

Linguagem e imaginação: a filosofia da literatura nos primeiros escritos de Sartre¹

Tárik de Athayde Prata
Departamento de Filosofia/UFPE

Desde a mais tenra infância, Jean-Paul Sartre (1905-1980) foi estimulado por seu ambiente familiar a seguir uma carreira intelectual.² Crescendo na casa de seu avô, o professor de alemão Charles Schweitzer, ele foi “preparado desde cedo a tratar o magistério como um sacerdócio e a literatura como uma paixão” (SARTRE, 1967, p. 30). Mas foi apenas por volta de 1922, durante a preparação para o concurso da *École Normale Supérieure*, que Sartre tomou verdadeiro contato com uma disciplina que iria marcar profundamente seus caminhos: a filosofia. Até então, ele tinha alimentado o projeto de uma carreira literária,³ mas a partir da leitura do livro *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, de Henri Bergson (1859-1941), ele se tornou “um filósofo por fervor e necessidade, compreendendo que tem nas mãos um instrumento muito mais poderoso, muito mais útil do que qualquer outra revelação anterior. Daí por diante confere, ao que chama de filosofia, uma condição de extrema onipotência” (COHEN-SOLLAL, 1986, p. 90).⁴

-
1. Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Thiago Aquino (Filosofia/UFPE) pela leitura e proveitosa discussão do presente trabalho.
 2. “Comecei minha vida como hei de acabá-la, sem dúvida: no meio dos livros. No escritório de meu avô, havia-os por toda parte; era proibido espaná-los exceto uma vez por ano antes do reinício das aulas em outubro. Eu ainda não sabia ler e já reverenciava essas pedras erigidas: em pé ou inclinadas, apertadas como tijolos nas prateleiras da biblioteca ou nobremente espacejadas em aléias de menires, eu sentia que a prosperidade da nossa família delas dependia. Elas se pareciam todas; eu foliava num minúsculo santuário, circundado de monumentos atarracados, antigos, que me haviam visto nascer, que me veriam morrer e cuja permanência me garantia um futuro tão calmo quanto o passado” (SARTRE, 1967, p. 27).
 3. “Primeiro fui escritor, a filosofia veio depois” (*Sartre por ele mesmo*; 45m 48s). Estes números indicam, respectivamente, o minuto e o segundo em que se inicia a passagem citada do filme de Alexandre Astruc e Michel Contat.
 4. Essa “onipotência” decorre da abrangência *universal* que ele atribuía à filosofia nessa época: “Quando fiz o curso de filosofia [do professor] Chabrier (...) ela me pareceu o conhecimento do mundo. Havia todas as ciências que pertenciam à filosofia; em metodologia, aprendia-se como se constitui uma ciência. E, para mim, do momento em que se sabia como se faz matemática, ou as ciências naturais, isso significava que se conheciam todas as ciências naturais e matemáticas; portanto, eu pensava que se me especializasse em filosofia apreenderia o mundo inteiro, sobre o qual deveria falar em literatura. Isso me dava, digamos, a matéria” (BEAUVOIR & SARTRE, 1982, p. 189-90). “Um escritor tinha de ser um filósofo. A partir do momento em que soube o que era a filosofia, parecia-me normal exigir isso de um escritor” (*Ibid.*, p. 191).

Porém, é interessante notar que aquilo que Sartre, nessa época, chamava de “filosofia” era algo com um caráter bastante específico: “o que eu chamava de ‘filosofia’”, frisarà depois, “era pura e simplesmente psicologia” (COHEN-SOLAL, 1986, p. 90). A filosofia, assim entendida, se tornou o eixo de seu trabalho porque ela aparecia a ele como uma “colaboradora ideal, uma vez que autorizava o acesso simultâneo a dois campos de interesse privilegiados: a vida psíquica do escritor em perspectiva; o mundo fictício que iria criar” (*Ibid.*, p. 90). Assim, o trabalho filosófico “seria, de certa maneira, uma introdução à psicologia e à criação romanesca” (*Ibid.*, p. 104).

E esse interesse, em certo sentido, psicológico, norteado pela fenomenologia, se materializou nos primeiros escritos filosóficos de Sartre, tais como *A transcendência do ego*, publicado em 1936, o *Esboço de uma teoria das emoções*, publicado em 1939, ou *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*, de 1940, e não é nada difícil perceber que, em escritos como esses, o autor lançou as bases para uma determinada reflexão filosófica a respeito da literatura, pois a sua investigação fenomenológica da consciência (com especial ênfase à consciência em imagem) deu origem a uma concepção de como o escritor, através da linguagem, por meio do *uso* das palavras, pode suscitar em seus leitores o voo da imaginação, apelando para que os leitores, livremente, deem existência, com a matéria da sua própria subjetividade, ao mundo imaginário que o autor propõe, isto é, para que eles criem, com os movimentos de suas próprias consciências, o objeto literário que o autor engendrou.

