante, e apreende o objeto estético como objeto imaginário. É para além das cores reais, do ator real, dos sons reais, que a obra aparece: a atitude estética requer, portanto, uma inibição do real; o corpo do ator, as lágrimas do ator, a voz do ator são *analogas* de lágrimas irrealis, de voz irreal, de um personagem irreal (*id.*, *ibid.*, p. 367). Ora, a “redução imaginante” (*id.*, *ibid.*, p. 370) aqui em curso implica que o real não é jamais



o objeto de apreciações estéticas: “o real nunca é belo. A beleza é um valor que só se poderia aplicar ao imaginário” (Sartre 10, p. 371). Um belo rosto, uma bela cadeira, quaisquer objetos reais “belos”, implicam também “um certo recuo” (*recul*) (*id.*, *ibid.*, p. 372): também aqui, o objeto deixa de ser percebido, “torna-se *intocável*, [...] fora de nosso alcance” (*id.*, *ibid.*). É que o objeto real tornou-se um *analogon* de si mesmo, e é como imagem irreal que eu o apreendo belo; na apreciação estética, portanto, não há “interesse” pelo real. Daí por que essa observação desapaixonada, quase ascética, é reiterada por Sartre: “a extrema beleza de uma mulher mata o desejo de tê-la” (*id.*, *ibid.*). Passa-se o mesmo com o prazer: o vermelho no quadro “faz parte de um conjunto irreal e é nesse conjunto que ele é belo” (*id.*, *ibid.*, p. 364). Ele não é mais esse vermelho real, dado na natureza, que pode provocar um prazer sensível. Comentando o parágrafo 14 da *Análitica do belo*, Lebrun faz observação análoga, e nota que o vermelho no quadro não é mais um dado sensível; por meio dele, se constitui uma configuração, e é então que ele é belo (Lebrun 4, p. 457). O vermelho na tela de Matisse, diz Sartre, é belo nesse conjunto irreal, como vermelho de tapete lanoso (Sartre 10, p. 365). Lebrun toma essas passagens de Sartre como “um bom comentário [daquilo] [...] que Kant quer dizer”: “É isso que Kant quer dizer [...] o sensorial sendo essencialmente distinto do reflexionante, o prazer que parece acompanhar o simples ‘datum’ forçosamente dissimula o prazer que se tem graças à *forma* irreal que então se esboça” (Lebrun 4, p. 458-9; grifo do autor).

Ora, é certo que anima a distinção kantiana (ao menos nesse nível em que nos situamos) a oposição entre o sensorial e o reflexionante, o que está longe de ser o caso de Sartre. O prazer kantiano é o prazer de Reflexão. Assim, a representação ligada ao prazer, essa que não tem valor de informação objetiva, é “representação de quê?”, pergunta-se Lebrun: “representação de nada, justamente enquanto ela procura *se reproduzir*. Uma ‘blosse Vorstellung’ [...] que impõe-se exclusivamente por sua presença e não pelo

conteúdo que se anuncia nela” (Lebrun 4, p. 450; grifos meus). O prazer aqui é como um “eco de si mesmo” (*id.*, *ibid.*, p. 451), ele supõe, nessa medida, o exercício de uma finalidade meramente subjetiva, ou, por outra, ele tem a causalidade “em si”, ele busca “*conservar* o estado da própria representação e a ocupação dos poderes-de-conhecimento, sem outro propósito. *Demoramo-nos* na contemplação do belo”, diz Kant, “porque essa contemplação fortalece e reproduz a si mesma” (Kant 3, p. 224; grifo do autor). Temos aqui a forma da finalidade, uma finalidade sem nenhum fim, e a consciência dessa finalidade é o próprio prazer (*id.*, *ibid.*, p. 223): ela é uma consciência “como que fascinada por si mesma” (Lebrun 4, p. 449). De início, sem dúvida, é a coisa representada que suscita o prazer, “mas não é sua representação que o prazer repete, apenas o sentimento de sua presença” (*id.*, *ibid.*, p. 450). Não se trata aqui, portanto, daquele prazer marcado pela inclinação pelo objeto. Vem daí a distinção entre forma e conteúdo: é o agrado que necessita da matéria do objeto, não a beleza. A beleza é vinculada à forma, a um refinamento que prescinde do conteúdo empírico do objeto. O juízo de gosto, diferentemente do juízo de sentido, é livre do atrativo. Assim, não são a cor ou o som sensíveis (que, enquanto tais, agradam aos sentidos) os objetos de um juízo de gosto com pretensão universal: não é o vermelho sensível que é belo, é o vermelho no interior de uma configuração, ou, como diz Sartre, o vermelho enquanto faz parte de um conjunto irreal.