No presente trabalho, será feita uma análise desse processo de *criação imaginária linguisticamente mediada*, com o propósito de extrair do texto sartreano uma teoria filosófica da literatura, no sentido de uma concepção articulada de como a arte literária se *constitui*. O termo “primeiros escritos” que delinea o recorte histórico do presente trabalho, é usado aqui para designar os textos filosóficos publicados por Sartre nas décadas de 1930 e 1940, abrangendo, portanto, os trabalhos imediatamente anteriores e posteriores a *O ser e o nada*, de 1943. Com isso, pretendi acentuar que a análise se restringiu ao início da obra de Sartre.

Não se trata, aqui, de examinar a maneira como o texto literário pode servir de veículo para a expressão de ideias filosóficas (procedimento do qual Sartre se distancia em um depoimento, concedido em 1972, para o filme *Sartre por ele mesmo*)⁵, nem de refletir filosoficamente sobre o mundo e a existência humana a partir do conteúdo de tais textos (como se pode empreender profundas reflexões filosóficas a partir dos trabalhos de escritores que não possuem especial proximidade com a filosofia enquanto disciplina acadêmica, e que não pensavam seus textos artísticos como veículos para ideias filosóficas).

O objetivo aqui é rastrear, nos escritos de Sartre, uma teoria de como a literatura é produzida por seres humanos e, no nível mais fundamental, uma teoria sobre o que é a arte literária, sobre o tipo de *entidades* que essa arte envolve. Para alcançar esse objetivo, será seguido o seguinte percurso: primeiramente, será examinado o modo como Sartre entende a função da linguagem na prosa, caracterizada

5. “Minha vocação veio com Bergson. Eu senti a necessidade de fazer filosofia quando ainda nem sabia qual era a relação entre filosofia e literatura. Logo escrevi ‘A Lenda da Verdade’, que foi uma tentativa de estabelecer uma relação entre as duas coisas. A filosofia aparecia então de forma literária em meus livros, eu me exprimia literariamente, coisa que mais tarde mudou completamente. A filosofia não pode se exprimir literariamente, ela deve falar do conceito com sua própria linguagem técnica” (*Sartre por ele mesmo*, 46m 03s).

pelo processo da *significação*, no qual a consciência⁶ (enquanto intencionalidade) se dirige para objetos e estados de coisas no mundo transcendente a ela, através da *mediação* dos signos, que guiam os movimentos da consciência. Em seguida, será discutido o modo como, através dos signos, o escritor *apela* para que os leitores, no gozo de sua liberdade, completem a criação da obra de arte por meio de sua própria vivência imaginária. Também será comentado como essa influência (livremente consentida) do autor sobre a subjetividade do leitor, aliada ao caráter *pragmático* da linguagem, permite que a literatura seja um possível meio de *transformação* da realidade que ela desvenda.

A arte das significações

Logo de saída, Sartre rejeita a concepção, em voga em sua época, segundo a qual as diferentes formas de arte formam uma totalidade de empreendimentos paralelos, de tal modo que, por exemplo, uma teoria da literatura, para ser sustentável, deve ser aplicável às outras artes, como a música. Para ele, porém, esse paralelismo não existe, pois, no que diz respeito às artes, “não é apenas a forma que diferencia, mas também a matéria; uma coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras” (SARTRE, 2004, p. 10).

Ao se pronunciar sobre o tipo de existência da obra de arte, Sartre afirma que ela é “um irreal” (1996, p. 245), algo que não pode ser apreendido por uma consciência realizante (isto é, uma consciência que coloca o seu objeto como *existente*), tal como é a consciência perceptiva, mas que só pode ser apreendido por uma consciência que nega o real, articulando-se, por essa negação, como consciência imaginante.⁷

A obra de arte é um ente imaginário, ao qual o artista confere uma certa objetividade, criando para ele, com uma certa matéria, um *analogon* através do qual outras consciências poderão apreender aquela mesma entidade irreal, ou seja, uma escultura de mármore, as manchas de tinta a óleo lançadas sobre a tela, os sons produzidos pelos instrumentos de uma orquestra, tudo isso são, em certo sentido, apenas *veículos*, que nos permitem ter acesso à obra de arte propriamente dita. Se ela não se torna real, pelo menos se torna *objetiva*, no sentido de poder ser apreendido por muitos, através do seu análogo material (cf. SARTRE, 1996, p. 246).

Mas a natureza da matéria usada varia em cada tipo de arte, e isso tem consequências sobre o modo como esses tipos se diferenciam entre si. De acordo com Sartre, a atividade do pintor não é gerar

6. É importante ter em vista que Sartre não utiliza o termo “consciência” para designar uma suposta esfera misteriosa de interioridade, mas sim para designar as diferentes estruturas psíquicas que se manifestam como consciência de algo. Nas palavras do autor: “Usaremos o termo ‘consciência’ não para designar a mônada e o conjunto de suas estruturas psíquicas, mas sim para nomear *cada uma dessas estruturas* em sua particularidade concreta. Falaremos, portanto, de consciência da imagem, de consciência perceptiva, etc.” (1996, p. 13, grifo meu).