A distinção sartriana, por outro lado, não põe do outro lado do mundano um reflexionante que, em Kant, equivale à constituição de um juízo estético. Em Sartre, a oposição é outra: entre percepção e imaginação. Ou antes: em Sartre, a questão não é tanto a da formulação do juízo, mas a da *criação do objeto estético*. O “desinteresse” pelo real não conduz em Sartre ao “irremediavelmente subjetivo”: menos que uma redução ao subjetivo por uma exclusão do mundano, trata-se antes em Sartre de uma conversão de atitude, da passagem de uma consciência realizante

a uma consciência não-realizante. O “desinteresse” pelo real não implica o abandono de toda objetividade: resta ainda o *analogon*, animado por uma intenção imaginante e, nessa medida, suporte (exterior) do objeto estético irreal. No exercício de finalidade subjetiva, puramente formal, a sensação deixa de ser elemento da consciência e é convertida em uma *hylé* meramente subjetiva (Lebrun 4, p. 459). Na intenção imaginante, por outro lado, aquilo que Sartre denomina *analogon* é essa *hylé*, que permanece, no entanto, objetiva, animada por uma intenção imaginante: são os choros do ator, a cor etc., convertidos em suportes de objetos imaginários. Essa *hylé* é não-real, pois é um real negado enquanto tal, e não-subjetiva, pois conserva exterioridade: há aqui o desinteresse pelo real, mas não pela *transcendência*. Em Kant, por outro lado, a finalidade sem fim impõe-se porque ali, uma vez feita a redução ao meramente subjetivo, o prazer vai se confundir com “a consciência da causalidade de uma representação que tende a manter o sujeito no estado em que se encontra” (*id.*, *ibid.*, p. 450). Nessa medida, o objeto estético tem o papel apenas, segundo a crítica sartriana, de “solicitar o livre jogo, embora regulado, da imaginação”. Em Sartre, por outro lado, a recusa da redução ao subjetivo – e de toda redução que suprima a transcendência – vai exigir mais da imaginação: vai exigir dela “função não apenas reguladora mas *constitutiva*; ela não joga apenas”, diz Sartre, “ela é chamada a recompor o objeto belo para além dos traços deixados pelo artista” (grifo meu). Não há aqui exercício de uma finalidade meramente subjetiva, a imaginação “não pode fruir de si mesma; ela está sempre do lado de fora, sempre engajada em um empreendimento” (Sartre 11, p. 40; trad. modificada).

A obra não existe para depois ser vista e permitir a formação do juízo, ela só existe na medida dos esforços dessa consciência imaginante: o leitor, o público tem participação ativa, criadora na constituição do objeto estético. Ele não apenas frui, ele *cria a obra*; ou antes, seu prazer não é senão essa criação. Ele produz qualidades que emanam de sua subjetividade e que se imo-