7. De acordo com Sartre, uma das características essenciais da imagem é que ela põe seu objeto intencional como um *nada*: “O objeto intencional da consciência imaginante tem isto de particular: que ele não está aí e é posto como tal, ou que ele não existe e que é colocado como inexistente, ou, ainda, que não é colocado de modo algum.” (SARTRE, 1996, p. 27).

signos sobre a tela, mas sim criar *coisas*. Usando cores, formas, texturas, ele produz um objeto físico que serve de análogo para um *objeto imaginário* (cf. SARTRE, 2004, p. 10-11).

Sartre caracteriza a imagem, em sua feição extremamente geral, como “um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de ‘representante analógico’ do objeto visado.” (1996, p. 37). Nesse sentido, no livro *O imaginário*, ele distingue entre imagens cuja matéria é emprestada do mundo das coisas (como ilustrações, fotos, caricaturas, etc.) e imagens cuja matéria é emprestada do mundo mental (como a consciência de movimentos, sentimentos, etc.).

O artista plástico cria um objeto imaginário organizando seus conteúdos psíquicos⁸ de modo a usa-los como *representantes* de entes que não estão dados na realidade, e estabelece um acesso “objetivo” a esse objeto imaginário através de um análogo material, que ele cria com sua destreza no uso dos pincéis, ou na criação de formas na pedra, no aço ou na madeira, análogo que permitirá que outras pessoas recriem o objeto imaginário com os seus próprios conteúdos psíquicos.

Mas o ponto central para o que está sendo agora discutido é que esse tipo de representação, através de formas, cores, texturas, etc., não está imediatamente conectada com a dimensão do *significado*. Um pintor, por exemplo, pode pintar uma casa sobre a tela, mas as manchas de tinta habilmente moldadas por ele não são um *signo* da casa, mas sim um análogo material de um objeto imaginário. É por isso que, na visão de Sartre:

O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação. Já o pintor é mudo: ele nos apresenta *um* casebre, só isso; você pode ver nele o que quiser. Essa choupana nunca será o símbolo da miséria; para isso seria preciso que ela fosse signo, mas ela é coisa. (2004, p. 12).

Ao pintar *uma* casa, ou *um* operário (um ser determinado, que existe como coisa sobre a tela, análoga a uma coisa imaginária) o pintor não pode nos dizer nada de específico, pois podemos ter uma infinidade de pensamentos contraditórios sobre esse operário ou essa casa, “Todos os pensamentos, todos os sentimentos estão ali, aglutinados sobre a tela, em indiferenciação profunda; cabe a você escolher.” (2004, p. 12).

Do mesmo modo, no caso da música, o que alguém poderia chamar de o “significado” de uma melodia nada mais é do que ela própria, já que as paixões do músico ao compor aquela sequência de no-

8. A expressão “conteúdos psíquicos” me parece um pouco problemática, na medida em que ela pode sugerir a ideia da consciência como um *espaço*, povoado pelos simulacros das coisas exteriores (cf. SARTRE, 1978, p. 36-37), ideia enfaticamente rejeitada por Sartre. Tomando o exemplo de alguém que imaginasse uma cadeira, o autor esclarece: “A cadeira não está jamais na consciência. Nem mesmo como imagem, não se trata de um simulacro da cadeira que penetra imediatamente na consciência e não tem nenhuma relação ‘extrínseca’ com a cadeira existente; trata-se de um certo tipo de consciência, isto é, de uma organização sintética que se relaciona diretamente com a cadeira existente e cuja essência íntima é precisamente relacionar-se de tal e tal maneira à cadeira existente.” (SARTRE, 1996, p. 19) Porém, utilizo essa expressão, primeiramente, porque o próprio Sartre faz uso dela (cf. SARTRE, 1996, p. 79), e, além disso, porque a expressão sugere algo que não é da mesma natureza das coisas materiais (usadas nas representações das artes plásticas), mas sim que é uma manifestação de consciência.

tas se incorporam e desaparecem nela, de modo que a melodia “estará sempre além ou aquém de tudo o que se possa dizer a seu respeito” (SARTRE, 2004, p. 11).

Na visão de Sartre, mesmo uma forma de arte linguística como a *poesia* se diferencia radicalmente da literatura em *prosa*, pois a poesia não é, propriamente falando, um *uso* da linguagem, no qual os signos seriam meios, instrumentos, para se alcançar algo outro, mas sim, na verdade, um voltar-se sobre os próprios signos, em virtude do qual estes se mostram como *imagens* das coisas. É por isso que “a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música” (*Ibid.*, p. 13), pois “o poeta se detém nas palavras, como o pintor nas cores ou o músico nos sons” (*Ibid.*, p. 14).

Já no caso da prosa, temos a linguagem como um meio, como um *instrumento*, um complexo mecanismo voltado para as coisas do mundo, e à serviço das nossas ações. Sartre enfatiza fortemente a natureza, em certo sentido, *pragmática* da linguagem em prosa, no sentido de algo que se integra no âmbito das ações humanas no mundo.⁹ Sem meias palavras, o filósofo afirma: “A fala é um dado momento particular da ação e não se compreende fora dela” (2004, p. 19); “falar é agir” (*Ibid.*, p. 20).