bilizam como objetividades: o leitor criador está próximo daquela “intuição racional” que Kant reservava à Razão divina” (Sartre 11, p. 39). Com essa diferença: o objeto criado é um objeto estético, isto é, imaginário, irreal. Se, portanto, ele cria qualidades que se oferecem à sua intuição e que se põem diante de seus olhos como objetividades, é verdade também que essas qualidades são imaginárias. O leitor dá um passo além do autor, que, enquanto criador, não pôde fazer sua obra passar ao ser (foi essa a primeira restrição imposta à criação), mas o leitor, por sua vez, tampouco cria o ser, ou antes, ele cria, mas um ser irreal, pois a objetividade do objeto estético é para sempre a de um objeto imaginário que só é *enquanto* durar a atitude estética (segunda restrição). Assim, contra qualquer veleidade de uma criação absoluta, resta que a criação da obra estética é coletiva, jamais individual, ela envolve artista e público, escritor e leitor: há aqui uma síntese final que envolve a essencialidade do objeto e do sujeito, a essencialidade do objeto criado pelo artista, pelo escritor, e que se impõe ao leitor, e a essencialidade do sujeito (do leitor, do público). Esse momento final é uma síntese do momento desvelante (próprio à percepção) e do momento produtivo (próprio à criação). O objeto criado pelo artista está lá, com suas estruturas, ele é transcendente; o momento “subjetivo” nada seria sem essa transcendência à qual ele se aplica e de que depende para criar: a redução não rompe jamais com a transcendência; por isso, ele é propriamente um desvelamento. Mas, por outro lado, ele não é um desvelamento perceptivo, realizante: é a imaginação, não a percepção, que produz o objeto estético; daí por que Sartre, falando da leitura, diz que ela apenas “*parece* ser a síntese da percepção e da criação” (*id., ibid.*, p. 37; grifo meu). A criação é imaginária, mas é plena: o objeto é plenamente criado, ele existe na mesma medida dessa criação. Há, portanto, não percepção e criação, mas desvelamento e criação: “o leitor tem consciência de desvelar e ao mesmo tempo de criar; de desvelar criando, de criar pelo desvelamento” (*id., ibid.*; trad. modificada).

## IV.1

Tudo isso que dissemos sobre a criação vale para as artes em geral, a literatura e as demais. Mas já sabemos que a literatura tem uma especificidade. A transitividade do signo e a intransitividade da cor e do som põem a literatura de um lado e a pintura e a música de outro. A série de remissões a que nos conduziu a essência transitiva do signo pôs-nos diante de uma estrutura circular em que a linguagem, menos que um ser que contém ele mesmo o significado, é uma técnica incorporada pelo prosador e ultrapassada por ele em direção a seus fins, compreensíveis, por sua vez, com base nela: nem o significado transcendente é puramente linguístico, advindo de um jogo autônomo da linguagem (ele remete, no fundo, a um livre projeto do prosador), nem é um pensamento pré-lingueiro (ele só se faz pela linguagem). De outro lado, a intransitividade da cor e do som implica que o conjunto seja ele próprio um espetáculo que se baste a si mesmo: o pintor, quando pinta uma casa, “cria uma casa imaginária sobre a tela, e não um signo de casa” (Sartre 11, p. 12). Não há ali remissão a um significado transcendente, a uma casa do mundo (que seria então o modelo), ou à miséria, por exemplo, de que aquela choupana seria símbolo: “essa choupana nunca será símbolo da miséria; para isso, seria preciso que ela fosse signo, mas ela é coisa” (*id.*, *ibid.*, p. 12). Essa coisa nada representa, a nada remete, não é imitação de nada. Mas daí não se segue que ela seja coisa real: transportando a cor-objeto para a tela, a modificação por que o pintor a fará passar “é transformá-la em objeto imaginário” (*id.*, *ibid.*, p. 10). Ora, mas justamente essa transformação, na medida em que requer uma neutralização do real, não se torna incompatível com a transitividade do signo? Afinal, a transcendência a que o signo remete parece ser a de um mundo, a de um real que é então transformado pela prosa, prosa que se define, por essa transformação mesma, como uma ação lingueira. Não há aqui uma mundaneidade do significado? E essa mundaneidade, por sua vez, não torna o obje-

to estético literário irredutível à completa irrealdade do objeto estético das outras artes? Se o signo, em virtude de sua essência, remete ao objeto, ao mundo, não é essa relação que é impossível romper, rompimento que a atitude estética, por sua vez, parece exigir, quando exige um recuo (uma distância) em relação ao mundo? E, *correlativamente*, não se fundando na linguagem, mas em um livre projeto do prosador, em referência direta a ele, esse significado transcendente não engaja o prosador de uma maneira que as teses de *O imaginário*, apostando na distinção entre real percebido e irreal imaginado, não podem mais contemplar por inteiro? Lembremo-nos de que, ao apresentar sua descrição do objeto estético como irreal, Sartre afirma categoricamente, em *O imaginário*: “o que acabamos de mostrar a propósito da pintura seria ainda mais fácil de mostrar em relação à arte do *romance*, da poesia e da arte dramática” (Sartre 10, p. 367, grifo meu). Na sequência, ele trata da arte dramática e da música, e sempre com o mesmo objetivo: estabelecer que o “tipo existencial” da obra de arte é um irreal (*id.*, *ibid.*, p. 362; p. 245). No entanto, ele não trata do romance... Notemos ainda que das teses de *O imaginário* segue-se a conclusão enunciada por Sartre: a de que moral e estética são dois mundos distintos, e por isso é “estupidez” confundir os (*id.*, *ibid.*, p. 371). A moral implica ação, um homem engajado no mundo; a estética, ao contrário, implica um recuo em relação ao mundo e a constituição desse “mundo” à parte, o “mundo” irreal. Se se definir o esteta como aquele que “toma’ diante da vida uma atitude estética”, então seu erro é confundir real e imaginário: o imaginário não passa jamais à condição de real, jamais objetos imaginários, como pretendia Novalis, serão percebidos, e, se objetos dados à percepção são apreciados como belos, é porque eles foram afetados, enquanto belos, com o índice de irrealdade, isto é, o objeto da percepção converte-se em *analogon* de si mesmo e não é mais percebido.

Ora, não fosse essa dupla consequência (que envolve, de um lado, o polo do mundo, e, de outro, o escritor que fala), não se

compreenderia por que, em *Que é a literatura?*, Sartre formule três questões ao prosador, e somente a ele<sup>4</sup>. E o que melhor distingue essa especificidade da literatura, formulada depois da guerra e, ao que nos parece, não de todo compatível com as teses de *O imaginário*, é a distinção, *no interior das artes de linguagem*, entre prosa e poesia: apenas aquela lida com signo; a poesia, por sua vez, “considera as palavras como coisas e não como signos” (Sartre 11, p. 13). Essa distinção assenta-se nisso: o signo remete a significado, designa objeto, indica “determinada coisa do mundo” (*id.*, *ibid.*, p. 18), e, por isso, inevitavelmente, a prosa é ação, e inversamente, porque a poesia toma a palavra como coisa e recusa, portanto, esse “perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado” (*id.*, *ibid.*, p. 13), próprio da nomeação, porque recusa essa remissão ao mundo, própria do signo, por isso, ela, a poesia, não é ação; convertendo as palavras em coisas, a poesia *naturaliza* as palavras. O prosador está do lado de lá, no objeto; o poeta está do lado de cá, aquém do objeto; o poeta suprime a remissão, ele faz as palavras girarem em *sua* direção, e as vê como que do avesso, isto é, não enquanto remetem ao objeto, mas enquanto são elas mesmas objetos tornadas para ele; a linguagem é então o mundo, e as palavras “são coisas naturais que crescem naturalmente sobre a terra, como a relva e as árvores” (*id.*, *ibid.*, p. 14). Essa palavra-coisa não designa então um significado transcendente; antes disso, o significado da palavra é absorvido, “fundido à palavra” (*id.*, *ibid.*, p. 14); perdendo como que a leveza do signo, que tem a virtude de passar despercebido, a palavra poética adquire um “rosto carnal”, rosto composto por “sua sonoridade, sua extensão, suas desinências masculinas ou femininas, seu aspecto visual” (*id.*, *ibid.*, p. 15): também o significado é tornado coisa, também ele é naturalizado. Mas, diferente-