Em nosso agir no mundo, empunhamos instrumentos para satisfazer nossas necessidades e propósitos, muitas vezes sem sequer nos darmos conta de que instrumento exatamente se tratava, já que nossa atenção estava voltada para nossos objetivos exteriores. No entender de Sartre:

Assim é a linguagem: ela é nossa carapaça e nossas antenas, protege-nos contra os outros e informa-nos a respeito deles, é um prolongamento dos nossos sentidos. Estamos na linguagem como em nosso corpo; nós a *sentimos* espontaneamente ultrapassando-a em direção a outros fins, tal como sentimos nossas mãos e nossos pés; percebemos a linguagem quando é outro que a emprega, assim como percebemos os membros alheios (2004, p. 19).

A escrita em prosa é um prolongamento de nossas ações, é uma forma extremamente sofisticada que nós, seres humanos, dispomos para efetivá-las.¹⁰ Portanto, faz todo o sentido perguntar a aquele que se serve da prosa: qual a *finalidade* de sua escrita? Em qual *empreendimento* você se lançou ao escrever? (cf. *Ibid.*, p. 19). E a natureza pragmática da linguagem implica que ela não é como um vento que apenas corre sobre a superfície das coisas, mas sim algo que as *altera*, que *transforma* as coisas que nomeia (cf. *Ibid.*, p. 20), o que abre margem para a *literatura engajada* defendida por Sartre (cf. o final da próxima seção).

9. É curioso que, em certa passagem, as ideias de Sartre sobre a linguagem mostram uma similaridade com a célebre e influente *Teoria dos atos de fala*, iniciada por John L. Austin (1911-1960) e desenvolvida por John R. Searle (1932-), uma vez que Sartre apresenta a linguagem como o palco de determinados tipos de *atos* essencialmente entrelaçados com a dimensão do *significado*: “o escritor é um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua” (2004, p. 18). Vemos aqui uma lista de atos que estão entre aqueles discutidos por Austin e por Searle. Mas, naturalmente, essa similaridade não pode ser devida a uma influência direta, pois *How to do Things with Words*, de Austin, só foi publicado postumamente em 1962, e *Speech Acts*, de Searle só veio a público em 1969. A primeira edição de *O que é a literatura?* data de 1948.

10. Nesse sentido, de acordo com Sartre: “a prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras. Monsieur Jordan fazia prosa para pedir seus chinelos, e Hitler para declarar guerra à Polônia.” (SARTRE, 2004, p. 18).

A diferença entre a literatura em prosa (baseada em *significações*) e outras formas de arte (por exemplo, baseadas em imagens materiais) é que o escritor, usando os signos como instrumentos, consegue transmitir representações extremamente refinadas das coisas, pessoas e situações que ele imagina, de modo a conseguir guiar a imaginação do leitor de forma mais precisa, comunicar-se com ele de maneira mais detalhada, conseguindo suscitar nele imagens, sentimentos ou interpretações mais *definidas* acerca das coisas (por mais que sua leitura dos signos seja *livre*, portanto não previsível). Enquanto um instrumento de representação altamente complexo, inserido no domínio de nossas ações, a linguagem permite uma representação muito mais *apurada* do que as imagens materiais.

Mas como funciona, de fato, esse sofisticado instrumento que é a linguagem? Sartre afirma que a prosa é, antes de mais nada, uma *atitude do espírito*, que se dá quando “nosso olhar atravessa a palavra como o sol ao vidro.” (*Ibid.*, p. 19). Se o poeta se detém sobre as palavras, considerando-as como coisas, o prosador *atravessa* os signos, para visar as coisas por eles significadas (cf. SARTRE, 2004, p. 13). O que importa a respeito das palavras é se elas funcionam adequadamente como *designações* de objetos. De acordo com Sartre: “Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam por si próprias, mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo, ou determinada noção” (SARTRE, 2004, p. 18).

Nesse sentido, é essencial ter em vista que Sartre vê a linguagem como algo que se articula com a *consciência*, concebida por ele como um perpétuo movimento rumo ao que está para além dela própria. As palavras da linguagem são como instrumentos que direcionam esse movimento, apontando para algo transcendente. Em um pequeno texto sobre a noção de Intencionalidade de Edmund Husserl (1859-1938), sua maior influência filosófica no início da carreira, Sartre escreve que:

A consciência é pura, ela é clara como um grande vento, não há nada nela, salvo um movimento para fugir de si, um deslizamento para fora de si; se, pela impossibilidade, vós entrades “numa” consciência, vós serieis agarrado por um turbilhão e rejeitado para fora, perto da árvore, na plena poeira, pois a consciência não tem “dentro”; ela não é nada senão o fora dela mesma e é essa recusa absoluta, essa recusa de ser substância que a constitui como consciência (SARTRE, 2005, p. 106).