4 As duas primeiras questões remetem, respectivamente, a esses dois polos: ao escritor diretamente (“com que finalidade você escreve?”) e ao mundo (“que mudanças quer trazer ao mundo?”). A terceira questão (“por que falou disso e não daquilo?”) tem outro estatuto (*id.*, *ibid.*, p. 19-22). Voltaremos a elas adiante.

mente da cor, que sempre foi coisa, a palavra poética é *coisificada*; por isso, a relação com o mundo persiste, mas agora na forma de *imagem do mundo*; não à toa, Sartre retoma, por essa conversão do signo em imagem, a ideia de *representação* (Sartre 11, p. 15), só que dessa vez, ao contrário da imagem cartesiana, que é o lugar da verdade, pois a imagem é ali a coisa ela mesma, a vinculação entre imagem e coisa se dá apenas, segundo Sartre, por “semelhança mágica” (*id., ibid.*). Daí por que nem sempre a imagem verbal escolhida pelo poeta “por sua semelhança com o salgueiro ou o freixo [...] é necessariamente a palavra que nós utilizamos para designar esses objetos” (*id., ibid.*, p. 14)<sup>5</sup>. Representação assenta-se aqui nessa semelhança mágica, não na adequação; o tema dela não é a verdade: “não se deve imaginar que os poetas pretendem discernir o verdadeiro, ou dá-lo a conhecer” (*id., ibid.*, p. 13)<sup>6</sup>.

Ora, tornando a linguagem seu mundo, ou antes, o “Espelho do mundo” (*id., ibid.*, p. 15), o poeta lida com coisas que, enquanto coisas, são incriadas e eternas (*id., ibid.*, p. 14). Mas não incriadas no sentido em que Sartre dizia do ser em si, também incriado e eterno, pois o ser em si está aí, sempre aí, e dele não somos produtores, ele é antes a condição de nosso desvelamento (*idem* 8, p. 15). O poeta, por sua vez, para se pôr diante da linguagem como diante do mundo, tem que romper com a transcendência do signo e coisificar a palavra. A poesia começa por um ato de recusa, pela recusa do uso ordinário da linguagem. Não há aí um ser dado, como o ser em si, mas um ser coisificado. Ora, mas recusar-se ao uso ordinário da linguagem é recusar-se àquilo que é comum à fala e à prosa: a ação. Pois, se é a *remissão* a um significado que faz a natureza do signo, essa remissão não é um simples desvelamento, mas uma *ação*, de vez que ela produz uma mudança no

5 Mas não é ainda esse o sentido forte da retomada da “representação”. Não é tanto a questão da imagem, mas a de que, por meio da “representação”, Sartre quer sempre frisar uma *ausência de ação*, seja na teoria da adequação, seja na da semelhança mágica.

6 A verdade já não é dada na representação, nem mesmo na forma de adequação entre a representação e a coisa: ela não é *dada* de modo algum.



mundo, e é isso que importa a Sartre notar. O poeta, coisificando a palavra, recusa-se a essa remissão, e sua recusa é antes de mais nada a recusa de agir. Ora, recusando esse movimento que “arranca o prosador de si mesmo e o lança no meio do mundo” (Sartre 11, p. 15), recusando-se a essa passagem além, “para fora de si mesmo, para o meio das coisas” (*id., ibid.*, p. 14), o poeta faz com que a palavra volte-se para ele, devolvendo-lhe, “como um espelho, a sua própria imagem” (*id., ibid.*, p. 15-6). Duplo espelho, portanto, do mundo e do poeta: a linguagem assim travada em sua transitividade é apenas imagem do mundo, *em nada o altera*, e, virada do avesso, voltada para o poeta, ela apenas o reflete, *não o traz ao mundo*, não o compromete. Ele não é mais um homem de ação. Na verdade, o poeta se põe – e convida o leitor a pôr-se com ele – para além de sua condição de homem, uma vez que a ação é inerente à condição humana no sentido preciso em que toda consciência é um passar adiante e produzir relações. O poeta põe-se do “outro lado” dessa condição: “do lado de Deus” (*id., ibid.* 11, p. 17).