“Intencionalidade” é, justamente, o termo usado em filosofia, segundo Franz Brentano (1838-1917) desde a idade média, para designar a característica dos fenômenos psíquicos de serem relacionados, dirigidos a algo.¹¹ É importante ressaltar que o termo “Intencionalidade” não se refere apenas às intenções no sentido corriqueiro da palavra (quando, por exemplo, afirmo ter a intenção de ir ao cinema ou de comprar uma capa para o sofá). Intencionalidade vem do latim *intentio*, substantivo construído a partir do verbo *intendere*, que significa “visar”, como quando se procura atingir um alvo com o arco e a

11. Em uma famosa passagem de *A psicologia do ponto de vista empírico* (1874) Brentano escreveu: “Todo fenômeno psíquico é caracterizado por aquilo que os escolásticos da idade média denominaram o ‘existir em’ [Inexistenz] intencional (...), o que nós denominaríamos, embora não com expressões totalmente precisas, a relação a um conteúdo [Inhalt], a direção a um objeto [Objekt] (com o que não se deve entender aqui uma realidade), ou a objetividade [Gegenständlichkeit] imanente. Todo fenômeno psíquico contém em si algo como objeto, embora não todos do mesmo modo.” (1924, p. 124-5). De acordo com Ansgar Beckermann (2001, p. 267) o termo “Inexistenz” é usado por Brentano no sentido de “estar contido” [Enthaltensein] e não no sentido de “não-existência”.

flecha (cf. MASLIN, 2009, p. 23). A partir desse sentido geral de visar algo que está para além, se estabelece o sentido de “Intencionalidade” como uma característica de todos os fenômenos psíquicos que são a respeito de algo.

Segundo Sartre, Husserl denominava de “Intencionalidade”: “Essa necessidade da consciência de existir como consciência de outra coisa que ela” (SARTRE, 2005, p. 106). Sartre descreve a consciência, enquanto Intencionalidade, como “uma série unida de manifestações que nos arrancam de nós mesmos, (...) que nos lançam (...) para além delas, na poeira seca do mundo, sobre a terra rude, entre as coisas” (SARTRE, 2005, p. 106).

E é exatamente nesse processo que a linguagem se insere, pois, como coloca Sartre, as palavras servem, para aquele que faz uso da prosa, “de indicadores que o lancem para fora de si mesmo, no meio das coisas” (SARTRE, 2004, p. 14). “A palavra (...) arranca o prosador de si mesmo e o lança no meio do mundo” (*Ibid.*, p. 15). Mesmo que a matéria do signo seja completamente indiferente ao objeto significado (como os traços pretos que povoam esta folha de papel não tem nenhuma relação imediata com as coisas que eles designam, quando são usados linguisticamente), há um vínculo entre eles fixado pela *convenção* e reforçado pelo *hábito*, sem o qual uma palavra não poderia motivar nenhuma atitude da nossa consciência (cf. SARTRE, 1996, p. 39). De todo modo, o que realmente importa é o voltar-se da consciência para um objeto, pois “a palavra é apenas uma baliza; apresenta-se, desperta uma significação, e essa significação não volta nunca sobre ela própria, mas avança para a coisa e deixa cair a palavra” (SARTRE, 1996, p. 40).

Se no caso de uma imagem material (como uma pintura ou uma escultura) há uma *semelhança* que nos solicita a tomar essa imagem como representante de certo objeto (cf. SARTRE, 1996, p. 39), no caso dos signos linguísticos temos um vínculo baseado na simples *convenção*, que solicita a consciência a se direcionar para o objeto significado. Assim, da mesma maneira que certas formas esculpidas no mármore podem, por exemplo, servir de *analogon* de um belo corpo feminino, moldado na imaginação do artista, sequências de signos podem ser usadas como *analogia* de coisas, pessoas e situações irreais, suscitando (através do vínculo da convenção) consciências imaginantes no leitor, que se direcionam para aquelas entidades imaginadas pelo autor.

Através das palavras, que, de uma certa maneira, guiam as manifestações da consciência dos leitores, suscitam neles imagens, de pessoas e coisas fictícias, de fatos e circunstâncias criadas, o autor se vincula a eles, fazendo dos leitores seus *colaboradores* na criação do que Sartre chama de “o objeto literário”.

A criação do objeto literário

Escrever é, sob certo ponto de vista, produzir signos que, se não forem apreendidos por uma consciência, permanecem mortos sobre o papel. Mas, no caso da escrita literária, não haveria nenhum sentido se a leitura fosse feita apenas pelo próprio escritor, pois ele, enquanto criador daquelas sequências

de signos, não poderia ter com o texto o distanciamento que possibilitaria o efetivo surgimento do seu sentido literário. De acordo com Sartre, a leitura implica previsão e espera, envolve tentativas de antever o sentido das frases antes de terminar de lê-las, antever os rumos da narrativa, sem a espera, sem o desconhecimento do que virá, não há objetividade, não há a sensação de que a obra é “inesgotável e opaca, como as coisas” (SARTRE, 2004, p. 39),¹² por isso, o escritor, ao ler, o próprio texto, pode até avaliar o efeito que as palavras terão sobre os outros, mas não pode *sentí-lo* (cf. SARTRE, 2004, p. 36). O escritor, na leitura do seu próprio texto, só encontraria “o seu saber, a sua vontade, os seus projetos, em suma, a si mesmo” (*Ibid.*, p. 36), o que tornaria o gesto da escrita algo abstrato, supérfluo, inútil. Para que possa existir uma leitura autêntica, capaz de despertar consciências imaginantes que, de algum modo, evocam a opacidade das coisas, é preciso que o leitor seja uma outra pessoa, que não o escritor. É por isso que, na visão de Sartre:

A operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (2004, p. 37).