#### IV.2

Ora, essa dupla consequência envolve os dois polos, o do artista e o do mundo, e o que distingue finalmente a literatura das demais artes é que *apenas* ela opera a passagem ao mundo e assim compromete o escritor. É certo que mesmo o objeto estético irreal só aparece sobre o “fundo de mundo”, não em um “mundo” irreal inteiramente à parte. No entanto, o que é próprio da prosa é a *passagem* ao mundo. Daí por que apenas ao prosador são formuladas as três questões, todas elas girando em torno da ação: a primeira delas é posta diretamente à *finalidade* da ação. Se a prosa não é circunscrita à linguagem pura, mas é ação sobre o mundo, se o prosador não é, por isso mesmo, apenas “testemunha”, “temos o direito de perguntar ao prosador [...]: com que finalidade você escreve?” (*id., ibid.*, p. 19). A ação é ação sobre isso, sobre aquilo,

sobre um *aspecto* do mundo, não sobre todo o mundo: a ação é situada. Daí a segunda questão: “que aspectos do mundo você quer desvelar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvelamento?” (Sartre 11, p. 20; trad. modificada). Esse desvelamento, por sua vez, tem uma contrapartida: falar disso é não falar daquilo, é ainda estar situado em relação àquilo. Daí por que a terceira questão: por que falou disso, e não daquilo? Questão que pode ser formulada também assim: por que se calou sobre aquilo? O silêncio, mais geralmente, é ainda um “momento da linguagem”, não ausência de linguagem: recusar-se a falar “ainda é falar” (*id.*, *ibid.*, p. 22). Aqui, o círculo se fecha – fecha-se, para retomar a feliz expressão de Juliette Simont, o “*huis clos* ontológico” (Simont 15, p. 36).

Ora, todas essas questões implicam que a relação ao mundo, constitutiva da literatura (relação singular, pois é uma ação pela escrita), é relação ao mundo *presente*. O que significa que o mundo presente não é um tema, entre tantos outros possíveis, da literatura. O mundo presente é o *correlato dessa ação*, e correlato necessário, no mesmo sentido em que mundo é momento necessário da estrutura ser-no-mundo: tal como para este, a mundaneidade é constitutiva da literatura, e é isso que está implicado pela *situação*. O escritor é situado como o homem é finito, logo, ele não tem como se evadir. Não se trata, portanto, de situar o escritor; a situação é antes da *essência* da literatura, como é da essência da percepção a percepção por perfis. Se o escritor é situado, o que se quer então é que ele assuma essa condição. Ou, por outra, que ele abrace sua época: “ela é sua chance única; ela foi feita para ele, ele foi feito para ela” (Sartre 13, p. 12). À assunção dessa condição situada – mas não apenas a ela –, Sartre dá o nome de *engajamento*. Engajamento envolve, portanto, uma decisão, uma vontade, uma consciência refletida diante da situação: “já que, apenas por nossa existência, agimos sobre nosso tempo, decidimos que essa ação será voluntária” (*id.*, *ibid.*, p. 13). Ora, o que Sartre pretende marcar aqui é que essa decisão não é uma opção literária