Se a criação é uma atividade essencialmente livre, que escapa ao simples desdobramento do dado e põe o *novo*¹³, a leitura também implica liberdade, pois ela também é, de certo modo, um ato de *criação*. Ler é dar vida aos signos, que estavam lá, inertes sobre o papel, e através das indicações deles, recriar, com a atividade da própria consciência, os objetos imaginários que o autor produziu. É nesse sentido que, de acordo com Sartre: “O objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora daí há apenas traços negros sobre o papel” (SARTRE, 2004, p. 35).

Da mesma maneira como o pintor ou o escultor se utilizam de coisas materiais (tintas, pedra, madeira, etc.) para criar um *analogon* de um objeto imaginário, o escritor se utiliza dos signos (não como coisas materiais que eles são, mas como veículos de uma intenção significativa) para criar um tipo peculiar de *analogon* dos objetos de sua imaginação. Nas palavras de Sartre: “o romancista, o poeta, o

12. Aqui, certamente, Sartre está fazendo uma referência implícita à sua noção de ser em-si, o modo de ser das presenças inertes que podemos simplesmente constatar (cf. SARTRE, 1978a, p. 35). No livro *O ser e o nada*, publicado em 1943, ele escreve acerca de um objeto comum: “A existência da mesa, de fato, é um centro de opacidade para a consciência; seria necessário um processo infinito para inventariar o conteúdo total de uma coisa.” (SARTRE, 1997, p. 22). Já no livro *O imaginário*, publicado em 1940, ele afirma: “No mundo da percepção, nenhuma ‘coisa’ pode aparecer sem que mantenha com as outras coisas uma infinidade de relações. Mais ainda, é essa infinidade de relações – e, ao mesmo tempo, também a infinidade de relações que seus elementos sustentam entre si – que constitui a própria essência de uma coisa. Daí algo de *excessivo* no mundo das ‘coisas’: a cada instante, há sempre infinitamente *mais* do que o que podemos ver; para esgotar a riqueza de minha percepção atual, seria necessário um tempo infinito.” (SARTRE, 1996, p. 22).

13. A temática do imaginário teve grande importância no surgimento da convicção de Sartre a respeito da liberdade, como mostra a seguinte declaração: “Acho que, naquela época, eu pensava muito em termos de imagem e achava que tinha de fazer algo com isso. Eu achava que sensação não é o mesmo que imagem. Isso está ligado à liberdade da consciência, pois, quando a consciência imagina ela se descola do real para procurar algo que não está lá, ou nem existe. Essa passagem ao imaginário também me fez compreender o que é a liberdade. Nós perguntamos a alguém: ‘Cadê o seu amigo Pierre?’. Ele está em Berlim, por exemplo, e a pessoa se desloca para lá em pensamento. Isso o determinismo não pode explicar. O determinismo não chega até o imaginário, só a fatos.” (*Sartre por ele mesmo*, 41m 56s).

dramaturgo constituem através dos *analoga* verbais um objeto irreal” (1996, p. 248). Mas esses *analoga* linguísticos não funcionam por si mesmos e, como vimos acima, não funcionariam adequadamente se fossem apreendidos apenas pela consciência do próprio autor. É preciso que venham os leitores para que o trabalho possa se completar.¹⁴

Ao escrever o texto literário, o autor articula um *apelo* aos seus leitores, para que eles invistam os esforços de suas consciências na recriação das pessoas, coisas e situações que ele criou com os esforços da sua, um apelo para que os leitores, seguindo os indícios das balizas deixadas pelo autor (as palavras) dê um certo rumo aos movimentos de sua imaginação, e invista seus próprios saberes, suas próprias emoções, na criação daquele cenário imaginário. É por isso que, de acordo com Sartre, em suma:

A leitura é criação dirigida. De fato (...) o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor: a espera de Raskolnikoff é a *minha* espera, que eu empresto a ele; sem essa impaciência do leitor não restariam senão signos esmaecidos; seu ódio contra o juiz que o está interrogando é o meu ódio, solicitado, captado pelos signos, e o próprio juiz não existiria sem o ódio que sinto por ele através de Raskolnikoff; é esse ódio que o anima, é a sua própria carne (2004, p. 38).

De acordo com Sartre, as palavras do texto literário funcionam como “armadilhas” que suscitam nossos sentimentos, encaminhando-os para a transcendência (isto é, encaminhando-os para *além* da consciência). Elas dão nome e forma para nossos afetos, atribuindo-os “a uma personagem imaginária que se incumbe de vivê-las por nós e que tem como única substância essas paixões emprestadas” (2004, p. 39).

A espera, a impaciência, assim como o ódio, suscitados, por exemplo, pelo livro *Crime e castigo* de Dostoiévski (onde aparece a personagem Raskolnikoff) são, justamente, atos *intencionais*, manifestações conscientes dirigidas para a transcendência, manifestações que o texto conduz para sínteses de consciência *em imagem*.

Se não há um mundo das imagens separado do mundo dos objetos, já que os dois mundos são constituídos *pelos mesmos elementos*, temos a criação de um mundo imaginário a partir de uma *mudança de atitude* da consciência, neste caso, na atitude em relação a certas *manifestações de consciência*, que passam a funcionar como imagens dos seres irrealis da obra de arte literária, uma mudança suscitada pelas significações que compõem o texto.¹⁵

14. “Pelo menos eu, claro que nem todos os escritores, mas Simone e eu escrevemos para as pessoas. Não para lhes fazer um benefício nem para lhes revelar algum segredo, mas nós queremos nos comunicar com elas. Para nós, nossos livros só tem valor se forem lidos. Nós consideramos, já há muito tempo, a literatura como um fenômeno duplo, dual. Há o autor, a quem chamamos de escritor, e o leitor. Os dois reunidos fazem a obra. Mas é preciso que o leitor a faça.” (*Sartre por ele mesmo*, 1h 15 m 27s).

15. “Não se pode estudar à parte a imagem mental. Não há um mundo das imagens e um mundo dos objetos. Mas todo objeto, quer se apresente à percepção, quer apareça em sentido íntimo, é suscetível de funcionar como realidade presente ou como imagem, segundo o centro de referência escolhido. Os dois mundos, o imaginário e o real, são constituídos pelos mesmos objetos; só variam os agrupamentos e a interpretação desses objetos. O que define o mundo imaginário tanto quanto o universo real é uma atitude da consciência” (SARTRE, 1996, p. 37).

E esse é um processo que implica a *liberdade*, pois uma vez que os signos são como instrumentos, que não tem atividade fora de seu uso por consciências significadoras, e uma vez que o autor é incapaz de, a partir do texto que ele próprio escreveu, criar objetos imaginários que se manifestem com a opacidade e a objetividade das coisas reais, o surgimento da obra de arte literária é algo *novo*, que não se explica a partir de dados anteriores (na consciência do autor ou sobre as folhas de papel), pois ela é uma criação (do leitor) dirigida (pelo autor), que “é operada pela liberdade do leitor, naquilo que essa liberdade tem de mais puro. Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção de sua obra.” (SARTRE, 2004, p. 39).¹⁶ Por outro lado, ao solicitar a liberdade dos leitores, o autor exige que estes reconheçam a sua liberdade criadora, e a solicitem pela leitura (cf. SARTRE, 2004, p. 43).

Nesse jogo de liberdades, do autor e dos leitores, que envolve a criação do objeto literário, bem como no aspecto essencialmente pragmático da linguagem em prosa, que oferece uma grande multiplicidade de meios para a efetivação de nossos propósitos, Sartre vê os fundamentos do caráter engajado da literatura, na medida em que, através do que escreve (mas também, eventualmente, através do que deixa de escrever)¹⁷ o autor apresenta aos seus leitores uma determinada imagem da realidade, que pode transformar a maneira como seus leitores veem o mundo. Segundo Sartre “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (*Ibid.*, p. 20). Justamente a natureza pragmática da linguagem, seu caráter de algo que se faz nos empreendimentos humanos, implica que ela *transforma* as coisas por ela significadas. De acordo com o filósofo:

Falar é agir, uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está *sendo visto* (SARTRE, 2004, p. 20).

Portanto, se o escritor revela para uma pessoa a conduta dela, através da linguagem em prosa, tal conduta passa para o domínio do que é publicamente acessível. Sendo assim, como se poderia esperar que a pessoa continuasse agindo da mesma maneira? O escritor pode engajar-se no mundo e abandonar a ilusão de que é possível fazer uma imagem *imparcial* da sociedade e da condição humana. Pelo contrário, o escritor deve: “desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade” (SARTRE, 2004, p. 21).

16. Nesse sentido, o filósofo afirma que “a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores. Somente essa pessoa se entregará com generosidade; a liberdade a atravessa de lado a lado e vem transformar as massas mais obscuras da sua sensibilidade.” (SARTRE, 2004, p. 42).

17. Na visão de Sartre, o próprio silêncio “é um momento da linguagem; calar-se não é ficar mudo, é recusar-se a falar – logo, ainda é falar. Portanto, se um escritor decidiu calar-se diante de determinado aspecto do mundo, ou, como diz uma locução corrente, particularmente expressiva, decidiu *deixar passar em silêncio*, é legítimo propor-lhe uma (...) questão: por que você falou disso e não daquilo, e já que você fala para mudar, por que deseja mudar isso e não aquilo?” (2004, p. 22).