entre outras (menos ainda, opção política), ela *resulta da própria essência da literatura*. Tudo se passa como se, antes mesmo de qualquer juízo literário que se possa fazer dessa decisão, ela manifestasse uma *coerência* com a situação do escritor, como se o engajamento fosse, antes de mais nada, uma consequência *lógica* derivada do *eidos* da literatura, e, nessa medida, o não engajamento fosse, em primeiro lugar, um erro. Assim, analogamente, no momento em que trata da escolha, Sartre afirma que algumas entre elas são “fundamentadas no erro e outras na verdade” (Sartre 9, p. 19). A desculpa pela paixão, por exemplo, a invenção de um determinismo, não é apenas uma “covardia”, é, antes disso, um “erro”, uma evidente “contradição” com o caráter “livre” dessa escolha. Trata-se aqui, portanto, não de um juízo moral, mas de um “juízo lógico” (*id., ibid.*). O engajamento situa-se nessa mesma esfera: ele deriva como uma consequência lógica do fato de que a prosa é ação. Daí por que o escritor engajado não é aquele que produz tais ou tais obras, mas é apenas aquele que “*sabe* que a palavra é ação” (*idem* 11, p. 20), aquele que “*sabe* que as palavras [...] são ‘pistolas carregadas’” e que – diz Sartre, bastante otimista quanto aos poderes da literatura, o que também será minimizado mais tarde –, quando fala, “*atira*” (*id., ibid.*, p. 21; grifos meus).

Assim, a teoria do engajamento não oferece um tema ao escritor, não se lhe diz do que deve falar, não se lhe impõem maneiras de fazê-lo; o escritor engajado é simplesmente aquele que, em coerência com seu ofício, assume seu tempo: “nada queremos perder de nosso tempo”, diz Sartre na “Apresentação” de *Les Temps Modernes*, texto que deu origem a toda a polêmica em torno do engajamento, “talvez haja outros mais belos, mas este é o nosso tempo; temos apenas *esta* vida para viver, no meio *desta* guerra, *desta* revolução talvez” (*idem* 13, p. 13). Assumindo seu tempo, o escritor engajado abandona o sonho caro à “república das letras”: o sonho da imortalidade, que é menos uma vida eterna do que uma morte em vida. Ele já não fala para todos os tempos, como se tivesse instalado em uma eternidade diante da qual tudo é equiva-

lente; ele não vive mais nessa república dos grandes mortos, feito um morto-vivo, que faz da cultura francesa, por exemplo, uma “perpétua conversação entre Pascal e Montaigne” – o que, Sartre apressa-se a notar, não torna Pascal e Montaigne mais vivos, “mas Malraux e Gide mais mortos” (Sartre 11, p. 28-9). Contra o sonho da imortalidade, Sartre afirma, na mesma “Apresentação”: “nós escrevemos para nossos contemporâneos, não queremos olhar nosso mundo com olhos futuros – seria o meio mais seguro de destruí-lo –, mas com nossos olhos de carne, com nossos verdadeiros olhos precípeis” (*idem* 13, p. 14).

Portanto, dirigindo-se a seus contemporâneos, o escritor engajado fala a homens como ele – revelando a eles o mundo que lhes é comum. Essa relação entre autor e público é necessária em todas as artes, como vimos, para a constituição do objeto estético; ela ocorre “em graus distintos” (*idem* 11, p. 54) em cada arte, mas em nenhuma, diz Sartre, ela é “tão manifesta” (*id., ibid.*, p. 35) quanto na literatura. Que há na literatura para que nela o apelo ao público seja mais manifesto? Ao que parece, aquela singularidade do signo que o faz passar ao mundo e designar algo, ou seja, o fato de que a prosa é antes de mais nada *comunicação*. Pois, quem designa algo designa-o *a alguém*; bem entendido, alguém é sempre concernido quando se fala do mundo, pois o mundo é, desde sempre, um mundo *comum*. E, pouco importa que se fale da máquina a vapor ou das paixões humanas, a fala tem sempre uma direção, o outro: não se escreve para si mesmo. A decisão de escrever está para sempre vinculada à decisão de comunicar. Assim, na prosa, o apelo ao público é mais evidente, como é mais evidente no diálogo do que na prédica<sup>7</sup>.