Porém, uma vez que o viés adotado no presente trabalho é examinar a concepção de Sartre sobre a literatura em conexão com sua filosofia da consciência, esse interessante aspecto de sua teoria não foi o foco de minhas análises.

Considerações finais

Nas reflexões de Sartre a respeito da literatura, da linguagem literária e da consciência enquanto *intencionalidade*, encontramos elementos que permitem reconstituir uma interessante perspectiva filosófica a respeito do fazer literário. Conforme anunciado na introdução, a concepção filosófica da literatura que pretendi rastrear no texto de Sartre tem a ver com o modo como a arte literária *se constitui*, enquanto atividade humana e, em última instância enquanto fenômeno do mundo.

Enquanto *atividade*, trata-se de uma arte que se apoia no complexo instrumental de nossa linguagem, sendo assim capaz de guiar os movimentos das consciências dos leitores de modo altamente refinado, detalhado, podendo, dessa maneira, transmitir acuradamente as imagens produzidas pelo autor acerca da realidade, deixando transparecer as interpretações dele acerca do mundo. Nesse sentido, a arte literária se integra com naturalidade em certos empreendimentos, sejam de manutenção ou de transformação da realidade humana.

Enquanto *fenômeno*, a arte literária tem o modo de ser da *consciência*, ela existe enquanto uma determinada forma de articulação das consciências dos autores e leitores. Isso permite compreender o que Sartre tem em vista quando afirma que a obra de arte é um *irreal*. Ao dizer isso, ele não está atribuindo à obra um modo de ser meta-empírico, distinto da existência espaço-temporal, mas considerando-a como algo que só existe como correlato de uma certa atitude da consciência. Tomando como exemplo um quadro pintado por um artista, ele escreve:

O que se manifesta simplesmente através dele é um conjunto irreal de *coisas novas*, de objetos que nunca vi nem verei jamais, mas que não deixam de ser objetos irreais, objetos que não existem *no quadro* nem em parte alguma no mundo, mas que se manifestam através da tela e que se apoderam dela como numa espécie de possessão (SARTRE, 1996, p. 248).

Tal possessão, no meu modo de entender, é operada pela manifestação da consciência como imagem. A tela, com sua existência real, nos oferece uma maneira de apreender objetos irreais: constituímos, através da tela, um objeto imaginário, um objeto que é apreendido (enquanto algo irreal) por uma consciência imaginante.

Do mesmo modo, na leitura de um romance, assim como na experiência do teatro, uma certa manifestação de consciência (a consciência imaginante) faz surgir todo um mundo que tem “uma existência completa no irreal” (1996, p. 91). E, de acordo com Sartre, os signos verbais “representam a superfície de contato entre esse mundo imaginário e nós.” (1996, p. 91). A existência irreal dos objetos desse mundo imaginário é, nas palavras de Sartre, “correlativa às sínteses que opero guiado pelas palavras” (1996, p.

92), sínteses que se assemelham às sínteses perceptivas (não às sínteses significativas, com seu *vazio* característico).

No fundo, aquilo que Sartre chama de “o objeto literário” é algo que tem o modo de ser do perpétuo movimento para fora de si, rumo à transcendência (no sentido do que não é imanente à própria consciência), o modo de ser daquilo que se auto-apreende na exata medida em que se volta para o que está além de si. Esta é, no meu modo de entender, a *ontologia* da literatura que se pode depreender dos textos de Sartre.

Referências bibliográficas

ASTRUC, A.; CONTAT, M. *Sartre por ele mesmo*. Direção: Alexandre Astruc; Michel Contat: L'institut national de l'audiovisuel, 1976. (tempo: 3h, 09', 17").

BEAUVOIR, S.; SARTRE, J.-P. “Entrevistas com Jean-Paul Sartre (Agosto - Setembro de 1974)” In: Beauvoir, S. *A cerimônia do adeus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BECKERMANN, A. *Analytische Einführung in die Philosophie des Geistes*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2001.

BRENTANO, F. *Psychologie vom empirischen Standpunkt*. 2ª ed. Leipzig: Meiner, 1924. [original de 1874].

COHEN-SOLAL, A. *Sartre – 1905-1980*. Porto Alegre; São Paulo: LPM Editores, 1986.

MASLIN, K. T. *Introdução à filosofia da mente*. 2ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2009.

SARTRE, J.-P. *As Palavras*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. “A imaginação” In: *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; questão de método*. São Paulo: Abril Cultural, 1978a, pp. 35-107. (Coleção Os Pensadores). [orig. 1936].

_____. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996. [orig. 1940].

_____. *O que é a literatura*. 3ª ed. Editora Ática: São Paulo, 2004. [orig. 1948].

_____. “Tradução do texto de Jean-Paul Sartre: une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité” In: *Veredas Favip*, Caruaru, Vol 2, no 1, pp. 102-107, jan-jun 2005. [orig. 1939].

_____. “A transcendência do ego – esboço de uma descrição fenomenológica” In: *Cadernos Espinosanos*, XXII, pp. 183-228, 2010. [orig. 1936].