7 Assim, tudo se passa como se a especificidade mundana da literatura a tornasse uma obra eminentemente coletiva. A ponto, como parece ser o caso na passagem ao terceiro capítulo de *Que é a literatura?*, de o público exercer um papel ativo na constituição da obra, para além da simples condição de público leitor, o que, no limite, embaralha os papéis de autor e público. Esse passo, todavia, requer um salto à história, tema que ultrapassa o escopo desse texto.

Verdade que não só a literatura, mas toda arte “só existe [...] por e para outrem” (Sartre 11, p. 37). Mas, se nem por isso toda ela é engajada (o que, mais tarde, será nuançado por Sartre), é porque o engajamento, em *Que é a literatura?*, é muito diretamente derivado da ideia de ação, não da participação de outrem na constituição da obra. Nem, o que acontecerá mais tarde, da posição geral do artista, sempre situada<sup>8</sup>. É por designar o mundo e o homem aos outros homens que a literatura, e não as outras artes, é desde sempre engajada.

Engajada, sim, mas sem que isso signifique que a literatura não pertença, como as demais artes, à dimensão estética, que ela não seja, como as outras, obra da imaginação criadora, livre de toda exigência externa. Daí a particularidade da literatura: ela é obra da imaginação, o objeto literário é *irreal*, e, no entanto, esse objeto irreal *designa* o mundo presente. Designa, não representa, imita ou alude. A literatura, portanto, subverte, por esse lado, a distinção, bem estabelecida em *O imaginário*, entre o real e o irreal, o percebido e o imaginário. Aqui, o ficcional passa ao mundo e o designa, provocando um embaralhamento, uma ambiguidade, na expressão de Merleau-Ponty, que corrói a tese, bem divulgada pelo próprio Merleau-Ponty, de um Sartre dualista, de um dualismo insuperavelmente antitético. Se o real se abre à ficção, também transformado e criado por ela, é porque também ele comporta uma dimensão ficcional, imaginária, irreal, é porque real e irreal, em alguma medida, se tocam. O verdadeiro não é impermeável à ficção, e se se quer ser fiel ao verdadeiro, será preciso, em alguma medida, mentir.

8 Sobre isso, ver o belo livro (sobretudo o capítulo 1) de Thana Mara de Souza, *Sartre e a literatura engajada*, publicado em 2008 pela Edusp (São Paulo).

## Bibliografia

1. BORNHEIM, G. *Sartre*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
2. DENIS, B. *Literatura e engajamento de Pascal a Sartre*. Trad. de L. D. de A. Roncari. Bauru: Eduse, 2002.
3. KANT, I. *Analítica do Belo*. In: *Kant II*. Trad. de R. R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984 [Col. Os Pensadores].
4. LEBRUN, G. *Kant e o fim da metafísica*. Trad. de C. A. R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
5. LEOPOLDO E SILVA, F. *Ética e literatura em Sartre*. São Paulo: Edunesp, 2003.
6. MERLEAU-PONTY, M. *Causeries 1948*. Paris: Seuil, 2002.
7. \_\_\_\_\_. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1995.
8. SARTRE, J.-P. *L'être et le néant*. Paris: Gallimard, 1969.
9. \_\_\_\_\_. *O existencialismo é um humanismo*. In: *Sartre*. Trad. de R. C. Guedes. São Paulo: Abril Cultural, 1987a [Col. Os Pensadores].
10. \_\_\_\_\_. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986 [Col. Folio/Essais].
11. \_\_\_\_\_. *Que é a literatura?* Trad. de C. F. Moisés. São Paulo: Ática, 2006.
12. \_\_\_\_\_. *Situations I*. Paris: Gallimard, 1947.
13. \_\_\_\_\_. *Situations II*. Paris: Gallimard, 1987b.
14. \_\_\_\_\_. *Situations III*. Paris: Gallimard, 1976.
15. SIMONT, J. *Jean-Paul Sartre. Un demi-siècle de liberté*. Bruxelas: De Boeck & Larcier, 1998.
16. SOUZA, T. M. *Sartre e a literatura engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.